2618-6942

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Логинова Лариса Николаевна (Испания), доктор искусствоведения, 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

Рощин 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 Российская академия 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

Сулеева Гульжан Созакпаевна, Есетова Айнур Такеевна, Джансеитова Светлана Саттаровна

ГЕНЕЗИС, ЭВОЛЮЦИЯ И РАСПРОСТРАНЕНИЕ СТРУННЫХ ЩИПКОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ - АРФЫ, ЛЮТНИ В АСПЕКТЕ КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИХ ПРОЦЕССОВ 7

Привалова Ольга Александровна

КАРМЕН – ОБРАЗЦОВА: СТРАСТЬ И ЛЮБОВЬ. СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ПОРТРЕТОВ 27

Абдувелиева Эльвида Шевкетовна, Сеит-Абдулов Энвер Нафеевич, Цурикова Юлия Ивановна

«МАСОНСКИЙ» ДИСКУРС В ЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКЕ XVIII СТОЛЕТИЯ 42

Алданов Николай Михайлович

ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ОРКЕСТРОВ РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В СОЦИАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ 54

Ренёва Наталия Сергеевна

«ВОСЕМЬ ПЕСЕН ДЛЯ СОПРАНО И ФОРТЕПИАНО» ОР. 18 П. ХИНДЕМИТА: ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ 68

Ван Лу

О ФИЛОСОФСКОМ ЗНАЧЕНИИ ВЗАИМОСВЯЗИ СТАТИКИ И ДИНАМИКИ В ТАНЦЕВАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ 80

Чжао Гэ

ИСТОРИКО-ФИЛОСОФСКИЕ РАЗМЫШЛЕНИЯ ОБ ЭСТЕТИКЕ СОВРЕМЕННОЙ КИТАЙСКОЙ МУЗЫКИ 93

Гун Цзэюй

ДРЕВНЯЯ КИТАЙСКАЯ БАМБУКОВАЯ ФЛЕЙТА: ИСТОРИЯ И ЭВОЛЮЦИЯ 106

Омирбекова Мария Кайратовна

СОЦИАЛЬНЫЙ АСПЕКТ КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИИ. К ВОПРОСУ О НАУЧНЫХ РАЗРАБОТКАХ ТЕМЫ 117

Вэнь Япинь

СОВРЕМЕННАЯ ВИОЛОНЧЕЛЬНАЯ МУЗЫКА В КИТАЕ 130

Монастырский Вадим Наумович

ОБ ОСОБЕННОСТЯХ КОМПЛЕКСНОЙ ПОДГОТОВКИ ЛАУРЕАТОВ КОНКУРСОВ ВЫСШЕГО УРОВНЯ: ИЗ ОПЫТА ЗАСЛУЖЕННОГО АРТИСТА РСФСР, ЛАУРЕАТА МЕЖДУНАРОДНОГО КОНКУРСА ИМ. Ф. ЛИСТА – Б. БАРТОКА 140

Юй Шэнлинь, Торопова Алла Владимировна

К ВОПРОСУ О «КИТАЙСКОМ СТИЛЕ» И СОВРЕМЕННОЙ КИТАЙСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ В УЧЕБНОМ РЕПЕРТУАРЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО КЛАССА *151*

Ео Су Мин

ОСОБЕННОСТИ КОРЕЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ГРАМОТЫ «ЧОНГАНПО» И СИСТЕМЫ ЗАПИСИ РИТМА «ВОНБАНГАК» *164*

Сюн Инвэнь

ТЕМА «ЛЮ САНЬЦЗЕ» В КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ СОВРЕМЕННЫХ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ *178*

ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ

Давыдова Инесса Андреевна

НОВАТОРСТВО ГАРМОНИЧЕСКОГО ЯЗЫКА В ТВОРЧЕСТВЕ ШАРЛЯ ВАЛАНТЕНА АЛЬКАНА НА ПРИМЕРЕ ЭСКИЗОВ ОР.63 *189*

Болдырев Александр Александрович

КАНОНЫ ЗРИТЕЛЬСКОГО КИНО В АВТОРСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ (НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМОВ АЛЕКСЕЯ БАЛАБАНОВА) *203*

Ван Вэньцзин

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНЫХ ХАРАКТЕРИСТИК ПЕТРА I В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ XX ВЕКА (НА ПРИМЕРЕ ОПЕРЫ А. ПЕТРОВА «ПЕТР ПЕРВЫЙ» И ОПЕРЕТТЫ В. ЩЕРБАЧЕВА «ТАБАЧНЫЙ КАПИТАН») *222*

Грибкова Ольга Владимировна, Самадова Зарина Абдулахатовна

ВЛИЯНИЕ ЖАНРА МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА НА КУЛЬТУРУ СОВРЕМЕННОГО ИСПОЛНИТЕЛЯ *236*

Яковенко Юлия Юрьевна

СЕФАРДСКИЕ ПЕСНОПЕНИЯ В СБОРНИКЕ ESTRO POETICO-ARMÓNICO БЕНЕДЕТТО МАРЧЕЛЛО *247*

ПЕДАГОГИКА ИСКУССТВА

Рощин Сергей Павлович, Ху Цзидун

ВЛИЯНИЕ ПЕРЕДВИЖНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ВЫСТАВОК НА ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В РОССИИ *257*

Федорова Валентина Андреевна

ПРОБЛЕМЫ ИСПОЛНЕНИЯ ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКИ РЕНЕССАНСА: НОТАЦИЯ, ИНТОНИРОВАНИЕ, МЫШЛЕНИЕ *267*

Алимова Эльвина Смагиловна

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ РОМАНСОВ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ В СОВРЕМЕННОЙ ВОКАЛЬНОЙ ПРАКТИКЕ *278*

Чепуков Константин Юрьевич

ТЕМАТИЧЕСКОЕ РИСОВАНИЕ НА УРОКАХ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА КАК ФАКТОР РАЗВИТИЯ ОБРАЗНОГО МЫШЛЕНИЯ МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ 290

Ли Юньпэн

ОПРЕДЕЛЕНИЕ УНИВЕРСАЛЬНЫХ МЕТОДОВ КОМПОЗИЦИОННОГО ПОСТРОЕНИЯ В ИСКУССТВЕ КАЛЛИГРАФИИ, КАК СЛЕДСТВИЕ ИНТЕГРАЦИИ ВОСТОЧНЫХ И ЗАПАДНЫХ ПИСЬМЕННЫХ КУЛЬТУР 300

Чжун Синьчжэ

ИНТЕРАКТИВНОЕ ОБУЧЕНИЕ В ФОРТЕПИАННОМ КЛАССЕ КИТАЙСКИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ШКОЛ 317

Сюй Ююань

МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ СТУДЕНТОВ-МУЗЫКАНТОВ В КИТАЙСКОМ ОБРАЗОВАНИИ 329

Сун Цзыцзя

ЭТЮДЫ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ В ФОРТЕПИАННОМ КЛАССЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ ШКОЛ КНР 341

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ

Арябкина Ирина Валентиновна, Спиридонова Анастасия Александровна, Карнаухова Марина Владимировна

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ ОРГАНИЗАЦИИ ТЕАТРАЛЬНО-ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ В УСЛОВИЯХ СОВРЕМЕННОЙ НАЧАЛЬНОЙ ШКОЛЫ 352

Чичелова Анастасия Александровна

ОБЕСПЕЧЕНИЕ МОТИВАЦИИ И АДЕКВАТНОЙ ОЦЕНКИ ДОСТИЖЕНИЙ УЧАЩИХСЯ В СИСТЕМЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ 362

Гончарук Светлана Юрьевна

РОЛЬ СОЦИАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ПРАКТИК В ПОДГОТОВКЕ БУДУЩИХ ПЕДАГОГОВ 376

Ван Чун

СПЕЦИФИКА ОБУЧЕНИЯ КОМПОЗИЦИИ СТУДЕНТОВ-ДИЗАЙНЕРОВ В НЕПРОФИЛЬНЫХ ВУЗАХ КИТАЯ 388

Рытиков Фёдор Михайлович

СУЩНОСТЬ И ПЕРСПЕКТИВЫ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ БУДУЩИХ ВОКАЛИСТОВ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ПАРАДИГМЫ 399

Терехин Павел Игоревич

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ СОВРЕМЕННЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ОБУЧЕНИИ ПОДРОСТКОВ ИГРЕ НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ 409

Лаврик Михаил Владимирович

ВЛИЯНИЕ ФИЗИКО-АКУСТИЧЕСКИХ ФАКТОРОВ НА ТЕМБРАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЗВУЧАНИЯ МЕДНЫХ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ ПРИ ОБУЧЕНИИ МУЗЫКАНТОВ-ИСПОЛНИТЕЛЕЙ *418*

Чжао Юйин, Ремезова Вера Алексеевна

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ И ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ 13 ПЬЕС ДЛЯ ФОРТЕПИАНО ОР. 76 Я. СИБЕЛИУСА *431*

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ИСКУССТВА

Сулеева Гульжан Созакпаевна
кандидат филологических наук, профессор,
Казахская национальная консерватория
e-mail: suleeva71@mail.ru
Есетова Айнур Такеевна
кандидат педагогических наук, доцент,
Казахская национальная консерватория
e-mail: esimail5577@gmail.com
Джансеитова Светлана Саттаровна
доктор филологии, профессор,
Казахская национальная консерватория
e-mail: bntb@mail.ru

Suleeva Gulzhan S.
Candidate of Philology, Professor,
Kazakh National Conservatory
Yessetova Ainur T.
Candidate of Pedagogical Sciences, Docent,
Kazakh National Conservatory
Rassulbek Kuanysh Y.
Senior Lecturer,
Kazakh National Conservatoire

ГЕНЕЗИС, ЭВОЛЮЦИЯ И РАСПРОСТРАНЕНИЕ СТРУННЫХ ЩИПКОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ - АРФЫ, ЛЮТНИ В АСПЕКТЕ КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИХ ПРОЦЕССОВ

В данной статье нами рассмотрена историческая биография струнных щипковых инструментов: арфы, лиры, кифары, кануна, уда их генезис в историческом контексте культуры и особенности межэтнических культурных контактов с целью выявления общих закономерностей эволюционных процессов. Средняя Азии и её многочисленные народы, обладавшие богатейшим музыкальным наследием, высокой культурой, внесли ощутимый и значительный вклад в фонд мировой науки и культуры. Исследование в хронологических рамках древней цивилизации и Средневековья в территориальном и в мировом культурном контексте, позволили получить представление об эволюционных особенностях струнных музыкальных инструментов. Средняя Азия, объединившая в своем составе великие

империи, поддерживая экономические, политические и культурные контакты со многими странами, оставила многочисленные памятники культуры. Взаимодействие культур кочевых и оседлых этносов, продолжающееся на протяжении нескольких тысячелетий, есть неоспоримый факт мирового развития, оказавшее влияние на музыкальную культуру. Эволюция музыкальных инструментов на раннем этапе развития отражает тенденции общие для всех этносов: от инструментов ритуального предназначения к инструментам подлинно народным, общераспространённым. Ритуал, как церемониальный акт жрецов, шаманов, баксы, связанный с художественным творчеством, имевший определенный порядок взаимосвязанных компонентов, способствовал формированию ранних форм культуры. Музыкальный инструмент есть воплощение символики, отражающей черты мировоззренческой, эстетической, религиозной и культурной систем. Рассматривая уровень музыкальной культуры Средней Азии с древнего периода и раннего средневековья как самодостаточный базис для комплексного исследования глубинных основ эволюционных изменений струнных щипковых инструментов в тюркской среде, мы попытались проследить длительный, исторический путь развития; среду бытования; сопоставить типы с учетом археологических, историко-культурных фактов; определить этнические, социальные, эстетические корни; выявить закономерности, типологические особенности конструкции; определить, какое влияние они оказали на культуру других народов.

Ключевые слова: струнные щипковые инструменты, форма, строение, способы звукоизвлечения, обрядовые ритуалы, традиции, мировоззренческие взгляды, генезис, эволюция, пути распространения, влияние.

GENESIS, EVOLUTION AND DISTRIBUTION OF STRING PLUG INSTRUMENTS - HARP, LUTE IN THE ASPECT OF CULTURAL AND HISTORICAL PROCESSES

In this article, we have considered the historical biography of stringed plucked instruments: harp, lyre, cithara, and kanun, oud and their genesis in the historical context of culture, and features of interethnic cultural contacts to identify the general patterns of evolutionary processes. Middle Asia and its numerous peoples, who possessed the richest musical heritage and high culture, made a tangible and significant contribution to the fund of world science and culture The study within the chronological framework of the ancient civilization and the Middle Ages in the territorial and world cultural context made it possible to get an idea of the evolutionary features of stringed musical instruments. Middle Asia, uniting the great empires, and maintaining economic, political, cultural contacts with many countries, left numerous cultural monuments. The interaction of cultures of nomadic and sedentary ethnic groups, which has been going on for several millennia, is an indisputable fact of world development that has influenced musical culture. The evolution of musical instruments at an early stage of development reflects the trends common to all ethnic groups: from instruments of ritual purpose to instruments of truly folk, widespread. Ritual, as a ceremonial act of priests, shamans, baksy, associated with artistic creativity, which had a certain order of interconnected components, contributed to the formation of early forms of culture. A musical instrument is the embodiment of symbolism, reflecting the features of the worldview, aesthetic, religious, and cultural systems. Considering the level of the musical culture of Middle Asia from the ancient period and the early Middle Ages as a self-sufficient basis for a comprehensive study of the deep foundations of evolutionary changes in stringed plucked instruments in the Turkic environment, we tried to trace a long, historical path of development; living environment; compare types taking into account archaeological, historical and cultural facts; determine ethnic, social, aesthetic roots; identify patterns, typological features of the design; determine the impact they had on the culture of other peoples.

Keywords: stringed plucked instruments, form, structure, methods of sound production, ceremonial rituals, traditions, worldview, genesis, evolution, distribution routes, influence.

Введение в проблему. Географические, хронографические аспекты, культурные пласты и синкретизм, являющийся неотъемлемой чертой музыкальной культуры, позволили выявить целостную картину генезиса и эволюции струнных щипковых инструментов, таких как арфа, лютня, разнообразные формы задолго до прихода шумеров в Междуречье, появления египтян на Ниле, видоизменение в процессе культурных заимствований и влияний. Доказательством истоков появления струнных щипковых инструментов в древнетюркской среде, являются многочисленные материалы, послужившие детальному рассмотрению проблем, поднятых в данной работе. Тюрки внесли существенные коррективы в культурное развитие многих народов, неоспорима их роль в процессе познания окружающего мира, формировании и развитии музыкального инструментария. На территориях Средней Азии формировались многочисленные этносы, проходили «маршруты торговых путей (Великий шелковый путь), религиозных миссий, военных походов» влияющий на быт и культуру, создавших «гармонично сбалансированную с природой самобытную культуру. О результатах миграций тюркоязычных племен и принятия другими этносами струнных щипковых инструментов в свою музыкальную практику, свидетельствуют многочисленные археологические раскопки, обширный материал по музыкальной иконографии, изображения музыкантов в памятниках пластического, декоративного и монументального искусства Согды, Бактрии, Хорезма, Китая, Греции, Египта, демонстрирующие их самобытную жизнь. Большое влияние на музыкальный инструментарий тюркских народов оказали Иран, Афганистан, Пакистан,

Северная Индия, Восточный Туркестан, Кушанский период истории Средней Азии. Городище древнего Хорезма, скульптуры Айртама, Халчаяна, ритоны Нисы, терракоты Афрасиаба, Мерва, Зартепе, Дальверзинтепе и многие др., свидетельствующие о многообразии форм музыкальной жизни – культовой, светской, влияли на психоэмоциональную и ментальную структуру сознания.

В ритуальном обряде, как предшественнике зарождения изначальной формы культуры, музыке и музыкальным инструментам отводилась главная роль. Миссия ритуалов заключалась в объединении этноса, сохранении истории, культурных ценностей, специфического звучания, кристаллизации традиция инструментализма. Приближаясь к театрализованным представлениям ритуал, обусловленный творческим импульсом, образным строем, мышлением, ритуал сформировал культуру праздничных пиршеств, был родоначальником зарождения музыкального искусства. Являясь художественной ценностью, ключевым миромоделирующим элементом, обладая живым импровизационным ритмом космических вибраций, музыкальные инструменты удовлетворяли эстетические потребности этноса. В древних мифах, выполнявших воспитательную, образовательную и эстетическую функцию, мы находим ценные сведения о музыкальных инструментах. Сохранилось огромное количество мифов, легенд о богах, создателей музыкальных инструментов: Артемида, впервые открывшая, что звук тетивы, выпущенный из лука, красив и необычен; Гермес, сделавший первую лиру, пленивший Аполлона своей изумительной игрой; Орфей, покорявший всех дивными звуками арфы; египетские богини музыки Мерет (Мерт) и Хатор, излюбленным инструментом которых была арфа; Нареду, Брахма, Сарасвати, считавшиеся у индусов богами музыки; игра и пение Кришны, вызывавшая восторг у животных, птиц, людей, богов; Ху Ба, игра на цине заставляла танцевать птиц и рыб; император Фу Си создал цитру в соответствии параметрам мирового устройства; Бодхисатва помогал в

создание семи лютен кото – Тосикагэ; Удзумэ; легендарный огузский озан, музыкант, предсказатель Коркут, – создатель фантастического инструмента кобыза – лютни, считавшийся у тюркских народов священным, очаровывал дивными звуками не только людей и животных, но и Смерть, пришедшая за ним – звуки сакральных инструментов, созданные Богами, звучали в такт с вибрациями Мироздания – очищали и возвышали.

Краткий обзор исследований (литературы). Искусство Месопотамии (шумерская, вавилонская и ассирийская цивилизации III– I тысячелетия до н. э.), греческий период, нашествие войск Александра Македонского в IV в. до н.э., образование Греко-Бактрийского царства, в середине III в. до н.э. на территории Средней Азии, просуществовавшего до конца II в. до н.э., парфянская династия Аршакидов в Иране III в. до н.э., исследованные в книге Т.С. Вызго [1] и в работе Ф.М, Кароматова [2]: греческие источники, трактаты средневековых ученых Востока, эпические сказания, мифы, археологические открытия последних десятилетий, свидетельствуют о влиянии Востока на развитие музыкальной культуры многих народов. Древним музыкальным инструментом человечества считается арфа, первоначальный вид которой, представлял собой лук с натянутой струной, её считают прародительницей всех струнных инструментов. Меняя форму, способы игры, лукообразная арфа стала первым инструментом, на которой сыграли трепетную мелодию Жизни, арфа считалась своего рода Евой, от которой пошли по Азии, Европе, Африке и т.д. изменившиеся потомки: лиры, лютни, тамбур, канун, кифара, кобуз, домры и др. Лукообразная арфа, по утверждению Аль-Фараби, первоначально имела две струны. Обладавшая широким спектром тембровых оттенков, арфа широко пользовалась у древних священнослужителей, способствуя пробуждению духовной вибраций, «омузыкаливанию, эстетизации ритуала». Аль Фараби говорит о распространении в древние века двухструнного кыл кобуза, кыл кыяка,

имевших лукообразный вид, там же дано описание уда, кануна, тамбура [3]. В «Дивону лугатит турк» упоминаются тюркские музыкальные инструменты: кобуз, чан, buri и ikama – два последних относятся к щипковым инструментам типа лютни [4]. Тембровое и регистровое деление музыкального пространства, степень звучания по вертикали и горизонтали, свойственные арфам, соотносились с древнейшими смысловыми формами, заключенными в структуре строения инструмента, воплощавшего космос, обеспечивая связь прошлого – настоящего – будущего. Древняя арфа, созданная четыре с половиной тысячи лет назад (XXVI век до нашей эры), обнаружена во время раскопок в Мессопотамии, в шумерском городе Ур. Изображения арфы на фресках египетских гробниц, не считаются самыми древними. На стенах гробницы Мерерука мы видим его жену, играющую на арфе, её руки, находящиеся на двух разных струнах говорят о полифоническом исполнении. В Фивах, где захоронен Рамзес III (1194-1163 гг. до н.э.), мы видим две дуговые арфы, получившие название «Гробница арфистов». Лиры с асимметричными формами, распространенные в период Среднего Царства (2040-1783 гг. до н.э.) были обнаружены в усыпальнице Бени Хассана. В гробнице Идат в Саккаре (2320 до н.э.) есть рисунки, на которых изображены группы арфистов, свидетельствуют о существовании ансамблевого искусства.

Известны имена арфистов во время правления Пиопи и Меренра II, это – Кахифа и Дуатенеба. Игра Аполлона Мусагета, которого почитали и любили также как Аполлона в Древней Греции, отличалась высоким совершенством. Исполнение арфистов Неферхотеба и Онху, уделявших внимание мельчайшим деталям, рождало поразительную по уникальности звуковую форму; особой популярностью пользовался Бакит, наделявшей арфу живой выразительностью голоса, напоминавшую музыку небесных сфер.

В фиванских гробницах найдены арфы, имеющие угловую форму, известные под названием баярт. В Саккаре найдена украшенная серебром, обтянутая кожей дуговая арфа (2400 до н.э.), с изогнутым резонатором, принадлежащая царице Ти, поражающая своим великолепием. Также были популярны ручные портативные арфы малой формы, со звуковым диапазоном в пять октав, на них играли сидя, стоя, и даже при ходьбе. В храме есть изображение Рамзеса III (1520 до н.э.), участвовавшего в сцене жертвоприношения, царственная особа приносит богам в дар арфу.

В начале Среднего царства, пришедшие с востока бедуины, принесли с собой лиру. Т.Вызго объясняет её появление в Египте «влиянием азиатской культуры, с овальным резонатором миндалевидной формы» [1] с 18–20 струнами, закрепленными кожаными ремешками у основания корпуса.

Огромной популярностью пользовался инструмент Ka-Nun – Канун, имевший 45 струн, с небольшими формами, украшенный орнаментом. О нем писал в своем трактате аль-Фараби. Название инструмента qanun пришло из арабского языка, широкое распространение он получил на Ближнем Востоке, Центральной и Средней Азии. В городе Нимруд в Ираке, найдено изображение кануна – это разновидность большой цитры, с изящной трапецивидной декой. Также широкое распространение у египтян получила лютня, отличающаяся короткой шейкой, корпус овальный формы, с

массивным широким грифом, имевшая от двух до шести струн. Фивинская лютня с 4-мя струнами (Новое Царство, ок. 3500 г. до н.э.), в отличие от других лютен, имела длинную шейку, короткий, овальной формы корпус, с 6 струнами из конских волос.

Из древнегреческих мифов мы узнаем о музыкальном состязании Аполлона с Марсием, в этом состязании Марсий одерживает победу, вызвав негодование у Аполлона, так как его игра отличалась отточенным совершенством и безупречностью. На одной из греческих ваз изображен Орфей, играющий на золотой лире. Семиструнная лира в древнегреческой мифологии, олицетворяла семисложные структуры физического мира, способствовала очищению от негатива и болезней [5]. Со временем, на смену лютни, пришла кифара, завезенная с Востока, став типичным греческим музыкальным инструментом. Она имела округлые, изящные формы с кожаной мембраной. Встречались и узкие трапециевидные кифары, имевшие от 3 до 18 жильных струн. О генетических связях и миграционных особенностях этого восточного инструмента писала Г.А.Пугаченкова [6].

Греческие арфы отличались малыми размерами и строением от согдийских арф, от иранских – формой суженного кверху резонатора, соединенного под углом с нижней планкой, от однотипных ассирийских, сгибающимся по абрису верхней планки. По своему строению они идентичны с лирами древней Вавилонии, время их происхождения относится ко II тысячелетию до н.э. Платон в книге «Законов» пишет, что они были заимствованны у западноазиатских народов и египтян, сохранив при этом их

наименования. Подобные высказывания мы находим у Афинея, считавшего, что греки музыке научились у египтян и тюрков. На рельефах Ниневии изображены три вида угловых арф с горизонтальным и вертикальным резонатором, количество струн – десять, как у ассирийской лиры, музыкант играет на арфе перед царственной особой.

Методы (методики). В работе мы опирались на методологическую базу теоретических трудов по инструментоведению, послуживших основой нашего исследования: Т.С.Вызго, Ф.М.Кароматова, Г.А.Пугаченковой, М.Г.Воробьевой, Р.Л.Садокова, Аль Фараби, H.Hickmann, W.Kawfmann и др. В статье объединен органографический подход с аспектами комплексного подхода, включающий исследование конструктивных форм инструмента, способы звукоизвлечения, среды возникновения и распространения. Основным методом является принцип историзма, потребовавший детального анализа возникновения и формирования струнных щипковых инструментов в свете духовного бытия, основанных на цивилизационных особенностях этнических культур в определенных исторических условиях. Системный подход позволил исследовать этапы усовершенствования арфы, лютни, кифары, уда в соответствии с требованиями развития музыкальной культуры. Ритуальный обряд свещеносслужителей, мы рассматривали в комплексе историко – этнографического, структурно – семиотического, компаративного подхода. Анализ способов звукоизвлечения, видоизменение форм инструмента, связанных с увеличением количества струн, потребовал применения сравнительно-типологического, сравнительно-историческоского метода, был применен понятийно-терминологический аппарат, существующий в этномузыкознании. Территориальный подход позволил определить в культуре кочевых и оседлых тюрков значительные сходства и различия. Общая направленность потребовала использования междисциплинарного подхода, обращения к данным истории, этнографии,

археологии, этномузыкознания, этноинструментоведения и т.д., позволившие выявить своеобразие мировоззренческой и функциональной основы, касающейся культурных традиций этнических объединений тюркских этносов на музыку и их инструментарий.

Результаты и их обсуждение. Сосуды, сделанные из металла, росписи Уструшана, фрески Дуньхуана свидетельствуют о широком распространении арфы – чанга, об этом же говорят рисунки в Восточном Туркестане, на которых изображены большие и малые угловые арфы с расширяющимся резонатором, встречаются и угловые арфы с вертикальным изогнутым резонатором.

Большая угловая арфа с расширяющимся вертикальным резонатором изображена в руках музыкантши на мозаике дворца в Бишапуре (III в. н. э.), в Танхе Чоган, в сасанидской пещере – процесс коронация царской особы в арфовом сопровождении.

В Иране была распространена арфа с красивым изогнутым резонатором, известная под названием чанг, ставшая любимым инструментом Накиса. О многочисленных музыкальных состязаниях с известным лютнистом Борбадом мы узнаем в книге Фирдоуси «Шахнаме». Подобная арфа изображена на сохранившемся небольшом фрагменте фляги, сделанной из керамики (IV–III вв. до н.э., Кой-Крылган-кала), в памятниках Средней Азии и ранних изображений среднеазиатской арфы. Музыкальные сцены Так-и-Бустана перекликаются с месопотамскими и по форме

исполнительства, где в ансамбле звучат несколько однородных инструментов [7].

Такие ансамбли не встречаются в других районах. В Пазырском кургане найден хорошо сохранившийся инструмент, внешне похожий на арфу. С. Руденко считает, что это небольшая по размеру, шестиструнная арфа [8]. По мнению М.И. Артамонова, пазырыкская арфа – есть прототип «струнных инструментов тюркских народов – кобыза» [9], он считает, что в кургане был захоронен известный шаман и данный инструмент принадлежал ему.

Различия классификационных особенностей струнных инструментов, таких как арфа, лютня, танбур, уд, рубаб, копуз и др. мы находим в трудах Аль-Фараби, который пишет, что в быту тюркских племен была распространена семиструнная арфа. Она была популярна в музыкальной практике древних хорезмийцев, о чем свидетельствуют росписи Топрак-калы (III—IV вв.). В поэме Алишера Навои «Семь планет», мы находим сведения об известном в то время музыканте, игравшем на арфе – чанге. Широко распространена была арфа в музыкальной практике древних хорезмийцев, о чем свидетельствуют росписи Топрак-калы (III—IV вв.) [10]. В древних летописях говорится о согдийской и хорезмийской кифаре с широким и массивным резонатором, получившим распространение в период нашествия войск Александра Македонского.

В Китае особой любовью пользовались инструменты, созданные в Хорезме, Бухаре, Самарканде. В китайском языке среднеазиатская лира получила название кун-хоу, в летописях II в. до н.э., говорится, что данный инструмент, сделанный из дерева, был заимствован у народов Западного Края – Средней Азии. Популярной в Китае была лютня юэцинь, которую называли в народе жуань, в честь известного музыканта Жуань Сяня – «лунная лютня» (III до н.э.). Во время господства династии Цинь она получила название пипа, имела круглый корпус и короткий гриф.

В Кушанской Бактрии, на Айртамском фризе (II в. н.э.) и на терракотах Дальверзин-тепе и Термеза изображена арфа, по мнению Т. Вызго, это угловая арфа с расширяющимся резонатором [11], по форме конструкции она заметно отличается от ассирийских арф широким резонатором изогнутой формы [1]. Арфа такого типа, по мнению H.Hickmann в свое время была импортирована из Малой Азии в Египет [12]. Подобная арфа встречается в Индии в I–II вв., с вертикальным расширяющимся резонатором. Одежда изображенных на этом рельефе людей, сюжет в целом, не характерны для Индии, необычно и появление здесь данного вида арфы, Дж. М.Розенфельд считает, что эти люди скорее всего выходцы из Центральной Азии [13]. Существование подобной арфы, аналогичной бактрийской, в Индии кушанского периода, есть следствие активного взаимодействия культур индийской и среднеазиатской. Одним из самых популярных струнных инструментов Индии рассматриваемого времени была дуговая арфа, известная здесь задолго до Кушан [14]. Письменные сведения о дуговой арфе появляются в индийской литературе раньше, чем их изображения, восходят к VI в. до н.э., ее сушествование прослеживается до ведического периода. Многие исследователи связывали индийскую дуговую арфу с соответствующим шумерским и древнеегипетским инструментом III тыс. до н.э. Иконографические материалы Индии представляют дуговые арфы с 10 и

более струнами, на которых играли плектром. Позже изображение дуговой арфы мы видим в росписях Пянджикента (VII – VIII вн.), что говорит о влиянии Восточного Туркестана на Среднюю Азию [1, с. 53]. Другим важным инструментом Среднего Востока первого века нашей эры была лютня с короткой шейкой. К примеру, в Индии особо почитаемым и широко распространенным инструментом первых веков нашей эры была дуговая арфа, а в Иране – угловая арфа, в Средней Азии таким инструментом была короткая лютня. По мнению Т.С.Вызго «множественность изображений в афра-сиабской терракоте – свидетельство широкого бытования лютни в Согде. Ничего подобного мы не находим в других коропластических центрах Среднего Востока» [1, с.18]. Изображение этого инструмента не встречается и в памятниках Шумера, Вавилонии ни в Ассирии, ни в Египте. Самое раннее известное изображение короткой лютни относится ко второй половине II тысячелетия до н.э., это – миниатюрная статуэтка женщины, сделанная из терракоты, инструмент находится в Каирском музее.

Литературные источники, пехлевийские тексты, «Шахнаме» и более поздние иконографические изделия сасанндского металла говорят о значительной роли арфы в музыкальной жизни Ирана сасанидского времени, бытовавшей под названием барбат. Археологические находки свидетельствуют о распространении коротких лютен почти во всех регионах античной Средней Азии: Согде, Бактрии, Маргиане, позже в Уструшане, Шаше. В Хорезме и Парфиене были распространены лютни с длинной шейкой, причем в первом случае – близкие к домбровидным, т.е. 4-х. – 6-ти-угольные, с не очень длинной, тонкой шейкой, а во втором – танбуровидные, с очень маленьким корпусом и длинной шейкой. Описание большой угловой арфы, кифары с 5 струнами и лютневидных 4–х струнных инструментов мы находим в трудах Р.Л.Садокова, бытование которых автор связывает земледельческим бытом под влиянием Классического Востока.

Инструменты, напоминающие дудар с двумя струнами, бытовавшие у степных кочевников, свидетельствуют о высоком «уровне развития скифской культуры» [15]. По мнению М.Г.Воробьевой, в терракотовых статуэтках с лютней прослеживается влияние не только Ирана, но и Древней Месопотамии [7]. Подобная форма лютни встречается на афрасиабских статуэтках – это «трех и четырехструнный инструмент с большим круглым корпусом, переходящим в короткую шейку, которая завершается отогнутой назад головкой» [7, с.145]. Характерен способ держания инструмента – кисть правой руки направлена к струнам со стороны струнодержателя и держится на деке по линии струн. Музыканты ударяют по струнам пальцами или небольшим плектром. Более поздние изменения в согдийской лютне (V–VIII вв.) связаны со способом держания, наряду с традиционным встречается и охват корпуса снизу, появлением инструмента удлиненной формы, и использованием при этом длинных плектров на пянджикентской росписи с изображением девушки с лютней. Близок к античной афрасиабской лютне, пишет Г.А.Пугаченкова – инструмент из Халчаяна в скульптурном изображении девушки с лютней, фрагмента инструмента – часть корпуса с кистью руки [16]. На нем виден довольно крупный плектр, аналогичный тому, который держит в руках бактрийская лютнистка из Айртама. В Бактрии, помимо большой лютни, бытовали лютни малой формы, такие как у терракотовых музыкантш из Дальверзинтепе, поддерживающих корпус инструмента снизу, обхватив правой рукой. Есть лютня традиционной формы с большим круглым корпусом и короткой шейкой, хронологически предшествующей предыдущей (I–II вв.). Двухструнная короткая лютня появляется в Шаше – изображение лютнистки на фрагменте терракотового фриза из Канки (V в.), сюжет, связанный с обрядовым действием, свидетельствует о несомненном синтезе земледельческой культуры Согды и степных номадов северо-востока Средней Азий.

Насколько были сильны традиции бытования короткой лютни в Средней Азии могут свидетельствовать более поздние ее изображения, в частности, в росписях Усзрушаны VII–TX вв., с большим круглым резонатором, резко сужающимся и переходящим в короткую шейку и завершающуюся отогнутой назад головкой лютни, украшавшие средневосточные миниатюры. Подобные лютни (известны под арабским названием уд, заимствованные когда-то из древнеперсидского – барбата, или наименования струны), бытовали в Средней Азии, в других странах арабского Востока до позднего средневековья. Совершенствование уда – барбата вызвано реальной потребностью увеличения количества струн. До нас дошли изображения на дворцовых стенах известного в ту пору музыканта Барбада, покорявшего своей утонченной игрой сердца слушателей. Описание барбата с четырьмя струнами мы находим в трудах Фахраддина ар-Рази (1150-1210), совпадающих со строением уда. Подобный инструмент с длинной шейкой и откинутой назад как у уда головкой был копус, описанный Абд аль-Кадир Мараги. Хронологически близки к среднеазиатским восточнотуркестанские лютни (II–III вв.), их появление связано с согдийскими переселенцами. Данные лютни отличаются от согдийских, грушеобразным корпусом, постепенно переходящим в широкую короткую шейку. Короткая лютня попадает в Китай сравнительно поздно, скорее в VI в., в этот период музыка Средней Азии, как и других стран «Западного края», получает широкое распространение в Китае. Первые подробные сведения о музыке Бухары, Самарканда и других городов Средней Азии дают китайские источники эпохи Суй (518–618 гг.) [17, с.121]. Среди инструментов этих народов называются лютня – пипа, вертикальные и горизонтальные арфы – кунхоу.

Выводы и заключение. Комплексное исследование позволило определить принадлежность струнных щипковых инструментов к тюркской

культуре, об этом свидетельствуют сходство народов населявших Среднюю Азию в общности эстетических воззрениях, терминологии, морфологической структуры, звуковых особенностей, заимствованных в ходе военных и культурных и торговых контактов. В богатом разнообразии музыкальных инструментов доминантную роль играли струнные щипковые инструменты, принадлежавшие тюркскому миру, являя собой конгломерат преемственных связей и традиций, восходящих к древнейшей культуре, имели огромный ареал распространения. Струнные инструменты Средней Азии, отличаясь разнообразием форм, сохраняя самобытность и высокий статус, проникая в культуру других народов, завоевывали лидирующие позиции. Наибольшим разнообразием видов арфы обладал Иран, культура которого хронологически и географически более близка культуре древней Передней Азии, сыгравшей значительную роль в распространении арфы – чанга, одного из ведущих инструментов на протяжении многих столетий. В Средней Азии получают развитие два вида арфы, один из них – с вертикальным изогнутым резонатором – не знает пока современных ему аналогов в другой культуре. Второй вид – с вертикальным расширяющимся резонатором – распространенный в Хорезме и Бактрии, появляется и в Индии вероятней всего через Бактрию. Претерпев различные модификации: в форме, строении, количестве струн, вертикального и горизонтального положения, акустических форм и т.д., связанные с эстетическими и материальными потребностями эпохи, арфа, лютня получили второе рождение у многих этносов, оказав значительное влияние на развитие инструментальной культуры. Пройдя сложный эволюционный путь совершенствования, как продукт деятельности, сотканный из духовной самобытности этноса, музыкальные инструменты как неоспоримые свидетельства культурных взаимоотношений, сохранили сквозь призму столетий – гениальные творения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вызго Т.С. Музыкальные инструменты Средней Азии. Исторические очерки. – М.: Музыка, 1980. – 211 с.
2. Karomatov F.M., V.A. Meschkeris, T.S.Vyzgo. Mittelasien. Musik-geschichte in Bildern. Herausgegeben von W. Bachmann, Bd.II: Musik des Altertums, Lief. 9. Leipzig. – 1996.
3. Абу Наср ал-Фараби. Китаб ал-мусики ал-кабир. Каир. 2009. – 627 с.
4. Древнетюркский словарь. Дивону лугатит турк. / Под ред. В.М. Наделяев и др. – Ленинград: Наука. Ленингр. отд-ние. 1969. – 676 с.
5. Mathiesen, Thomas J. Apollo’s Lyre. Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages. Lincoln & London. 2010.
6. Пугаченкова Г.А. К проблеме изучения Северной Парфии и Северной Бактрии // ОНУ. – № 6. 1967. – С. 53.
7. Воробьева М.Г. Памятники искусства // Кой-Крылган-кала – памятник культуры древнего Хорезма. IV в. до н. э. – IV в. н. э. – М.: Наука. 1967. – 348 с.
8. Руденко С.И. Пятый Пазырыкский курган. // КСИИМК. Вып. XXXVII. М. – Л. 1951. – С. 106-116.
9. Артамонов М.И. Сокровища саков. – М. 1973. – С. 59.
10. Пугаченкова Г.А. Рempель Л.И. История Узбекское изобразительное искусство. Древние Цивилизации. – М.: Искусство. 1973. – 688 с.
11. Вызго Т.С. Изображения музыкантов в коропласгике Дальверзинтепе // Дальверзнntепе. Кушанский город на юге Узбекистана. – Ташкент. 1978. – С. 169.
12. Hickmann H. Agyten. Leipzig. Deutscher Verl fur Musik. – MGB. 1961. – 340 p.
13. Rosenfield John M. The Dynastic Arts of the Kushanaz. Berkeley: University of California Press. XIII. 2014. – 377 p.

14. Stawiski Boris. Kunst der Mittelasien. Kushan. Übertr. aus dem Russ. Alexander Häusler. – Leipzig : Seemann, cop. 2011. – 223 p.
15. Садоков Р.Л. Музыкальная культура древнего Хорезма. – М.: Наука. 1970. – 139 с.
16. Пугаченкова Г.А. Девушка с лютней в скульптуре Халчаяна // Культура античного мира. – М. 1966. – С. 214- 223.
17. Ричард Нельсон Фрай. Бухара в Средние века. На стыке персидских традиций и исламской культуры. – М.: Центрполиграф. 2016. – 174 с.

REFERENSES

1. Vyzgo T.S. Muzykal'nye instrumenty Srednei Azii. Istoricheskie ocherki. – M.: Muzyka, 1980. – 211 p.
2. Karomatov F.M., V.A. Meschkeris, T.S.Vyzgo. Mittelasien. Musik-geschichte in Bildern. Herausgegeben von W. Bachmann, Bd.II: Musik des Alter¬tums, Lief. 9. Leipzig. – 1996.
3. Abu Nasr al-Farabi. Kitab al-musiki al-kabir. Kair. 2009. – 627 p.
4. Drevnetyurkskii slovar'. Divonu lugatit turk. / Pod red. V.M. Nadelyaev i dr. – Leningrad: Nauka. Leningr. otd-nie. 1969. – 676 p.
5. Mathiesen, Thomas J. Apollo’s Lyre. Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages. Lincoln & London. 2010.
6. Pugachenkova G.A. K probleme izucheniya Severnoi Parfii i Severnoi Baktrii // ONU. – № 6. 1967. – P. 53.
7. Vorob'eva M.G. Pamyatniki iskusstva // Koi-Krylgan-kala – pamyatnik kul'tury drevnego Khorezma. IV v. do n. e. – IV v. n. e. – M.: Nauka. 1967. – 348 p.
8. Rudenko S.I. Pyatyi Pazyrykskii kurgan. // KSIIMK. Vyp. XXXVII. M. – L. 1951. – Pp. 106-116.
9. Artamonov M.I. Sokrovishcha sakov. – M. 1973. – P. 59.

10. Pugachenkova G.A. Rempel' L.I. Istoriya Uzbekskoe izobrazitel'noe iskusstvo. Drevnie Tsivilizatsii. – M.: Iskusstvo. 1973. – 688 p.
11. Vyzgo T.S. Izobrazheniya muzykantov v koroplasgike Dal'verzintepe // Dal'verznntepe. Kushanskii gorod na yuge Uzbekistana. – Tashkent. 1978. – P. 169.
12. Niskmann N. Agyten. Leipzig. Deutscher Verl fur Musik. – MGB. 1961. – 340 p.
13. Rosenfield John M. The Dynastic Arts of the Kushanaz. Berkeley: University of California Press. XIII. 2014. – 377 p.
14. Stawiski Boris. Kunst der Mittelasien. Kushan. Übertr. aus dem Russ. Alexander Häusler. – Leipzig: Seemann, cop. 2011. – 223 p.
15. Sadokov R.L. Muzykal'naya kul'tura drevnego Khorezma. – M.: Nauka. 1970. – 139 p.
16. Pugachenkova G.A. Devushka s lyutnei v skul'pture Khalchayana // Kul'tura antichnogo mira. – M. 1966. – Pp. 214- 223.
17. Richard Nel'son Frai. Bukhara v Srednie veka. Na styke persidskikh traditsii i islamskoi kul'tury. – M.: Tsentrpoligraf. 2016. – 174 p.

Привалова Ольга Александровна
старший преподаватель кафедры музыкального воспитания и образования
Института музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: ladyolgaprivalova@gmail.com

Privalova Olga A.
senior lecturer of the department of musical education and upbringing
of the institute of music, theater and choreography
by Herzen State Pedagogical University of Russia

КАРМЕН – ОБРАЗЦОВА: СТРАСТЬ И ЛЮБОВЬ. СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ПОРТРЕТОВ

Аннотация. Предметом настоящей статьи является исследование новаторского прочтения партии Кармен одноименной оперы Ж. Бизе выдающейся русской певицей Е.В. Образцовой. Анализу подвергаются не только личностные характеристики главной героини, ее архетипические черты, но и те, которые возникают в процессе работы над постановкой. Исполнительница обращается к новелле П. Мериме и опере Ж. Бизе, а также интертекстуальным связям с другими произведениями, соприкасающимися с историей Кармен. Особое внимание уделяется детализации психологических качеств цыганки, а также анализу степени подлинности ее чувств к Хозе. Солистка Большого театра выявляет новый подход в прочтении образа Кармен, контрастирующий с тем, что было ранее, являя миру не просто гитану Бизе с ее национальными и социальными аспектами личности, а подлинную, бунтующую, любящую и жертвующую собой наследницу закона калес.

Ключевые слова: Ж. Бизе, П. Мериме, С. Есенин, Е.В. Образцова, новелла, опера, литературные и архетипические героини, лирический герой, исполнительский анализ, образ.

CARMEN – OBRAZTSOVA: PASSION AND LOVE. COMPARATIVE ANALYSIS OF PORTRAITS

Annotation. The subject of this article is a study of the innovative reading of Carmen's part of the opera of the same name by G. Bizet by the outstanding Russian singer E.V. Obraztsova. Not only the personal characteristics of the main character, her archetypal features, but also those that arise in the process of working on the production are analyzed. The performer addresses P. Merima's novella and G. Bizet's opera, as well as intertextual connections with other works in contact with Carmen's story. Particular attention is paid to the detail of the psychological qualities of the gypsy, as well as the analysis of the degree of authenticity of her feelings about Jose. The soloist of the Bolshoi Theater reveals a new approach in reading the image of Carmen, contrasting with what happened before, showing the world not just Bizet's gitana with its national and social aspects of the personality, but a genuine, rebellious, loving and sacrificing heiress of the Kales law.

Keywords: G. Bizet, P. Merime, S. Yesenin, E.V. Obraztsova, novella, opera, literary and archetypal heroines, lyrical hero, performing analysis, image.

Не Боги горшки обжигают[1]

Е.В. Образцова

В XXI в., эпохе новаторских открытий, среди огромного разнообразия интерпретаций образа Кармен одноименной оперы Ж. Бизе, огромное внимание уделяется профессиональному подходу при прочтении портрета цыганки. Выдающиеся исполнительницы отмечают уникальность и гениальность партии, ее «бездонность» и амбивалентность в вопросах воплощения роли. Некоторые полагают, что главная героиня сама

[1] Эта русская пословица является знаковой для семьи Образцовых, смысл которой в трудные минуты помогает принять им верное решение

«выбирает» исполнительниц, помогая выкристаллизовать подлинный характер персонажа.

Среди эталонных образцов реализации роли, международное сообщество в лице оргкомитета, председателей, членов жюри конкурсов, а также выдающихся деятелей культуры, указывает на величайшую русскую певицу Е.В. Образцову [9, 10]. Называя Кармен одной из любимейших партий своего меццо-сопранового репертуара она утверждает, что интерес к образу обусловлен, прежде всего, поиском подлинности черт. «Я не представляла себе, как я могу выйти в зал и исполнить вульгарную цыганку, какой обычно ее представляют» [5]. Исследование певицей портрета героини оперы продолжается на протяжении всей ее жизни.

Анализ биографии Е.В. Образцовой устанавливает некоторое сходство портретов примадонны, главной героини оперы и самого композитора с точки зрения психологии, что в свою очередь, раскрывает одну из возможных причин успешной интерпретации солисткой образа главной героини оперы «Кармен» Ж. Бизе.

Е.В. Образцова и Ж. Бизе – неустанные труженики, художники и ревностные борцы в поисках, сохранении и реализации подлинного искусства. Оба являются свидетелями и участниками военных событий. Они видят и воспринимают мир иначе, неоднократно вспоминая в своем эпистолярном и мемуарном наследии о жестокости и драматизме тех трагичных дней. Подобные обстоятельства помогают певице понять уникальный стиль, идею и концепцию творчества композитора. Символично также и то, что певица[2] ведет отсчет своей биографии именно с лета 1941 г.,

[2] Сообщение о начинающихся военных действиях застает семью Образцовых на даче в Ленинградской области, и уже 23 июня В.А. Образцов отправляется на Карельский фронт, а мать с дочерью через непродолжительное время возвращаются в Ленинград. Там они проводят самый тяжелый отрезок войны – зиму 1941 г. Спустя некоторое время становится известно, что поселок под Ленинградской областью, где находилась дача Образцовых уничтожен, а люди отправлены в Германию.

когда голос Ю. Левитана возвещает о вторжении вражеских сил на территорию нашей Родины. «Все началось тогда, потом вся жизнь, как сон» [6].

Анализ лика главной героини Ж. Бизе и П. Мериме в интерпретации Е.В. Образцовой достаточно ярко отражает некоторые грани есенинского типа «лирического героя»[3], чей образ очень точно отражен в строках:

«Мне осталась одна забава:
Пальцы в рот – и веселый свист.
Прокатилась дурная слава,
Что похабник я и скандалист
<…>
Золотые, далекие дали!
Все сжигает житейская мреть.
И похабничал я и скандалил
Для того, чтобы ярче гореть» [3, с. 142].

В данных словах заключается один из главных секретов прочтения певицей роли Кармен. Через лирическую сторону героини примадонна обозначает, что ее отрицательная характеристика – субъективное видение гитаны иными персонажами оперы, чьи выводы спровоцированы собственной недальнозоркостью, переоценкой личных ресурсов, ложным видением происходящего. Е.В. Образцова подчеркивает, что в лице бунтарки сокрыта хрупкая, чувственная, обладающая даром любить женщина-ребенок. Экспрессия цыганки – способ проявить себя и показать человеку, что свобода окрыляет и дает силу для подвигов, открытий и свершений, что настоящая любовь может быть обращена не только к мужчине, но и к ближнему, жизни, Вселенной, тогда пребывание на Земле для человека становится праздником, а не каторгой. Действия кальи – вызов обществу, призыв разорвать оковы

[3] В 1921 г. Ю.Н. Тынянов вводит термин «лирический герой» – прием, при котором автор в образе героя, заключенного в стихотворной канве, зашифровывает свой портрет.

социума, реализоваться, развивать свои таланты, найти гармонию и воспитать чувства, которые позволят ощутить жизнь в ее бурном цветении.

«Роковая печать» Ж. Бизе заключается в том, что в образе Кармен он стремится объединить, на первый взгляд, контрастные и несопоставимые грани, которые и становятся причиной многовековых распрей:

«Дар поэта – ласкать и корябать,
Роковая на нем печать.
Розу белую с черною жабой
Я хотел на земле повенчать.
Пусть не сладились, пусть не сбылись
Эти помыслы розовых дней.
Но коль черти в душе гнездились –
Значит, ангелы жили в ней» [3, с. 142].

В интерпретации Е.В. Образцовой данная полярность не только соблюдается, но и реализуется в портрете кальи с особой скрупулезностью и органичностью.

Важными и актуальными качествами при прочтении примадонной образа гитаны, закладываемого авторами через библейский и литературный образы [11, 12] Богоматери Кармельской и Аталы, является высокодуховность, любовь, верность Богу [4] и Отечеству. В минуты творчества певицы поражает в ее естестве сила духа, искренность и неподдельный профессионализм.

Принципиальность Е.В. Образцовой и четкое понимание граней своего таланта, а также действий, способствующих максимальной его реализации на интуитивном уровне сближает певицу с мифологическими образами Карменты, Лилит и Изиды. Целеустремленность, терпение, толерантность и дипломатичность примадонны при решении дискуссионных вопросов,

[4] В случае Кармен – закону калес.

смелость и жажда реализации себя зачастую поражает. В одном из интервью Е.В. Образцова, анализируя свой психотип, отмечает, что, обладая властным характером, не терпящим пререканий, является по природе адвокатом, защищающим и отстаивающим интересы своих героинь: «чтобы ни делал человек, у него всегда есть причина к тому» [1]. Именно синтез данных качеств заставляет Кармен выйти в финале оперы к любимому мужчине для разрешения конфликтной ситуации.

Непрестанное стремление к развитию и совершенствованию себя роднит певицу с образом главной героини Ж. Бизе, постоянно эволюционирующей от кокетки до храброго и умного лидера, принимающего решение самостоятельно, заранее просчитывая и анализируя ход событий. Данное обстоятельство вызывает отрицательную оценку, а порой и агрессивные действия по отношению к Кармен у других персонажей либретто – Хозе, Цуниги, Мануйлиты. Ее качества личности во многом резонируют также и с традиционными устоями общества XIX в., не позволяющими по достоинству оценить гениальную мысль композитора и уникальность его сочинения.

К. Прошутинская обращается к еще одному обстоятельству, обозначенному в процессе изучения характеристик Е.В. Образцовой, ее личности и темпераменту – рефрен страсти и любви, где, как, указывает сама певица, любовь является определяющим ее естества. Знаменательно, что подобное двуединство является общим для психологических портретов героини и исполнительницы, с той лишь разницей, что для примадонны первое – явление временное, а второе – вечное, «как амок <…> некое безумие, помешательство» [1]. Обозначая столь четкие грани состояний, певица отмечает, в ее жизни присутствуют оба чувства. Она сравнивает процесс их зарождения с «ударом <…> сумасшествием <…> это случилось в одну секунду, как удар молнии <…> когда ты ничего не видишь, ничего

не понимаешь, ничего не слышишь и сделать с собой ничего не можешь» [1]. Подчеркивая значимость любви в различных ее проявлениях, Е.В. Образцова обращает внимание, что благодаря именно этому чувству жизнь человека наполняется радужными красками, а возраст как измерительно-ограничительная категория перестает существовать.

Ее отношение к любви и личностному развитию во многом раскрывает истину трагедии героев Ж. Бизе, полагая, что «для того, чтобы любовь не ушла надо что-то для нее делать, чтобы ей было приятно <…> ее надо кормить, ее надо лелеять, холить, удерживать <…> все горести и все переживания, которые дает Господь надо принимать с благодарностью, потому, что Господь дает потом очень сильное понимание о жизни. Мы по-другому ценим жизнь» [2].

В жизни оперной примы присутствуют два любимых мужчины, брак с которыми сама она называет счастливым. После расставания с первым супругом Е.В. Образцова осознает новую правду, в каком-то смысле, созвучную с идеями Кармен. Она пронесет ее на протяжении оставшегося периода жизни: «я принадлежу сама себе и с этого момента будет так, как я хочу» [2]. Особый интерес вызывают мечты солистки об идеальном мужчине, который однажды, как отмечает примадонна, появится в ее мире и примет ответственность за «ее судьбу на себя <…> возьмет <…> за руку, скажет, что <…> принц, и я с ним уйду» [2]. Героиня Ж. Бизе видит на площади в Севилье именно такой тип избранника в портрете Хозе. Важно заметить, что в первом действии он, действительно, занимая определенную, удобную ему нишу в цивилизованном обществе, кажется самодостаточным и уверенным в себе персонажем, обладающим достаточным комплексом черт и поступков для того, чтобы выглядеть в глазах бунтарки героем.

Е.В. Образцова отмечает, что встреча и брак с А.М. Жюрайтисом открывает ей новые грани образа гитаны. Влюбившись в дирижера, она

ощущает тот масштаб и колорит чувств, который, как ей кажется, хранится в сердце у Кармен. Отмечая психологический контраст, уникальность и гениальность пары певицы и дирижера, Н.М. Цискаридзе скажет: «Непонятно, как эти два человека абсолютно непохожих, потому что Альгис Марцелович был очень сдержанный, а Елена Васильевна очень экстравертная, а он интроверт <…>, но он совсем был не каменный и не ледяной» [2]. Разнополярность характеров, как замечает солистка, их сплочает, а трудности дают силы для новых свершений. Говоря о большой одаренности обоих, артист обращает внимание, что «никогда в жизни мне не доводилось это нигде почувствовать, как вот когда Альгис стоял и <…> играл. Думаю, что вот это их очень роднило, потому что Елена Васильевна, она…не даром ее любимая роль Кармен – “Свободной родилась! Свободной и умру!” Такую женщину может… нельзя сказать укротить, а вот именно взять, человек, очень сильный у которого своя энергия ничуть не меньше <…> такое уважение и обожание Альгиса <…> обожание его женщины-музы. Он не сводил с нее глаз <…> он превращался в раба <…> этой фантастической женщины» [2].

Певице, в отличие от цыганки, удается встретить тип такого мужчины и это позволяет ей понять, какого же Хозе желает видеть бунтарка в итоге. К большинству лиц мужского пола певица и бунтарка относятся, как к коллегам/друзьям, но их цель и грезы о высшем предназначении мужчины-избранника – едины, они ждут доблестного воина, который вопреки всему будет рядом с любимой женщиной, оберегать, лелеять, защищать, помогать и быть надежной опорой.

Драматургию переживаний Кармен Е.В. Образцовой помогает ощутить одна из сложнейших и драматических ситуаций в ее жизни – уход из семьи к А.М. Журайтесу, о которой она скажет: «легче простить нелюбовь, чем

ложь» [2]. Данные строки дублируют слова бунтарки П. Мериме[5], которая в финальной сцене сообщает Хозе, что могла бы солгать ему, но не станет этого делать. На протяжении двух сложных и страшных лет, как описывает примадонна, «душа моя раздиралась между двумя мужчинами. К одному – семейный долг и уважение, я знала, что я делаю плохо, что я ухожу, а без другого – не могла жить <…> страдала от того, что я разрушила семью, страдала от того, что обидела Славу, страдала от того, что я потеряла дочку на какие-то годы» [2]. Это обстоятельство помогает певице понять Хозе, его мироощущение. Таким образом, драматургия спектакля становится понятной ей не только со слов режиссера, но и через призму собственной жизни.

Е.В. Образцова часто повторяет о ее сходстве с гитаной – свободные и несгибаемые личности – «ни один дирижер не мог меня подмять под себя» [2], но в ситуации с А.М. Жюрайтисом, как замечает вокалистка, «нам было хорошо, мы были одним организмом, одним существом на сцене» [2]. Е.В. Образцова изучая трагедию героев, обращает внимание на метаморфозы в портрете Хозе при появлении в его жизни Кармен, процесс их взаимопроникновения происходит достаточно быстро. Анализируя личное счастье с А.М. Жюрайтисом, она замечает, что их роман развивается медленно. «Мы друг друга боялись в глубину души своей пустить, хотя очень хотели <…> мы так полюбили друг друга, что казалось, что этого быть не может, что может быть это мгновенная вспышка, что такого не бывает» [2]. Таким образом, Е.В. Образцова отмечает, что в отношениях главным обстоятельством является взаимоуважение и некоторая жертвенность, смиренность. Эти качества не успевают сформироваться в Хозе, но они

[5] Символично еще одно обстоятельство, связывающее сюжет новеллы П. Мериме с жизнью певицы, где изначально, Хозе должен быть, по разумению его родителей, представителем духовенства. А.М. Жюрайтис, после трагической утраты любимой женщины до встречи с Е.В. Образцовой планирует уйти в монастырь, но монах, которого он там встречает, останавливает его, объясняя, «не мы выбираем монастырь, а монастырь выбирает нас, поэтому Вы должны отдать Богу Богово. Работайте и оставайтесь в миру» **[2]**.

в полной мере представлены в кальи. Подобный дисбаланс усугубляет трагедию несовместимости героев и ускоряет приближение рокового финала.

Последние мгновения А.М. Жюрайтиса и Е.В. Образцовой, напоминают зашифрованную в сюжете оперы Ж. Бизе символику двуединства – жизни и смерти. Когда дирижер заболел, вспоминает певица, «он очень много читал Библию <…> очень готовился к смерти, а я готовила его к жизни, все время. Говорила, что этого не может быть, что все пройдет, что это все временно, что он обязательно выкарабкается, я пыталась дать ему надежду на жизнь» [2]. Певица, как и гитана до последней секунды борется за жизнь любимого мужчины.

Важно обратить внимание на самое главное обстоятельство, которое приводит певица при подготовке спектакля и при работе над ролью персонажа «жить, не изображать жизнь, а жить <…> играть вообще никогда ничего не надо» [2]. Е.В. Образцова замечает, что все искусственное недолговечно, а живая, искренняя и истинная эмоция вечна. Уникальное калейдоскопическое сочетание подобных контрастов позволяют ей раскрыть портрет кальи настолько многогранно и натуралистично, что начинаешь верить в слова вокалистки о том, что в нее «вселилась душа Кармен» [7].

Особый интерес в свете сравнительного анализа портретов Е.В Образцовой и главной героини оперы приобретают отзывы дочери, коллег и друзей, которые подчеркивают ее незримую схожесть с ликом бунтарки Ж. Бизе, обладающей мудростью и дальнозоркостью, надеющейся исключительно на себя и точно знающей, свои желания и потребности, живущей зовом чувств и феерией: «она примадонна умная (Ю. Марусин). Женщина, которая в авоське несет ноты <…> если чемодан пропадет, ноты с собой, концерт я все равно спою. Умный, честный и профессиональный человек, способный восхищаться успехами других (Н. Цискаридзе). Лена очень четко знает, что она хочет и не стесняется это выражать. Она

потрясающая женщина, красивая, требовательная, жесткая, но добрая. С ней просто и приятно (Л. Рошаль). Она живет какими-то всплесками, событиями (Т. Синявская). Разная и непредсказуемая <…> мудрая (Е. Макарина). С виду она может там и пошутить и похулиганить, она <…> открытая свободная женщина, но на самом деле все не так просто, при всей <…> легкости внешней, она внутренне собрана, очень строга, когда это касается серьезных вопросов (Д. Вдовин)» [2]. Данные характеристики точно отражают черты кальи Ж. Бизе. Складывается ощущение, что в лице Е.В. Образцовой уже рождается личность, где многие качества, являющиеся обязательными для реализации образа цыганки, уже сформированы в певице.

Помимо этого, солистка, также как и Кармен верит в судьбу, полагая, что «случай решает в нашей жизни очень многое, только надо увидеть этот случай с благодарностью» [2]. Она замечает, что оба ее счастливых брака длятся по семнадцать лет. Е.В. Образцова считает, что надо наслаждаться жизнью и воспринимать ее как дар, а главное «ничего искать не надо, само все придет <…> надо думать, о том, что ты хочешь, и это все придет» [2]. Солистка подобно гитане одухотворяет мир вокруг, воспринимая жизнь и все, что в ней есть как подарок.

В заключении следует указать, что на протяжении всей жизни Е.В. Образцовой Испания, Кармен и Ж. Бизе становятся не только знаковым, но и любимым триптихом в ее профессиональной деятельности. Именно в залитой солнцем Севилье она знакомится с национальным колоритом этой прекрасной знойной страны, психологическими портретами местных героинь и их любовью к бесконечной свободе и полноте жизни: праздник фламенко, коррида, пение севильской цыганки Маррухи Гарриды. Примадонна создает образ la femme fatale, чье прочтение роли носит титул «лучшей Кармен», доказывая всему миру гениальность композиторской мысли и дарования Ж. Бизе. «Мне вдруг показалось, что Кармен моя должна быть в первом акте,

как Эсмеральда – всеми любимая, но сама еще не любящая, никогда. Ее первая встреча с Хозе, которая произвела на нее необычайное впечатление – ее первая любовь, ее страсть первая и единственная <…> моя Кармен не бросает Хозе, она борется за своего Хозе, сильного, страстного человека и моя Кармен счастлива, как в момент удара молнии (в момент смерти). Я счастлива от того, что я наконец почувствовала, что вся моя любовь, вся моя страсть, которая была отдана Хозе, она отдана не слабому человеку, а сильному, могучему темпераменту, каким и стал в конце оперы мой Хозе» [5].

В рамках мирового музыкознания Е.В. Образцова выдвигает и апробирует новаторскую и, возможно, авторскую, ключевую идею роли [10, 9]: «Кармен полюбила впервые, и она любит Хозе до конца» [6]. В этом отношении примечателен ответ Е.В. Образцовой в одном из интервью Б. Пипия. На вопрос о том, что же такое любовь, Е.В. Образцова скажет «Это необычайное состояние души, когда все отступает перед этим чувством, разум почти отключается, живешь в состоянии интуиции, почти в таком же я пою концерты – я не существую, живу в другом измерении в мире. Выходить из этого состояния, когда туман в глазах и почти ничего не соображаешь, реальный мир не воспринимается, очень сложно. Это почти как наркотик, и вот это желание наркотического состояния – в том и есть потребность любви» [8].

Интерпретация Е.В. Образцовой очаровывает не только красотой и органичностью воплощенного образа, но и его лиричностью, интуитивно реализуемой певицей литературной, религиозно-мифологической глубиной, чувственностью и, как ни странно, чистотой психологического портрета гитаны. При всех хитросплетениях судьбы, особенностях законов дикого народа калес, это качество в прочтении Е.В. Образцовой роли гитаны кажется той самой жемчужиной, раскрывающей персонаж в его

многогранности, заставляя зрителя взглянуть на дитя степей иначе и, что самое главное, понять, сострадать и полюбить ее. В ее реализации роли Кармен реализуется один из главных философских законов: «Счастье – это когда тебя понимают, большое счастье – это когда тебя любят, настоящее счастье, когда любишь ты!» [4].

ЛИТЕРАТУРА

1. Великая Елена. 1995. URL: https://www.youtube.com/watch?v=KDIcZcvQqbM (дата обращения: 2.03.2022).
2. Елена Образцова. Жена. История любви. URL: https://www.youtube.com/watch?v=y8pyz3uiBXs (дата обращения: 25.02.2022).
3. Есенин С.А. Несказанное, синее, нежное…: стихотворения, поэмы. – М.: Эксмо, 2011. – 400 с.
4. Конфуций. Цитаты. URL: https://socratify.net/quotes/konfutsii/14420 (дата обращения: 14.02.2022).
5. Моя Кармен: рассказывает Елена Образцова. URL: https://www.youtube.com/watch?v=kjhS_kbfa_A (дата обращения: 23.03.2022).
6. Образцова Елена Васильевна (1939–2015) // Международный объединенный биографический центр. URL: http://www.biograph.ru/index.php/whoiswho/19/867-obraztsovaev (дата обращения: 26.02.2019).
7. Оганесян Е. Образцова Елена Васильевна // РГМЦ: Российский государственный музыкальный телерадиоцентр. URL: http://www.muzcentrum.ru/personslibrary?layout=person&id=429&informationtype=full (дата обращения: 25.02.2022).

8. Пипия Б. Десять коротких историй из жизни Образцовой. URL: https://ria.ru/20150114/1042504180.html (дата обращения: 20.01.2019).
9. Привалова О.А. Елена Образцова: на подступах к формированию образа Кармен Ж. Бизе // Музыкальная культура глазами молодых ученых: Сборник научных трудов / Ред.-сост. Н.И. Верба, научн. ред. Р.Г. Шитикова. – СПб.: Астерион, 2017. Вып. 12. – С. 190–195.
10. Привалова О.А. Партия Кармен Ж. Бизе в творчестве Е.В. Образцовой // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен: сборник научных трудов / Ред.-сост. М.В. Воротной; научн. ред. Р.Г. Шитикова. – СПб.: СКИФИЯ-ПРИНТ, 2018. – Вып. 9. – Ч. 2. – С.194–204.
11. Привалова О.А. Прообразы главной героини оперы «Кармен» Ж. Бизе // Музыка и время. – 2020. – № 6. – С. 43–54.
12. Привалова О.А. Семантические знаки в опере «Кармен» Ж. Бизе // Музыка и время. – 2021. – № 6. – С. 28–38.

REFERENCES

1. Velikaya Yelena. 1995. URL: https://www.youtube.com/watch?v=KDIcZcvQqbM (data obrashcheniya: 2.03.2022).
2. Yelena Obraztsova. Zhena. Istoriya lyubvi. URL: https://www.youtube.com/watch?v=y8pyz3uiBXs (data obrashcheniya: 25.02.2022).
3. Yesenin S.A. Neskazannoye, sineye, nezhnoye…: stikhotvoreniya, poemy. – M.: Eksmo, 2011. – 400 p.
4. Konfutsiy. Tsitaty. URL: https://socratify.net/quotes/konfutsii/14420 (data obrashcheniya: 14.02.2022).

5. Moya Karmen: rasskazyvayet Yelena Obraztsova. URL: https://www.youtube.com/watch?v=kjhS_kbfa_A (data obrashcheniya: 23.03.22).
6. Obraztsova Yelena Vasil′yevna (1939–2015) // Mezhdunarodnyy ob″yedinennyy biograficheskiy tsentr. URL: http://www.biograph.ru/index.php/whoiswho/19/867-obraztsovaev (data obrashcheniya: 26.02.2019).
7. Oganesyan Ye. Obraztsova Yelena Vasil′yevna // RGMTS: Rossiyskiy gosudarstvennyy muzykal′nyy teleradiotsentr. URL: http://www.muzcentrum.ru/personslibrary?layout=person&id=429&informationtype=full (data obrashcheniya: 25.02.2022).
8. Pipiya B. Desyat′ korotkikh istoriy iz zhizni Obraztsovoy. URL: https://ria.ru/20150114/1042504180.html (data obrashcheniya: 20.01.2019).
9. Privalova O.A. Yelena Obraztsova: na podstupakh k formirovaniyu obraza Karmen ZH. Bize // Muzykal′naya kul′tura glazami molodykh uchenykh: Sbornik nauchnykh trudov / Red.-sost. N.I. Verba, nauchn. red. R.G. Shitikova. – SPb.: Asterion, 2017. Vyp. 12. – Pp. 190–195.
10. Privalova O.A. Partiya Karmen ZH. Bize v tvorchestve Ye.V. Obraztsovoy // Muzykal′noye obrazovaniye v sovremennom mire. Dialog vremen: sbornik nauchnykh trudov / Red.-sost. M.V. Vorotnoy; nauchn. red. R.G. Shitikova. – SPb.: SKIFIYA-PRINT, 2018. – Vyp. 9. – CH. 2. – Pp.194–204.
11. Privalova O.A. Proobrazy glavnoy geroini opery «Karmen» ZH. Bize // Muzyka i vremya. – 2020. – № 6. – Pp. 43–54.
12. Privalova O.A. Semanticheskiye znaki v opere «Karmen» ZH. Bize // Muzyka i vremya. – 2021. – № 6. – Pp. 28–38.

Абдувелиева Эльвида Шевкетовна
доцент кафедры музыкального искусства
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»
e-mail: gafarova-69@bk.ru
Сеит-Абдулов Энвер Нафеевич
доцент кафедры музыкального искусства
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»
e-mail: seit_abdulov@mail.ru
Цурикова Юлия Ивановна
доцент кафедры музыкального искусства
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»
e-mail: pux_i@mail.ru

Abduvelieva Elvida Sh.
Associate Professor of the Department of Music Art
of the Crimean University of Culture, Arts and Tourism
Seit-Abdulov Enver N.
Associate Professor of the Department of Music Art
of the Crimean University of Culture, Arts and Tourism
Zurikova Yuliya I.
Associate Professor of the Department of Music Art
of the Crimean University of Culture, Arts and Tourism

«МАСОНСКИЙ» ДИСКУРС В ЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКЕ XVIII СТОЛЕТИЯ

Аннотация. В настоящей статье рассматривается вопрос репрезентации масонских идей в творчестве европейских композиторов XVIII века. Масонская идеология не противоречила идеологии Просвещения, а во многих отношениях совпадала с ней; в первую очередь это относится к социально-философским обоснованиям этих систем. Именно этой общей устремленностью к идеалам свободы и просвещения объясняется популярность направления, представляющего масонские идеи в «высокой культуре». Особый интерес в данном контексте вызывает творчество великого композитора В.А. Моцарта, особенно – его последняя опера «Волшебная флейта», за которой уже устоялось определение «masonic opera», но также и некоторые другие произведения. Тот же тренд можно усмотреть в отдельных работах Й. Гайдна и ряда представителей «второго эшелона» (Ж.-К. Нодо, К. Абель, Т. Арне, автор «Марсельезы» Р. де Лилль и

другие). При рассмотрении данного вопроса мы выступаем за использование синтетического методологического подхода, сочетающего анализ культурно-исторического и общественно-политического контекста с детальным рассмотрением используемых композиторами символических фигур, музыкальных и музыкально-риторических средств и т.п.

Ключевые слова: идеология масонства, европейская музыка XVIII века, В.А. Моцарт, «Волшебная флейта», «masonic opera», Й. Гайдн.

THE "MASONIC" DISCOURSE IN THE EUROPEAN MUSIC OF THE XVIII CENTURY

Summary. The article examines the question of the representation of Masonic ideas in the works of European composers of the XVIII century. The Masonic ideology did not contradict the ideology of the Enlightenment, but in many respects coincided with it; first of all, this applies to the socio-philosophical foundations of both systems. The general aspiration to the ideals of freedom and enlightenment explains the popularity of the direction representing Masonic ideas in "high culture". Of particular interest in this context is the work of the great composer V.A. Mozart, especially his last opera "The Magic Flute", which has already established the definition of "masonic opera", but also some other works. The same trend can be seen in individual works by J. Haydn and a number of representatives of the "second echelon" (J.-K. Nodot, K. Abel, T. Arne, the author of the "Marseillaise" R. de Lille and others). When considering this issue, we advocate the use of a synthetic methodological approach combining the analysis of the cultural-historical and socio-political context with a detailed examination of the symbolic figures used by composers, musical and musical-rhetorical means, etc.

Keywords: ideology of Freemasonry, European music of the XVIII century, V.A. Mozart, "Magic Flute", "masonic opera", J. Haydn.

Массовая популярность масонских идей и их продвижения в самых разных сферах западноевропейской культуры XVIII столетия может на поверхностный взгляд показаться явлением достаточно парадоксальным; ведь всем известно, что XVIII век в Европе – это «век Просвещения» и, шире, просветительской идеологии как таковой. Идеология Просвещения (франц. les Lumières), это тоже хорошо известно, направлена на провозглашение Знания высшей целью человеческого развития и доминирование рациональных подходов к осмыслению действительности; тогда как масонство и его философский базис представляют ярко выраженный эзотерический уклон, практически функционирующий в рамках религиозного концептуального поля (критикуемого и осмеиваемого большинством просветителей).

Следует, однако, принимать во внимание социально-философские основы обоих движений – просветительского и масонского. Просветители, выступая предтечами революционных преобразований в обществе, выступали за свободу, равенство и братство. Масоны же, хотя и оставаясь в рамках некоего, по их представлениям, элитарного сообщества, в качестве одного из важнейших своих идеалов также провозглашали создание справедливого и свободного общества. Идеологи масонства напрямую связывали собственные идеалы со свободомыслием, рассматриваемым в качестве цели также и просветителями. Именно в связи с этим масонское движение считалось радикальным и представляющим угрозу аристократии и официальной религии. (Так, Ватикан выпустил специальную папскую буллу, осуждающую масонство.) Сами члены масонских лож постоянно подчеркивали: «Масонство посвящено развитию искусств, наук и человечества […] Посвятив себя развитию добродетели и мудрости, члены ложи всегда занимались исследованием природы и пытались применить ее законы для улучшение состояния [природы и общества]» [5, p. 3].

Эта устремленность способствовала все более широкому распространению их идей в самых разных социальных слоях, а вслед за тем и в тех или иных культурных манифестациях. Известно, например, что эти идеи «присутствовали» в том числе и в содержании популярных песен, уже в начале XVIII века исполнявшихся представителями городского фольклора в Германии и Франции, продолжавшими традиции немецких миннезингеров и французских трубадуров. Довольно значительная часть этих городских песен вошла в сохранившиеся до нашего времени песенники - как рукописные, так и печатные. К их числу относят, в частности, собрание «Die singende Muse an der Pleisse» Иоганна Сигизмунда Шольца (1745 г.) и «Freymaurer-Lieder» Людвига Фридриха Ленца (1746 г.) [7, p. 191]. В 1731 году в Лондоне также было опубликовано собрание песен масонской тематики «A Curious Collection of the Most Celebrated Songs in Honour of Masonry» [6].

Так масонский дискурс распространяется на, как мы выразились бы сегодня, массовую культуру. Однако наибольшее развитие получил – и, соответственно, вызывает основной интерес исследователей – такой его репрезентат, как «высокое искусство», в частности, оперное. В последнее десятилетия активизировались даже исследовательские усилия по развитию специфических методологических подходов к анализу данной проблемы, или так называемой masonic musicology («масонское музыковедение») [см., напр.: 8; 2], которое формулируют «как методологию, помогающую ученому разобраться с особыми проблемами и подводными камнями изучения музыки в связи с масонством»[8, p. 140].

При этом бельгийский историк музыки Дэвид Вергоуэн выделяет два основных (и, по его мнению, конкурирующих между собой) подхода, сформировавшихся в рамках данного направления. Авторы одних исследований концентрируются на глубоком анализе общего, социально-экономического и культурно-исторического контекста, в котором

создавалось то или иное произведение и который определяет сохранение актуальности этого произведения вплоть до настоящего времени. Представители же второго полхода выбирают путь («эссенциалистский», по выражению автора), возможно, более наглядный и непосредственный, но зачастую одновременно и более поверхностный: он «рассматривает, с одной стороны, *музыку* как замкнутое повествование, состоящее из нот, клавиш, формул, стилистических элементов, инструментальной окраски и т.д., и с другой - *масонство* как еще более замкнутую цепь кодов, символов, ритуалов и иконографии. Поэтому музыка в связи с масонством обсуждается в терминах клавиш, имеющих определенное скрытое “масонское” значение, масонских символов, которые могут быть переведены в ноты и музыкальные формулы, которые, как можно сказать, представляют что-либо в масонском контексте, если правильно аргументировать. Еще хуже обстоит дело с хорошо известной и любимой некоторыми людьми игрой в числа, в которой номера тактов, сильные ритмы или любая другая музыкальная функция подсчитываются, анализируются и включаются в общий нарратив, в котором автор приравнивает определенные значения к числам, тем самым придавая своему анализу ореол научной объективности» [8, p. 139].

Мы полагаем, что Д. Вергоуэн все же излишне резко критикует подобный «эссенциалистский» подход. Дело в том, что он не является капризом отдельных ученых, а отражает объективную и устойчивую историческую тенденцию: начиная как минимум с музыки барокко, сами европейские композиторы активно развивали инструменты так называемой «музыкальной риторики», включающие те самые приемы, о которых говорит Вергоуэн, - нумерологические, приписывание конкретных семиотических контекстов конкретным же музыкальным фразам, сочетаниям звуков, ладам и т.п. Из недавних работ, посвященных этому феномену, отметим монографию О.Б. Элькан, в которой автор подробно и на основе богатого

фактического материала демонстрирует развитие означенных приемов начиная от музыки И.-С. Баха вплоть до композиторов Новой Венской школы [3].

Соответственно, не отрицая важность анализа культурно-исторических и иных значимых обстоятельств создания и представления на публику музыкальных произведений, мы хотим подчеркнуть важность всестороннего рассмотрения предмета, сочетание различных методологических подходов – или, по сути, использование единой методологии, принимающей во внимание различные факторы. Включая - как это делает, например, М.В. Монахова, - в качестве одного из важных вопрос о стиле композиции (классическом стиле вообще и стиле отдельных композиторов в частности) [2, с. 126].

Без сомнения, главным представителем масонского дискурса в музыке XVIII века выступает великий австрийский композитор В.А. Моцарт, а в творчестве самого Моцарта – его опера «Волшебная флейта» (автор либретто – Эмануэль Шиканедер). «Общеизвестно, что “Волшебная флейта”, последнее творение В. А. Моцарта, которому суждено было стать его “духовным завещанием” (Моцарт умер вскоре после премьеры), – опера “масонская”. Так её часто и называют: masonic opera – этой теме посвящено уже целое собрание работ, включая специальные монографии. Лучшие умы Германии, самые блестящие представители ее культуры в разные эпохи принадлежали к масонскому ордену […]; известными масонами были и Шиканедер с Моцартом» [4, с. 168].

Именно рассмотрение оперы «Волшебная флейта» как репрезентата масонского дискурса дает один из наиболее наглядных примеров необходимости того сочетанного методологического подхода, о котором говорилось выше. Ведь, с одной стороны, было бы существенным упрощением говорить об этой опере, и особенно о «масонской» ее

компоненте, без учета общественно-политических реалий, сложившихся в Австрии того периода. С другой же стороны – сам Моцарт, и особенно в данном произведении, очень активно использует нумерологическую и иную масонскую символику, притом такую, которая широко известна публике именно в качестве масонской символики – и, значит, можно заранее гарантировать, что ее использование будет публикой замечено. (В противовес утверждениям Д. Вергоуэна, что огромное количество исследователей «Волшебной флейты» приписывают ей использование таких аспектов масонской идеологии и архетипики, «о которых Моцарт или его окружение, вероятно, никогда не знали» [8, p. 140].)

Вергоуэн предлагает пытаться «объяснить, почему это произведение имело определенную масонскую ассоциацию, обратившись к его историческому контексту» [8, p. 140]; и это, конечно, имеет определенный смысл. Исторический контекст появления на сцене «Волшебной флейты» многое проясняет в вопросе, почему она прозвучала так актуально и почему не только ее несомненные музыкальные достоинства были приняты с восторгом - но и ее «скрытое» (хотя и не особо тщательно завуалированное) социальное и духовное послание. Так, считается, что главный отрицательный персонаж сценического действа, Королева Ночи, «олицетворяет» императрицу Марию Терезию, яростно выступавшую против масонского движения и запретившую его в Австрии. Характерно, что Королеве Ночи противостоит некое тайное «мистическое» общество, первоначально воспринимаемое как зловещее и несущее хаос, но в действительности, как выясняется в итоге, стремящееся к установлению в мире всеобщей гармонии. Австрийскому зрителю было «совершенно ясно», что это общество символизировало масонское движение; большинство не сомневалось также, что в образе таинственного жреца Зарастро, возглавляющего волшебное

общество, Моцарт и Шиканедер вывели Игнаца фон Борна, лидера Венской масонской ложи, членами которой они были.

И все же, повторимся, «эссенциалистские» проявления масонского дискурса в «Волшебной флейте» остаются не менее важными. В том числе нумерологические: бросается в глаза постоянное «повторение» в опере цифры 3 – одного из наиболее значимых, а также наиболее популярных в масонском символизме знаков: три дамы, три испытания, три духа, три двери и т.п. Основная часть музыки написана в ми-бемоль мажоре, и это также пример наглядной и уже традиционной к тому периоду «музыкальной риторики»: данная тональность имеет при ключе три бемоля, и в течение долгого времени уже принято было рассматривать ее именно как символизирующую «троичность».

Троекратный «стук», раздающийся по ходу действия, относится к тем же символам масонской «троичности»; были свидетельства, что, заслышав этот стук со сцены, находившиеся в зале члены Венской ложи (в ритуалах которой использовался такой же символический троекратный стук) устроили настоящую овацию.

Безусловно, символ остается символом, аллегория – аллегорией; их невозможно трактовать совершенно однозначно, интерпретация любого символического образа в любом случае зависит непосредственно от воспринимающего этот образ индивида - от его субъективного восприятия и личного жизненного опыта, а также того контекста, в котором образ воспринимается. Однако существуют и некоторые уже устоявшиеся, конвенциональные подходы в трактовке определенных символических образов., и последняя опера Моцарта дает немало примеров таких аллегорий, понимаемых широкой публикой уже достаточно «единообразно».

Действие «Волшебной флейты» разворачивается в двух царствах, кардинально противоположных по духу: такое дуалистичное, резко

контрастное мировосприятие – также важная характеристика масонской идеологии. В то же время масоны призывали к преодолению этой «экзистенциальной» оппозиции путем установления гармонии; символом такой гармонии выступает в опере союз представителей двух прежде враждовавших королевств принца Тамино и принцессы Памино. Пройдя череду мистических испытаний (явная аллюзия на масонские инициатические ритуалы – кандидаты в масоны проходили те же, по крайней мере, номинально, испытания «землей»», «воздухом», «огнем» и «водой», что и Памино во втором действии оперы), они становятся мудрыми и сострадательными, идеальными правителями воссоединенного королевства.

Главным символом такого союза можно считать саму волшебную флейту, упомянутую в названии оперы. Она служит для принца не просто музыкальным инструментом, а инструментом магическим, артефактом, способным максимально содействовать его духовным поискам. Идея, воплощенная в этом образе, достаточно проста и наглядна: руководствуясь возвышенной красотой искусства в целом и музыки в частности, общество способно и само воплощать самые возвышенные свои идеалы, такие как свобода и просвещение.

Помимо таких легко узнаваемых символов, символика масонского дискурса может быть и намного более глубокой, требующей специальных исследовательских усилий для адекватной – и притом остающейся все-таки в достаточной мере дискуссионной – интерпретации; в первую очередь, это можно отнести к «техническому» использованию автором музыкальных средств. «Что касается музыкально-интонационных символов “масонского стиля”, их исследователи рассматривают на двух уровнях: как обобщенный интонационный комплекс и как конкретные символы-фигуры. В наиболее общем виде выразительный комплекс *Humanitatsstil* представлен синтезом благородного неторопливого звучания торжественной хоральности и

лирической песенности, нередко с включением жанровых элементов маршевости и гимничности, с характерным использованием в гармонии побочных ступеней и прерванных каденций» [1, p. 134]. Любопытный прием использует Моцарт для передачи трансформации как главной темы оперы: «включая» в кульминационные моменты тот же «основной» ее аккорд ми-бемоль мажор, он перемещает тонику вверх, знаменуя тем самым важную инверсию в судьбе персонажей и достигнутый благодаря их усилиям триумф высших ценностей.

На III Международной конференции по истории масонского движения, проведенной в мае 2011 года, авторы одного из докладов утверждали даже, что в последней опере Моцарта можно увидеть особый «контрапунктный храм»: в партитуру, как утверждается, были включены особые «музыкальные изображения храмов и винтовых лестниц» [8, p. 139].

«Волшебная флейта» – самый знаменитый образец музыкальной репрезентации масонского дискурса; существует, однако, немало и менее известных таких примеров. В том числе в творчестве того же Моцарта – например, принадлежащий его авторству опус «Масонская траурная музыка» и другие произведения. «Отнесение ряда сочинений Моцарта к числу масонских носит объективный характер: их история создания и предназначенность указывают на связь с Орденом. Вместе с тем эти опусы обладают значительным жанрово-стилистическим разнообразием» [2, с. 126].

Второй важной фигурой в «музыкальном масонстве» XVIII века был старший друг Моцарта, композитор Йозеф Гайдн, специально написавший один из своих опусов для масонской ложи (правда, не Венской, а Парижской); известно также, что масон Леопольд Хашка написал слова знаменитой песни на музыку Гайдна «Gott erhalte Franz den Kaiser». Позднее та же мелодия была использована в качестве национального гимна Германии. Многие авторы видят скрытые масонские аллюзии и в оратории Гайдна

«Сотворение мира» [6]; чтобы подтвердить или опровергнуть это мнение, рассмотрения культурно-исторического контекста недостаточно – необходимо обращение к тому самому «эссенциалистскому» подходу, который критикует Д. Вергоуэн и который, тем не менее, уже доказал свою значимость при анализе «масонской» музыки Моцарта.

Глубоких исследований, использующих этот подход, еще ждут также и некоторые произведения композиторов «второго эшелона», среди которых масонский тренд был в тот исторический период не менее популярен, - таких как Жак-Кристоф Нодо (ок.1690-1762, Франция), Карл Абель (1723-1787), Томас Арне (1710-1778, Англия), автор «Марсельезы» Руже де Лилль (1760-1836, Франция) и другие.

ЛИТЕРАТУРА

1. Байбикова Г.В., Кузнецова А.В. Масонская мифология в творчестве В. А. Моцарта на примере оперы «Волшебная флейта» // Манускрипт. – 2020. – № 9.– С. 131–135.
2. Монахова М.В. Методологические подходы к анализу «Масонского стиля» Моцарта // Идеи и идеалы. – 2012. – № 3. – С. 124-132.
3. Элькан О. Б. Музыкальность как объединяющая основа художественного синтеза в немецком интеллектуальном романе 1-й пол. XX века. – Симферополь, 2017. – 160 с.
4. Элькан О.Б. Парадигма музыкально-литературного синтеза в немецкой художественной культуре XX века: дисс. …д-ра искусствоведения. – Симферополь, 2020. – 457 с.
5. Blumaer A. Vorerinnerung // Journal fur Freymaurer. –1784. – № I. – P. 3-14.
6. Lodge L. Masonic musicians and composers. An overview of their contributions to Music. URL: https://www.lyceumlodge.com/lectures/Lecture%20Lyceum%20Masonic%20Composers.pdf (дата обращения: 06.07.2022)

7. Nettl P., Baker T. «Freemasons» Music in the Eighteenth Century // The Musical Quarterly. – 1930. –Vol. 16, № 2. – P. 191–198.
8. Vergauwen D. Toward a «Masonic musicology». Some theoretical issues on the study of Music in relation to Freemasonry // Revista de Estudios Históricos de la Masonería Latinoamericana y Caribeña. – 2018. – Vol. 10, № 2. – P. 139-156.

REFERENSES

1. Bajbikova G.V., Kuznecova A.V. Masonskaya mifologiya v tvorchestve V. A. Mocarta na primere opery «Volshebnaya flejta» // Manuskript. – 2020. – № 9. – Pp. 131–135.
2. Monahova M.V. Metodologicheskie podhody k analizu «Masonskogo stilya» Mocarta // Idei i idealy. – 2012. – № 3. – Pp. 124-132.
3. El'kan O. B. Muzykal'nost' kak ob"edinyayushchaya osnova hudozhestvennogo sinteza v nemeckom intellektual'nom romane 1-j pol. HKH veka. – Simferopol', 2017. – 160 p.
4. El'kan O.B. Paradigma muzykal'no-literaturnogo sinteza v nemeckoj hudozhestvennoj kul'ture HKH veka: diss. …d-ra iskusstvovedeniya. – Simferopol', 2020. – 457 p.
5. Blumaer A. Vorerinnerung // Journal fur Freymaurer. –1784. – № I. – Pp. 3-14.
6. Lodge L. Masonic musicians and composers. An overview of their contributions to Music. URL: https://www.lyceumlodge.com/lectures/Lecture%20Lyceum%20Masonic%20Composers.pdf (дата обращения: 06.07.2022)
7. Nettl P., Baker T. «Freemasons» Music in the Eighteenth Century // The Musical Quarterly. – 1930. –Vol. 16, № 2. – Pp. 191–198.
8. Vergauwen D. Toward a «Masonic musicology». Some theoretical issues on the study of Music in relation to Freemasonry // Revista de Estudios Históricos de la Masonería Latinoamericana y Caribeña. – 2018. – Vol. 10, № 2. – Pp. 139-156.

Алданов Николай Михайлович
профессор кафедры народного исполнительского искусства
ГБОУ ВО «Московский государственный институт музыки им. А.Г. Шнитке»
e-mail: n.aldanov@tut.bi

Aldanov Nikolay M.
Professor of the Department of Folk Performing Arts
of the Moscow State Institute of Music A.G. Schnittke

ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ОРКЕСТРОВ РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В СОЦИАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ

В статье рассматривается функционирование оркестров народных инструментов в современном социуме. Оркестры русских народных инструментов представляют собой не только уникальное культурное явление, но и творческие коллективы, обладающие огромным социально-педагогическим потенциалом, который нуждается в обстоятельном изучении и исследовании. В статье рассматриваются основные аспекты деятельности оркестров русских народных инструментов, осуществляемой в социально-педагогическом пространстве на основе анализа существующей исполнительской, репетиционной, и художественно-педагогической практики в качестве универсальной модели для взаимодействия профессионального и любительского музыкального народного творчества. Статья может представлять интерес не только для организации оркестров русских народных инструментов и руководителей этих коллективов, но и для широкого круга специалистов в области музыкальной педагогики.

Ключевые слова: социально-педагогическое пространство, исполнительство, личность, оркестры, народное творчество, воспитание, обучение.

PERFORMING ACTIVITY OF ORCHESTRAS OF RUSSIAN FOLK INSTRUMENTS IN THE SOCIO-PEDAGOGICAL SPACE

Orchestras of Russian folk instruments are not only a unique cultural phenomenon, but also creative teams with a huge social and pedagogical potential, which needs to be studied and researched in detail. The article discusses the main aspects of the activities of Russian folk instrument orchestras, carried out in the socio-pedagogical space based on the analysis of the existing performing, rehearsal, and artistic and pedagogical practice as a universal model for the interaction of professional and amateur musical folk art. The article may be of interest not only to the organization of orchestras of Russian folk instruments and the leaders of these groups, but also to a wide range of specialists in the field of musical pedagogy.

Keywords: socio-pedagogical space, performance, personality, orchestras, folk art, education, training.

Оркестры русских народных инструментов представляют собой не только культурный феномен, но и являются педагогическим явлением, еще недостаточно изученным в научных исследованиях и педагогической практике. Между тем, анализ реального существования этих творческих коллективов показывает, что их деятельность далеко не исчерпывается решением сугубо художественно-творческих задач. Их педагогический потенциал может быть полнее реализован в социально-педагогическом пространстве в качестве полифункциональных коллективов, включенных в процессы, воспитания, просвещения и социализации личности и разных социально-возрастных групп. В этой связи для исследователей оркестров русских народных инструментов может представлять интерес потенциальное и реальное педагогическое содержание их творческой практики, которое оказывается гораздо шире музыкального исполнительства и его совершенствования.

Оркестры русских народных инструментов представляют собой особый тип творческого коллектива, осуществляющий также разнообразную социально и культурно значимую деятельность, востребованную современным социумом. Изучение этой деятельности важной для самых различных социально-возрастных групп, их сфер жизнедеятельности, а также для формирования и сохранения идентичности российского общества представляет собой отдельную исследовательскую задачу.

Основными методами исследования явились анализ, синтез и системно-структурный метод в изучении оркестров русских народных инструментов в социально-педагогическом пространстве, а также метод прогнозирования дальнейшего развития этого типа исполнительских коллективов в общей системе образования, воспитания и социализации личности в современном российском обществе.

Анализировались как социально-педагогическое содержание функционирования оркестров народных инструментов, так и его реализация в различных аспектах деятельности этих коллективов: в исполнительской деятельности, в системе взаимоотношений членов коллективов, в репетиционной работе, в подборе исполнительского репертуара, в деятельности руководителей этих коллективов.

Результаты анализа синтезировались в виде предлагаемых перспективных социально-педагогических стратегий развития оркестров русских народных инструментов, а также в обобщениях изучения возможных вариантов создания соответствующих социально-педагогических технологий и научно обоснованных методик воспитания, обучения, развития личности в оркестрах русских народных инструментов. Оркестры русских народных инструментов изучались как системный объект, включающий в себя подсистемы учебно-воспитательной, исполнительской и организационно-педагогической деятельности, а также как компонент более

широкой системы обучения и воспитания различных групп населения средствами народного музыкального творчества.

Анализ эволюции и реального состояния русских народных инструментов показывает, что эти коллективы представляют собой не только достижение отечественной культуры и искусства, но и уникальное педагогическое явление, нуждающееся в дополнительном изучении и осмыслении в самых разных аспектах [10, 16]. Дадим им краткую характеристику на основе полученных результатов исследования педагогического содержания деятельности этих коллективов.

Исполнительская деятельность. Ее социально-педагогическая значимость в оркестрах русских народных инструментов заключается в возможности формирования системы социальных взаимодействий в коллективе ее членов, предполагающей вовлечение в музыкальное исполнительство всех желающих независимо от уровня музыкальных способностей, в любом возрасте и в возможной дифференциации исполнительского репертуара, обеспечивающего массовость участия в исполнительской деятельности [6].

Здесь сразу надо сделать оговорку, что между любительскими и профессиональными оркестрами русских народных инструментов нет жесткой границы по составу участников, исполняемому репертуару, используемым музыкальным инструментам, за исключением немногих высокопрофессиональных коллективов, осуществляющих систематическую концертную деятельность. Но и в этом случае многие исполнители имеют предварительный опыт любительского музицирования на народных инструментах.

Система взаимоотношений участников оркестров русских народных инструментов. Эти коллективы предполагают наличие в их составе музыкантов, играющих на самых различных музыкальных инструментах,

разнообразие которых обеспечивает широкий их выбор в зависимости от индивидуальных предпочтений исполнителей [7,8,9].

Эта особенность оркестров русских народных инструментов позволяет создавать в них особую педагогическую атмосферу, в которой отсутствует нездоровая конкуренция в борьбе за лидерство в исполнительстве, за особое привилегированное положение в коллективе благодаря главенству тех или иных музыкальных инструментов или особым исполнительским способностям того или иного музыканта. Создается таким образом система взаимоуважительных отношений музыкантов в коллективе и «чувство ансамбля» не только в процессе исполнительства, но и в самой системе межличностных взаимоотношений т.е. стремление к единству и взаимодополняемости другу друга как творческих индивидуальностей.

Репетиционная работа. Органичным для нее является внутренняя связь каждого исполнителя с импровизационным потенциалом самой природы народной инструментальной музыки [14]. В этой связи исследователи оркестров русских народных инструментов выделяют два типа исполнительства и соответствующей организации репетиционной работы в оркестрах русских народных инструментов – 1)возможность разнообразной импровизации и интерпретации того или иного репертуара музыкальными исполнителями и 2) следование заданному нотному материалу, неизменяемому соблюдению соответствующих норм исполнительства, заложенных в оркестровой партитуре. Для дальнейшего развития оркестров русских народных инструментов в социально-педагогическом пространстве особенно значимой представляется первый тип организации репетиционной работы, который, конечно, не исключает необходимости общего руководства коллективом в направлении достижения общего художественного результата.

Исполнительский репертуар представляет собой еще один важный аспект функционирования оркестров русских народных инструментов для решения социально-педагогических задач. Здесь следует выделить, прежде всего, возможность доступности репертуара и его приближенности к индивидуальным музыкальным и эстетическим запросам самих исполнителей. Сама сущность народного музыкального исполнительства заключается в самореализации любого музыканта независимо от уровня исполнительства. Этому соответствует и широкий набор музыкальных инструментов, соответствующих возможностей доступного звукоизвлечения от простейших до самых изощренных, что позволяет решать такую педагогическую задачу как развитие музыкальных запросов, эстетическое воспитание всех исполнителей-любителей игры на народных музыкальных инструментах [1,11].

Руководство оркестрами русских народных инструментов. Изначально коллективное народное музицирование в России складывалось на основе духа общинности и равноправия всех участников, объединенных общей любовью к исполнительству и исключающих ту или иную жесткую иерархию и «избранность» того или иного исполнителя, что соответствовало традиционному сельскому укладу и образу жизни. Не случайно, что появившиеся руководители оркестра русских народных инструментов сами, как правило, умели играть на тех или иных музыкальных инструментах, что подчеркивало их внутреннее родство с остальными участниками оркестра. Сложился особый педагогический стиль управления оркестрами русских народных инструментов, который предполагает демократизм в руководстве этими коллективами, исключающий подчеркнутую авторитарность. Соответственно большое значение уделяется неформальным межличностным взаимодействиям руководителей этих коллективов с остальными

участниками, направленными на формирование чувства солидарности и общей сопричастности к народной музыкальной культуре как таковой.

Проведенный анализ деятельности оркестров русских народных инструментов в социально-педагогическом пространстве позволил выделить следующие перспективные социально-педагогические стратегии дальнейшего развития этих коллективов:

- вовлечение в исполнительство с использованием русских народных инструментов фактически всех социально-возрастных групп населения, начиная с дошкольного возраста, кончая старшими возрастными группами;

- создание оркестров русских народных инструментов на базе образовательных учреждений и учреждений культуры всех типов с учетом специфики профиля деятельности последних, что означает включение деятельности оркестров русских народных инструментов в соответствующий культурный контекст (например, включение этих коллективов в краеведческую работу музеев);

- расширение состава участников оркестров русских народных инструментов за счет привлечения музыкантов-любителей, осуществляющих самостоятельную, часто стихийную исполнительскую деятельность.

Для реализации этих направлений необходима соответствующая научно-методическая база и подготовка руководителей оркестров русских народных инструментов, имеющих не только хорошую музыкально-исполнительскую подготовку, но психолого-педагогическое и общее гуманитарное образование, знание отечественных традиций фольклорной педагогики и культуры и т.д.

При этом деятельность оркестров русских народных инструментов может развиваться при условии рассмотрения их как общего процесса социализации и духовно-нравственного воспитания личности с использованием культурного наследия, представленного в отечественном

фольклоре, праздничной и обрядовой культуре и во всех жанрах народного исполнительства [4, 18].

В настоящее время исполнительская деятельность творческих коллективов, представляющих самые разные виды и жанры исполнительского искусства, в основном, распределена по сферам профессиональной или любительской исполнительской деятельности. Причем, последняя преимущественно, так или иначе ориентируется на профессиональное исполнительство, что выражается в обязательности публичной демонстрации своих достижений в концертных выступлениях. При такой ориентации происходят неизбежные потери в массовости участия тех или иных любителей исполнительства, чей уровень мастерства в том или ином виде, жанре искусства не соответствует профессиональным критериям оценки художественного уровня исполнительства.

Оркестры русских народных инструментов в этом отношении имеют то преимущество, что они позволяют участвовать в том числе и в публичной исполнительской деятельности всем желающим т.к. сами народные инструменты далеко не всегда предполагают для игры на них основательную профессиональную подготовку. Вместе с тем, при должной организации совместных выступлений музыкантов-любителей народной инструментальной музыки всегда есть та или иная возможность добиться ансамблевости и целостного художественного впечатления от выступления, где каждый музыкант получит свою партию в соответствии с собственными исполнительскими возможностями. К таким общедоступным инструментам можно отнести в первую очередь многие ударные народные инструменты [12] и в известной степени духовые и щипковые.

Таким образом, оркестры русских народных инструментов предоставляют уникальные возможности в приобщении к исполнительскому музыкальному искусству широкий контингент любителей, начиная уже с

дошкольного возраста. Как известно, отталкиваясь от достижений народного музыкального искусства, К.Орф создал целую музыкально-педагогическую систему по вовлечению детей к массовому музыкальному исполнительству, создав на этой основе специальные «орф-инструменты».

Следует также отметить, что, учитывая распространенное существование любительского музицирования на народных инструментах как формы проведения досуга, органичным дополнением к этому музицированию является исполнение народных песен и танцев. Этот комплекс, как известно, присутствует и во многих концертах профессиональных оркестров народных инструментов [15]. Это открывает почти неисчерпаемые возможности и для репертуара любительских коллективов. Тем самым существенно расширяются исполнительские возможности оркестров народных инструментов, становящихся своеобразным «магнитом» для притягивания к себе самых разных видов исполнительского народного творчества.

Еще одной уникальной чертой оркестров русских народных инструментов является возможность формирования на их основе педагогической модели творческого коллектива в качестве ориентира для всей системы самодеятельного творчества. Суть этой модели заключается в достижении принципа ансамблевости вместо обезличивающего влияния традиционных самодеятельных коллективов, который состоит в предоставлении возможности каждому исполнителю проявить свою творческую индивидуальность на доступном для него уровне, при этом не нарушая целостности создаваемого художественного образа, эстетического впечатления [2]. Этот принцип остается значимым для самодеятельного коллектива любого вида и жанра исполнительской деятельности.

Отмеченная выше возможность импровизационного исполнительства в репетиционной работе оркестров народных инструментов также может иметь

значение для любых коллективов самодеятельного творчества. Последнее, чтобы соответствовать своему названию должно организовываться таким образом, чтобы предоставлять возможности для каждого самодеятельного исполнителя осуществлять самостоятельный творческий поиск с последующей коррекцией и педагогическим сопровождением руководителя коллектива в направлении получения значимого художественного результата.

Это требование может быть названо как «этюдность», в процессе которой каждый исполнитель в процессе работы над произведением пытается «примерить» на себя то или иное творческое задание в соответствии с собственным эстетическим восприятием, личностными особенностями, исполнительскими возможностями и т.д. Основу таких «проб» может составлять развитие определенных технических навыков исполнительства, но преимущественно в импровизационной игровой форме. По аналогии с оркестром каждый исполнитель в этом процессе осваивает свою партию для органичного и художественно оправданного включения в общий исполнительский ансамбль. Такое вживание в собственную партию или роль каждого музыканта в общем оркестре убедительно показано в знаменитом фильме Феллини «Репетиция оркестра».

Изучение возможностей оркестров русских народных инструментов в социально-педагогическом пространстве позволило выявить такую уникальную характеристику этих коллективов как презентацию емких образов и духовно-нравственных символов русской национальной культуры, освоение разнообразной музыкальной семантики [3]. Соответственно наибольшую перспективу развития имеют те оркестры русских народных инструментов, которые предполагают наличие исполнителей, имеющих необходимый уровень компетентности в области достижений русской

национальной культуры и русского народного творчества как культурного явления [5,17,19].

В настоящее время сформировалось два направления развития исполнительства на народных музыкальных инструментах – фольклорное и академическое. Для дальнейшего существования оркестров русских народных инструментов в социально-педагогическом пространстве основным является первое направление, поскольку включает в себя разнообразные формы социальной практики – начиная от следования аутентичным образам исполнительского фольклора в процессе любительского музицирования, кончая включенностью в разнообразные празднично-обрядовые формы досугового времяпрепровождения, самостоятельные стилизации музыкально-фольклорного репертуара.

Это не означает умаления важности профессиональных оркестров русских народных инструментов, участвующих в концертных программах в соответствии с заданными «академическими» требованиями к уровню исполнительства и репертуару. Но при отсутствия дальнейшего развития фольклорного направления усиливается опасность безграничной «эстрадизации» оркестров русских народных инструментов и выключения их из социально-педагогического пространства, процесса духовно-нравственного воспитания, эстетического развития и культурного просвещения различных групп населения [13,20].

ЛИТЕРАТУРА

1. Анисимов С.Ф. Духовные ценности: производство и потребление. – М.: Мысль, 1988. – 255 с.
2. Ануфриева Н.И. Народная художественная культура в музыкально-образовательном пространстве вуза. – М.: РГСУ, 2013. – 390 с.
3. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1-2. -2-е изд. – Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1971. – 376 с.

4. Байбурин А. К. Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. – СПб.: Наука, 1993. – 223 с.
5. Бежкович А.С.и др. Хозяйство и быт русских крестьян. – М.: Сов. Россия, 1959. – 254 с.
6. Белецкий С.В. Музыкальное образование. Проблема общедоступности и путь решения // Образование. 2001. № 2. С. 4-23.
7. Биткова Л.К. Русские народные музыкальные инструменты. – СПб.: ГБУДО ДДЮТ Выборгского р-на, 2017. – 23 с.
8. Бычков В.Н. Музыкальные инструменты. – М.: АСТ-ПРЕСС, 2000. – 176 с.
9. Васильев Ю., Широков А. Рассказы о русских народных инструментах. – М.: Сов. композитор, 1986 – 88 с.
10. Вертков К. Русские народные музыкальные инструменты. – Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1975. – 280 с.
11. Гончаров И.Ф. Эстетическое воспитание школьников средствами искусства и действительности. – М.: Педагогика, 1986. – 128 с.
12. Денисов Э. Ударные инструменты в современном оркестре. – М.: Советский композитор, 1982. – 256 с.
13. Кабуш В.Т. Система гуманистического воспитания школьников. – М.: Просвещение, 1989. – 216 с.
14. Квач А. Основы импровизации. – Иркутск: УМЦ «Байкал». – 25 с.
15. Коряжкина Е.А. Интонационная азбука традиционного песенного фольклора // Музыка и время. 2012. № 6. С. 7–25.
16. Максимов Е. Оркестры и ансамбли русских народных инструментов. – М.: Сов. композитор, 1982. – 184 с.
17. Неклюдов С.Ю. Семантика фольклорного текста и "знание традиции" / Славянская традиционная культура и современный мир. Сб.

материалов научн. конференции. / Сост. В.Е. Добровольская, Н.В. Котельникова. Вып.8. – М.: ГРЦФ, 2005. С. 22-41.

18. Некрылова А.Ф. Фольклорный театр. – М.: Современник, 1988. – 476 с.
19. Ремизов В.А. Духовность как культурная ценность личности // Философские науки. 1997. № 2. С. 158-161.
20. Синдикова Г.М. Влияние ценностного потенциала музыкальных произведений на духовное развитие учащихся // Музыка в школе. 2005. № 5. С. 31-33.

REFERENCES

1. Anisimov S.F. Dukhovnye tsennosti: proizvodstvo i potreblenie. – M.: Mysl', 1988. – 255 p.
2. Anufrieva N.I. Narodnaya khudozhestvennaya kul'tura v muzykal'no-obrazovatel'nom prostranstve vuza. – M.: RGSU, 2013. – 390 p.
3. Asaf'ev B. Muzykal'naya forma kak protsess. Kn. 1-2. -2-e izd. – L.: Muzyka, Leningr. otd-nie, 1971. – 376 p.
4. Baiburin A. K. Ritual v traditsionnoi kul'ture. Strukturno-semanticheskii analiz vostochnoslavyanskikh obryadov. – SPb.: Nauka, 1993. – 223 p.
5. Bezhkovich A.S.i dr. Khozyaistvo i byt russkikh krest'yan. – M.: Sov. Rossiya, 1959. – 254 p.
6. Beletskii S.V. Muzykal'noe obrazovanie. Problema obshchedostupnosti i put' resheniya // Obrazovanie. 2001. № 2. Pp. 4-23.
7. Bitkova L.K. Russkie narodnye muzykal'nye instrumenty. – SPb.: GBUDO DDYuT Vyborgskogo r-na, 2017. – 23 p.
8. Bychkov V.N. Muzykal'nye instrumenty. – M.: AST-PRESS, 2000. – 176 p.
9. Vasil'ev Yu., Shirokov A. Rasskazy o russkikh narodnykh instrumentakh. – M.: Sov. kompozitor, 1986 – 88 p.

10. Vertkov K. Russkie narodnye muzykal'nye instrumenty. – L.: Muzyka, Leningr. otd-nie, 1975. – 280 p.
11. Goncharov I.F. Esteticheskoe vospitanie shkol'nikov sredstvami iskusstva i deistvitel'nosti. – M.: Pedagogika, 1986. – 128 p.
12. Denisov E. Udarnye instrumenty v sovremennom orkestre. – M.: Sovetskii kompozitor, 1982. – 256 p.
13. Kabush V.T. Sistema gumanisticheskogo vospitaniya shkol'nikov. – M.: Prosveshchenie, 1989. – 216 p.
14. Kvach A. Osnovy improvizatsii. – Irkutsk: UMTs «Baikal». – 25 p.
15. Koryazhkina E.A. Intonatsionnaya azbuka traditsionnogo pesennogo fol'klora // Muzyka i vremya. 2012. № 6. Pp. 7–25.
16. Maksimov E. Orkestry i ansambli russkikh narodnykh instrumentov. – M.: Sov. kompozitor, 1982. – 184 p.
17. Neklyudov S.Yu. Semantika fol'klornogo teksta i "znanie traditsii" / Slavyanskaya traditsionnaya kul'tura i sovremennyi mir. Sb. materialov nauchn. konferentsii. / Sost. V.E. Dobrovol'skaya, N.V. Kotel'nikova. Vyp.8. – M.: GRTsF, 2005. Pp. 22-41.
18. Nekrylova A.F. Fol'klornyi teatr. – M.: Sovremennik, 1988. – 476 s.
19. Remizov V.A. Dukhovnost' kak kul'turnaya tsennost' lichnosti // Filosofskie nauki. 1997. № 2. Pp. 158-161.
20. Sindikova G.M. Vliyanie tsennostnogo potentsiala muzykal'nykh proizvedenii na dukhovnoe razvitie uchashchikhsya // Muzyka v shkole. 2005. № 5. Pp. 31-33.

Ренёва Наталия Сергеевна
кандидат искусствоведения, доцент
ФГБОУ ВО «Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)»
e-mail: renevanatalia1@gmail.com

Reneva Nataliia S.
Ph.D. in History of Arts, assistant professor
The State Kosygin University of Russia

«ВОСЕМЬ ПЕСЕН ДЛЯ СОПРАНО И ФОРТЕПИАНО» ОР. 18 П. ХИНДЕМИТА: ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ

Аннотация. Статья посвящена анализу одного из ранних произведений классика музыки XX века П. Хиндемита, вокального цикла ор. 18. Произведение представляет интерес как с точки зрения индивидуальной концепции вокального цикла, так и с позиций раннего стиля композитора. В первых песнях цикла можно отметить стилизацию на импрессионистическую стилистику, которая выражается в прозрачной фактуре, приглушенной динамике, сопоставлении крайних регистров, акценте на верхнем регистре фортепиано, в использовании квинтовых и секундовых интонаций. Драматизация образов во второй половине цикла связана с уплотнением музыкальной ткани, напряженными хроматическими интервалами и аккордами, динамическими контрастами. Установлено, что в ор. 18 привносятся черты сонатного цикла: можно выделить экспозицию образов, функцию скерцо, драматический центр произведения, мрачное заключение.

Ключевые слова. П. Хиндемит, вокальный цикл, импрессионизм, стилизация, музыкальная драматургия, интонационные связи.

"EIGHT SONGS FOR SOPRANO AND PIANO" OP. 18 P. HINDEMITH: FEATURES OF MUSICAL DRAMATURGY

Abstract. The article is devoted to the analysis of one of the early works of the 20th century music classic P. Hindemith, the vocal cycle op. 18. The work is of interest both from the point of view of the individual concept of the vocal cycle,

and from the standpoint of the composer's early style. In the first songs of the cycle, one can note a stylization of impressionistic style, which is expressed in a transparent texture, muffled dynamics, juxtaposition of extreme registers, an emphasis on the upper register of the piano, and the use of fifth and second intonations. Dramatization of images in the second half of the cycle is associated with the compaction of the musical fabric, tense chromatic intervals and chords, and dynamic contrasts. It is established that in op. 18, the features of the sonata cycle are introduced: one can single out the exposition of images, the function of the scherzo, the dramatic center of the work, and the gloomy conclusion.

Keywords: P. Hindemith, vocal cycle, impressionism, stylization, musical dramaturgy, intonation connections.

Актуальность темы. П. Хиндемит, один из крупнейших композиторов XX в., оказавший несомненное воздействие на становление музыкальной культуры столетия, в большой степени известен как композитор-симфонист, наиболее ярко проявившийся именно в инструментальной сфере. Между тем, вокальная музыка Хиндемита, в том числе и камерная, несмотря на свою немногочисленность, также не менее интересна как с точки зрения музыкальных образов, так и с позиции композиционного и музыкально-драматургического решения. Творческое наследие П. Хиндемита, композитора-новатора, яркого исполнителя, организатора, теоретика музыки, мало исследовано в отечественном музыковедении. В свою очередь, отдельные исследования, посвященные камерно-вокальному наследию, практически отсутствуют. Между тем, анализ ранних произведений, в число которых входит вокальный цикл ор. 18, может способствовать раскрытию особенностей становления индивидуального композиторского почерка П. Хиндемита. Целью настоящей работы является анализ цикла ор. 18 с точки зрения индивидуального музыкально-драматургического решения.

Камерно-вокальное творчество П. Хиндемита не велико по объему. Помимо отдельных песен, композитору принадлежат следующие вокальные циклы: «Восемь песен для сопрано и фортепиано» ор. 18 на слова разных поэтов (1920), «Смерть смерти» ор. 23 а (1922), «Молодая служанка» на слова Г. Тракля, (1922), «Житие Девы Марии» на слова Р.-М. Рильке (1923).

«Восемь песен для сопрано и фортепиано» – это самый ранний цикл П. Хиндемита. В его основе лежат поэтические тексты современников композитора, большая часть – на слова К. Моргенштерна, Э. Ласкер-Шюлер. В музыке чутко передана стилистика стихов. Для вокального творчества П. Хиндемита характерно проецирование образов поэтических текстов «на все: начиная от мелодики и заканчивая фактурами и формой» [1, с. 21]. Композитор выбирает стихи, в которых смысловая и эмоциональная кульминация приходится на точку золотого сечения, и подчеркивает ее кульминацией в музыкальном тексте. В песнях практически отсутствует точное следование тексту, композитор берет какую-то идею, образ, отражающее его конкретное слово, которое становится определяющим, и отражает это в музыке. Весь цикл оказывается объединен образами ночи, ночных видений и природы, темой разобщенности. В цикле ор. 18 господствуют «умиротворенность настроения и культ красоты», свойственные раннему стилю композитора [2, с. 318].

Каждая из восьми вокальных миниатюр отличается лаконизмом, краткостью, концентрированностью музыкальных средств. Музыкально-композиционные особенности произведения определяют некоторые методы работы с циклическими формами, характерными для зрелого и позднего периодов творчества композитора. Для песен ор. 18 характерен свой принцип организации, определенный выразительный прием, интонационный или гармонический оборот, ритмоформула, иногда — тонкая стилизация. Все выразительные средства, как правило, определены образами поэтического

текста. П. Хиндемит выбирает для песен простые формы, однотемные или малоконтрастные. Много динамических и штриховых нюансов создает детализированный музыкальный текст.

В цикле выстраивается общая линия развития музыкальных образов от светлых к напряженно-трагическим. Внутри произведения можно выделить микроциклы, объединенные общими интонациями, ритмоформулами, гармоническими приемами. На протяжении вокального цикла П. Хиндемит сохраняет традиционный для жанра принцип соединения ведущей одноголосной мелодической линии вокалиста с гармоническим сопровождением фортепиано. Гибкая речитативная мелодика партии вокалиста во многом близка позднему вокальному стилю Р. Шумана.

Открывает цикл песня «Девушка, упоенная танцем» («Die trunkene Tanzerin») на стихи Курта Бока. Трехчастная форма с контрастом между разделами выстраивается, исходя от содержания поэтического текста: в первом разделе главенствует спокойное покачивание, во втором – страстная взволнованность, в третьем – пейзажная изобразительность. При этом все разделы объединены одним состоянием, и каждый из них показывает разные грани этого состояния. Деликатная фактура, преобладание верхнего регистра, в гармонических вертикалях – мягко диссонирующие созвучия (неполные септаккорды и обращения) создают импрессионистическое звучание. Неполный состав аккордов позволяет добиться прозрачности фактуры, а наличие септим и секунд — мягкой диссонантности. Влияние импрессионистов на трактовку фортепиано можно отметить и в камерно-инструментальных сочинениях П. Хиндемита [3, с. 177]. Композитор использует переменный размер (3/4, 4/4, 5/4), но сами размеры не выставляет и вуалирует метрическую сетку путем залиговывания нот между тактов. Мелодика вокальной партии строится на преобладании речевых, декламационных интонаций. Во втором разделе мелодическая линия

изменяется за счет усложнения ритмического рисунка, она становится более прихотливой и извилистой. Фортепианная фактура мелодизируется, в ней появляются струящиеся переливы в высоком регистре. Музыкальный язык песни хроматизируется, что усиливает экспрессию выражения. Третий репризный раздел песни более спокойный, имеет умиротворенный характер. Здесь суммируются фактурные формулы из предыдущих разделов, мелодика сохраняет принципы речевого интонирования, как в начале песни. Вся реприза строится на выдерживании в качестве остинато доминантового квинтсекстаккорда, который остается без разрешения, что наделяет первый номер цикла функцией вступления.

Второй номер цикла – «Я, как Святой Франциск, земли ногами не касаюсь» («Wie Sankt Franciscus schweb' ich in der Luft»). В основе песни – стихотворение немецкого поэта Кристиана Моргенштерна. В его творчестве философская глубина сочетается с юмором, произведения наполнены неожиданными поэтическими метафорами, мистическими, меланхолическими, фантастическими образами. В данном стихотворении поэт «примеряет» на себя образ Святого Франциска Асизского, появление которого обусловлено увлечением К. Моргенштерна религиозно-мистической литературой. В музыкальном воплощении происходит тонкая стилизация немецких народных песен в современном «обрамлении». Отсюда – простота мелодической линии и гармонии, ровная ритмика, периодическая повторность, использование диатонических оборотов. Весь этот комплекс усложняется диссонирующими вертикалями, хроматической тональностью. В песне преобладают пустотные созвучия, благодаря чему достигается избегание ладовой определенности. Номер цикла построен на одном тематизме, в нем нет внутренних контрастов. Волнообразное развитие устремлено к кульминации, за которой следует динамический спад. Средствами динамизации выступают уплотнение фактуры и повышение ее

регистрового расположения, хроматизация в вокальной партии. Логика гармонического развития направлена на усиление диссонантности, пик которой приходится на кульминацию. Объединяющими элементами формообразования выступают использование фактурного единства, ритмоформулы. Характерно разведение партий двух рук пианиста в крайние регистры, за счет чего достигается ощущение большого пространственного объема, а в кульминации происходит сближение фактуры и ее уплотнение. Песня обрамляется фортепианным вступлением и заключением, построенными на интонации кварты.

Песня «Сон» («Traum») написана на стихи Эльзы Ласкер-Шюлер – поэтессы, творчество которой «связано с поэзией импрессионизма и унаследовало от предшествовавшей эпохи упоение языковой красочностью, <…> склонность к странному и необъяснимому» [2, с. 317]. Песня П. Хиндемита – это стилизация в духе прелюдий Дебюсси, представленная изящной, прозрачной фактурой. Но у П. Хиндемита музыкальный пейзаж получил более драматичную трактовку. Медленный темп, повторность мелодико-ритмических оборотов создают впечатление зачарованного статичного пейзажа, и определяющими для создания музыкального образа, проникнутого настроением отчужденности, являются слова «широкая безжизненная равнина». Отчасти по средствам выразительности и использованию ритмоформулы (восьмая и половинная длительности) песня перекликается с предыдущим номером, но переосмысливается в образном отношении. Гармоническая и фактурная пустотность в № 2 была символом оторванности от материального, а в № 3 отожествляется с глубоким разрывом между людьми, между чувством и объектом чувства. В гармоническом отношении на протяжении песни можно отметить замену интонаций большой секунды на малую, параллельных октав на септимы, что связано с обострением напряжения.

Четвертая песня «Мои ушки, как две кошки, караулят на ступеньках» («Auf der Treppe sitzen meine Ohrchen») на слова К. Моргенштерна подчеркивает саркастически-ироничные ноты стихотворения. По сравнению с предыдущими номерами цикла композитор выбирает иные средства для воплощения скерцозности и гротесковости. В мелодии выделяются речитативность, скачки, короткие построения, дробность фраз, много динамических мелких нюансов, конкретизация фразировочных и интонационных особенностей мелодии. Нет ярко выраженной генеральной кульминации, как в предыдущих песнях, но основная смыслонесущая фраза («Я больше ничего не желаю») выделена штриховым контрастом в мелодии. Так же, как и в предыдущих номерах, сохраняется один тип фактуры на протяжении песни, фортепианная и вокальная партии взаимодополняют друг друга. Между партиями вокалиста и фортепиано можно отметить комплиментарность в области распределения мелодико-фактурного материала. В песне ощущается опора на интонацию секунды, которая обыгрывается и в мелодическом, и в гармоническом вариантах, а также появляется в партии фортепиано в виде дублировки мелодической линии в составной интервал нону.

На слова К. Моргенштерна создан и пятый номер «Проснулся я, а ты еще спала» («Vor dir schein’ ich aufgewacht»). Поэт упоминает в тексте стихотворения вальс Ф. Шопена, и композитор музыкальными средствами создает стилизацию шопеновского вальса. Жанровая первооснова определила структурно-композиционную стройность и симметрию песни П. Хиндемита, написанной в простой трехчастной форме. Для вокальной и фортепианной партий характерен единый тематический материал. Основу тематизма песни составляет восходящий ход на терцию с последующим его заполнением к первому звуку в ровном ритме четвертей и восьмых. Неповторимая «шопеновская интонация» представлена в драматичном варианте, в более

углубленном и уплотненном регистре, она обострена хроматизмами, уменьшенными и увеличенными интервалами, при этом акцентируется интонация секунды. Такое искажение характерно и для стихотворного текста, из содержания которого остается неясным, какие у его героев отношения, и возникает догадка, что все происходящее – это всего лишь сон.

Композитор продолжает развивать драматический образ в шестом номере «Из-за тебя так грустно мне – послушай» («Du machst mich traurig – hor'»), который вновь написан на стихотворение Э. Ласкер-Шюлер. Музыка как бы дополняет и конкретизирует недосказанность предыдущей песни, что подчеркнуто использованием основного мотива предыдущего номера в переосмысленном виде: вслед за ходом на терцию ее заполнение дается в нисходящем виде в триольном ритме, а позже мотив обостряется введением дополнительной малой секунды. Эта нисходящая секундовая интонация пронизывает всю песню, на ней строится мелодическая линия вокальной партии в кульминации. Примечательно, что на нее приходится вопросительная фраза «Hast du mich lieb?» («Ты любишь меня?»), повторенная дважды, но на разной высоте. Вопрос остается без ответа. Однако заключительная фраза песни указывает на отрицательный ответ и свидетельствует о трагической развязке песни: «Was tust du mir in meiner Todesstunde?» («Что ты делаешь со мной в час моей смерти?»). Если предыдущие песни цикла выдержаны в приглушенных тонах, то большая часть песни «Из-за тебя так грустно мне – послушай» выдерживается в динамических нюансах *forte, fortissimo*, которые воспринимаются особенно ярко после обрамляющих песню фраз на *piano*. «Громкая» зона песни подчеркивается многопластовой фактурой, в которой линия баса изложена октавами, а средний и верхний пласты звучания – аккордами или интервалами. Мрачное настроение песни усиливается по средствам опоры на малые и уменьшенные септаккорды с внедренными тонами, и

соответствующим им интонациям септимы, чистой и уменьшенной квинт в партии вокалиста.

Таким образом, можно говорить об объединении пятого и шестого номеров в микроцикл, в котором один интонационный материал получает различное музыкальное воплощение в зависимости от поэтического текста, а в самих песнях – разные взгляды на тему разобщенности людей в паре. Песню «Из-за тебя так грустно мне – послушай» можно считать трагической кульминацией цикла.

Отличительной особенностью седьмой песни «По вечерним садам» («Durch die abendlichen Garten») на слова Генриха Шиллинга является преобладание моторного, стремительного движения. В партии фортепиано оно создается за счет двух фактурных типов. Непрерывное гаммообразное движение шестнадцатыми усложняется за счет хроматизмов, а фигурации в триольном ритме основаны на повторении одних мотивов. На таком фоне яркими всплесками звучат отдельные терции в высоком регистре фортепиано, выделенные за счет штриховых и динамических средств, они ассоциируются с образами желтого цвета фонаря, лунного света, бликами листвы, заложенными в поэтическом тексте. Вокальная партия, изложенная ровными восьмыми, основана на протяженных фразах, устремленных к мелодическим вершинам, что также способствует созданию основного образа. В среднем разделе трехчастной формы характер мелодической линии вокальной партии меняется, она строится на чередовании разнонаправленных скачков, среди которых такие напряженные интервалы как нона, большая септима, уменьшенная квинта. На протяжении всей песни сопоставляются крайние регистры фортепиано, музыка изобилует резкими динамическими контрастами, быстрыми нарастаниями и спадами. В результате, вместо красочного пейзажа музыка наполняется экспрессией, эмоциональными всплесками, чувствами страха и тревоги.

Спокойное умиротворенное настроение возвращает завершающий номер цикла – «Трубы» («Trompeten») на стихи Георга Тракля. В первом такте песни в партии фортепиано появляется ход на восходящую кварту, и авторская ремарка «Wie ein Signal» («Как сигнал») указывает на звукоподражательный момент. Вскоре в вокальной партии на слова «tönen Trompeten» («звук трубы») проходит мотив в полном варианте – в виде восходящего движения по звукам квартсекстаккорда в триольном ритме. Данный мотив пронизывает музыкальную ткань всей песни, повторяясь от разных звуков. Символическая ценность трубы обычно заключалась в подчеркивании определенных событий, инструмент ценился за громкий звук [4, с. 1226]. Однако у П. Хиндемита изображение трубы не выделяется из общей музыкальной фактуры и звучит приглушенно. По-видимому, этим инструментом в заключении цикла композитор хотел особо выделить образы отчаяния, обреченности, и, вместе с тем, смирения. На основе мотива трубы строятся средняя часть песни и фортепианная постлюдия, где он образует фигурации в верхнем голосе фактуры фортепиано, ассоциирующиеся с мягким покачиванием. При этом основу фактуры заключительного номера составляют многозвучные аккорды, изложенные долгими длительностями. Такие аккордовые вертикали П. Хиндемит предписывает исполнять во всем цикле без приема arpeggiato, указывая на необходимость монолитного сурового звучания, лишенного какой-либо эмоциональности. Вокальная партия песни гибко сочетает речевые интонации с выразительными широкими скачками.

На основании проведенного исследования можно сделать следующие выводы. При отсутствии в цикле программного названия и единого сюжета музыкальная драматургия имеет ярко выраженную направленность от светлых, созерцательных образов к напряженно-трагическим. Можно выделить черты сонатного цикла: с первой по третью песни дается

экспозиция образов, четвертая песня выполняет функцию скерцо, пятая и шестая песни являются драматическим центром произведения, седьмая и восьмая песни – мрачное заключение.

К общим для всего цикла музыкальным элементам можно отнести опору на импрессионистическую стилистику, которая выражается прозрачной фактуре, сопоставлении крайних регистров или акценте на верхний регистр фортепиано, приглушенной динамике, в использовании параллельных цепочек интервалов и аккордов, опоре на квинтовые и секундовые интонации как в гармоническом, так и в мелодическом виде. Можно провести некоторые параллели с фортепианными прелюдиями К. Дебюсси. П. Хиндемит выстраивает тонкие стилизации не только на музыку К. Дебюсси, но и на вальс Ф. Шопена, на жанр немецкой народной песни. Однако шестой, седьмой и восьмой номера цикла наполняются образами обреченности, тревоги, трагизма. Драматургические изменения совершаются за счет стилистики экспрессионизма, связанного с уплотнением музыкальной ткани, появлением многопластовой фактуры, многозвучных аккордовых вертикалей, введения внезапных сопоставлений и ярких динамических контрастов. Мягкие диссонирующие аккорды первых номеров цикла сменяются напряженными хроматическими интервалами и аккордами. Как правило, партии вокалиста и фортепиано основаны на единых интонациях, что обеспечивает между ними тесную взаимосвязь и придает циклу цельность.

ЛИТЕРАТУРА

1. Киселев П. Б. Хоровое творчество Хиндемита: автореф. дисс. … канд. иск. – М., 2009. – 23 с.
2. Левая Т., Леонтьева О. Пауль Хиндемит: жизнь и творчество. – М.: Музыка, 1974. – 448 с.
3. Корчинская Л. М. Камерные сонаты для различных инструментов с фортепиано П. Хиндемита: идея гармонии мира и музыкальная

композиция: дисс. … канд. иск. – М., 2022. – 280 с.

4. Словарь библейских образов / под общ. ред. Л. Райкена, Д. Уилхойта, Т. Лонгмана, пер. Б. А. Скороходов. – СПб.: Библия для всех, 2005. – 1424 с.

REFERENCES.

1. Kiselev P. B. Khorovoe tvorchestvo Khindemita, avtoref. diss. … kand. isk, Moscow, 2009, 23 p.
2. Levaya T., Leont'eva O. Paul' Khindemit: zhizn' i tvorchestvo, Moscow: Muzyka, 1974, 448 p.
3. Korchinskaya L. M. Kamernye sonaty dlya razlichnykh instrumentov s fortepiano P. Khindemita: ideya garmonii mira i muzykal'naya kompozitsiya, diss. … kand. isk, Moscow, 2022, 280 p.
4. Slovar' bibleiskikh obrazov / pod obshch. red. L. Raikena, D. Uilkhoita, T. Longmana, per. B. A. Skorokhodov, Sankt-Peterburg: Bibliya dlya vsekh, 2005, 1424 p.

Ван Лу
аспирант
факультета искусств, кафедра театрального искусства
ФГБОУ ВО «Московский государственный университет
им. М.В. Ломоносова»
e-mail: 46437238@qq.com

Wang Lu
PhD student
Faculty of Arts Department of Theater Arts
Lomonosov Moscow State University

О ФИЛОСОФСКОМ ЗНАЧЕНИИ ВЗАИМОСВЯЗИ СТАТИКИ И ДИНАМИКИ В ТАНЦЕВАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ

Предмет исследования - взаимосвязь статики и динамики в танцевальных произведениях. Методологическую основу составляют методы научного познания - исторический, аналитический, теоретический. Научная новизна заключается в выделении динамических и статических контрастов как между одними и теми же элементами танца, так и между различными элементами. Выводы - красота движения и неподвижности танца включает в себя красоту структуры, формы и мастерства, которые создают красоту жизни и гармонию.

Ключевые слова: танец, динамика, статика, движение, форма, жизнь.

ABOUT THE PHILOSOPHICAL SIGNIFICANCE OF THE RELATION OF STATICS AND DYNAMICS IN THE DANCE WORKS

The subject of the study is the relationship of statics and dynamics in the dance works. According to the objectives in the process of research the following methods were used: general scientific, historical, analytical, comparative, cultural, practical and theoretical. The scientific novelty of the research - the work presents the classification of different elements that appear in different dance works, also highlighted the dynamic and static contrasts between the same dance elements, as well as between different elements, summarizing the relationship and differences between them. Conclusions. The dynamic and static relationship between yin and

yang is the essence of traditional Chinese philosophy and aesthetics. The attempt to use dynamic and static balance as a creative means in the creation of dance is an exploration of the contemporary application of traditional Chinese life philosophy and a further interpretation of contemporary aesthetics. The deeper meaning of the theory of movement and stillness lies in highlighting the overall situation. The beauty of movement and stillness includes the beauty of structure, form, and craftsmanship that create the beauty of life and harmony. The depiction of movement and stillness in dance gives meaning not only to the expression of interest in writing, but also to the overall effect of organically combining and optimizing the form and spirit of things as an object of creativity and the choreographer's aesthetic taste.

Keywords: dance, dynamics, statics, movement, form, life.

Актуальность темы исследования. Танец (хореография) как вид искусства своими средствами, своим художественным языком отражает жизнь. Человеческое тело представляет собой единение физического и духовного. Танец – это уникальная форма отображения философии жизни, выраженная посредством объемно-пространственных характеристик. Сущность танца выражается в сочетании между композицией структуры танца и музыкой. Философская концепция «взаимосвязи динамики и статики» оказывает глубокое влияние на искусство. Взаимоотношения между инь и янь – это квинтэссенция традиционной китайской философии и эстетики [1, С. 20]. Рассмотрение отношения единства противоположностей между динамическим и статическим равновесием в качестве основной идеи, является исследованием современного применения древнекитайской традиционной жизненной философии и её интерпретации в современном искусстве.

Степень научной разработанности проблемы. Проблему

композиционного построения хореографического номера рассматривали в своих работах такие авторы как: Карпенко И.А., Чхень Ж., Андреева М.П., Борисенко Т.С., Gardner, Sally; Peebles, Crystal; Thomas, Matthew.

Формирование образного содержания, пластической символики танца, его структурных и композиционных особенностей является предметом современных научных исследований Кирьянковой А.П., Комовича С.Э., Тарханова И.В., Peebles, Crystal; Thomas, Matthew; Weber, Rebecca.

Танец как образное видение окружающего мира, выраженное через создание художественного образа на основе ритмического изменения систематизированных выразительных положений человеческого тела, рассматривается Власовой А.Р., Павельевым И.Г., Кирьянковой А.П., Комовичем С.Э., Gavish, Maya; Stevens, Catherine J.; Vieira, Alba Pedreira.

Однако, несмотря на имеющиеся труды и наработки именно взаимосвязь художественного образа и системы выразительных положений человеческого тела – хореографических движений в их статике и динамике – требует дальнейшего теоретического обобщения.

Цель исследования - исследовать философское значение взаимосвязи статики и динамики в танцевальных произведениях.

Задачи исследования: 1) проанализировать танцевальные произведения: «Плач Мин Фен», «Китайские матери», «Песня странника», «Нанкин Лян», «Один шелкопряд и один дзэн», «Водная луна»; 2) сформулировать интерпретацию обозначенных танцевальных произведений с точки зрения «статико-динамического взгляда» для понимания «отношения между динамикой и статикой»; 3) рассмотреть проблемы, вызванные балансом между динамикой и статикой в танцевальном произведении, и способы их решения.

Предмет исследования - взаимосвязь статики и динамики в танцевальных произведениях.

Научная новизна исследования – в работе представлена классификация различных элементов, которые появляются в танцевальных произведениях, также выделены динамические и статические контрасты как между одними и теми же элементами, так и между различными элементами, обобщая взаимосвязь и различия между ними.

Методология и методы исследования - согласно поставленным задачам в процессе исследования использовались следующие методы: общенаучный, исторический, аналитический, компаративистский, культурологический, практический, теоретический.

Источниковая база исследования - теоретические труды исследователей хореографического искусства Китая, которые стали фундаментом современных научных исследований в данной области, а также эмпирические наблюдения за балетмейстерской практикой и исполнительской деятельностью при исполнении таких танцевальных произведений и их частей как «Плач Мин Фен», «Китайские матери», «Песня странника», «Нанкин Лян», «Один шелкопряд и один дзэн», «Водная луна».

«Динамическое и статичное» — это понятие философских течений восточной культуры: «красота инь и янь» и «динамическая и статическая гармония». Термин «динамико-статические отношения» вытекает из взгляда на них в традиционной китайской философии. Движение и неподвижность — это два основных состояния во всем, от неба до земли, на них основывается понимание красоты. С незапамятных времён в Китае было глубокое понимание эти двух состояний [2, С. 25].

Искусство танца — выражение эмоций и отражение человеческой жизни посредством движений. Обычно считается, что «динамика» означает «движение». Согласно диалектико-материалистической философии в «Трудовой теории стоимости» Энгельса, танец стал самым представительным художественным жанром динамичной красоты.

Динамическая красота танца также является предметом художественного творчества в самых различных областях искусства. Во времена династии Тан Бо Цзюйи в своем произведении «Одеяние из радуги и перьев» описал знаменитый танец наложницы Ян; в стихотворении Ли Цюньюй есть строчки, относящиеся к «Танцу Цзинхун» наложницы Мэй: «Чанша девять дней поднимается на Восточную башню, чтобы увидеть танец»; Ду Фу написал произведение «Гуань Гунсунь Да Ньянг, ученица, танцующего с мечами»; Художник Пяти династий Южного Тан Гу Хун в «Ночном банкете Хан Сицзай» изображает легкость и красоту танца.

Лао-цзы сказал: «Это были те, которые, соблюдая спокойствие, умели грязное сделать чистым. Это были те, которые своим умением сделать долговечное движение спокойным, содействовали жизни» [3, С. 140]. В дополнение к динамичной и статической красоте внешних движений, в танце захватывает то, что он передаёт в себе идеи, заложенные хореографом. Под руководством постановщика танцоры согласовывают динамику и статику внешнего танцевального образа, показывая изменения внутренних эмоций, таким образом раскрывая духовный мир при помощи движений танцоров. Выражение созданной художественной концепции происходит при двустороннем взаимодействии динамического и статического [4, С. 54].

Среди различных элементов, влияющих на структуру танца, первое, что следует рассмотреть, - это образ персонажей. Образ каждого персонажа — это часть рассказываемой истории. Соединение этих частей посредством постановки и аранжировки танцевальных движений — это законченное хореографическое произведение.

В танце «Плач Мин Фен» девушка в светлой одежде выделяется от одетого в чёрное танцевального коллектива, выходя вперёд под аккомпанемент флейты. С белым платком в руке она находится в динамичном движении и, как новая звезда, пробивающаяся сквозь чёрное

ночное небо, даёт людям надежду. Образ невинной девушки, которая стремится к чистой любви, несмотря на жестокое угнетение феодальных сил, почти всегда динамичен, на сопоставлении со статичными танцорами в чёрном.

В истории «Китайские матери» режиссёр-постановщик использовал метод динамического и статического контраста, чтобы создать два разных, но одинаково ярких образа «китайской матери» и «японской маленькой девочки». Разные внутренние миры двух персонажей разных национальностей и идентичностей. Примерно в начале второй минуты танца музыка останавливается, и появляется японская сирота, которая сидит на корточках посреди сцены, не двигаясь и закрыв голову руками, что ярко отражает состояние страха и робости героини. Отчаянное настроение передаётся «китайскими матерями» через серию динамичных движений руками, тем самым показывая противоречивое состояние матери при столкновении с «ребёнком врага».

Г-н Сунь Лун Куй однажды сказал: «Безграничность — танцы целыми днями, ограниченные только формированием образов» [5, С. 117]. Так, образ персонажа — это душа танца, и контраст между движением и статикой отражается в характере каждого персонажа: статичные персонажи более замкнуты, а динамичные активны и открыты. Такой контраст делает персонажей в произведениях разнообразными, что также создаёт ощущение наполненности танца [6, С. 15]. Формирование образа является основным звеном в создании танца. Благодаря этому становится понятно, что «изображение — это не форма, а единство формы и содержания, где в каждую точку, линию, цвет, звук заложен смысл; так передаются эмоции» [7, С. 19].

Таким образом, композиция является важным компонентом танца, особенно в групповом танце, который в то же время является общим

знаменателем для измерения положительных и отрицательных результатов. Красота гармонии в танцевальной композиции напрямую отражается в красоте движения и неподвижности. В идеальной танцевальной картине контраст между движением и неподвижностью, слияние движения и неподвижности, но независимо друг от друга, может не только внести драматический конфликт в повествование танца, но и помочь усилить чувство формы всего танца.

Фэн Юлан, известный философ, понимал дзэн как «философию тишины», потому что вольный перевод дзэн - это медитация, то есть спокойное мышление или медитация. Спокойствие в дзэн означает спокойствие тела, спокойствие ума и спокойствие духа; точно так же есть похожие взгляды в традиционной китайской эстетике. Например, теория «Рассеивания метафизики» Лао-цзы требует, чтобы люди избавились от своих субъективных заблуждений и предрассудков, сохранили свою внутреннюю пустоту и тишину и достигли состояния интеграции с «Дао» «тишина, чтобы все было в одно и то же время, я буду наблюдать и созерцать».

Только сохраняя состояние пустоты и покоя, человеческий разум может заботиться об изменениях и происхождении всех вещей во вселенной. Лю Се, теоретик литературы времен Вэй, Цзинь, южных и северных династий, далее объяснил «пустоту и тишину» как предложение эстетического творчества в своем «литературном разуме и вырезании драконов Шэньси».

В песне бродяг Линь Хуаймина из танцевального сборника Юньмэнь скорость танца настолько медленная, что зрители могут наблюдать за каждым движением актеров. Соответствующая медленная скорость тихая, настолько тихая, что кажется, что можно слышать дыхание каждого танцора на сцене. Потому что такая крайняя медлительность и тишина открывает дверь и окно для аудитории, чтобы уйти от сложной светской реальности, и

заставляет людей торопиться, останавливаться и погружаться в медитацию и спокойный взгляд на жизнь. Линь Хуайминь дает современным людям возможность медитировать на жизнь и индивидуальное сердце посредством танца Дзен, а также дает миру жизненную ценность и художественную перспективу.

В начале танца «Нанкин Лян» несколько очень напряженных статических форм являются типичной «статической композицией». Открывая «статичную композицию», режиссер может сделать атмосферу всей сцены серьезной и достойной. Зрители не могут не озарить глаза после столь сильного визуального воздействия. Композиция отражает мощную силу, заключенную в статической картине, которая заставляет торжественную и помпезную смерть изливаться через трансформацию нескольких комбинаций моделирования.

Добавляя сюжет всему танцу, внимание публики прочно фиксируется на сцене. Одним словом, гармонична композиция в танцевальном произведении или нет, зависит от распределения танцоров на сцене и от того, уместен ли в определенной степени динамический и статический контраст. Хотя композиция фокусируется на представлении всей танцевальной формы, использование «статической композиции» для показа торжественных и волнующих сцен и «динамической композиции» для завершения плавных и активных сцен, несомненно, может создать атмосферу для танцевальных произведений.

Противопоставление различных художественных средств дает разную «красоту танца». Иными словами, красота его философии «он Ши Шэн, Тонг, затем Бу

Танцы «Печальный крик феникса» и «Китайская мама» символизируют стремление к истинной доброте и красоте по образному контрасту. Динамическая и статическая обработка играет важную роль в понимании и

формировании изображения. Овладеть внутренней логикой рассуждений динамического и статического и иметь дело с отношениями между ними - ключ к созданию отличительного и типичного образа танца. Динамика абсолютна, статика относительна. Есть статичность в движении, движения в неподвижности, чрезвычайная неподвижность в движении и крайняя неподвижность в движении. Они содержат, взаимопроникаают и преобразуют друг друга и объединены великой красотой гармонии. Оглядываясь назад, можно сказать, что успех любого произведения искусства неотделим от «свежего» художественного образа и формирования типичных персонажей, и эта «свежая» и «живая» динамика является пропорцией и степенью «динамического» художественного развертывания.

Танцы «Песня бродяги» и «Нанкин Лян» с помощью растянутого удлинённого движения таит в себе чувство долгой жизни и красоты. Взаимосвязь между движением и неподвижностью используется должным образом, чтобы сформировать красоту художественной формы.

Танец «Один шелкопряд и один дзен» прослеживает образ танца великой красоты и гармонии через сопоставление разных сцен. Слово «Гармония» впервые было записано в период династии Цинь. «Хе-божественный» означает гармонию и согласованность, а «Хе-соединение» означает единство и воссоединение. От первоначального разделения до последующего использования непрерывного приложения означает, что происхождение всех вещей такое же, как правила происхождения всех вещей.

Красота «гармонии» глубоко укоренилась в сердцах китайцев, влияя на эстетические потребности людей и раскрывая их эстетическое царство. Следовательно, существует «красота гармонии между небом и землей, гармония всего ведет к жизни, гармония разума и тела ведет к здоровью, гармония каждого ведет к добру, гармония в семье ведет к благополучию», гармония общества ведет к безопасности, гармония страны ведет к силе,

гармония мира ведет к миру» [8, С. 3].

Именно благодаря вышеперечисленным аспектам художественное развертывание движения и неподвижности влияет на творческое мышление хореографа и определяет общую структуру танца. Восточная мысль - это философия жизни, которая подчеркивает начало, переход и цикл. Он подчеркивает взаимное ограничение статических и статических методов для достижения наивысшего уровня динамических и статических концепций.

В истории китайской эстетики понятие художественной концепции было выдвинуто относительно поздно. Цзун Байхуа, известный эстетик, делит художественную концепцию на пять сфер, среди которых пятая - «религиозная сфера из-за желания вернуться к первозданному и гармонии между небом и человеком». Он считает, что художественная концепция имеет три характеристики: «мораль», «танец» и «пустота» [7, С. 20].

Художественная критика династии Тан представила концепции царства и царства из буддийских терминов, которые использовались для выражения объекта художественного выражения и художественного образа творения. Со времен Шести династий идеальным состоянием искусства в Китае было «наблюдение Дао с ясным умом» и понимание тонкого и глубокого состояния дзэн в фазе цвета с улыбкой.

Например, в предисловии к «Ду Чжуань Синьань» Гуань Цзю хорошо сказал: «когда появится луна», и «бессмертный» — это тоже слово «Родниковая вода в бассейне» — это тоже слово дзэн. Это состояние дзен. В наши дни художественная концепция - цель и идеал художника. Существенная черта художественного замысла - «ритм жизни», то есть показать красоту самой жизни. В эстетической психологической структуре нашего народа мироздание и художественная концепция рассматриваются как неотъемлемая часть изоморфных отношений [9, С. 376].

«Водная Луна» Линь Хуаймина, собирающего танец Юньмэнь,

является наилучшим представителем созерцания, и весь спектакль не имеет особых сюжетов, он просто выражает своего рода утопическое представление, используя для этого восточную Тай - полярную наводку и западную музыкальную классику - «Бай без аккомпании виолончели». Его работа - вторая в серии «Духовное и спокойное путешествие» Линь Хуайминь. Он вдохновлен буддийской мантрой «все цветы в зеркале, вода и луна пусты». В воде и зеркале мы ищем круговорот жизни и всю пустоту. Танец проходит внешне через все тело танцора и одновременно показывает неподвижность и покой, но также поддерживает бушующую внутреннюю жизнь, которая является высшим мастерством «Водной луны» [10, С. 9].

Выводы. Динамические и статические отношения между инь и янь - суть традиционной китайской философии и эстетики. Попытка использовать динамический и статический баланс в качестве творческого средства в создании танцев на самом деле является исследованием современного применения традиционной китайской жизненной философии и дальнейшей интерпретацией современной эстетики. Анализируя вышеупомянутые танцевальные произведения, можно понять, что движение Инь и Ян - это дзен-способ «мастерства» для достижения «гармонии».

Со временем и с практикой, движения становятся естественным продолжением тела, на выполнение которых не требуется полная концентрация ума. Необходимо отложить в сторону внешние помехи и мысли в сердце, полностью погрузиться в своего рода истинные, добрые и красивые эмоции и эмоциональное выражение, чтобы достичь мастерства самовыражения.

Глубокий смысл теории движения и неподвижности заключается в выделении общей ситуации. Красота движения и неподвижности включает в себя красоту структуры, формы и мастерства, которые создают красоту жизни и гармонию. Изображение движения и неподвижности в танце придает

значение не только выражению интереса к письму, но и общему эффекту органичного сочетания и оптимизации формы и духа вещей как объекта творчества и эстетического вкуса хореографа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дай Цзянье. Лекции о слове Лао-Цзы // Университет Хайкоу; Хайнаньское издательство, апрель 2015. С. 18-37.
2. Ду Хуан. О ценности дзен-музыки и танцевальной рифмы // Ихай. 2011. №10. С 24-27.
3. Чэнь Гуйна. Лао-цзы (Современный перевод аннотаций). - Пекин: Рекламное издательство, 2003. С. 139-141.
4. Куриленко Е.Н. Музыка и хореография. Вопросы взаимодействия // Теория и история искусства. Выпуски 1/2 / Гл. ред. А.П. Лободанов. — М.: Издательство «БОС», 2021. – 128 с.
5. Сун Лун Куй. Танцующий народ. – Пекин: Национальный издательский дом, первое издание, 2014. С. 117.
6. Линь Цзяньхуа. Краткий очерк обсуждения мысли Чжу Си о движении ума и неподвижности // Журнал университета Фучжоу, центральное издательство, 2018. С. 12-17.
7. Цзун Байхуа. Эстетическая прогулка по эстетике // Шанхайское народное издательство, первое издание, 2015. С. 18-20.
8. Сюй Юнген. Культура гармонии гор Тяньтай // Китайская литература и историческая пресса, 2015. С. 3.
9. Сунь Лункуй, У Ху Ян, Современная интерпретация национального танца, движение-пустота. Яньцзи: Народное издательство, 2014. – 545 с.
10. Чэнь Хаотян. Концепция бытия, небытия, неподвижности и движения Лао-цзы // Издательство центрального китайского педагогического университета, 2017. С. 8-11.

REFERENCES

1. Daj Czjan'e (2015) Lekcii o slove Lao-Czy [Lectures on the Word of Lao Tzu]. In: Universitet Hajkou; Hajnan'skoe izdatel'stvo [Haikou University; Hainan Publishing House]. pp. 18-37.

2. Du Huan (2011) O cennosti dzen-muzyki i tanceval'noj rifmy [On the value of Zen music and dance rhyme]. In: Ihaj Izdatel'stvo Ljaoninskogo universiteta [Ihai magazine. Liaoning University Press]. pp. 24-27.
3. Chjen' Gujna (2003) Lao-czy (Sovremennyj perevod annotacij) [Lao Tzu (Modern Translation of Annotations)]. In; Pekin. Reklamnoe izdatel'stvo [Advertising Publishing House]. pp. 139-141.
4. Kurilenko E.N. (2021) Muzyka i horeografija. Voprosy vzaimodejstvija [Advertising Publishing House]. Theory and history of art. Issues 1/2 / Ch. ed. A.P. Lobodanov. Moscow: Publishing house "BOS"/
5. Sun Lun Kuj (2014) Tancujushhij narod [Dancing people]. Beijing: National Publishing House, first edition/
6. Lin' Czjan'hua (2018) Kratkij ocherk obsuzhdenija mysli Chzhu Si o dvizhenii uma i nepodvizhnosti [A Brief Essay on the Discussion of Zhu Xi's Thought on Mind Movement and Stillness]. In: Zhurnal universiteta Fuchzhou, central'noe izdatel'stvo [Journal of Fuzhou University, Central Press]. pp. 12-17.
7. Czun Bajhua (2015) Jesteticheskaja progulka po jestetike [Aesthetic walk through aesthetics]. In: Shanhaj: Shanhajskoe narodnoe izdatel'stvo, pervoe izdanie [Shanghai People's Publishing House]. pp. 18-20.
8. Sjuj Jungen (2015) Kul'tura garmonii gor Tjan'taj [Harmony culture of Tiantai Mountains]. In: Kitajskaja literatura i istoricheskaja pressa [Harmony culture of Tiantai Mountains]. pp. 3.
9. Sun' Lunkuj, U Hu Jan (2014) Sovremennaja interpretacija nacional'nogo tanca, dvizhenie-pustota (pervoe izdanie) [Modern Interpretation of National Dance]. Yanji: Yanbian People's Publishing House.
10. Chjen' Haotjan (2017) Koncepcija bytija, nebytija, nepodvizhnosti i dvizhenija Lao-czy [The concept of being, non-being, immobility and movement of Lao Tzu]. In: Izdatel'stvo central'nogo kitajskogo pedagogicheskogo universiteta [The concept of being, non-being, immobility and movement of Lao Tzu]. pp. 8-11.

Чжао Гэ
аспирант факультета искусств
ФГБОУ ВО «Московский государственный университет
им. М.В. Ломоносова»
e-mail: 450506011@qq.com

Zhao Ge
PhD student
Faculty of Art
Lomonosov Moscow State University

ИСТОРИКО-ФИЛОСОФСКИЕ РАЗМЫШЛЕНИЯ ОБ ЭСТЕТИКЕ СОВРЕМЕННОЙ КИТАЙСКОЙ МУЗЫКИ

Предмет исследования - эстетика современной китайской музыки. Методологическую основу статьи составляют методы анализа и обобщения; взаимодействия, интеграции, синтеза и типологии. Научная новизна заключается в представлении исторического и философского видения эстетики современной китайской музыки. Выводы. Современная китайская музыкальная эстетика должна уделять больше внимания цивилизованной коннотации и «культурной трансформации музыкального искусства как способа человеческого существования.

Ключевые слова: музыка, эстетика, жизнь, содержание, эволюция.

HISTORICAL AND PHILOSOPHICAL REFLECTIONS ON THE AESTHETICS OF MODERN CHINESE MUSIC

The subject of the study is the aesthetics of contemporary Chinese music. The methodology and methods of research are conditioned by the problematics of the topic under study and the content of the set tasks, which predetermined the use of systematic interaction of methodological principles of different sciences. In particular, used methods of analysis and generalization, methods of interaction, integration, synthesis and typology, methods of observation and historical evolution, the method of action-structural modeling. The scientific novelty of the study lies in the fact that on the basis of panoramic perspective, using systematic thinking, presented a historical and philosophical vision of the aesthetics of

contemporary Chinese music, which allows to realize its own coordinates, grasp the path of thinking, to determine the direction of further progress.

Keywords: music, aesthetics, life, content, evolution.

Актуальность темы исследования. Эстетика современной китайской музыки прошла долгий и извилистый путь. В современных реалиях эстетика современной китайской музыки переживает период перемен и эволюции. В ходе истории в силу определенных начальных условий и особой гармонии сформировалось прошлое. В ходе истории, благодаря влиянию веяний мысли времени и сознательных усилий людей, будущее сформировалось.

Степень научной разработанности проблемы. Проблематике становления восточного музыкального искусства посвятили свои труды Федорова В.А., Лийка О.Г., Черданцева И.В., Жиренова А.Т., Berthel, K.; Li, Yan-Ning; Wood, Emma H.

Ведущие черты стилистики музыкального творчества в Китае в контексте художественно-эстетических направлений и композиторских техник современного времени нашли свое отражение в работах Цзи Ш., Лю Я., Чжоу Д., Yu, Zhuo; Leung, Bo-Wah; Sun, Zuodong; Leung, Bo Wah.

В тоже время, высоко оценивая существующие на сегодняшний день достижения, необходимо отметить, что ряд вопросов проблемного характера остается нерешенным и требующим более углубленного исследования. В частности, отдельного внимания заслуживает проблематика концептуализация феномена китайской музыки в контексте диалога современных культур.

Цель исследования - изучить форум китайской музыкальной эстетики с начала 20 века.

Задачи исследования: 1) определить первоначальную суть современной китайской музыкальной эстетики; 2) изучить сущность красоты;

3) обозначить наиболее актуальные темы эстетики современной китайской музыки; 4) выделить будущее направление современной китайской музыкальной эстетики.

Предмет исследования - эстетика современной китайской музыки.

Научная новизна исследования – на основе панорамной перспективы, используя систематическое мышление, представлено историческое и философское видение эстетики современной китайской музыки, которое позволяет осознать собственные координаты, уловить путь мышления, определить направление дальнейшего прогресса.

Методология и методы исследования обусловлены проблематикой изучаемой темы и содержанием поставленных задач, что предопределило использование системного взаимодействия методологических принципов разных наук. В частности, использовались методы анализа и обобщения; методы взаимодействия, интеграции, синтеза и типологии, методы наблюдения и исторической эволюции, метод деятельностно-структурного моделирования.

Эмпирическая база исследования – образцы китайской вокальной музыки, композиторско-исполнительская практика, статьи музыкальных критиков.

Основная часть. С самого начала эстетика современной китайской музыки находилась в шатком положении. С началом веков китайская цивилизация не раз действительно оказалась под угрозой исчезновения. «Выживание», «продолжение», «защита страны» и «спасение людей» стали священным долгом каждого китайца. В то время ключевой вопрос был: «сможет ли музыка выжить, продолжать умирать, защитить страну и спасти людей?» Ответов всего два: «Может!» Или «не может».

23 мая 1942 года выступление Мао Цзэдуна на форуме Яньань по литературе и искусству обеспечило относительно систематическую

теоретическую основу литературы и искусства на социологическом уровне под руководством марксизма и ленинизма, и в первый раз объяснила «социальную функцию музыки» для народа. Целью выступления на «Яньаньском форуме по литературе и искусству» - «изучить взаимосвязь между литературой и художественным творчеством и общей революционной работой, стремиться к правильному развитию революционной литературы и искусства, искать более эффективную помощь революционной литературы и искусства», показать искусство как одно из направлений революционной работы, чтобы свергнуть врагов нашей нации и выполнить задачу национального освобождения. Мао Цзэдун сделал ясное заявление: «материалисты в целом не против утилитаризма, но против утилитаризма феодального класса, буржуазии и мелкой буржуазии, а также против тех лицемеров, которые на словах выступают против утилитаризма, но на самом деле придерживаются самого эгоистичного и недальновидного утилитаризма. В мире нет супер-утилитаристов. В классовом обществе - утилитаризм того или иного класса. Мы пролетарские революционные утилитаристы. Мы исходим из единства настоящих и будущих интересов самых широких масс, которые составляют более 90% населения».

Можно сказать, что с момента публикации выступления на форуме Яньань по искусству и литературе музыкально-эстетическая область материкового Китая в течение длительного времени анализировала различные практики создания музыки и свои творческие достижения. Эта литературная критика, основанная на «творческой практике» и «творческих достижениях», на долгое время стала основной парадигмой музыкальной эстетики современного материкового Китая.

Сущность красоты. Выступление Мао Цзэдуна на Яньаньском форуме по искусству и литературе отобразило теоретическую основу литературной и художественной теории под руководством Маркса и Ленина,

а также философии искусства современного материкового Китая, общей эстетики, музыкальной философии и музыкальной эстетики. Однако, основываясь на предпосылке его мысленного измерения «подчеркивания социальной функции», выступление на форуме Яньань по литературе и искусству подтвердило красоту литературы и искусства и стремление к красоте в искусстве, но не определило, что есть «сущность красоты».

Задолго до эстетических дебатов в стране на рубеже пятидесятых и шестидесятых годов двадцатого столетия Ли Хуаньчжи выпустил «Мое понимание социалистического реализма в музыке», опубликованное в декабре 1953 и январе 1954 года под названием «Народная музыка», изложил свой взгляд на образ «музыка и музыкальной эстетики». Ли Хуаньчжи также отметил: «Музыкальный образ - это не описание внешнего вида определенного персонажа или предмета, а описание духовного состояния людей, которое в основном отражается эмоциональной активностью и настроением посредством музыкального языка» [1, С. 54]. Иными словами, это своего рода «творческая» музыкальная эстетика.

Основываясь на своем глубоком практическом опыте создания музыки, композитор Ли Хуаньчжи интуитивно понял, что музыка «заключается не в отражении объективных вещей, а в отражении самого внутреннего «я».

В 1959 году в первом выпуске музыкального вестника было опубликовано несколько эстетических взглядов об образе традиционной оперной музыки, написанных Мао Юань и Мао Юанем, Чжэн Хуа и У Джунда. Это важный теоретический документ с сознательным «эстетическим» сознанием. Целью этой статьи является «изучение творческого опыта», а ее цель - «лучше выразить содержание, которое нужно отразить» [2, С. 5].

Фактически, еще в начале этого века Сяо Юмэй в своем «методе исследования музыки» 1920 года сказал, что главная проблема музыкальной

эстетики - это «характеристики художественной функции музыки» [3, С. 19]. А. И. Вуров, известный советский эстетик описал в своей книге «Эстетическая сущность искусства», что многие эстетические произведения, обсуждая вопрос «художественной особенности», игнорируют особенности художественного содержания, просто ищут характеристики в виде искусства.

Напротив, известный венгерский ученый Дьёрдь Лукач (1885-1963) провел более глубокое исследование «особенностей исполнения». В своей книге «Эстетические характеристики» он подчеркнул: «Определение объекта должно производиться каждый раз уникальными средствами категории искусства, и оно должно быть выполнено в пределах уникальных границ художественной характеристики».

Мао Юань и другие уже затронули «центр дискуссии о сущности музыки» в том же году, и соответствующая литература и дискуссии, несомненно, были важными теоретическими достижениями на передовом международном уровне в то время. Но это не способствовало «смене академической парадигмы» музыкальной эстетики в стране в целом. Мао Юань однажды сказал: «Характеристики системы воспроизводятся в систем в другой форме, которая является информацией. Для искусства это содержание произведения. Однако вопрос в том, что именно является так называемой «характеристикой» «музыкального искусства»? Как сказал Ван Ниньи в «Размышлениях об объекте исследования музыкальной эстетики», опубликованном в третьем выпуске «Музыкального исследования» в 1991 году: «Специфика музыки - это основа для закрепления музыкальной эстетики, а также основа, позволяющая отличать ее от общей эстетики и других видов. Все ее принципы должны исходить из характеристик музыки и разъясняться из самой музыки» [4, С. 165]. Впечатление было произведено в области музыкальной эстетики современного Китая.

Часто говорят, что музыка - это временное и динамичное искусство.

Однако музыкальное искусство обычно не отражает ни продолжительность времени, ни движение всех вещей. В марте 1949 г. Цзун Байхуа указал в своей статье «Космическое сознание в китайской поэзии и живописи» [5, С. 3]. «Китайский народ заботится об окружающей природе, а природа, в свою очередь, имеет свой ритм и идёт в ногу с нами». Фраза «в ритме всего» прекрасно раскрывает истинный смысл красоты музыкального искусства.

Эстетическое восприятие. Горячие темы эстетики современной китайской музыки. Есть три разных мнения о сущности красоты: Во-первых, «красота» зависит от субъективных ощущений людей; Во-вторых, «красота» зависит от объективного свойства вещей; В-третьих, автор считает, что «красота» зависит от соотношения субъективных ощущений людей и объективных атрибутов вещей. Кроме того, некоторые считают «красоту» не существительным, а суждением о «интересе без споров». Поэтому он выступает за отмену «Эстетических исследований философского характера».

В отношении этого философы и музыканты внутри страны были неуверенны. Только когда Хань Чжунген в 1990 году и Син Вэйкай опубликовали первый и второй выпуск Журнала Центральной музыкальной консерватории в 1993 году, он начал замечать «перцептивную» коннотацию «эстетики». Это, несомненно, связано с «трансформацией академической парадигмы» эстетического восприятия «объекта искусства» в общеэстетических кругах современного материкового Китая на рубеже 70-80-х годов и обсуждением «эстетической сущности», «объекта» музыки.

Прискорбно, что в эстетических кругах современной китайской музыки и даже в общих эстетических кругах в своем «мыслящем движении» они утратили некоторое «чувство приличия». В этом процессе существует неправильная тенденция приписывать «существенную коннотацию» музыкального искусства «предмету признательности». Другими словами, существует неправильная тенденция подмены «эстетики творческой музыки»

на «эстетику музыки потребителя».

Исходя из своеобразия художественного музыкального образа, некоторые выдвинули ряд концепций и положений, близких к «сущности особой красоты» музыкального искусства. Чтобы сохранить «атрибут содержания» «музыкальных произведений» или «воплощенного объекта», Ван Ниньи выдвинул концепцию «красоты», а также подчеркнул: «содержание и форма ... На самом деле это одно и то же, и они одно и то же. Фактически, они никогда не были разделены, и их нельзя разделить. Хотя позже Ван Нинъи не настаивал на этой точке зрения. Но в любом случае, когда «эстетическое чувство» становится горячей темой, а «сущность красоты» «приостанавливается» или «отбрасывается», этот «акцент» и «настойчивость» по-прежнему имеют важное теоретическое значение.

В статье Ло Ифэна «музыка не имеет намерения, поэтому она содержит все значения - краткий разговор о музыкальном образе», говорится, что «инструмент передачи звука должен быть устранен», «облака сущностей, что случилось с музыкой», «исчезнуть сущность», «удалить звук и сохранить значение» и т. д. [6, С. 76] В Син Вэйкай об «оригинале» музыкальных произведений говорится, что «музыкальное произведение имеет свой оригинал только тогда, когда оно попадает в восприятие аудитории и существует в эстетический опыт публики». И тем не менее, было далеко от правды и музыки [7, С. 27].

Подводя итог, мы можем видеть, что так называемая «эстетика» может быть основана только на цикле обратной связи «экстернализации человеческой природы» и «интернализации человеческой природы» «человеческой практической деятельности». Без «экстернализации человеческой природы» в «эстетике» нет «объекта». Без «интернализации человеческой природы» в «эстетике» нет «предмета». Они являются корнем друг друга и основой друг друга. В некотором смысле так называемый «Ли

Мэй» можно рассматривать как «экстернализацию человеческой природы». Так называемую «эстетику» можно рассматривать как «интернализацию человеческой природы».

Будущее направление современной китайской музыкальной эстетики. Как только современная китайская музыкальная эстетика начала исследовать «сущность красоты», различные «эстетические ощущения» различных предметов оценки естественным образом вошли на горизонт современных китайских ученых-эстетиков музыки. Если мы говорим, что «творчество» и «общественная полезность» находятся в «лидирующей» позиции; В то время «произведения» и их «особая красота сущности» находятся в позиции «медиа»; А «оценка» и «чувство» находятся в состоянии «чуть затронутых». Это, несомненно, существенное изменение в изучении эстетики современной китайской музыки, от обращения внимания «творческой практике и ее социальной функции» к «предметным произведениям и их особой красоте» к «предмету оценки и его эстетическому ощущению». Произошли коренные изменения в том, что касается его интересов, статуса его объектов и т.д.

Современная китайская музыкальная эстетика должна не только обращать внимание на практическую основу намерений человеческого общества, но также на материальную основу структуры естественной вселенной. Это так же, по словам Майкла Хайдеггера: «Музыкальные произведения существуют в звуке» Все произведения искусства обладают характеристиками такого рода. «Чрезвычайно произвольный эстетический опыт не может преодолеть характеристики такого рода вещей». Кроме того, он также сказал: «Хотя в искусстве есть еще одна вещь, которая превосходит и выше физических свойств». Такого рода вещи в искусстве составляют природу искусства. «Однако единственным фактором, который заставляет эти другие вещи открываться и сочетаться с другими факторами, по-

прежнему остается физическое свойство искусства. Намерение «одухотворять» и «осознать» «музыкальное искусство» в конечном итоге столкнется с неопровержимой дилеммой перед лицом реальности материального существования музыки. Так называемая «тихая» музыка может быть лишь своего рода хранилищем памяти и психологической перестройкой «звуковой» музыки. До существования «звуковой» музыки в мире не существовало так называемой «тихой» музыки. С исторической точки зрения общей эволюции и человеческой эволюции всей вселенной нетрудно достичь консенсуса в пользу использования «генетического» метода.

Эстетика современной китайской музыки добилась больших успехов в изучении всех вышеперечисленных проблем. Более того, развитие современных китайских социальных наук и других дисциплин современного китайского музыковедения поставило ряд серьезных проблем для изучения эстетики современной китайской музыки. В связи с этим стоит обратить внимание на следующие разработки: 1. Введение музыкальной этнологии; 2. Изучение музыкального фольклора; 3. Попытка музыкального общения; 4. Изучение музыкальной культуры.

В историческом процессе своего развития и эволюции музыкальная этнология постепенно сформировала сознание «культурного релятивизма» и постепенно осознала различную «цивилизационную коннотацию» различных «музыкальных форм» в разных «цивилизационных режимах», включая западную музыкальную цивилизацию. Для «музыкальной этнологии» вообще не существует простого «музыкального искусства», а есть только «феномен музыкальной культуры» в разных формах, пронизанный разным «цивилизационным подтекстом».

В последнее время некоторые люди предполагают, что музыкальное общение - это раздел музыкальной социологии. Это не что иное, как феномен

«общения» и «распространения» музыки в сети социальных групп. Существует большое количество разный степеней связи таких, как информационная связь между ним и основным органом, а также обмен цивилизациями, национальная интеграция, коммерческая торговля, конфликты во время войны, миграция людей, географические изменения, отношения между странами и т. д.

Музыковедение - это новая попытка некоторых ученых в последние годы применить основные теории культурной антропологии и гуманистического прогресса философии к изучению музыковедения.

В статье Мао Юаня «Человеческая природа и музыкальный слух – (Парижские рукописи) и музыкальная эстетика» сознательно применялась мысль Маркса об «объективации сущностной силы человека» для решения теоретических проблем музыкальной эстетики [8, С. 35]. На Четвертом национальном симпозиуме по музыкальной эстетике Чжао Сунгуан также выразил свое мнение о том, что «искусство можно определить как материализацию и объективацию эстетического сознания человека, в то время как музыка - это объективизация эстетического сознания человека в звуковом объекте» в своей статье «Некоторые мысли об основе, предмете и методе музыкальной эстетики» [9, С. 121].

Выводы. Эстетика современной китайской музыки достигла хороших результатов. И в современное время от неё ожидается достижение новых вершин. В этот решающий момент проводится историческое и философское размышление о своем процессе мышления, так называемое «сломать нагромождение предубеждений, ещё более трудно, чем познать военное искусство по книге».

Есть замечательные стихи Ваня Джихуаня «если хочешь обозреть окрест тысяч ли, еще выше поднимись», в которых отображается наш путь изучения. Когда мы стоим на пороге «вершины истории - философии», мы

представляем перед нами огромную и плодородную землю, которую нам только предстоит возделывать.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ли Хуаньчжи. Мое понимание социалистического реализма в музыке. Китайская народная музыка, 1954. – 102 с.
2. Мао Юань. Несколько эстетических вопросов о изображении музыкальной драмы. Музыкальное исследование, 1959. – 76 с.
3. Сяо Юймэй. Книги начала XX века. – 298 с.
4. Ван Ниньи. Размышления о предметах изучения музыкальной эстетики, исследование музыки. 1991. – 112 с.
5. Цзун Байхуа. Понимание космоса в китайских поэтических картинах. Издательство Ляонин, 1943. – 34 с.
6. Ло Ифэн. Музыка не имеет никакого смысла - музыка как пустая болтовня. Издательство народного образования Шэньси, 1997. – 113 с.
7. Син Вэйкай. Оригинал на примере музыкальных произведений, издательство литературных исследований. 1992. – 98 с.
8. Мао Юань. Человеческая природа и музыкальные уши. Парижская рукопись и музыкальная эстетика. Шэньян, 1983. – 35 с.
9. Чжао Сунгуан. Несколько размышлений о основах, объекте и методе музыкальной эстетики // Китайский музыкальный журнал. 1991. С. 121.

REFERENCES

1. Li Huan'chzhi (1954) Moe ponimanie socialisticheskogo realizma v muzyke [My understanding of socialist realism in music. Chinese Folk Music]. Chinese Folk Music.
2. Mao Juan' (1959) Neskol'ko jesteticheskih voprosov o izobrazhenii muzykal'noj dramy [A few aesthetic questions about the depiction of musical drama]. Musical Research.
3. Sjao Jujmjej, knigi nachala XX veka.

4. Van Nin'i (1991) Razmyshlenija o predmetah izuchenija muzykal'noj jestetiki [Reflections on the Subjects of Musical Aesthetics]. Music Research.
5. Czun Bajhua (1943) Ponimanie kosmosa v kitajskih pojeticheskih kartinah [Understanding the Cosmos in Chinese Poetic Paintings]. Liaoning Publishing House.
6. Lo Ifjen (1997) Muzyka ne imeet nikakogo smysla - muzyka kak pustaja boltovnja [Music doesn't make any sense - music is like empty talk]. Shaanxi Public Education Publishing House.
7. Sin Vjejkaj (1992) Original na primere muzykal'nyh proizvedenij [Original by the Example of Musical Works, Literary]. Research Publishing House.
8. Mao Juan' (1973) Chelovecheskaja priroda i muzykal'nye ushi. Parizhskaja rukopis' i muzykal'naja jestetika [Human nature and musical ears. Parisian Manuscript and Musical Aesthetics]. Shenyang.
9. Chzhao Sunguan (1991) Neskol'ko razmyshlenij o osnovah, obekte i metode muzykal'noj jestetiki [Some Reflections on the Fundamentals, Object and Method of Musical Aesthetics]. In; Kitajskij muzykal'nyj zhurnal [Chinese Musical Journal]. pp. 121.

Гун Цзэюй
аспирант
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»
e-mail: gongzeyu2@gmail.com

Gong Zeyu
Postgraduate student
The Herzen State Pedagogical University of Russia

ДРЕВНЯЯ КИТАЙСКАЯ БАМБУКОВАЯ ФЛЕЙТА: ИСТОРИЯ И ЭВОЛЮЦИЯ

Аннотация. Вот уже длительное время не утрачивается интерес к китайской бамбуковой флейте, история возникновения и развития которой до сих пор не получила достаточного освещения в российском музыкознании. В рамках статьи предпринята попытка рассмотреть китайскую флейту в историческом и культурно-философском контексте, а также представить ее разновидности и сферы их применения.

Ключевые слова: флейта, Китай, бамбук, древняя флейта, эволюция, музыкальная культура, история.

ANCIENT CHINESE BAMBOO FLUTE: HISTORY AND EVOLUTION

Abstract. For a long time, interest in the Chinese bamboo flute has not been lost, the history of the emergence and development of which has not yet received sufficient coverage in Russian musicology. Within the framework of the article, an attempt was made to consider the Chinese flute in a historical and cultural-philosophical context, as well as to present its varieties and areas of their application.

Keywords: flute, China, bamboo, ancient flute, evolution, musical culture, history.

Китайская бамбуковая флейта - один из важных музыкальных инструментов, который нельзя не упомянуть в китайской инструментальной музыкальной культуре. Потому что, судя по существующим раскопанным предметам, среди многих традиционных китайских музыкальных инструментов первыми появляются духовые инструменты, в частности, костяная флейта Цзяху в провинции Хэнань является самой старой.

Китайское научное сообщество считает, что «костяная флейта, появившаяся в Цзяху, Хэнань более 8000 лет назад, является родоначальником китайских бамбуковых флейт»[6]. Это показывает, что история китайской бамбуковой флейты насчитывает более 8000 лет. Он принадлежит к культурному продукту древних времен, и китайские академические круги обычно ссылаются на древние времена (включая периоды Яо, Шунь, Ю, Ся и Шан) и династию Чжоу (1046 г. до н.э. - 256 г. до н.э.). Это связано с тем, что династия Цинь была первой объединенной феодальной династией в истории Китая. До династии Цинь Китай состоял из множества небольших стран, и эти страны имели свой собственный язык, письменность и культуру. Например, для описания бамбуковой флейты в этот период в более поздних литературных источниках говорится: ««篪»与笛音义并同，古文作«篪»，今文作笛»[7].Это означает, что в древности не было китайского иероглифа «笛» (Ди - флейта), а флейту тогда называли «篪» (Пэн).

Позже, из-за эволюции китайских иероглифов и присоединения стран, язык постепенно унифицировался, и флейта стала называться нынешней «笛» (Ди - флейта). Под национальным объединением здесь понимается объединение династии Цинь. В то время, помимо названия «篪» (Пэн),

[6] 林克仁(Лин Керен). "История китайской флейты". Отв. ред: Хан Цзяньминь. Шанхай. Издательство Шанхайского университета Цзяотун.2009. С.28.

[7] 【明】朱载堉撰([Династия Мин] Чжу Зайюй)."Лу Лу Цзинъи"(律吕精义).Пекин. Издательство Народной Музыки.1998.

существовали также «篴» (Чжу), «篪» (Чи) и т. Д. Названия инструмента из бамбуковой флейты в различных регионах были слишком многочисленными и слишком сложными, что даже сегодня академические круги до сих пор различают различия между этими инструментами.

Движение династии Цинь «Сожжение книг и погребение книжников»[8] уничтожило большое количество древних документов, поэтому история доцинского периода до сих пор обсуждается и изучается в академических кругах. Таким образом, в этой статье бамбуковая флейта до Цинь делится на два периода для изучения - древний период и период династии Чжоу.

Древняя эпоха относится к эпохе цивилизации до установления династии Чжоу (1046–256 до н.э.), включая Периоды Яо, Шунь, Ю, Ся и Шан. В общественной жизни той эпохи продуктивность человека была низкой, и они боялись и восхищались силой, высвобождаемой природой. С одной стороны, им приходилось полагаться на скудные человеческие ресурсы, чтобы противостоять разрушительной силе природы и стремиться к природным ресурсам. С другой стороны, они боятся силы природы и поклоняются каким-то неизвестным природным богам. Поэтому люди полагаются на простое понимание и хорошее стремление общаться с природой в форме песен, музыки и танцев, таких как, награды богам и ритуалы, чтобы благословить человеческое общество в спокойном климате и безопасной пище и одежда. Основная функция музыки в это время - реализовать связь между человеком и природой, принося жертвы богам.

До основания Нового Китая[9] не было сообщений о раскопках флейты в древние времена, и только после основания Нового Китая в этой области

[8] Сожжение книг и погребение книжников - Знаменитый троп китайской историографии, обозначающий события 213-12 гг. до н. э. Согласно 《Ши цзи, в этот год состоялась масштабная государственная акция по утверждению идеологической ортодоксии новообразованной империи. Акция была инициирована Ли Сы (280—208 до н. э.), министром Цинь Шихуана.

[9] Китай после 1949 года называют «Новым Китаем».

начались некоторые археологические открытия. Из-за долгой истории таких древних реликвий большинство из них плохо сохранились, а количество раскопанных также очень ограничено. Среди них наиболее характерным инструментом является костяная флейта Цзяху.

Осенью 1979 года во время строительства насыпи жителями деревни Цзяху в уезде Уян провинции Хэнань учителя и ученики деревенской начальной школы обнаружили необычное место, когда они вскрыли пустырь в карьере, а затем археологи немедленно раскопали его. Согласно результатам археологических исследований это место является: «одним из неолитических поселений на реке Хуанхэ (современная территория провинции Хэнань). Это одно из ранних поселений культуры Пэйлиган, которое было населено в 7000 — 5800 гг. до н. э. Укрепления - ров и земляной вал, территория - 55 тыс. кв.м. В селении обнаружено около 300 могил с жертвоприношениями. Вместе с покойными были захоронены предметы быта (керамика), панцири черепах, а также хорошо сохранившиеся флейты, изготовленные из кости журавля»[10].

Что касается костяной флейты Цзяху, Согласно текущим исследованиям археологов: «В Цзяху насчитывается 26 костяных флейт»[11]. Многие ученые основывались на том факте, что большинство костяных флейт, обнаруженных в гробницах, были раскрашены в красный цвет (красный цвет считается цветом жизни, он связан с кровью, цветом любви, брака и религии.), и в то же время были обнаружены другие религиозные артефакты, и они пришли к выводу, что: «Владелец гробницы - мужчина средних лет, и предметы захоронения относительно богаты. Две костяные флейты помещены рядом с правой рукой владельца гробницы. Сосуществующие предметы в правом верхнем углу костяной флейты представляют собой группы черепах,

[10] 王建华（Ван Цзяньхуа）.Исследование доисторического населения в среднем и нижнем течении Желтой реки.Провинция Шаньдун. Университет Шаньдун. 2005.

[11] 王青(Ван Цин).Исследование древней флейты. Провинция Хубэй.Уханьская консерватория.2006.С 41.

ракушки, связанные с колдовством или первобытной религией»[12].

Эксперты-археологи считают, что из-за этой ситуации: «Владелец гробницы, скорее всего, будет волшебник или колдун, и основная функция двух костяных флейт заключается в использовании флейты в качестве магического инструмента, а второстепенная функция - это музыкальный инструмент» [13]. Видно, что производительность костяной флейты Цзяху может быть выше, чем у обычных флейт. Она имеет более сложную структуру звуковой последовательности, которую трудно освоить обычным членам клана, однако это придает ей определенную загадочность и магию. Его основной функцией может быть колдовство. Это изменило представление академических кругов об истории развития китайской музыки в прошлом. И видно, что в древности принесение жертв в жертву богам было основной общественной функцией бамбуковых флейт.

В 1046 году до нашей эры была основана династия Чжоу, и вскоре после этого регентом стал Чжоу Гун. Среди великих достижений Чжоу то, что оказало самое глубокое влияние на историю Китая, - это «ритуальная и музыкальная система». Ритуально-музыкальная система делится на две части: ритуальную и музыкальную. Часть «ритуала» в основном регулирует правильное внешнее социальное поведение по форме, включая этикет и обязанности, которые должен выполнять каждый человек, и формирует иерархическую систему. Часть «музыки» в основном объединяет социальное и психологическое направление в рамках доминирования с эмоциональной точки зрения и создает единую и гармоничную социальную атмосферу, формулируя образцовые стихи и песни и проводя коллективную музыку и

[12] 王青(Ван Цин).Исследование древней флейты. Провинция Хубэй.Уханьская консерватория.2006.С 61.

[13] 王青(Ван Цин).Исследование древней флейты. Провинция Хубэй.Уханьская консерватория.2006.С 62.

другие мероприятия».[14] С тех пор официально началась ритуальная и музыкальная цивилизация китайской нации.

При династии Чжоу начало устанавливаться различие между «Я Юэ» и «Су Юэ». «Я Юэ» в основном относится к музыке, используемой в общественных, жертвенных, придворных и военных церемониях в высшем классе, то есть к ортодоксальной музыке, которая появляется в политических и религиозных церемониях. Напротив, «Су Юэ» - светская музыка, то есть музыка народная и популярная в массах.

В известной древней китайской книге «Книга обрядов» есть запись: “乐在宗庙之中，君臣上下同听之，则莫不和敬。在族长乡里之中，长幼同听之，则莫不和顺。在闺门之内，父子兄弟同听之，则莫不和亲”[15]. Это означает, что музыка (в данном случае Я Юэ) находится в наследственном храме, и монархи и министры слушают ее вместе, поэтому неповиновения нет. Когда музыка будет в деревне, ее будут слушать старшие и дети, и они будут гармоничны. Семья будет счастлива, если отец, сын и брат будут слушать дома музыку. Можно видеть, что во дворце, наследственном храме и в семье социальная функция «Я Юэ» состоит в том, чтобы позволить людям всех классов жить в гармонии и поддерживать социальную стабильность.

Бамбуковая флейта династии Чжоу называлась «篪» (Пэн). С точки зрения музыки, мы можем суммировать некоторые характеристики древней «Пэн» в исполнении «Я Юэ» через игровые ситуации, произведения, оркестровку и функции древней «Пэн»:

1.Древний «Пэн» использовался как ведущий инструмент, ведущий на мелодию других духовых и струнных инструментов. Исследователи древней

[14] 修海林编(Под редакцией Сю Хайлинь)."Сборник исторических материалов древнекитайской музыки".Отв. ред:Сун Хунчжао.Сиань.Всемирное книжное издательство Сианьская компания.2000.

[15] 【东汉】郑玄([Восточная династия Хань] Чжэн Сюань).《礼记》"Книга обрядов". Пекин. Книжная компания "Чжунхуа".1998.

бамбуковой флейты считали: «Что касается тембра и громкости, его также можно комбинировать с исполнением на других музыкальных инструментах, чтобы общее звучание «Тархочу» (ансамбля) имело характеристики «гармонии», необходимые для исполнения музыкального этикета»[16]. Таким образом, мы можем идентифицировать преciньский «Пэн» как главный мелодический инструмент ансамбля, с функцией просвещения мира, стабилизации настроения людей, приема гостей из других стран и другого этического и музыкального образования.

2. С точки зрения мелодического исполнения, по отношению к 钟 (колоколу)、磬(Цин)、琴(Цинь)、瑟(Сер) (древние ударные аккордовые инструменты) и другими, исполнение «Пэн» более чувствительное, быстрое и яркое. В исполнении «Я Юэ» (разновидность придворной музыки в древности) он может полностью взять на себя роль мелодии и тона.

3.Музыкальный инструмент «Пэн» также появился в древней похоронной музыке. Свидетельства этого можно найти в музыкальном инструменте, раскопанном в гробнице Хоу И Цзэна: “В дополнение к «Пэн» в гробнице также находятся «колокола», «барабаны», «编磬» (Бяньцин), «排箫» (Паньсяо), «十三管竹簧笙(Бамбуковый тростник с тринадцатью трубками Шэн),«十弦琴» (Десяти струнный Цинь) и «二十五弦瑟» (Двадцать пять струнный Сер)”[17]. Это незаменимые инструменты в группе той эпохи. Видно, что статус «Пэн» как инструмента в эпоху «ритуальной музыки» несомненен.

4.Изучая его игровые ситуации, ученые обнаружили: “В ситуациях этического и морального исполнения его техника исполнения не может отклоняться от принципа «Бог и человек сосуществуют в гармонии», а

[16] 王晓俊(Ван Сяоцзюнь).《中国竹笛演奏艺术的美学传统研究》"Исследование эстетической традиции китайского искусства игры на бамбуковой флейте".Отв. ред: Цао Мейна. Пекин.Guangming Daily Press.2015.С 47.

[17] 赵楠(Чжао Нан).Наблюдение за идеями традиционной китайской музыки на музыкальных инструментах, обнаруженных в период до Цинь.Провинция Ганьсу.Сибэйский университет национальностей.2019.

акустические характеристики должны поддерживать достоинство, торжественность и нейтралитет. Его исполнение подчеркивает интеграцию с другими инструментами с точки зрения громкости, ритма и т. д. Избегает всплесков личности и чрезмерного эмоционального выражения и не преследует сложных исполнительских навыков"[18]. Из этого можно видеть, что «Пэн» в цивилизованную эпоху «ритуальной музыки» основан на ритуальной функции жертвенной музыки, основанной на предпосылке обучения людей правилам этикета.

Что касается светской музыки, поскольку ортодоксальной музыкой династии Чжоу была «Я Юэ», светская музыка в то время считалась музыкой низкого уровня. Однако во времена династии Чжоу на юге Китая была страна под названием «Чу», которая была государством вассалов династии Чжоу. Император страны «Чу» очень любил светскую музыку, поэтому светская музыка очень популярна в Чу. Жалко, что страна «Чу» существовала в долгой истории Китая в течение очень короткого времени, и китайские академические круги даже не выяснили, когда было основано страна «Чу». Поэтому записей в литературе Чу очень мало, но в одной из них сторона отражает светский музыкальный стиль династии Чжоу.

В «Чу» бамбуковая флейта называется «篴» (Чжу). В древней книге «吴越春秋。王僚使公子光传第三» («Wúyuè chūnqiū. Wáng liáo shǐ gōngzǐ guāng chuán dì sān») есть запись о том, как Ву Джу давал советы королю Чу Линь. Общий смысл статьи заключается в том, что после смерти короля Чжуана король Линь наследовал трон, построил высокую платформу и пригласил министров сесть вместе с ним. В это время Ву Джу, коллега-министр, критиковал короля духов за то, что он знал только об удовольствиях и не заботился о стране. Когда Ву Джу критиковал короля Чу Линь, он

[18] 王晓俊(Ван Сяоцзюнь).《中国竹笛演奏艺术的美学传统研究》"Исследование эстетической традиции китайского искусства игры на бамбуковой флейте".Отв. ред:Цао Мейна.Пекин.Guangming Daily Press.2015.С 48.

использовал это предложение: “臣闻国君服宠以为美，安民以为乐，克听以为聪，致远以为明。不闻以土木之崇高，虫镂之刻画，金石之清音，丝竹之凄唳，以之为美 ……臣诚愚，不知所谓也”[19].Под «土木之崇高，虫镂之刻画，金石之清音，丝竹之凄唳» здесь понимаются высокие здания, великолепные фрески и звук плача горя при игре на бамбуковых флейтах и чистый звук колокольчиков при игре.

Таким образом, мы можем обнаружить, что касается самой музыки, то "горе" и "чистый" красота музыки бамбуковой флейты Чу не только показывает географические и культурные особенности регионального стиля музыки и эстетического стиля, но также показывает, что существует большая разница между светской музыкой династии Чжоу и «Яюэ» с точки зрения акустической формы, техники исполнения и даже музыкальной эстетики. В отличие от исполнения ритуальной музыки, «篴» (Чжу) более музыкальна в выражении грустных эмоций, а техника подчеркивает напряженность исполнения.

Выявлено, что китайская флейта была изобретена в эпоху неолита, от принесения жертв богам до важной части управления страной с помощью музыки, от инструмента для общения с богами до инструмента для поддержания социальной стабильности. от алтарей до дворов, затем до народа, его социальные функции и поводы для выступлений постоянно меняются со временем. Но это показывает, что период до Цинь был важным периодом для зарождения и развития китайской музыкальной культуры бамбуковой флейты. Китайская традиционная музыкальная культура также стала важной частью китайской национальной культуры в развитии разнообразной инструментальной музыки, представленной «篷» (Пэн).

[19] 【汉】赵晔撰([Династия Хань] Чжао Е)."У Юэ Чуньцю" (吴越春秋).Пекин. Книжная компания "Чжунхуа".1963.

ЛИТЕРАТУРА

1. 林克仁 (Лин Керен). "История китайской флейты". Отв. ред: Хан Цзяньминь. – Шанхай: Издательство Шанхайского университета Цзяотун.2009. С.28.
2. 【明】朱栽堉撰([Династия Мин] Чжу Зайюй)."Лу Лу Цзинъи"(律吕精义). – Пекин: Издательство Народной Музыки.1998.
3. 王建华（Ван Цзяньхуа). Исследование доисторического населения в среднем и нижнем течении Желтой реки. Провинция Шаньдун. Университет Шаньдун. 2005.
4. 王青(Ван Цин). Исследование древней флейты. Провинция Хубэй. Уханьская консерватория. 2006. С. 41.
5. 修海林编(Под редакцией Сю Хайлинь). Сборник исторических материалов древнекитайской музыки. Отв. ред: Сун Хунчжао. Сиань. Всемирное книжное издательство Сианьская компания. 2000.
6. 【东汉】郑玄(Восточная династия Хань Чжэн Сюань).《礼记》 Книга обрядов. – Пекин: Книжная компания "Чжунхуа". 1998.
7. 王晓俊(Ван Сяоцзюнь).《中国竹笛演奏艺术的美学传统研究》 Исследование эстетической традиции китайского искусства игры на бамбуковой флейте. Отв. ред.: Цао Мейна. – Пекин: Guangming Daily Press. 2015. С. 47.
8. 赵楠(Чжао Нан).Наблюдение за идеями традиционной китайской музыки на музыкальных инструментах, обнаруженных в период до Цинь. Провинция Ганьсу. Сибэйский университет национальностей. 2019.
9. 王晓俊(Ван Сяоцзюнь).《中国竹笛演奏艺术的美学传统研究》 Исследование эстетической традиции китайского искусства игры на бамбуковой флейте. Отв. ред: Цао Мейна. – Пекин: Guangming Daily Press. 2015. С. 48.
10. 【汉】赵晔撰([Династия Хань] Чжао Е). У Юэ Чуньцю (吴越春秋). –

Пекин: Книжная компания "Чжунхуа". 1963.

REFERENSES

1. 林克仁 (Lin Keren). "Istoriya kitaiskoi fleity". Otv. red: Khan Tszyan'min'. – Shankhai: Izdatel'stvo Shankhaiskogo universiteta Tszyaotun.2009. P.28.
2. 【明】朱栽堉撰([Dinastiya Min] Chzhu Zaiyui)."Lu Lu Tszin"i"(律吕精义). – Pekin: Izdatel'stvo Narodnoi Muzyki.1998.
3. 王建华（Van Tszyan'khua). Issledovanie doistoricheskogo naseleniya v srednem i nizhnem techenii Zheltoi reki. Provintsiya Shan'dun. Universitet Shan'dun. 2005.
4. 王 青 (Van Tsin). Issledovanie drevnei fleity. Provintsiya Khubei. Ukhan'skaya konservatoriya. 2006. P. 41.
5. 修海林编(Pod redaktsiei Syu Khailin'). Sbornik istoricheskikh materialov drevnekitaiskoi muzyki. Otv. red: Sun Khunchzhao. Sian'. Vsemirnoe knizhnoe izdatel'stvo Sian'skaya kompaniya. 2000.
6. 【东汉】郑玄(Vostochnaya dinastiya Khan' Chzhen Syuan').《礼记》Kniga obryadov. – Pekin: Knizhnaya kompaniya "Chzhunkhua". 1998.
7. 王晓俊(Van Syaotszyun').《中国竹笛演奏艺术的美学传统研究》Issledovanie esteticheskoi traditsii kitaiskogo iskusstva igry na bambukovoi fleite. Otv. red.: Tsao Meina. – Pekin: Guangming Daily Press. 2015. P. 47.
8. 赵楠(Chzhao Nan).Nablyudenie za ideyami traditsionnoi kitaiskoi muzyki na muzykal'nykh instrumentakh, obnaruzhennykh v period do Tsin'. Provintsiya Gan'su. Sibeiskii universitet natsional'nostei. 2019.
9. 王晓俊(Van Syaotszyun').《中国竹笛演奏艺术的美学传统研究》Issledovanie esteticheskoi traditsii kitaiskogo iskusstva igry na bambukovoi fleite. Otv. red: Tsao Meina. – Pekin: Guangming Daily Press. 2015. P. 48.
10. 【汉】赵晔撰([Dinastiya Khan'] Chzhao E). U Yue Chun'tsyu (吴越春秋). – Pekin: Knizhnaya kompaniya "Chzhunkhua". 1963.

Омирбекова Мария Кайратовна
аспирант,
Институт музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
E-mail: o.mari.ka@mail.ru

Omirbekova Mariya K.
Postgraduate student of department of education
The Herzen State Pedagogical University of Russia

СОЦИАЛЬНЫЙ АСПЕКТ КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИИ. К ВОПРОСУ О НАУЧНЫХ РАЗРАБОТКАХ ТЕМЫ

Аннотация. В статье представлен исторический экскурс в разработку социального аспекта классической музыки и ее роли в духовно эстетического развития и формирования социальных свойств личности. Актуальность исследования заключается в том, что в условиях трансформирующегося общества все больший интерес вызывают возможности социокультурных функций классической музыки в формировании успешно социализированной личности – одного из важнейших факторов, влияющих на общий прогресс цивилизации. Предложен психолого-педагогический постулат: музыкальная культура – продукт сознания, основывающийся на трех компонентах: мотивационном, содержательном, процессуальном. Раскрыто содержание каждого компонента.

Ключевые слова: классическая музыка, социокультурный феномен, социокультурные функции, общество, эстетическое воспитание.

SOCIAL ASPECT OF CLASSICAL MUSIC IN HISTORICAL CONTEXT. REVISITING THE SCIENTIFIC DEVELOPMENTS ON THE TOPIC

Abstract. The article presents a historical insight into the issue of the social aspect of art music and its role in terms of spiritual aesthetic development and

formation of the social personal attributes. The relevance of the study lies in the fact that in the context of a transforming society, the possibilities of the sociocultural functions of classical music in the formation of a successfully socialized personality, being one of the most important factors influencing the overall progress of civilization, are of increasing interest. The proposed psychological and pedagogical postulate, referred to as the musical culture, is a product of consciousness, based on three components, such as motivation, content and process. The content of each component is disclosed.

Keywords: classical music, sociocultural phenomenon, sociocultural functions, society, aesthetic education.

В историко-философской, педагогической и музыковедческой литературе классическая музыка занимает привилегированное место среди культурных ценностей. Разнообразие имеющихся определений сущности классической музыки обусловлено специфичностью и многоплановостью данного явления, его тесными связями с различными сферами художественной культуры, философии, педагогики. Вместе с тем это не исключает возможности ее осмысления как целостного социокультурного явления.

Понятие «классическая музыка» до настоящего времени продолжает раскрываться в теоретических концепциях ученых. Так, Г. В. Царева [18] считает, что это лучшее из созданного человечеством за многовековый период в ведущих жанрах: симфонии, оперные арии, инструментальная музыка. Е. П. Львова и Н. Н. Фомина [13] обращают внимание на то, что, несмотря на периоды расцвета и упадка, великая музыка, созданная человеческим гением много веков назад, возвращается, питая и обновляя культуру современности. И. Ю. Пинягина [14] обосновывает, что классическая музыка стоит особняком, так как она лишена прикладного

значения и представляет собой чистое музыкальное искусство. В «Музыкальной энциклопедии» к «классике музыкальной» отнесены «произведения, отвечающие самым высоким художественным требованиям, сочетающие глубину, содержательность, идейную значимость с совершенством формы» [8, с. 825]. Справедлив высказанный там вывод, что понятие *не ограничено историческими рамками*.

Соглашаясь с этими мнениями, стоит обратить внимание на классическую музыку как на специфический, многоплановый общественный феномен, иллюстрирующий, согласно Г. В. Царевой [1], часть коммуникативной системы «композитор – исполнитель – слушатель – постигатель», их отражение, созидание, общение и предстает, в таком контексте, как музыка – процесс.

На наш взгляд, неподдельный интерес заслуживает представление о музыке как о социокультурном феномене, сложившемся еще в глубокой древности и прошедшем через столетия.

Методологически важным представляется концепция социального (как сущностного) предназначения музыки, обоснованная в трудах многочисленных философов, начиная с Древней Греции. Так, древнегреческий философ Пифагор Самосский настаивал на том, что занятия музыкой служат «очищению и возвышению души, одухотворению человеческой жизни, приближению к божественным силам» [17, с. 54]. Пифагорийцы считали, что музыкальная гармония родственна «круговращениям души»; отсюда и возможность нравственного (также психотерапевтического) воздействия музыки [17].

Аристотель особое внимание уделял психическим, умственным и нравственным аспектам влияния музыки на человека и общество. Он подчеркивал необходимость воспитательного значения музыки для

мальчиков в школе, включая пение и игру на музыкальных инструментах, так как активное творчество сильнее воздействует на человека [10].

В музыкальной эстетике Древнего Востока музыку трактовали как единство противоположных начал природной силы: Воздух – Огонь, Солнце – Луна. Считалось, что музыка приводит в равновесие пять добродетелей: человечность, справедливость, воспитанность, предусмотрительность, искренность. «Звук – причина всего. Весь мир, состоящий из неживых предметов и живых существ, наполнен звуком… Звук есть сущность мира» [20, с. 103]. Философы Древней Индии были убеждены в эмоциональной эстетической по своей сути природе музыкального искусства. С древнейших времен в Китае музыка играла важную роль в жизни общества. Конфуций – древний мыслитель и философ – считал, что музыка должна играть основополагающую роль в нормах поведения, так как музыкальное начало лежит в основе законов Вселенной [15]. В средневековом Китае в эпоху Тан и Сун музыку почитали, перед ней преклонялись, считали магической [13].

Весь период западного Средневековья в своем понимании музыки основывался на концепции Манлия Северина Боэнция. Восприятие музыки человеком он связывал с тем, что состояние души и тела подчиняются тем же пропорциям, что объединяют и сочетают друг с другом «гармонические модуляции» [11] и придавал музыке большое значение в нравственном воспитании молодежи.

Средневековыми теоретиками музыка понималась как наука и входила в состав семи «свободных искусств». Они утверждали, что музыка способна «воспитывать нравы, смягчать характеры, исцелять болезни, отвращать от дурных страстей» [19, с. 17].

В средневековой мусульманской культуре все научные дисциплины были объединены философией – «наукой наук», большое значение придавалось науке о музыке. Считалось, что музыка дает понимание

онтологических оснований мира и человека и занимает определенное место в системе научно-философского знания в целом [16].

Известнейший мыслитель-энциклопедист Абу Наср Мухаммад ал-Фараби, удостоенный почетного титула «второго учителя» («учителем номер один» на арабском Востоке считался Аристотель) [4], – трактовал музыкальное искусство не только в качестве «умопостигаемого объекта интеллекции», но и «мыслящей формы» бытия [6].

Арабский последователь Аристотеля и ал-Фараби Абу Али аль-Хусейн ибн Абдаллах Ибн Сина (Авиценна) полагал, что музыка – предмет любви, поскольку это совершенное и прекрасное явление, обладающее гармоничностью и соразмерностью. Он утверждал, что она призвана формировать интеллектуальный и нравственно-совершенный облик человека, который, понимая музыку «как благородное искусство, доставляющее ему наивысшее эмоциональное и духовное наслаждение, приобщается к прекрасному» [7, с. 151].

Иными словами, в мусульманской средневековой культуре музыка определялась несколькими отношениями: музыка – мир (природа, Вселенная); музыка – социум; музыка – человек [16], причем, подчеркивалась ее роль в духовном, нравственном, интеллектуальном и физическом развитии индивидуума.

На этапе перехода от Средневековья к эпохе Возрождения внимание привлекают труды Николая Кузанского – католического кардинала, философа, теолога. Он выделял квадриум, в том числе и музыку, и так же, как Платон, считал, что музыка вместе с математикой являются основой философского познания мироустройства, а также отмечал, что искусства, включая музыку, являются лечебным средством против «телесных повреждений», и через них человек «совершенствуется и делается созерцателем божественных вещей» [11].

В эпоху Возрождения музыка уже не занимала высшего места в иерархии искусств, но, тем не менее, философы и музыкальные теоретики (Лоренцо Валла, Генрих Глареан, Джозеффо Царлино) считали, что главное в музыке – ее способность доставлять бескорыстную радость человеческому чувству, не искоренять страсти, а возбуждать аффекты [19].

Век Просвещения стал новым этапом в истории развития теории и практики музыкально-эстетического образования и воспитания, как социального института. Характерной для эпохи Просвещения стала мысль о том, что посредством искусства и эстетического воспитания можно поднять человека до уровня свободной общественной, политической и нравственной жизни. Труды французских энциклопедистов Ж. Ж. Руссо, Д′ Аламбера, Д. Дидро, Ш. Монтескье внесли вклад в развитие представления о музыке как важном социальном явлении [2]. Наиболее яркую и своеобразную концепцию музыкально-эстетического воспитания разработал Ш. Фурье, высказывая мысль о педагогическом значении удовольствия в процессе приобщения детей к искусству, начиная с 6-месячного возраста. Важнейшим средством эстетического воспитания он считал оперу, в которой присутствуют пение, инструментальная музыка, поэзия, пантомима, танец, гимнастика и др. Он мечтал о том, чтобы все дети с раннего возраста привыкли выступать на драматической или музыкальной сцене, участвовать в пении, игре на инструментах, танцах и прочего, и разработал программу организации музыкально-драматических школ и институтов [3].

Развитие теорий о значении музыки присутствует в работах немецкого философа А. Шопенгауэра, который полагал, что музыка – выражение воли, как первоосновы мира. Она инструмент основ познания действительности, то есть возможности понимания истинной сущности мира [2].

В XX веке отношение к музыке несколько изменилось. Так, Б. В. Асафьев полагал, что во влиянии музыки существенно важен

эмоциональный компонент и в силу этого она магически воздействует на психику [5]. Он научно обосновал, что музыкальное интонирование есть выражение эстетического отношения к жизни с помощью звукового процесса [1].

В работе А. Ф. Лосева музыка как искусство времени связана с феноменом становления ощущения в области чувственного восприятия текучести вещей объективного мира и рассматривалась как инструмент «познания мира» через личностные переживания [12].

Г. В. Царева [18] рассматривала музыкальное наследие как результат социокультурного опыта, выражающего общечеловеческое содержание и являющееся достоянием каждого следующего поколения людей, а также каждого отдельного человека. Музыкальный язык, в свою очередь, – это продукт общества, где в человеческом сознании живут не готовые «слова» музыкального языка, а лишь «типы слов», которые изменяются под воздействием социально-исторических условий, на базе которых композитор создаёт свои индивидуальные интонации.

Анализируя проявление влияния музыки на общество, А. С. Клюев подчеркивал важность совершенствующей функции, которая при воздействии музыки на отдельного человека распадается на гармонично-развивающую и сопутствующую функции. Гармонично-развивающая функция музыки способствует всестороннему телесно-душевно-духовному развитию человека и востребована постоянно. С сопутствующей функцией связано использование музыки в медицине, на производстве, в спорте и т. д. А. С. Клюев подчеркивал, что «посредством проявления совершенствующей функции музыка развивает, совершенствует природу, общество, культуру, искусство, музыку, а значит – и мир в целом, обусловливая его движение к красоте. Красота же, как “конечный пункт” эволюции, есть средство самосохранения – в борьбе против энтропии. Можно сказать: музыка,

совершенствуя мир, творит красоту, которая, в свою очередь, “спасает” мир» [9, с. 158].

Анализ процесса эволюционного развития музыки позволяет сделать вывод о том, что музыка – это особая форма общественного сознания, она социально обусловлена, развивается и эволюционирует вместе с человеческим обществом и осуществляет определенные социокультурные функции (эстетическую, коммуникативную, этическую, познавательную, гедонистическую, личностно-преобразующую и т. д.) по целенаправленной организации процесса духовного становления и социального развития личности. Музыкальное воспитание направлено на развитие личности. Будучи частью ее социализации, оно может осуществляться через отобранные временем лучшие образцы музыки, иными словами, классическую музыку.

На основании вышеизложенного можно прийти к заключению о том, что музыка, как вид искусства, интонационно отражает социальную действительность и художественно отражает жизнь в звучании. Уточнение социального аспекта сущностной структуры классической музыки дает методологические основания для рассмотрения композитора, исполнителя, слушателя, как субъектов единого социокультурного процесса. Отсюда следует психолого-педагогический постулат: музыкальная культура – продукт сознания, основывающийся *на трех компонентах*: мотивационном, содержательном, процессуальном.

Мотивационный компонент включает интерес к музыке, а также осознание потребности в познании высокой музыки и получение от этого удовольствия, сформированность культурных идентичностей и духовно-нравственных качеств. Данный компонент является своеобразной установкой процесса реализации социокультурных функций классической музыки в просветительской деятельности.

Содержательный компонент – это уровень культуры музыкально образованной личности, то есть системы знаний о музыке, композиторах, необходимых умений и навыков, сформированных музыкальным воспитанием. Формирование музыкально образованной личности в модернизирующемся обществе – один из важнейших факторов, влияющих на реализацию социокультурных функций классической музыки.

Процессуальный компонент – это конкретный выбор содержания и вида деятельности, ее технологии. Задачей технологии является разработка методик результативного целенаправленного воздействия на слушателя на лекциях, различных концертных площадках и в медиапространстве для привлечения интереса к классической музыке.

Резюмируя вышеизложенное, можно заключить, что в формировании социальных свойств личности, как показали многовековые наблюдения ученых Запада и Востока, исключительно велика роль музыки – уникального по своей природе средства коммуникации в обществе. Отобранные временем лучшие образцы, относимые к классической музыке, как социокультурный феномен, представляет собой интегративную систему, отражающую часть совокупного социального опыта. Именно через социокультурные функции классической музыки осуществляется преемственность музыкальной культуры, которая, в свою очередь, обеспечивает социальный прогресс общества. В XXI веке важность всеобщего музыкального воспитания в духовном эстетическом развитии человека осознается вновь. В связи с этим крайне актуальна проблема разработки методологических подходов к воспитанию целенаправленного интереса к классической музыке.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. (Глебов И.) Музыкальная форма как процесс. Кн. 1 и 2. Изд. 2-е. – Л.: Музыка, 1971. – 378 с.

2. Бахтизина Д. И. Музыка в духовном бытии человека: монография. – Уфа: БГПУ, 2011. – 182 с.
3. Бодина Е. А. История музыкального воспитания школьников. Учебное пособие. – Куйбышев: МГЗПИ, 1989. – 81 с.
4. Васечко В. Ю., Пургин С. П. Древняя и средневековая восточная философия: учеб. пособие. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2017. – 196 с.
5. Глебов И. (Асафьев Б. В.) Ценность музыки // Клюев А. С. Сумма музыки / Приложение. – М.: Прогресс-Традиция, 2021. – С. 288–304.
6. Даукеева С. Д. Концепция музыкальной науки Абу Насра Мухамеда ал-Фараби в трактате «Большая книга музыки»: дис. … канд. иск. – М., 2000. – Т. 1. – 167 с.
7. Исаков К. А. Эстетическая гармония в контексте средневекового Восточного перипатетизма // Национальная Ассоциация Ученых. – 2015. – № 6-2(11). – С. 148–151.
8. Классика музыкальная // Музыкальная энциклопедия / под ред. Ю. В. Келдыша. – М.: Советская энциклопедия, Советский композитор, 1974. – Т. 2. – С. 825.
9. Клюев А. С. Сумма музыки. 2-е изд., испр. и перераб. – М.: Прогресс-Традиция, 2021. – 520 с.
10. Коломиец Г. Г. Философия Аристотеля в значении онтологического статуса музыки // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Философия. – 2018. – Т. 22. – № 1. – С. 55–64.
11. Курашов В. И. История и принципы философии музыки: от слова к музыке и от музыки к слову // Ученые записки Казанского университета. Гуманитарные науки. – 2012. – Т. 154. – № 1. – С. 83–109.

12. Лосев А. Ф. Основной вопрос философии музыки // Клюев А. С. Сумма музыки / Приложение. – М.: Прогресс-Традиция, 2021. – С. 324–349.
13. Львова Е., Фомина Н., Некрасова Л., Кабкова Е. Мировая художественная культура. От зарождения до XVII века. (Очерки истории). – СПб.: Питер, 2007. – 416 с.
14. Пинягина И. Ю. Роль классической музыки в формировании личности: автореф. дис. … канд. филос. наук. – Уфа, 2014. – 21 с.
15. У Ген-Ир. Конфуцианство о роли музыки в обществе // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2008. – № 6. – С. 261–263.
16. Федорова Е. С. Философия музыки в мусульманской средневековой культуре: дис. … канд. культ. – Санкт-Петербург, 2015. – 217 с.
17. Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрягин Т. и др. Музыкально-теоретические системы: Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов. – М., 2006. – 632 с.
18. Царева Г. В. Классическая музыка как константа культуры и многоплановая реальность: автореф. дисс. … канд. культурологии. – Саранск, 2007. – 21 с.
19. Шестаков В. П. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения: Учебное пособие для вузов. 2-е изд. – М.: Юрайт, 2022. – 437 с.
20. Шестаков В. П. Музыкальная эстетика стран Востока. – М. 1967. – 414 с.

REFERENCE

1. Asaf'ev B. V. (Glebov I.) Muzykal'naya forma kak process. Kn. 1 i 2. Izd. 2-e. – L.: Muzyka, 1971. – 378 p.
2. Bahtizina D. I. Muzyka v duhovnom bytii cheloveka: monografiya. – Ufa: BGPU, 2011. – 182 p.

3. Bodina E. A. Istoriya muzykal'nogo vospitaniya shkol'nikov. Uchebnoe posobie. – Kujbyshev: MGZPI, 1989. – 81 p.
4. Daukeeva S. D. Koncepciya muzykal'noj nauki Abu Nasra Muhameda al-Farabi v traktate «Bol'shaya kniga muzyki»: dis. … kand. iskusstvoved. Tom I. – Moskva, 2000. – 167 p.
5. Glebov I. (Asaf'ev B. V.) Cennost' muzyki // Klyuev A. S. Summa muzyki / Prilozhenie. – M.: Progress-Tradiciya, 2021. – Pp. 288-304.
6. Isakov K. A. Esteticheskaya garmoniya v kontekste srednevekovogo Vostochnogo peripatetizma // Nacional'naya Associaciya Uchenyh. – 2015. – № 6-2(11). – Pp. 148-151.15.
7. Klassika muzykal'naya // Muzykal'naya enciklopediya / pod red. YU. V. Keldysha. – M.: Sovetskaya enciklopediya, Sovetskij kompozitor, 1974. T. 2. – 960 p.
8. Klyuev A. S. Summa muzyki. 2-e izd., ispr. i pererab. – M.: Progress-Tradiciya, 2021. – 520 p.
9. Kolomiec G. G. Filosofiya Aristotelya v znachenii ontologicheskogo statusa muzyki // Vestnik Rossijskogo universiteta druzhby narodov. Seriya: Filosofiya. – 2018. – T. 22. – № 1. – Pp. 55-64.
10. Kurashov V. I. Istoriya i principy filosofii muzyki: ot slova k muzyke i ot muzyki k slovu // Uchenye zapiski Kazanskogo universiteta. Gumanitarnye nauki. – 2012. – T. 154. – № 1. – Pp. 83-109.
11. Losev A. F. Osnovnoj vopros filosofii muzyki // Klyuev A. S. Summa muzyki / Prilozhenie. – M.: Progress-Tradiciya, 2021. – Pp. 324-349.
12. L'vova E. P., Fomina N. N., Nekrasova L. M., Kabkova E. P. Mirovaya hudozhestvennaya kul'tura. Ot zarozhdeniya do XVII veka. (Ocherki istorii). – SPb.: Piter, 2007. – 416 p.
13. Pinyagina I. YU. Rol' klassicheskoj muzyki v formirovanii lichnosti: avtoref. diss. … kand. filos. nauk. – Ufa, 2014. – 21 p.

14. U Gen-Ir. Konfucianstvo o roli muzyki v obshchestve // Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. – 2008. – № 6. – Pp. 261-263.
15. Fedorova E. S. Filosofiya muzyki v musul'manskoj srednevekovoj kul'ture: dis. … kand. kul't. – Sankt-Peterburg, 2015. – 217 p.
16. Holopov YU., Kirillina L., Kyuryagin T., Lyzhov G., Pospelova R., Cenova V. Muzykal'no-teoreticheskie sistemy: Uchebnik dlya istoriko-teoreticheskih i kompozitorskih fakul'tetov muzykal'nyh vuzov. – M., 2006. – 632 p.
17. Vasechko V. YU., Purgin S. P. Drevnyaya i srednevekovaya vostochnaya filosofiya: ucheb. posobie. – Ekaterinburg: Izdatel'stvo Ural'skogo universiteta, 2017. – 196 p.
18. Careva G. V. Klassicheskaya muzyka kak konstanta kul'tury i mnogoplanovaya real'nost': avtoref. diss. … kand. kul'turologii. – Saransk, 2007. – 21 p.
19. SHestakov V. P. Muzykal'naya estetika stran Vostoka. – M. 1967. – 414 p.
20. SHestakov V. P. Muzykal'naya estetika zapadnoevropejskogo srednevekov'ya i Vozrozhdeniya: Uchebnoe posobie dlya vuzov. 2-e izd. – M.: YUrajt, 2022. – 437 p.

Вэнь Япинь
аспирант факультета искусств
ФГБОУ ВО «Московский государственный университет
им. М.В. Ломоносова»
e-mail：ww20190315zz@163.com

Wen Yaping
graduate student of the Department of Musical Art, Faculty of Arts
Moscow State University M.V. Lomonosov

СОВРЕМЕННАЯ ВИОЛОНЧЕЛЬНАЯ МУЗЫКА В КИТАЕ

Аннотация. Основным объектом изучения данной работы являются особенности художественного представления двух первых китайских произведений для виолончели «Гада Мейлин» и «Романтика». Написано соответственно известными китайскими композиторами Ван Цяном и Лю Чуаном. Цель исследования – благодаря изучению творчества композиторов и стиля и техники исполнения, а также обработки музыкальной выразительности, предоставить ученым и исполнителям некоторую опору и поддержку, углубить понимание китайских современных музыкальных произведений. В данной работе главным образом применены такие исследовательские методы, как анализ и обобщение в их гармоничном объединении, благодаря анализу музыкальной сущности концерта для виолончели «Гада Мейлин» и произведения для виолончели сольно «Романтика» делаются обобщения и выводы об особенностях сочетания элементов китайской традиционной музыки и западных творческих методов в этих произведениях.

Ключевые слова: музыка, виолончель, Китай, "Гада Мейлин", "Романтика".

MODERN CELLO MUSIC IN CHINA

Abstract. The main object of study of this work is the peculiarities of the artistic presentation of the first two Chinese cello compositions "Gada Meiling" and "Romance". Written by renowned Chinese composers Wang Qiang and Liu

Chuan respectively. The purpose of the study is to provide scholars and performers with some support and support, and to deepen their understanding of modern Chinese musical works through the study of the creativity of composers and the style and technique of performance, as well as the processing of musical expressiveness. In this work, research methods such as analysis and generalization in their harmonious combination are mainly applied, due to the analysis of the musical essence of the concert for cello "Gada Meiling" and the piece for cello solo "Romance", generalizations and conclusions are made about the peculiarities of the combination of elements of Chinese traditional music and Western creative methods in these works.

Keywords: music: cello; China; "Gada Meiling"; "Romance".

Введение

Концертное произведение для виолончели "Гада Мэйлин", созданное известным китайским композитором Ван Цяном, является масштабным и типичным для Китая произведением для виолончели. С точки зрения музыкальной формы оно является продуктом столкновения и объединения музыкальных культур Востока и Запада, а также квинтэссенцией китайской национальной культуры. Для создания этого произведения в качестве исходного материала использована народная музыка китайских монголов и заимствованы и применены формы и приемы западной музыки. Источником «Романтика» сольных произведений Лю Чжуана для виолончели является народная песня казахской этнической группы Синьцзяна, представляющая собой музыкальную вариацию с использованием современных композиционных приемов. Мелодия этого произведения глубокая и трогательная, при этом она полностью раскрывает лирические особенности виолончели, это очень необычная инструментализация. “Чем больше национального, тем больше мирового” Это великое произведение для

виолончели сольно искусно и продумано, это драгоценность среди других китайских произведений для виолончели.

Концерт для виолончели «Гада Мейлин»

Изначально «Гада Мейлин» – это нарративная монгольская народная песня, которая долгое время передавалась из уст в уста. В 1956 году известный китайский композитор Синь Хугуан создал на его основе симфоническую поэму «Гада Мейлин», а в 1960 году известный китайский композитор Ван Цян усилила его национальные черты, новаторски соединив композиционные техники народной и западной музыки. Созданный ей концерт для виолончели «Гада Мейлин» сыграл большую роль в придании национальных черт музыки для виолончели. Это произведение стало одним из самых характерных для Ван Цян.

Виолончель с ее магнетическим баритоном выбрана композитором основным инструментов, к ней добавлена звуковая гармония больших оркестров западного образца. Это произведение красочно рассказывает о героическом китайском монголе Гада Мейлин, который в 1920-30-е годы решился на сопротивление военачальнику Чжой Цзолиню, вступившему в сговор с японскими империалистами, чтобы аннексировать и разграбить Внутреннюю Монголию. Произведение воспевает Гада Мэйрэна за его стойкость и честность, сочувствие к тяготам народа, горячую любовь к родине, твердость позиции, дух борьбы и высокие моральные качества. Став известным, произведение получило отличные отзывы от коллег по цеху. Это масштабное образцовое произведение для китайского композиторства для виолончели. С точки зрения музыкальной формы оно является квинтэссенцией столкновения и объединения музыкальных культур Востока и Запада. Монгольские народные песни являются основным творческим материалом для «Гада Мейлин», композитор Ван Цян использовала

одноименную героическую монгольскую народную песню как главную тему основной части экспозиции, а для темы побочной партии – известную монгольскую народную песню «Песня пастуха». В разработке и репризе также многократно используются элементы этих двух народных произведений для демонстрации доблести и отваги героя Гада Мэйрэна. В этом произведении с ярко выраженной нарративностью и лиричностью чудесно соединены фольклорные элементы музыки китайских монголов и виолончель, так что произведение это совершенно новаторское.

Как всем хорошо известно, такие теоретические понятия современной музыки как аккорд и музыкальная форма построены на западной музыкальной системе. Но композитор Ван Цян добавила в строгую западную композицию характерные особенности китайской музыкальной формы: нарративность и необязательность. Воплощаясь в композиторском творчестве, эти особенности показывают, что структура музыкального произведения может гибко меняться на основании требований нарративных особенностей, главным образом они применяются для смешения принципов композиции музыкальной формы и трансформации мелодии лейтмотива. В лейтмотиве всех частей этого произведения прямо или косвенно используется мелодическая тональность китайской народной музыки, вместе в гибким использованием композиционных особенностей западной музыкальной формы композитор также привносит эстетические характеристики восточной культуры, это позволило более ярко выразить ритм и основную мысль произведения. В отношении лада и тональности в произведении также много китайских народных черт, лад китайской народной музыки пронизывает все произведение. Объединяясь с европейской аккордовой мелодией, они формируют уникальный музыкальный стиль, обеспечивая развитие струнной мелодики. Благодаря умелому владению ладом народной музыки, композитор наиболее уместным образом наполняет произведение очарованием

монгольской культуры.

Концерт для виолончели «Гада Мейлин» фокусируется на выражении монгольского музыкального стиля. Как всем хорошо известно, виолончель может вести мелодию, а ее приятный и округлый тембр похож на голос человека. Монгольская музыка изящная, торжественная и великолепная, моринхур принадлежит к числу наиболее характерных музыкальных инструментов китайских монголов, его гладкий и переливчатый тембр содержит в себе уникальные культурную эстетику, гуманитарные воззрения и народных дух степных кочевников. Однако автор концерта «Гада Мейлин» выбрала основным инструментом западную виолончель, поскольку диапазон и выразительность моринхура ограничены. Диапазон виолончели широк, выразительность в разных диапазонах разная. С учетом ее баритональных характеристик, она близка моринхуру по тембру. В низком и среднем регистре она подходит для исполнения простых и спокойных мелодий, а в высоком - лирических, нежных и широких, виолончель также прекрасно соответствует атмосфере напряженности в театре. Композитор опиралась на все эти характеристики и выразила их ярко и остро. Она вывела на первый план исключительную силу воздействия виолончели соло в выражении такого театрального настроения, как скорбь и негодование.

Лю Чжуан Произведение для виолончели сольно «Романтика»

Произведение для виолончели «Романтика» принадлежит самому первому периоду творчества композитора Лю Чжуан и является одним из наиболее знаковых и классических. «Романтика» был написан в 1954 году, а впервые исполнен в 1956 году. Материалом для этого произведения послужила народная песня казахов из Синьцзяна «Еркем-ай». Она описывает события 1725 года, когда полумиллионная конная армия во главе с полководцем Галданом вторглась в Казахстан, а часть казахов переселилась в

Российскую империю. Казахи пели эту песню в горестной эмиграции, а позднее она стала народной. Основная тема, в качестве которой использована народная песня, подверглась обработке, это добавило произведению эмоциональной выразительности.

В «Романтика» используется тональность народных песен китайского Синьцзяна. Объединение виолончели с традиционной национальной культурой отражает социальную жизнь, обычаи и привычки китайских казахов, это своего рода проявление народной музыки. Для придания «Романсу» казахского национального характера используются такие средства музыкального языка, как ритм, метр и мелодия.

[1] Пунктирный ритм

Пунктирный ритм – это яркая отличительная черта казахской музыки, он придает ей радости, веселья и динамики. Таков характер, поколение за поколением формировавшийся у казахского народа в степи, и он нашел отражение в народной музыке. Основной тип ритма второй части как раз пунктирный, к нему добавляется чрезвычайно динамичный ритм на три четверти, который вызывает у людей желание танцевать.

[2] Изменения метра

Разнообразие изменений метра – это наиболее заметная особенность национальной музыки китайского Синьцзяна. Изменения ритма ломают устойчивую мелодическую линию, делает метр разнородным и освобождает слушателей от мелодической и ритмической шаблонности. Эта особенность широко используется во всем «Романтика». Сначала метр меняется с 3/4 до 4/4, а затем возвращается к 3/4, изменения метра пронизывают все произведение и делают мелодическую линию подвижной и живой.

[3] Мелодический оборот

В казахской народной музыке в прыжках мелодического интервала есть плавная прогрессия, такой интервал характерен и для китайской

народной музыки, он полон экзотизма. В произведении интервал может пересекать октаву, такие большие скачки уносят слушателей от плавной мелодии и погружают в непостижимость и безбрежность. Но плавная прогрессия встречается чаще, наиболее очевидна она в мотиве темы, который складывается из движения основного тона вверх. Такое исполнение аналогично глиссандо в китайской народной музыке, оно наполнено национальным колоритом.

«Романтика» построен на трехчастной вариационной форме, поэтому его эмоциональную линию тоже можно исследовать по этим трем частям. Во второй части сам ход произведения и темп исполнения ускоряются, сначала слушателя погружают в лейтмотив всего произведения, произведение постепенно достигает своей кульминации. В третьей части мелодия вновь становится более широкой, музыка как будто погружается в состояние глубокой задумчивости. Чтобы во время исполнения удовлетворить требования эмоциональной выразительности музыки, музыкант должен на основе анализа чувств выразить их при помощи характерного тембра виолончели.

Первая часть: стенания о несчастной жизни. В первой части мотив основной темы впервые описывается и начинает развиваться, мелодия глубокая и патетическая, чувство тоски перекрывает весь фрагмент. Можно глубоко прочувствовать трагическую ситуацию, когда страна в руинах, а люди гибнут, потеряв родных и скот. Под натиском мощной монгольской кавалерии, они вынуждены покинуть родные места, и чувство тоски и скорби ярко отражено в нотах. «Романтика» должен в полной мере отразить переживания людей, оказавшихся в такой ситуации, и особенно сильно это выражено в первой части, в ней чувствам как будто дается полная воля, благодаря этому слушатели могут погрузиться в фантазии об этом трагическом периоде истории.

Вторая часть: подлинное сопротивление жестокости. От продолжающихся горестей вспыхивает гнев. В этот момент композиция превращается в своего рода отклик на исторические события, романтическое и щемящее настроение царит в этой бесконечной тоске по родине и близким. В этой части изменение метра используется очень часто (например, 4/4, 3/4, 2/4), благодаря этому, а также такому приему, как модуляция, выражается все то море эмоций, которые испытывает человек, скитающийся вдали от родного края. Это настроение постепенно нарастает, символизируя тоже постепенно растущую внутреннюю силу человека, столкнувшегося с горестями, а также уверенность в победе над ними. При исполнении этой части музыканты должны особенно хорошо должно контролировать свое дыхание, техника исполнения предполагает многократное восхваление, все глубинные эмоции, заложенные в произведении, должны быть выражены при помощи правильного градуса насыщенности и пыла. Эмоции должны быть полными, а негодование должно быть превращено в мелодию и звук в процессе исполнения.

Третья часть: надежды на лучшую жизнь. Если посмотреть на партитуру, то последняя часть произведения возвращается к первой части, но в музыке и настроении есть большие отличия. В последней части выражена горячая любовь людей к родине и жизни, и хотя их родной край и его жители находятся в катастрофическом состоянии, люди не утрачивают надежд на будущее. Мы можем увидеть безграничную уверенность людей в лучшем будущем. Сам выбор названия «Романтика» говорит о таких чаяниях композитора. На самом деле, если мы поместим это произведение в ту особую социальную среду, которая существовала в Китае в начале XX века, то можно заметить, что эта музыка также является реакцией на социальную жизнь страны того периода. После основания КНР общество обнаружило себя в бедственном положении, но, хотя промышленность и сельское

хозяйство были не развиты, композитор была твердо убеждена в будущем развитии Китая, и «Романс» прекрасно отражает ее надежды на будущее.

Заключение

Сейчас западная музыка в Китае стремится к многостороннему развитию, музыка существует в самых разных формах, а в музыкальном творчестве еще сильнее переплетаются элементы разных культур. Это доказывает, что использование элементов музыки народов разных стран не только обогащает музыкальную форму, но и добавляет культурного содержания. Музыка – это тоже культура, соединение культур должно проявиться в музыкальной сфере, и такое соединение не только воплощает внутренний мир человека, но и обогащает его жизнь. Сегодня, во время относительной культурной открытости, у прекрасной традиционной музыкальной культуры Китая есть отличные возможности для развития, и нужно воспользоваться шансом “показать Китаю внешний мир, дать миру услышать голос Китая”.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ю, Цинпо. Китайская музыка / Цинпо Ю. – Пекин: Массовое искусство, 2011. – 256 с.
2. Ляо, Сянхун. Теория создания музыки /Сянхун Ляо. – Пекин: Китайский театр, 2006. – 310 с.
3. Чжен, Кай. Развитие виолончели в Китае / Кай Чжен. – Хэнан: Хэнанский ун–т, 2008. – 78 с.
4. Ли, До. Многообразный стиль виолончели в Китае / До Ли. – Шанхай: Хуадунский пед. ун-т, 2010. – 257 с.
5. Фань, Чжиго. Исследование симфонической поэмы Гада Мэйлинь. Педагогический университет Внутренней Монголии, 2008.
6. Чжан Бейли, Ян Баочжи. История струнного музыкального искусства. –

Пекин: Издательство высшего образования, 2004.

REFERENSES

1. Yu, Tsinpo. Kitaiskaya muzyka / Tsinpo Yu. – Pekin: Massovoe iskusstvo, 2011. – 256 p.
2. Lyao, Syankhun. Teoriya sozdaniya muzyki /Syankhun Lyao. – Pekin: Kitaiskii teatr, 2006. – 310 p.
3. Chzhen, Kai. Razvitie violoncheli v Kitae / Kai Chzhen. — Khenan: Khenanskii un–t, 2008. – 78 p.
4. Li, Do. Mnogoobraznyi stil' violoncheli v Kitae / Do Li. – Shankhai: Khuadunskii ped. un-t, 2010. – 257 p.
5. Fan', Chzhigo. Issledovanie simfonicheskoi poemy Gada Meilin'. Pedagogicheskii universitet Vnutrennei Mongolii, 2008.
6. Chzhan Beili, Yan Baochzhi. Istoriya strunnogo muzykal'nogo iskusstva. – Pekin: Izdatel'stvo vysshego obrazovaniya, 2004.

Монастырский Вадим Наумович
Заслуженный артист РСФСР,
профессор кафедры музыкально-инструментальной подготовки
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: vadimmonastyrski@yahoo.ca

Monastyrsky Vadim N.
Honored Artist of the RSFSR, Professor of the Department of Musical
and Instrumental Training
of the A.I. Herzen Russian State Pedagogical University

ОБ ОСОБЕННОСТЯХ КОМПЛЕКСНОЙ ПОДГОТОВКИ ЛАУРЕАТОВ КОНКУРСОВ ВЫСШЕГО УРОВНЯ: ИЗ ОПЫТА ЗАСЛУЖЕННОГО АРТИСТА РСФСР, ЛАУРЕАТА МЕЖДУНАРОДНОГО КОНКУРСА ИМ. Ф. ЛИСТА – Б. БАРТОКА

Аннотация. Целью данной статьи является показать, что конкурсы высшего уровня, такие как им. Ф. Шопена в Варшаве, им. королевы Елизаветы в Брюсселе, им. А. Рубинштейна в Тель-Авиве и некоторые другие, представляют собой марафон, подготовка к которому включает не только работу над огромным репертуаром, но и массу сопутствующих элементов, таких как физическая выносливость, психологическое состояние участника, умение эмоционально настраивать себя на выступление и многое другое. Поэтому задачей автора стало на основе собственного опыта представить варианты действий музыканта при участии в подобных мероприятиях.

Ключевые слова: исполнительский конкурс, психологическая выносливость, эмоциональное состояние.

ABOUT THE FEATURES OF COMPREHENSIVE TRAINING LAUREATES OF TOP–LEVEL COMPETITIONS: FROM THE EXPERIENCE OF THE HONORED ARTIST OF THE RSFSR, LAUREATE OF THE INTERNATIONAL COMPETITION NAMED AFTER F. LISZT - B. BARTOK

Annotation. The purpose of this article is to show that top-level competitions, such as F. Chopin in Warsaw, Queen Elizabeth in Brussels, A. Rubinstein in Tel Aviv and some others, are a marathon, the preparation for which includes not only work on a huge repertoire, but also a lot of related elements, such as physical endurance, the psychological state of the participant, the ability to emotionally tune yourself to the performance and much more. Therefore, the task of the author was based on his own experience to present options for the musician's actions when participating in such events.

Keywords: performance competition, psychological endurance, emotional state.

Для подготовки к крупным конкурсам требуется умение охватить огромный репертуар, который может включать в себя четыре, иногда пять туров (на некоторых – это может быть отдельный тур исполнения камерной музыки). Это требует изнурительной многочасовой работы. На обычных творческих состязаниях такого обширного репертуара не бывает. В связи с этим возникает вопрос, как распределить работу и время, когда программа большого конкурса приближается к трем или более часам чистой музыки. Как подготовить участника к многочасовым занятиям?

Для начала рекомендуется взять лист бумаги, написать все произведения, затем расписать по дням: что и когда учить и в каком порядке. Особое внимание требуется уделить первому туру. Часто именно от него зависит судьба всего конкурса. Следует учесть, что участник может вытащить на жеребьевке первый номер. В этом случае выступление, как правило, приходится на утренние часы прослушивания, когда человеческий организм еще окончательно не проснулся. К тому же открывать конкурсные прослушивания является ответственной задачей. Чтобы участник в случае возникновения такой ситуации чувствовал себя комфортно, следует уделить

огромное внимание в подготовке к проигрыванию программы первого тура утром. В 9–10 часов утра нужно садиться за рояль и играть первый тур, как можно сказать: «с памятью», не останавливаясь, но запоминая все, что случилось «по дороге». Затем можно сделать все утренние процедуры, после чего сесть и начать «чистить», «шлифовать» те места, которые были не идеальны. Рекомендуется практиковать такие проигрывания каждый день.

Этот способ поведал автору статьи его замечательный педагог, Заслуженный деятель искусств РСФСР, профессор Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, заведующий кафедрой специального фортепиано Московского государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных Теодор Давидович Гутман. Ему в свою очередь рассказал об этом способе выдающийся пианист, Народный артист СССР, лауреат Ленинской премии, Герой социалистического труда Эмиль Григорьевич Гилельс. История этой подготовки шла от конкурса им. Изаи в Брюсселе. Известный в будущем пианист и педагог, профессор кафедры камерного ансамбля упомянутого института им. Гнесиных Исаак Михновский поехал в Бельгию и вытащил на жеребьевке первый номер. Играть утром он не привык, опыта у него не было, он себя к этому не готовил. В результате пианист, который мог бы претендовать на призовые места, играет неудачно и не проходит на второй тур. Э.Г. Гилельс был впечатлен этим случаем, после чего садился каждое утро за рояль и проигрывал свой первый тур (заметим, что этот конкурс он выиграл!).

То же самое рекомендует делать автор и своим студентам, которым приходилось готовиться к таким крупным соревнованиям. Началось это ещё с Уфы, когда его студенты готовились к Всероссийскому конкурсу пианистов в 1985 г., программа которого, за некоторым исключением, соответствовала программе Всесоюзного конкурса, а также Международного конкурса

им. П.И. Чайковского. Для Уфимского института искусств была большая победа, когда два студента В.Н. Монастырского получили первую и третью премии на этом Всероссийском форуме. Первую премию получил С. Дукачев, ныне профессор института искусств в Уфе, третью премию – В. Муртазин, концертирующий органист и пианист, Народный артист Башкирской автономной Республики.

Возвращаясь к подготовке к большим конкурсам хочется отметить, что работа велась в нескольких направлениях. Первое – это распределение работы по турам. Ведь в один день невозможно было проходить программу всех туров. Необходимо было составить расписание на каждый день: какие произведения нужно было проходить и в каком порядке. Большое внимание при этом уделялось физиологии, гигиене рук. В частности, акцент делался на том, как важно делать перерывы, «не гонять» много в быстрых темпах, чтобы «не переиграть» руки. Важно избежать усталости не только рук, но и головы, а особенно ушей. Уроки чередовались так, чтобы успевать проходить в течение двух-трех, а иногда и четырех раз в неделю большую часть репертуара.

При подготовке к большим конкурсам педагога волновали не только занятия, но и как проходит день у его подопечного. Большое значение имели прогулки, полная смена деятельности. Режим касался и питания тоже. Подготовка к таким марафонам включала все, оговаривались все детали, учитывались все мелочи. Невозможно не сказать и о спорте, который должен был присутствовать ежедневно. Недаром такой известный пианист как Народный артист России, победитель Международного конкурса им. П.И. Чайковского Д.Л. Мацуев столько времени уделял футболу. А выдающийся пианист и профессор Московской консерватории, Народный артист СССР, лауреат международных конкурсов им. Ф. Листа в Будапеште и международного конкурса им. П.И. Чайковского в Москве Л.Н. Власенко

увлекался плаванием. При таких физических исполнительских нагрузках им были необходимы эти виды спорта. Важно помнить какие виды спорта опасны для рук пианиста. Исключались, к примеру, такие виды спорта как волейбол, большой теннис, наоборот рекомендовались плавание, ушу, настольный теннис и т.д. Придумывались упражнения на освобождение рук, спины.

Это был целый комплекс всевозможных мер, которые необходимы для подготовки к большим конкурсам. Ведь не зря многие пианисты, прошедшие этот путь, сравнивают конкурсы с крупными спортивными соревнованиями. В отличие от обычных небольших конкурсов, программа которых укладывается не более чем в два тура, в больших конкурсах четыре, а иногда и пять туров, а значит пять выходов на сцену. Конкурс может растянуться на три недели. Такие конкурсы-марафоны как им. Ф. Шопена в Варшаве, им. А. Рубинштейна в Тель-Авиве, им. П.И. Чайковского в Москве, им. королевы Елизаветы в Брюсселе требуют от участников большой выдержки, серьезный физической и психологической подготовки. Не знать этого, не учитывать при подготовке было бы большой ошибкой профессора. Поэтому задача педагога помочь своему подопечному в этом, затронуть весь спектр проблем, с которыми участник может столкнуться на таких особых конкурсах. Сюда входит режим в занятиях, режим в бытовых вещах, режим питания, организация сна: не поздно ложиться и вставать утром так, чтобы хватило сил продуктивно провести предстоящий день.

Как пример насколько наставник должен вникать во все мелочи подготовки подопечного, хочется привести слова великолепного пианиста, лауреата конкурса им. П.И. Чайковского в 2019 г. (первая премия и Гран-при) А. Канторова. В разговоре с корреспондентом он рассказывал, как его педагог в Париже, профессор Р. Шерешевская заботилась о нем в период подготовки, вникая во все мелочи его жизни, включая его питание, распорядок дня и все

то, о чем говорилось прежде. Р. Шерешевская знала об этом от своего профессора Л.Н. Власенко. Его учитель, легендарный советский пианист и профессор Московской консерватории Я. В. Флиер, готовил Л.Н. Власенко к конкурсу им. П.И. Чайковского, в результате чего последний был удостоен второй премии на Первом международном конкурсе им. П.И. Чайковского (первую премию завоевал В. Клиберн). По нашему мнению, профессор, прошедший сам через «горнило» большого конкурса и обладающий этим опытом, может лучше помочь своим подопечным, готовящимся к крупным конкурсам.

Перед такими масштабными состязаниями, о которых мы говорили выше, желательно поучаствовать в обычном небольшом конкурсе. Нужно почувствовать насколько это трудно, насколько это требует выдержки, большой силы воли, психологического напряжения, а затем пройдя через эти испытания, решить готов ли пианист к серьезным испытаниям, где все задачи становятся еще более трудными.

Выстраивать путь своего подопечного от «простого к сложному» является важной задачей педагога, также как и помочь в выборе конкурса, какой из них будет более близок по индивидуальности, репертуару, предрасположенности ученика к тому или иному композитору. Особенно это касается монографических конкурсов, таких как конкурс им. Ф. Шопена, им. Л. Бетховена, им. Ф. Листа, им. С. Рахманинова и др. Распознать индивидуальность ученика – это огромный педагогический талант. Нельзя не привести пример из биографии автора. Л.Н. Власенко посоветовал ему: «в следующем году будет конкурс Листа. Готовьтесь, это Ваш конкурс». Кто бы мог подумать в то время, насколько его слова оказались пророческими. В 1976 г. В.Н. Монастырский стал Лауреатом этого конкурса, а сочинения Ф. Листа с тех пор являются неотъемлемой частью репертуара пианиста. Также было и в работе автора со своими студентами, многие из которых

стали лауреатами творческих состязанийв, входящих в Международную федерацию музыкальных конкурсов: Томер Гвирцман, Ран Данк, Ноам Сиван, Борис Гильтбург, Дорель Голан. Все они сегодня концертируют, записывают диски, преподают в разных странах.

Следует учесть еще один важный аспект: на сегодняшний день в программе больших конкурсов почти нет ограничений. Есть только временной регламент каждого тура, в остальном можно играть все. Такого раньше никогда не было. Фактически исполнителю дается право играть то, что он хочет, за некоторым исключением в виде обязательной пьесы, которая присылается исполнителю за месяц (конкурс им. А. Рубинштейна), как правило местного композитора, из страны, где проходит мероприятие или сочинение, которое предлагается участнику прямо на конкурсе (конкурс им. королевы Елизаветы). За несколько дней нужно выучить и исполнить это произведение. Для этого нужен особый талант, это надо учитывать.

В том случае, когда нет обязательных пьес, но есть свобода в выборе репертуара, важно составить программу таким образом, чтобы выявить лучшие стороны ученика, показать его плюсы, при этом создать целостность тура. Нужно построить программу таким образом, чтобы произведения были контрастными по стилю и по характеру. Иногда следует начать тур с яркой современной пьесы, затем сыграть спокойное произведение, а закончить эффектным сочинением, вершиной романтического репертуара. В качестве примера можно привести репертуар одного из участников конкурса им. А. Рубинштейна: К. Вайн – Соната, Г. Гендель – Чакона, Ф. Шопен – Соната *h-moll*; или репертуар Рана Данка (ученик автора статьи) на Международном конкурсе пианистов в Сиднее: Б. Барток – Соната, В. А. Моцарт – Соната *F-dur*, Ф. Лист – Соната *h-moll*. Важна расстановка пьес в туре по диаметрально противоположным стилям, по «скачкам» от модернизма к классицизму и от классицизма к романтизму. Ведь нет ничего

более впечатляющего в искусстве, чем контраст. Завершать тур предпочтительнее блестящим виртуозным романтическим сочинением, это приковывает внимание к конкурсанту. По мнению автора, удачное расположение пьес в туре ведет к благоприятным результатам. Будучи членом жюри международных конкурсов, ему приходилось неоднократно отмечать насколько от расстановки пьес зависит впечатление от конкурсанта, его успех.

Особое место хочется уделить обыгрыванию программы, когда конкурсные сочинения относительно готовы. Нужно тщательно наметить, когда начать этот процесс. Как правило, обыгрывание программы с последующими коррективами нужно начинать заранее. Большое время занимает поиск зала и приглашение публики. Смысл обыгрываний состоит в том, чтобы приблизить ощущения конкурсанта к той обстановке, которая будет царить на конкурсе. Не стоит пренебрегать приглашением на эти прослушивания своих коллег, чтобы не пропустить какие-то важные вещи. Каждому музыканту необходимо услышать мнение со стороны.

Особая проблема в том, чтобы найти и договориться с оркестрами для обыгрывания финала конкурса. Ведь на крупном конкурсе, в отличие от конкурса «средней руки», в финале обязательны для исполнения два концерта для фортепиано с оркестром. На первом этапе финала предполагается исполнение классического концерта, например, концерта Моцарта или раннего концерта Бетховена (1–3). На заключительном этапе требуется исполнение развернутого концерта: Рахманинова, Чайковского, Прокофьева (обычно 2-й или 3-й), Шопена, Шумана, Грига и т. д. Таким образом, поиски оркестра, с которым можно было исполнить перечисленные концерты, часто отнимают много сил и времени, не говоря уже о финансовой стороне.

Обыгрывание финала конкурса является едва ли не самой главной задачей при подготовке. Ведь от этого зависит распределение премий. Выбор концертов, их готовность часто являются решающими на конкурсе. Нельзя не коснуться выступления на последнем Международном конкурсе им. П.И. Чайковского упомянутого А. Канторова (приходится снова вернуться к нему, настолько его пример является показательным). Его отец – Жан-Жак Канторов – известный французский дирижер. С раннего детства он давал возможность своему сыну играть с многими оркестрами, что дало ему бесценный опыт. В финале ему не было равных, хотя из тура в тур он переходил без большого отрыва от остальных участников, иногда откровенно играя не лучшим образом. Такого опыта как у Канторова не было ни у одного из финалистов конкурса.

Другой пример: в Иерусалимской академии музыки и танца им. Рубин организовали конкурс на лучшее исполнение концерта с оркестром. Победитель конкурса играл с оркестром академии в одном из лучших залов, что потом позволяло выходить на конкурс им. А. Рубинштейна уже имея в активе выступление с оркестром.

Еще одним важным аспектом при подготовке к большим конкурсам является игра на хороших роялях, причем не только в концертах или обыгрываниях, но и в ежедневной практике. «Пианист должен уметь играть на любом рояле, но упражняться – только на хорошем», говаривал Г. Нейгауз [2, 95]. Прикосновение к таким роялям совершенно другое, уже не говоря о красочности тембров, педальных и звуковых эффектов хороших инструментов. Особенно это касается удобства клавиатуры, ее выровненности, а также интонировки молотов. И эти проблемы также приходилось решать, зная о том, какие замечательные рояли будут стоять на сценах серьезных конкурсов.

Подводя итог, скажем: непростая миссия лежит на педагоге, который принимает участие в подготовке музыкантов к большим международным музыкальным состязаниям, поскольку следует учитывать все: от больших проблем до самых малых, но как выяснилось, не менее важных.

ЛИТЕРАТУРА

1. Афанасьев В.В., Грибкова О.В., Кудринская И.В., Левина И.Д., Низамутдинова С.М., Потапов Д.А., Уколова Л.И. Развитие творческого потенциала будущего педагога-музыканта в социокультурной среде вуза: Монография. – М., 2022.
2. Воротной М.В. Методические рекомендации С.И. Савшинского в сфере психологии исполнительского творчества // Известия Российского государственного педагогического университета, 2007. № 6 (24). С. 92–97.
3. Грибкова О.В. Теория и практика формирования профессиональной культуры педагога-музыканта: дисс. ... доктора педагогических наук. – М., 2010.
4. Жаркова А.А. Парадигмальный подход к развитию личности в условиях социально-культурной деятельности: дисс. ... доктора педагогических наук. – М., 2011.
5. Корсакова И.А. Текст и дискурс в музыкальной коммуникации // Антропологическая дидактика и воспитание. 2021. Т. 4. № 4. С. 24-33.
6. Новиков С.Б., Сокерина И.В. Н.А. Гарбузов и вокальная педагогика // Мир науки, культуры, образования. 2017. № 2 (63). С. 112-114.
7. Уколова Л.И. Самоконтроль в профессиональной подготовке учителя музыки: дисс. ... кандидата педагогических наук. – М., 1991.
8. Челышева И.В. Медиакультура и медиареальность в жизни современного общества потребления // Философия права. 2010. № 4 (41). С. 63-67.

9. Щербакова А.И. Феномен музыкального искусства: культурологический аспект // Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке. 2020. № 2 (10). С. 7-16.

REFERENCES

1. Afanas'ev V.V., Gribkova O.V., Kudrinskaya I.V., Levina I.D., Nizamutdinova S.M., Potapov D.A., Ukolova L.I. Razvitie tvorcheskogo potentsiala budushchego pedagoga-muzykanta v sotsiokul'turnoi srede vuza: Monografiya. – M., 2022.
2. Vorotnoi M.V. Metodicheskie rekomendatsii S.I. Savshinskogo v sfere psikhologii ispolnitel'skogo tvorchestva // Izvestiya Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta, 2007. № 6 (24). Pp. 92–97.
3. Gribkova O.V. Teoriya i praktika formirovaniya professional'noi kul'tury pedagoga-muzykanta: diss. ... doktora pedagogicheskikh nauk. – M., 2010.
4. Zharkova A.A. Paradigmal'nyi podkhod k razvitiyu lichnosti v usloviyakh sotsial'no-kul'turnoi deyatel'nosti: diss. ... doktora pedagogicheskikh nauk. – M., 2011.
5. Korsakova I.A. Tekst i diskurs v muzykal'noi kommunikatsii // Antropologicheskaya didaktika i vospitanie. 2021. T. 4. № 4. Pp. 24-33.
6. Novikov S.B., Sokerina I.V. N.A. Garbuzov i vokal'naya pedagogika // Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya. 2017. № 2 (63). Pp. 112-114.
7. Ukolova L.I. Samokontrol' v professional'noi podgotovke uchitelya muzyki: diss. ... kandidata pedagogicheskikh nauk. – M., 1991.
8. Chelysheva I.V. Mediakul'tura i mediareal'nost' v zhizni sovremennogo obshchestva potrebleniya // Filosofiya prava. 2010. № 4 (41). Pp. 63-67.
9. Shcherbakova A.I. Fenomen muzykal'nogo iskusstva: kul'turologicheskii aspekt // Vestnik MGIM imeni A.G. Shnitke. 2020. № 2 (10). Pp. 7-16.

Юй Шэнлинь
аспирант кафедры методологии и технологий педагогики музыкального образования
Института изящных искусств
ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»
e-mail: shenglin@mail.ru
Торопова Алла Владимировна
доктор педагогических наук, доктор психологических наук,
профессор кафедры методологии и технологий педагогики музыкального образования
Института изящных искусств
ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»
e-mail: allatoropova@list.ru

Yu Shenglin
PhD student, Department of Methodology and Technology of Music Education Pedagogy,
Institute of Fine Arts, Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education
"Moscow State Pedagogical University"
Toropova Alla V.
Doctor of Pedagogy, Doctor of Psychology, Professor of the Department of Methodology and
Technologies of Pedagogy of Music Education, Institute of Fine Arts, Federal State Budgetary
Educational Institution of Higher Education "Moscow State Pedagogical University"

К ВОПРОСУ О «КИТАЙСКОМ СТИЛЕ» И СОВРЕМЕННОЙ КИТАЙСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ В УЧЕБНОМ РЕПЕРТУАРЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО КЛАССА

Аннотация. В статье поднимается проблема понимания и исполнительской интерпретации произведений китайских композиторов в классе фортепиано российского вуза. Обращение к китайской фортепианной музыке помогает расширить границы восприятия современных студентов и тем самым приобрести качества исполнителя и педагога-музыканта, способного к самореализации в многообразном поликультурном мире. В контексте нашего исследования представляется необходимым внимательно изучить явление *шинуазри* в контексте круга музыковедческих понятий экзотизма и ориентализма. Педагогическое осмысление стиля *шинуазри* не получило пока внимания в педагогике музыкального образования, но при этом его разработка может стать важным источником для понимания того как происходит формирование представлений российских студентов о «китайском стиле», что может создавать когнитивные и аффективные искажения их восприятия и исполнительской интерпретации. Автор статьи предлагает

произведения для первоначального знакомства с подлинно китайским стилем фортепианной музыки.

Ключевые слова: китайский стиль, фортепианной музыка, шинуазри, экзотизм, ориентализм, педагогика музыкального образования, этнослух, исполнительская интерпретация.

ON THE ISSUE OF "CHINESE STYLE" AND MODERN CHINESE PIANO MUSIC IN THE EDUCATIONAL REPERTOIRE OF THE PERFORMING CLASS

Abstract. The article raises the problem of understanding and performing of Chines composers in the piano class of a Russian university. Appeal to piano music helps to expand the boundaries of perception of modern students and thereby acquire the quality of a performer and teacher-musician capable of realization in a diverse multicultural world. The research conducted by scientists shows a close study of the state of *chinoiserie* in the circles of musicological concepts of *exoticism* and *orientalism*. Pedagogical understanding of the *Chinoiserie style* has not received much attention in the pedagogy of music education, but at the same time, its development may become important for understanding how Russian students' ideas in the *Chinese style* are formed, which can create cognitive and affective perceptions of their perception and performance perception. The author of the article proposes repertoire for an initial acquaintance with the *Chinese style of piano music*.

Keywords: chinese style, piano music, *chinoiserie*, exoticism, orientalism, pedagogy of music education, ethnohearing, performing interpretation

Введение в проблему

В классе фортепиано современного российского вуза в рамках педагогического эксперимента трем студенткам было дано для ознакомительного разбора три произведения китайских композиторов.

Нотный текст был подготовлен для них аспирантом – автором этой статьи. Подготовленный для педагогического эксперимента нотный текст содержал внесенные вручную некоторые указания, штрихи и пояснения о том, как читать и интонационно почувствовать музыкальную ткань этих незнакомых для студентов произведений. Кроме того, им была дана анкета для сбора данных о том, какой опыт восприятия китайской музыки студенты могли иметь на момент начала эксперимента и что они понимали под «китайским национальным стилем» фортепианной музыки.

Сразу перейдем к тем результатам анкетирования, которые позволяют заострить проблему: опыта исполнения и даже восприятия китайской музыки у студентов российского вуза нет; представления о культуре и философии ведут к конфуцианству и концепциям баланса «инь-ян»; знакомство с музыкой из современного Китая связано с сериалами о событиях Юго-Восточной Азии, эстетикой поп-культуры региона; представления о национальном китайском стиле фортепианной и вообще академической традиции сводятся к знаниям о пентатонике и ассоциациям с сочинениями русских и европейских композиторов в «китайском стиле», а чаще всего к соответствующему фрагменту из балета П.И. Чайковского «Щелкунчик». Круг таких ассоциаций, наслаиваясь на *этнослух*, то есть, смешиваясь с интонационным багажом, полученным в процессе музыкального воспитания и образования в своей культуре, является основанием для понимания и исполнительской интерпретации незнакомых произведений. Что же за феномен *Chinoiserie* и каким образом можно включать в учебный репертуар произведения китайских композиторов, чтобы расширить границы восприятия и тем самым приобрести качества исполнителя и педагога-музыканта, способного к реализации в многообразном поликультурном мире?

Феномены «экзотизма» в западной музыке как источник стиля Chinoiserie

Движение Запада и Востока «от и навстречу» друг другу во всей истории человечества можно считать одним из самых противоречивых, сложных и при этом ключевых факторов, влияющих на развитие локальных и мировой цивилизации, что может быть прослежено в рамках таких культурных явлений как музыкальные практики, стили и исполнительские школы.

«Начиная с эпохи Великих географических открытий в XVII веке, восточная культура оказывала заметное влияние на духовную жизнь Европы, становясь темой размышлений учёных, писателей, философов. В XVII–XVIII веках, несмотря на достаточную осведомленность европейской науки о политической, религиозной и художественной жизни восточных стран, в искусстве Европы создаётся утопическая картина идеального Китая», - пишет А.В. Данилова [1, с. 89]. В эпоху Просвещения в истории русской музыки и музыки западных композиторов начал формироваться образ Китая, включающий и визуальные, и музыкальные признаки. В согласии с этими представлениями и сложился музыкальный феномен, позже уже на рубеже XX – XXI веков обозначенный как «шинуазри» (Chinoiserie). Этот стиль, став популярным на волне охватившего Европу подражания китайскому искусству, как указывают многие исследователи, отражает собственные представления западного сознания композиторов Европы и России о Китае, формируя некий *ориентальный миф о Востоке*, весьма далекий от подлинных историко-этнографических явлений и практик.

Характер взаимодействий музыкальных культур Запада и Востока отразился в российской науке в соответствующей музыковедческой терминологии в таких терминах как «музыкальный ориентализм», «экзотизм», «диалог культур», «культурная диффузия» [1] и некоторых других. Интересно

было бы проследить характер взаимодействий музыкальных культур по развитию терминологии в трудах восточных ученых, думаем, что такая рефлексия была бы не менее любопытна.

Теме «востока» в русской музыке был посвящен ряд фундаментальных работ В. Конен [2], Э. Герштейн [3]. Э. Герштейн в своей работе о французском музыкальном экзотизме определяет о*риентальный миф* как «особый художественный феномен, рождённый одной культурой в результате её взаимодействия с другой далёкой (или воспринимаемой как далёкая), и представляющий собой образ, возникающий в сознании художника, в его индивидуально-неповторимом видении и воплощаемый в соответствии с ним» [3, с. 6]. Исследователи подчеркивали условность создаваемого в произведениях западных композиторов «образа Востока» или «образа Китая».

Мы не будем повторять весь перечень примеров из европейской музыкальной литературы, ориентированных на мифологический восток, приведенный исследователями, среди них есть и оперы (Л. Де Рише, Дж. Паизиелло и даже В. А. Моцарт), и музыка к пьесам (К. М. Вебер), и балеты (Ж. Ф. Рамо, П.И. Чайковский).

В диссертационном исследовании *Tak Yan Yeung (德仁 杨)* «Chinoiserie or Chinese? Chinese-Inspired Piano Works from the Late Nineteenth to the Mid-Twentieth Century» (*Шинуазери или китайский? Фортепианные произведения в китайском стиле с конца XIX до середины XX века*) автор сфокусировался на анализе фортепианных сочинений А. Аренского, С. Скотта (Cyril Scott), А. Черепнина и других композиторов сквозь призму шинуазри, экзотизма и ориентализма. Исследователь пишет: «На одном конце спектра находится феномен шинуазри, который относится к европейской идее, поскольку художники не ставили целью достоверно воспроизвести «китайский стиль», шинуазри скорее представляет собой европейскую интерпретацию китайского стиля. Шинуазри — это художественное воплощение того, как жители Запада

понимают Китай»… <Его>…композиционные приемы являются европейским музыкальным искусством по своей сути» [4, с. 3]. Далее автор исследования рассматривает основные признаки шинуазри, они включают неизменную пентатонику, мелодику и т.н. «национальные символы Китая», практически совпадая с теми представлениями, которые мы и обнаружили у российских студентов фортепианного класса.

Это явление, изучаемое в российском и западном музыковедении, не получило своего изучения в китайской музыкальной науке, хотя нам кажется полезным изучить китайские национальные черты стиля глазами западных композиторов и ученых в сравнительном музыковедении и кросс-культурном музыкально-психологическом исследовании «образа Китая». В аспекте интересов нашего исследования это явление – важный источник для понимания того как происходит формирование представлений у российских студентов о «китайском стиле», что может создавать когнитивные и аффективные искажения их восприятия, важные для исполнительской интерпретации. Во всяком случае, при работе со студентами фортепианного класса необходимо иметь ввиду особенности формирования их опыта и понимания так называемого и подлинного «китайского стиля».

Становление китайского стиля фортепианной музыки

Проблема национального стиля в современной музыке является сложной, в силу возросшей открытости и культурных обменов в XX веке, диалектики развития любых явлений в историческом процессе и текучести современной реальности, где национальные черты претерпевают трансформации.

Мы согласны с тем, что безусловно, «Запад и Восток – незамкнутые пространства со своими социальными и духовными образованиями. В настоящее время во всех странах Востока, в том числе Дальнего Востока, так или иначе, сосуществуют две музыкальные системы. В этом сосуществовании

неизбежен процесс взаимовлияния и взаимообогащения традиций, и здесь могут быть открытия, восхождения к новым вершинам искусства» [5, с. 39].

Анализ таких трудов, как: Джин Венда (金 文达), У Боя (吴 伯娅), Линь Цзиньшуй (林 金水), Чжоу Хун (周 红), Чжан Кай (张 铠), Ван Линь (王 霖), Ван Бин (王 冰), Тао Ябин (陶 亚兵), Ши Цзимей (史 继美), Чжао Фаньжун (赵 繁荣), Лю Сяолун (刘 小龙) позволил выявить внутреннюю логику в становлении китайского стиля инструментального искусства с древних времен и до настоящего времени. Важным признаком является полиэтничность истоков инструментального стиля мышления китайских композиторов Хэ Лютин (贺 绿汀), Ма Сиконг (马 思聪), Цзян Венье (江 文也), Дин Шаньдэ (丁 善德), Чен Пэйсюнь (陈 培勋), Чу Ванхуа (储 望华), Инь Чэнцзун (殷 承宗), Шэн Лихонг(盛 礼洪), Лю Чжуан (刘 庄) и др., внесших свой вклад в фортепианную музыку Китая.

Влияние европейского инструментального искусства на музыкальные тенденции в Китае было весьма заметно в XX веке, результатом чего явилось не только повсеместное распространение в Китае фортепиано и стремление обучаться игре на этом инструменте, но и появление собственного стиля фортепианных сочинений китайских композиторов. Ранее мы подробно изложили наше видение исторических периодов развития китайского фортепианного искусства [6, с. 45]. Приняв однажды в свой музыкально-инструментальный арсенал «короля музыкальных инструментов» с Запада – фортепиано, культура Китая стремилась интегрировать его в высокую традицию национальной музыки.

В 1934 году американский композитор русского происхождения А.Н. Черепнин провел в Шанхае конкурс «Музыка для фортепиано в китайском стиле». Это был первый опыт в истории мирового фортепианного искусства и истории музыкальных конкурсов целостного и разнообразного

представления произведений китайской фортепианной музыки, теперь к китайскому национальному стилю фортепианной музыки относят ряд ярких произведений, одно из которых «Малая флейта пастушка (牧童短笛)» (1934) композитора Хэ Лютина (贺绿汀). Это произведение было выбрано образцом национального стиля и стало отправной точкой появления национальной фортепианной музыки, культовым произведением для последующих музыкантов [7, с.17 – 25]. Именно поэтому в классе фортепиано российского вуза мы рекомендуем начинать освоение современной китайской музыки с этого произведения. Его понимание и исполнительская проработка может быть первым шагом к слухо-стилевой дифференциации шинуазри или квази-китайского стиля и подлинного китайского стиля музыкального мышления.

В ряду первых для знакомства и освоения в классе фортепиано российского вуза мы также рекомендуем сочинения: Сунь *Ицян (孙 以强)* «Танец весны (**春舞**)» и *Ли Инхай (黎 英海)* «Сиян сяогу (**夕阳**箫鼓)».

Три отобранных фортепианных произведения отражают музыкальные особенности и интонационные стили различных регионов Китая. Освоив эти произведения (с точки зрения педагогического репертуара они также представляют интерес для трех разных уровней подготовки обучающихся), иностранные пианисты получают возможность приобрести опыт исполнения музыки в подлинном китайском стиле, почувствовать в процессе исполнения интонационные различия и музыкальные образы китайской культуры, её ценности и смыслы.

Осознание трудностей понимания стиля как метод педагогического руководства процессом освоения китайской фортепианной музыки будущими музыкантами-педагогами в вузах России

Главная трудность, осознаваемая и педагогом, если он не является представителем китайской фортепианной школы и культуры, и учащимися – это понимание возможной ограниченности своего восприятия. Именно

поэтому мы солидарны с А.И. Николаевой: «Понимание «другого» есть не только проникновение в его душу, но и расширение собственной души. … Поэтому понимание каждого музыкального стиля есть не только следующая ступень в познании мира, но и открытие собственных духовных и душевных возможностей» [8, с. 28].

Одним из методов в разработанном нами методическом инструментарии работы в российском классе фортепиано с произведениями китайских композиторов мы выделили *метод осознания трудностей.* Он включает дифференциацию уровней погружения в материал и соответствующих им трудностей преодоления стереотипов «этнослуха» или представлений о квази-китайском стиле: интонационных, художественно-образных или архитектонических. На каждом уровне важно осознать круг референтных явлений, которые могут настроить или перенастроить слух музыканта на осваиваемое произведение – интонационные формулы и образцы национальной китайской культуры, художественно-образные примеры из традиционного и современного искусства Китая или всей азиатской части света, симультанно или последовательно воспринимаемые визуальные формы искусства (рисунка, каллиграфии) или архитектурные образцы, помогающие «схватить» особенности музыкальной формы произведения в китайском стиле.

Безусловно, осознание трудностей освоения произведений может быть связано не только с «притяжением этнослуха» студента и его опытом восприятия только сочинений в стиле шизнуари, а также тех трудностей, с которыми сталкивается каждый студент – технические, исполнительски-концептуальные, психологические, связанные с выносливостью и надежностью памяти, артистическими способностями и т.д. Принцип осознания трудностей ведет студента к дифференциации тех трудностей, которые можно преодолеть упорными занятиями за инструментом, и

трудностей, которые связаны с ограничением опыта восприятия. Осознание типа трудностей ведет к постановке задач для их преодоления, в чем и заключается важная цель педагогического руководства.

Чтобы музыканты-исполнители российской школы фортепианного искусства могли лучше понять и осмысленно интерпретировать китайскую фортепианную музыку, автор считает необходимым погружать обучающихся в российском вузе при освоении фортепианных произведений китайских композиторов в традиционное инструментально-исполнительское искусство.

Для погружения в контекст национального интонационно-стилевого мышления мы предлагаем изучить и послушать способы интонирования на таких инструментах как: «костяная флейта Хэнань Уян», “Цзэнский бяньжун (кит.编钟)”, духовой инструмент “сонна (кит.唢呐)” , ударный инструмент “юньло (кит. 云锣)”, поныне звучащие и вызывающие национальные чувства инструменты *пипа* и *гуцинь*. Имитация или аллюзии на звучание национальных инструментов встречаются в сочинениях китайских композиторов, но еще важнее не прямые приемы имитации, а стилевое мышление и этнослух композитора, мыслящего в интонационном тезаурусе этих артефактов культуры. Включение в образовательный процесс знакомства со звучанием и звукоизвлечением данных инструментов дает тот самый эффект расширения сознания и души, расширения интонационного словаря и слуховых представлений, приемов исполнения, создающих фундамент для развития у студентов стилевого мышления и исполнительского мастерства.

Заключение

Феномены квази-китайского и подлинно китайского стиля, также как и музыкально-психологический феномен этнослуха являются заслуживающими внимания в свете изучения трудностей обучающихся исполнительскому

искусству и особенностей освоения ими оригинальной музыки китайских композиторов в классах фортепиано российских вузов в силу дальнейшего развития культурно-образовательных обменов, стремления к развитию этно-музыкальной чувствительности слуха и межкультурной толерантности, способности к осуществлению дальнейшей педагогической деятельности в поликультурном мире.

ЛИТЕРАТУРА

1. Данилова А.В. Образы Китая в зеркале западноевропейского и русского музыкального искусства // Южно-российский музыкальный альманах 2017. Т. 28. № 3. – С. 89-93.
2. Конен В.Д. Значение внеевропейских культур для музыки XX века // Музыкальный современник. М.: Советский композитор, 1973. Вып. 1. – С. 32–82.
3. Герштейн Э.Г. Французский музыкальный экзотизм конца XIX–XX веков: к проблеме взаимодействия культур Запада и Востока: Дис. … канд. иск. М., 1995. – 147 с.
4. Tak Yan Yeung. Chinoiserie or Chinese? Chinese-Inspired Piano Works from the Late Nineteenth to the Mid-Twentieth Century. Diss. for Doctor of Musical Arts. USA, Texas. 2020. – 112 p. (Так Ян Юн. CHINOISERIE OR CHINESE? Фортепианные произведения в китайском стиле с конца XIX до середины XX века. Дисс. Доктора музыкальных искусств. США, Техас. 2020. 112 с.)
5. У Ген-Ир. История Музыки Восточной Азии (Китай, Корея, Япония): Учебное пособие. – СПб.: Издательство «Планета музыки»; Издательство «Лань», 2011. – 544 с.
6. Юй Шэнлинь, Торопова А.В. Становление национального стиля фортепианной музыки в контексте истории инструментального

искусства Китая / Международный научный журнал «Музыкальное искусство и образование». М.: 2022. – Т.10. - № 1. – С. 106-121.

7. 刘小龙，中国钢琴艺术发展 60 年（五），期刊：钢琴艺术 2009007 期，17-25 页 (Лю Сяолун. 60 лет развития китайского фортепианного искусства // Журнал: Piano Art. 2009. №5. – С. 17 – 25)
8. Николаева А.И. Герменевтический подход к пониманию музыкального стиля в педагогике музыкального образования // Вестник кафедры ЮНЕСКО Музыкальное искусство и образование. – 2015. № 4 (12). – С. 19-28.

REFERENCES

1. Danilova A.V. Images of China in the mirror of Western European and Russian musical art // South Russian musical almanac 2017. V. 28. No. 3. - Pp. 89-93.
2. Konen V.D. The value of non-European cultures for the music of the twentieth century // Musical contemporary. M.: Soviet composer, 1973. Issue. 1.–Pp. 32–82.
3. Gershtein E.G. French musical exoticism of the late 19th–20th centuries: on the problem of interaction between the cultures of the West and the East: Dis. … cand. claim. M., 1995. - 147 p.
4. Tak Yan Yeung. Chinoiserie or Chinese? Chinese-Inspired Piano Works from the Late Nineteenth to the Mid-Twentieth Century. Diss. for Doctor of Musical Arts. USA, Texas. 2020. - 112 p.
5. Wu Gen-Il, History of East Asian Music (China, Korea, Japan): Tutorial. St. Petersburg: "Publishing House PLANET OF MUSIC," "Publishing House LAN," 2011. - 544 p.
6. Yu Shenglin, Toropova A.V. The formation of the national style of piano music in the context of the history of Chinese instrumental art /

International scientific journal "Musical Art and Education". M.: 2022. - V.10. - No. 1. - Pp. 106-121.

7. 刘小龙，中国钢琴艺术发展 60 年（五），期刊：钢琴艺术 2009007 期，17-25 页 (Liu Xiaolong. 60 Years of the Development of Chinese Piano Art. // 20. Art. Magazine No. 5. – Pp. 17 - 25)
8. Nikolaeva A.I. Germenevticheskij podhod k ponimaniyu muzykal'nogo stilya v pedagogike muzykal'nogo obrazovaniya // Vestnik kafedry YUNESKO Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie. – 2015. № 4 (12). – Pp. 19-28.

Ео Су Мин
аспирант кафедры методологии и технологий педагогики музыкального образования
Института изящных искусств
ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»
e-mail: osm5262@gmail.com

Eo Sumin
PhD student, Department of Methodology and Technology of Music Education Pedagogy,
Institute of Fine Arts, Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education
"Moscow State Pedagogical University"

ОСОБЕННОСТИ КОРЕЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ГРАМОТЫ «ЧОНГАНПО» И СИСТЕМЫ ЗАПИСИ РИТМА «ВОНБАНГАК»

Аннотация. Статья посвящена раскрытию особенностей корейской музыкальной грамоты «Чонганпо», объединенной с системой записи ритма «Вонбангак». В системе «Вонбангак» записывается корейский традиционный ритм Чандан, который является истинным носителем интонируемого смысла корейской музыкальной культуры. Система записи имеет визуальный ряд символов, отражающих такие особенности как изменчивость и пластичность, дыхание исполнителя и объем вложенной и отпускаемой в звуках энергии, имеющих основное предназначение – вызывать отклик слушателей в процессе музыкального восприятия. В статье рассматриваются исторические и социальные предпосылки к созданию данной «нотной» системы, а также ее основные грани: символическая, содержательная и методическая. Представленная система способствует обучению исполнительскому мастерству на традиционных инструментах не только корейских обучающихся, но и иностранных студентов, изучающих искусство Кореи или ищущих пути понимания неевропейского музыкального мышления.

Ключевые слова: корейская музыкальная культура, музыкальная письменность юго-восточной Азии, нотная грамота, чонганпо, вонбангак, чандан, методика музыкального исполнительства корейской музыки.

KOREAN TRADITIONAL NOTE "JEONGANBO" AND RHYTHM RECORDING SYSTEM "WONBANGGAK"

Abstract. The article is devoted to revealing the features of the Korean musical letter "Jeonganbo," combined with the rhythm recording system "Wonbanggak." The "Wonbanggak" system records the Korean traditional rhythm Changdan, which is a true bearer of the intonable meaning of Korean musical culture. The recording system has a visual series of symbols reflecting such features as variability and plasticity, the breath of the performer and the amount of energy embedded and released in the sounds, which have the main purpose of causing a response from listeners during musical perception. The article considers the historical and social prerequisites for the creation of this "musical letter" system, as well as its main facets: symbolic, meaningful and methodological. The presented system promotes the teaching of performing skills on traditional instruments not only by Korean students, but also by international students studying the art of Korea or looking for ways to understand non-European musical thinking.

Keywords: korean music culture, musical writing in Southeast Asia, musical notation, jeonganbo, wonbanggak, changdan, technique of musical performance of Korean music.

Введение в проблему

В период антропологического поворота в ценностном отношении к культурному наследию народов и общностей особенно актуальным становится обращение к историческим феноменам, имеющим след в современной культурной практике и вызывающим интерес у молодых исполнителей и целого ряда исследователей в областях музыкальной антропологии и педагогики музыкального образования. В последнее время активно изучаются искусствоведческие и педагогические аспекты межкультурного взаимодействия России и стран юго-восточной Азии –

Китая, Кореи и Японии. Но при этом традиционному музыкальному искусству Кореи посвящено ничтожно малое число научных работ на русском языке. Главы монографии и статьи У Ген-Ира, посвященные корейской музыке, являются к настоящему времени самым, пожалуй, полным научным источником, написанным по историческим материалам развития музыкальной культуры этого региона на русском языке [1]. В силу сказанного видится актуальным обращение к раскрытию этнокультурных особенностей и символического значения такого феномена музыкальной традиции Кореи как запись звучания традиционного ритма «Вонбангак».

Исторический контекст возникновения феномена «Вонбангак»

Исторически в древней Корее музыкальные практики принадлежали так называемой устной традиции и практически не записывалась. Это было связано как с естественными закономерностями функционирования раннефольклорных форм культуры [2], так и с тем, что большинство населения региона тысячелетиями не имело доступа к письменной грамоте и фиксации с её помощью традиционных знаний [3].

Первые пробы систематизировать и записать некоторые прикладные знания для будущих поколений в регионе произошли в эру «Чосон» (1392-1910гг). В этот период к власти в Корее пришла династия Ли и главенствующей религией стало конфуцианство, сменив века главенства буддистского мировоззрения. В Корее религия всегда была плотно связана с государственной идеологией и являлась одним из орудий внедрения и распространения в народе государственной политики [1, с. 101]. Кроме того, с помощью объединения народа под эгидой единой идеологии правитель получал возможность умиротворения народных масс. Музыкальный ритуал как антропологический феномен замечательно подходил для того, чтобы сплачивать народ и укреплять этническое самосознание, так как музыку любят и исполняют везде – как и при королевском дворе, так и в бедной

деревне. Именно по этой причине, как пишет У Ген-Ир, в первые же годы правления династии Ли были созданы такие музыкальные учреждения как «Кабинет совершенной музыки» (Ааксо), «Кабинет классической музыки» (Чонаксо) [1, с. 103].

Можно сказать, что именно в эру Чосон происходит расцвет корейской музыки, ее совершенствование, изучение и даже систематизация.

Особое развитие корейская музыка получила в годы правления третьего монарха династии Ли – Сечжона.

Правитель Сечжон в корейской историографии считается монархом-просветителем, так как именно при его правлении и под его эгидой были созданы культурные, исторические, литературные и многие другие формы нематериального и материального наследия. Среди них можно перечислить такие важные изобретения как: новый календарь, внедрение науки о небесных письменах – астрологии; создание дождемера – Соугван; создание корейского алфавита – «Наставление народу о правильном произношении» (Хунмин чоным); создание описаний об истории Кореи; создание трактатов о географических сведениях и становление новой административной системы; создание множества литературных произведений и многих изобретений в иных сферах [4, с. 148 – 149].

С самого детства проявивший талант и горячую любовь к музыке монарх Сечжон сделал огромный вклад в развитие музыкальной культуры Кореи. Так, благодаря его указу легендарный музыкант и ученый Пак Ён систематизировал и усовершенствовал музыкальные инструменты, которые были «в ходу» в Корее на тот момент. Одновременно началось производство популярных инструментов непосредственно в Корее из местных материалов, чтобы уменьшить их ввоз из Китая, как было до этих пор.

Одно из самых великих и значимых свершений, которое было сделано правителем Сечжоном вместе с ученым Пак Ёном – это создание системы

нотной записи, которая называется «Чонганпо» (井 間 譜). С тех пор Корейская культура получила возможность записи знаковых музыкальных произведений и передачи их потомкам в письменном виде [1, с. 103]. Этот феномен имеет антропологический смысл, поскольку символически закрепил традиции понимания и исполнения национальных звуковых форм и усилил корейскую идентичность внутри региона юго-восточной Азии, связанную с собственной музыкальной письменностью.

Кроме того, при правлении монарха Сечжона был опубликован трактат, в котором были структурированы и описаны основные жанры музыкальных произведений, инструментов и способов извлечения из них мелодий – «Основы науки о музыке» (Акхак квебом), автором которого является писатель и музыкант Сон Хён [4, с. 149].

Системы записи приемов исполнения на музыкальных инструментах в Корее

Стоит отметить, что система записи традиционной музыки Чонганпо не является единственной, бытовавшей в Корее.

В Большом музыкальном словаре «Хангёре» (한겨레) есть описание системы записи приемов игры на корейском традиционном ударном инструменте – Чангу, где все штрихи и способы исполнения были записаны с помощью китайских иероглифов:

Ссан 쌍(雙) – бить в барабан обеими руками, где удар левой совершается просто рукой, правая рука работает с палочкой;

Пхён 편(鞭) – бить правой рукой в барабан палочкой, создавая высокий тон;

Го 고(鼓) – бить левой рукой без палочки, создавая низкий тон.

Ё 요(搖) – бить правой рукой с палочкой подряд несколько раз без перерыва с ниспадающим тоном [5, с. 250].

В 1572 г. появилась еще одна система записи музыки «Гымхапчабо», где вместо иероглифов для обозначения стали использоваться графические символы.

Однако, письменной записью, которой сейчас пользуются в Республике Корея при обучении и исполнении корейской традиционной музыки является созданная при правлении Великого Короля Сечжона именно система «Чонганпо».

Самое главное отличие корейской традиционной «нотной» записи от европейской заключается в том, что в европейских нотах отображается высота и длительность, то есть временные отрезки звучания, составляющие интонационно-ритмическую организацию звукового потока, а в корейских «нотах» отражено пространство звука. Это символы, которые отражают длительность времени звучания и скорость охвата пространства извлекаемым звуком. Считается, что именно «Чонганпо» является первой такой нотной грамотой, созданной в Восточной Азии [6].

Методические аспекты применения традиционной записи музыки *Чонганпо* в современной Корее

В конце XX века (1989 г.) на основе традиционной практики заслуженный артист Республики Корея Ким Док Су как создатель жанра Самульнори вместе со знаменитым пианистом и композитором Лим Дон Чханом усовершенствовал систему записи музыки для корейских традиционных инструментов и подготовил учебное пособие для обучающихся.

В настоящее время, когда интерес к корейскому традиционному искусству вырос не только на родине, но и в других регионах мира, в частности в России, целесообразно раскрыть принципы данной системы

записи и разработать способы педагогического руководства освоением *Чонганпо* российскими учениками.

Методика освоения системы записи техники исполнения на ударном инструменте *Чангу* может стать хорошим примером, так как этот инструмент является одним из базовых для начинающих изучать корейское традиционное искусство учеников. Для игры на данном инструменте используются две палочки – Кунчхэ и Ёльчхэ. Для правши: в правой руке Ёльчхэ, в левой руке Кунчхэ. Это соотнесение в доминирующей рукой важно, так как ручная техника создает звуковое пространство и палочки являются продолжением символической роли рук.

Рассмотрим обозначения, которые указаны в первом рисунке. Когда мы исполняем произведение на корейском традиционном инструменте, мы

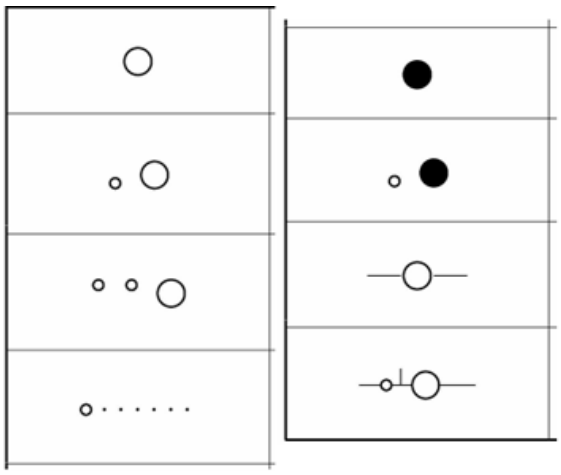


Рис.1 Обозначения в система удара на инструменте Чангу

извлекаем не только звук, но и получаем энергию. Необходимо правильно использовать технику удара для того, чтобы вышел красивый звук, несущий нужные энергии. Комплекс звука и энергии обозначается в нотной записи в виде кружка. Размер знака в технике удара определяет исполнение пространственно большого или маленького звука.

Цветом знака, в зависимости от того, закрашен он черным или белым, различается открытость или закрытость звука.

В зависимости от положения маленьких кружков по отношению к большому, определяется место удара палочкой по барабану. Фигурально выражаясь, бить палочкой по барабану сверху или снизу палочкой Кунчхэ [3, с. 124 – 130].

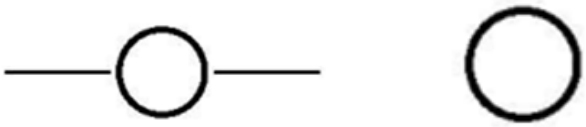


Рис.2. Обозначение удара палочкой Кунчхэ для инструмента Чангу

На втором рисунке простой не закрашенный кружок – это звук «Кун» (обозначает удар палочкой в левой руке по левой стороне барабана). Если круг имеет с двух сторон линии, то это означает, что палочка поворачивается в противоположную сторону, извлекается высокий звук (удар палочкой в левой руке по правой стороне барабана) [Там же, с. 124 – 130].

Рис.3 Обозначение удара палочкой Ёльчхэ для инструмента Чангу

На рисунке 3 изображены два кружка, где полностью закрашенный черным цветом круг означает звук «Ттак» палочки Ёльчхэ, а наполовину закрашенный черным цветом кружок означает «Тта» в исполнении палочки

Ёльчхэ. Разница между «Ттак» и «Тта» - «Ттак» заключается в том, что «Тттак» имеет более сильный и тяжелый звук, который иногда после сильного удара может приглушать свое звучание [3, с. 124 – 130].

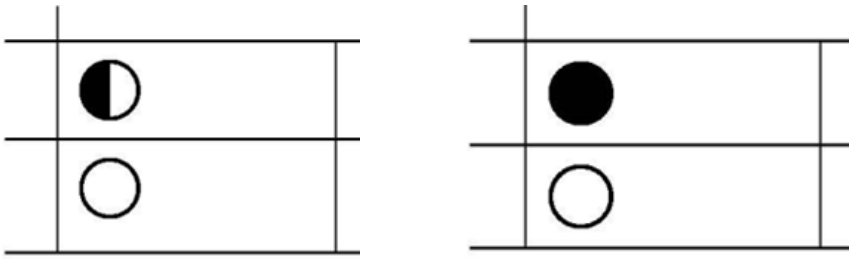


Рис.4 Обозначение удара палочками Кунчхэ и Ёльчхэ в записи для инструмента Чангу

Это обозначение звука «Тон». Внизу указан знак для палочки Ёльчхэ, а сверху, знак для палочки Кунчхэ [Там же, с. 137, 124 – 130].

Есть много других способов удара и их обозначений, но данные обозначения являются самыми основными, на которые необходимо опираться при изучении. Однако для того, чтобы передать в нотных записях корейский ритм *Чандан* со всеми его особенностями этих обозначений недостаточно.

В европейской классической школе принято считать, что ритм – это *закономерное и равномерное чередование музыкальных звуков*. В то время как в корейском ритме *Чандан* нет постоянной равномерности [1, с. 210 – 211]. Профессор У Ген-Ир отметил, что корейская традиционная музыка – это «музыка души с её изменчивостью». *Чандан* – это часть культуры корейского народа, которая проявляется в его гармонии с природой и выражается в большой и малой энергиях, в связях всех культурных практик со временем и

местом, субъектом и объектом, в процессе взаимодействия которых возникает звук [7].

Система записи ритма *Вонбангак*

В Корейском музыковедении существует теория «Вонбангак», которая была разработана Лим Дон Чханом. *Вонбангак* – это система обозначения ритма, используемая для записи *Чандана* в системе *Чонганпо*, в том числе для жанра *Самульнори*. От того, как визуально-символически выражен *Чандан*, будет зависеть его исполнение, поэтому очень важно понимать его структуру и уметь ее записывать [3, с. 124 – 130].

С помощью системы записи *Вонбангак* элементы ритма *Чандан* записываются как указано на 5 рисунке.

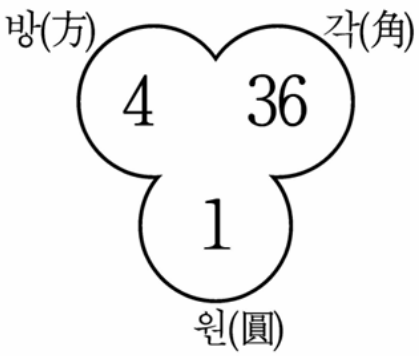


Рис.5 Пример обозначения Вонбангак.

Рассмотрим обозначения, которые есть на пятом рисунке, они отражают все важнейшие стороны корейского ритма – живую изменчивость, дыхание и энергию.

«Вон» (원) – это отдельно взятый ритмический рисунок Чандан (как видно на картинке, он один).

«Бан» (방) – это движение ритма, выражаемое определённым количеством дыхательных действий Хохып (дыхание тела при исполнении

корейской традиционной музыки). Иными словами, «Бан» – это количество тактов (здесь их четыре).

И, наконец, «Гак» (각) – обозначает то, какие доли образуют Чандан – доли «Пак» или «Пунбак». «Пак» – это количество долей (битов) в одном Хохыпе (на одном дыхании), а «Пунбак» – это «Пак», разбитый на ещё более мелкие доли. На данном рисунке изображен Чандан, который разбит на 36 Гак [Там же, с. 124 – 130].

Если мы вставим эти знаки в ноты «Чонганпо», то это будет выглядеть как указано ниже в шестом рисунке.

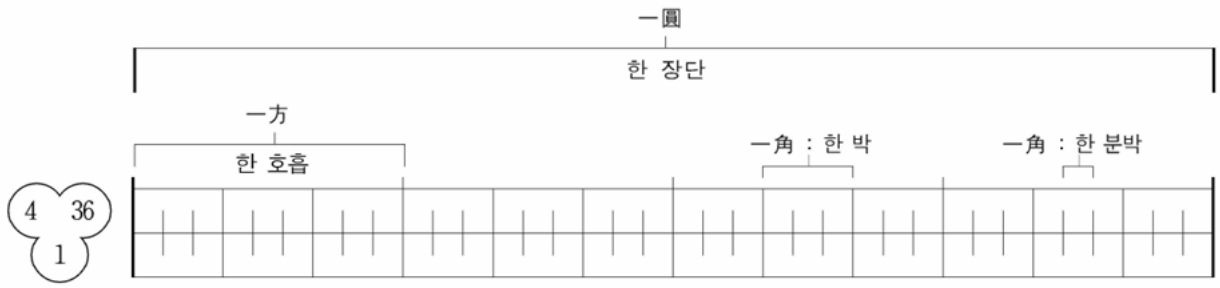


Рис.6 Пример применения Вонбангакв Чонганпо

Здесь в одном Вон (Чандане) 4 такта трёхдольного размера (т.е. в каждом такте по три Пак). Сложив все такты, мы получаем 12 Пак, при этом каждый Пак разбит ещё на три мелкие доли (Пунбак) [Там же, с. 124 – 130].

Если в нотной записи сверху есть надпись «Пан» [방], это означает «достаточно повторить», если присутствует надпись «Ттак» [딱], это означает исполнять «точно и ярко». Знак Чун (Чунсам) [중/중삼], означает, что следует исполнять Чандан с половинной энергией.

Знак ◁ – «крещендо», обозначает, что начать следует тихо и постепенно увеличивать звук.

Знак ▷ – «диминуэндо», то есть постепенное уменьшение звука [Там же, с. 124 – 130].

Данная теоретическая модель, отвечает всем запросам обучающегося и показывает самые основные обозначения, которые необходимы, как и на начальном этапе обучения, так и на продвинутом уровне.

Заключение

Системы «Чонганпо» и «Вонбангак», объединившись, представляют собой идеальную и совершенную систему для отражения всех особенностей корейской традиционной музыки и ее живого ритма *Чандан*, так как исполнительское искусство Кореи – это не только техничное исполнение ударов на инструменте, но и правильное направление энергии через верное использование дыхания Хохып. Между всеми этими аспектами при освоении музыкальной техники должна быть обязательно достигнута гармония, только тогда исполнение несет «интонируемый смысл» [8]. В этой системе нет ничего лишнего, лишь символы осмысленного интонирования. Именно поэтому освоение системы корейской «нотной грамоты» способствует обучению исполнительскому мастерству на традиционных инструментах не только корейских обучающихся, но и иностранных студентов, изучающих искусство Кореи или ищущих пути понимания неевропейского музыкального мышления.

ЛИТЕРАТУРА

1. У Ген-Ир. История музыки Восточной Азии (Китай, Корея, Япония): Учебное пособие. – СПб.: Издательство «Планета музыки», «Издательство ЛАНЬ», 2011. – 544 с.
2. Алексеев Э.Е. Раннефольклорное интонирование: Звуковысотный аспект. – М.: «Советский композитор», 1986. – 240 с.

3. Kim Dong Won. Percussion instrument theory for beginners. Digital Won Gwang University. Publishing House of the Department of Korean Traditional Art. 2012. – 132 p. (In Korean)
4. Курбанов С.О. История Кореи. С древности до начала XXI века. 2-е изд. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского государственного университета, 2009. – 680 с.
5. Song Pang Song. Hangore's great musical encyclopedia. Pogosa publishing house, 2012. – 4000 p. (In Korean)
6. Lim Hyon Taek. The Subject of Jeongganbo Invention from the Viewpoint of Music Education, research on Korean performing culture journal. - № 36, 2018. – P. 415 – 440. (In Korean)
7. Ео Сумин. Специфика понимания Чандана как ключевого элемента корейской музыкальной культуры / Межкультурное взаимодействие в современно музыкально-образовательном пространстве, Материалы XVII международной практической конференции. – М.: МГУКИ, 2020. – С. 159 – 165.
8. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс: в 2 кн. 2-е изд. / Б.М. Асафьев. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.

REFERENCES

1. Wu Gen-Il, History of East Asian Music (China, Korea, Japan): Tutorial. St. Petersburg: "Publishing House PLANET OF MUSIC," "Publishing House LAN," 2011, 544 p.
2. Alekseev E.E. Early folkloric intonation: Sonic aspect. – M.: "Soviet composer," 1986, 240 p.
3. Kim Dong Won. Percussion instrument theory for beginners. Digital Won Gwang University. Publishing House of the Department of Korean Traditional Art. 2012, 132 p. (In Korean)
4. Kurbanov S.O. Istoriya Korei. S drevnosti do nachala XXI veka. 2-e izd.

SPb.: Izdatelstvo Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta, 2009. 680 p.

5. Song Pang Song. Hangore's great musical encyclopedia. Pogosa publishing house. 2012. 4000 p. (In Korean)
6. Lim Hyon Taek. The Subject of Jeongganbo Invention from the Viewpoint of Music Education, research on Korean performing culture journal №36, 2018. 415-440 p. (In Korean)
7. Eo Sumin. Specifics of understanding Changdan as a key element of Korean musical culture / Intercultural interaction in the modern musical and educational space, Materials of the XVII International Practical Conference. – M.: MGUKI, 2020. - Pp. 159-165.
8. Asaf'ev B.V. Muzykal'naya forma kak protsess: v 2 kn. 2-e izd. / B.M. Asaf'ev. – L.: Muzyka, 1971. – 376 p.

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

Xiong Yingwen
Post-graduate student of Institute of Music, Theater and Choreography
at The Herzen State Pedagogical University of Russia

ТЕМА «ЛЮ САНЬЦЗЕ» В КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ СОВРЕМЕННЫХ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Аннотация. В статье анализируются ведущие тенденции, повлиявшие на развитие камерно-инструментальной музыки в КНР. Цель работы – проанализировать преломление темы «Лю Саньцзе» в содержании репертуара современной китайской камерной музыки. Проблема исследования – выявить факторы, влияющие на толкование образа легендарной девушки в камерно-инструментальной музыке Китая. Подходы и методы исследования: историко-стилевой, компаративистский подходы, метод музыковедческого анализа. Исследование композиторской практики в области камерной музыки после образования КНР показывает, что камерных произведений, посвящённых раскрытию темы Лю Саньцзе, все еще недостаточно. Анализируются сочинения Сюй Линя, Чжун Цзюньчэна и Лу Цзюньхуэя. В качестве культового для региона Гуанси-Чжуан, образ Лю Саньцзе преломлялся в разных жанрах – от народных сказок и драм, традиционной оперы *Cai Diao* и музыкального фильма до камерно-инструментальной и фортепианной музыки. Образ Лю Саньцзе получает различные интерпретации в камерной музыке: от «пересказа» событий истории о поющей девушке, до концентрации только на лирической линии любви Лю Саньцзе и А Ню. Во всех произведениях в солирующих партиях сохраняется развитое импровизационное начало и мелодическая виртуозность как выражения свободомыслия, решительности и независимости Лю Саньцзе. Также образ даётся в контексте либо природного

пейзажа, либо вписан в социум, что свидетельствует о сохранении и передачи в нём традиций китайской философии и менталитета.

Ключевые слова: камерно-инструментальная музыка, тема Лю Саньцзе, современные китайские композиторы, западноевропейские музыкальные формы, национальный фольклор, импровизация.

THE THEME OF "LIU SANJIE" IN THE CHAMBER INSTRUMENTAL MUSIC OF CONTEMPORARY CHINESE COMPOSERS

Annotation. The article analyzes the leading trends that influenced the development of chamber instrumental music in China. The purpose of the work is to analyze the refraction of the theme "Liu Sanjie" in the content of the repertoire of modern Chinese chamber music. The problem of the research is to reveal the factors influencing the interpretation of the image of the legendary girl in the chamber instrumental music of China. Research approaches and methods: historical-stylistic, comparative approaches, the method of musicological analysis. A study of composer practice in the field of chamber music after the formation of the PRC shows that chamber works devoted to the disclosure of the theme of Liu Sanjie are still not enough. The works of Xu Lin, Zhong Juncheng and Lu Junhui are analyzed. As an iconic image for the Guangxi Zhuang region, Liu Sanjie's theme has been refracted in various genres, from folk tales and dramas, traditional Cai Diao opera and musical film to chamber instrumental and piano music. The image of Liu Sanjie receives various interpretations in chamber music: from the "retelling" of the events of the story about the singing girl, to focusing only on the lyrical love line of Liu Sanjie and Ah Niu. In all works in solo parts, a developed improvisational principle and melodic virtuosity are preserved as expressions of Liu Sanjie's free-thinking, decisiveness and independence. Also, the image is given in the context of either a natural landscape or inscribed in society, which indicates the preservation and transmission of the traditions of Chinese philosophy and mentality in it.

Keywords: chamber instrumental music, Liu Sanjie's theme, modern Chinese composers, Western European musical forms, national folklore, improvisation.

Введение в проблему. Актуальность исследования воплощения темы «Лю Саньцзе» в камерно-инструментальной музыке КНР обусловлена рядом факторов. Легендарная история о поющей девушке, обличающей современные нравы, случаи притеснения народа, ущемления прав и человеческого достоинства распространена в Китае, начиная с династии Сун (1127-1279); бытие легенды охватывает разные области жизни народа, проявляясь специфическим образом в истории, религии, фольклоре, литературе, музыке, театре и кино[20]; если в области синтетических видов искусства воплощение легендарного образа конкретизируется визуальным компонентом, то формы его бытования в «чистой» инструментальной музыке подчинены природе закономерностей этого вида искусства, что вызывает исследовательский интерес, особенно в отношении форм камерно-инструментального искусства, имеющего свою особую историю в Китае.

Краткий обзор исследований. На сегодняшний день, исследований камерно-инструментальной музыки не так уж много. Они подразделяются на несколько основных направлений: *историческое*, связанное с осмыслением особенностей освоения в Китае инструментов западноевропейского образца [5- 7]; *методическое,* где музыканты, педагоги-практики рассматривают специфику обучения на инструментах западноевропейского симфонического

[20] История о Лю Саньцзе была популярна в качестве постановок традиционных опер, среди различных этносов в Китае. Наибольшее распространение получила среди народности Чжан (коренной народности Юга Китая), в регионах Гуанси, Гуандун, Хунань, Юньнань, Гуйчжоу и ряде соседних провинций. В профессиональном искусстве сюжет о Лю Саньцзе интерпретируется в разных жанрах: в 1956 году появляется мифологическая драма Дэн Чансюаня «Лю Саньцзе» [1]; в 1959 ставится опера «Лю Саньцзе», написанная в традициях Cai Diao – китайской народной драмы Гуанси [2]; в 1961 году появляется первый музыкальный фильм «Лю Саньцзе: третья сестра Лю» (режиссер Сури, аранжировщик Лэй Чжэньбан) [3]; в 2004 году ставится этношоу под открытым небом «Впечатление о Лю Саньцзе», созданное Чжан Имоу [4].

оркестра в школах, колледжах и вузах Китая [8]; *аналитическое*, связанное с изучением конкретных произведений камерно-инструментальной музыки и особенностей их композиции [9, 10].

Анализируя тенденции, представленные в современных работах, можно обобщить, что современные китайские исследователи подчёркивают особое значение западноевропейской камерной музыки в контексте осмысления политики, культуры и социального развития Китая, вплоть до различных аспектов музыкального образования. В то же время не хватает исследований жанровых и стилистических аспектов музыкальных произведений, произведений, написанных для различных форм камерных ансамблей, а также обзоров творчества современных китайских композиторов, работающих в области камерно-инструментальной музыки. Эти направления современных исследований нуждаются в углублении в связи с особенностями формирования концертного и конкурсного репертуара популярных камерно-инструментальных ансамблей и раскрытием образно-художественного мира, присущего камерно-инструментальным произведениям в Китае.

Соответственно обозначенным проблемным областям объект исследования – развитие искусства камерно-инструментальной музыки в КНР, предмет – тема «Лю Саньцзе» в камерно-инструментальной музыке современных китайских композиторов. Цель исследования – проанализировать преломление темы «Лю Саньцзе» в содержании репертуара современной китайской камерной музыки. Задачи исследования: проанализировать современные исследования связанные с развитием китайской камерно-инструментальной музыки в XX-XXI веке; рассмотреть роль камерно-инструментальной музыки в национальной музыкальной культуре; выявить стилистические и образно-художественные особенности

современного репертуара камерно-инструментальной музыки, раскрывающего тему «Лю Саньцзе».

Подходы и методы исследования: *историко-стилевой подход* направлен на выявление специфики толкования темы «Лю Саньцзе» в китайской камерной музыке XX века; *компаративистский подход* помогает выявить сходство и различия в ансамблевой практике игры на национальных и западноевропейских инструментах; *метод музыковедческого анализа* помогает установить национальные особенности преломления темы «Лю Саньцзе» в камерно-инструментальных жанрах, представленных в творчестве современных китайских композиторов.

Результаты и их обсуждение. История масштабного освоения китайскими исполнителями западноевропейских музыкальных инструментов началась во время Опиумной войны (1839-1842)[21]. В 1879 году появился «Шанхайский общественный оркестр», который в 1922 году стал известен как Оркестр «Шанхайского муниципального совета». Шанхайская консерватория музыки [22] входит в историю становления китайского профессионального музыкального образования, как пионер камерной музыки в Китае. После образования Нового Китая в 1949 году на скрипичное отделение Шанхайской консерватории были приняты иностранные преподаватели из Национального института музыки, такие как Тан Лижэнь, Ван Реньи, Доу Ликсунь, Чэнь Юйсинь и Чжао Чжихуа, вернувшиеся после учебы из-за рубежа, что дало институту сильный преподавательский состав [9, с. 121].

[21] Именно тогда, в конце XIX века в Китае возник первый духовой оркестр в состав которого входили западные духовые инструменты [8, с. 24].

[22] Шанхайская консерватория музыки, ранее известная как Шанхайская национальная консерватория музыки была основана 27 ноября 1927 благодаря творческому объединению педагога и мыслителя Цай Юаньпэя и музыканта, композитора Сяо Юмэя. В сентябре 1929 года учреждение было переименовано в Национальный музыкальный колледж. После образования Китайской Народной Республики оно стало называться Восточно-китайским филиалом Центральной консерватории музыки, а в 1956 году была переименована в Шанхайскую консерваторию музыки.

Остановимся подробнее на изучении процесса развития камерно-инструментальной музыки в Китае в XX веке. Самым ранним произведением камерной музыки, доступным в настоящее время в Китае, считается Струнный квартет *D-dur*, написанный в 1915-1916 годах Сяо Юмэем[23] (1884-1940) [подробнее: 10, с. 4]. В 1934 году во время учебы во Франции Сянь Синьхаем была написана Скрипичная соната *d-moll*; в 1940-х годах, во время учебы в США, Тань Сяолинем было создано Струнное трио; в 1938 и 1945 годах Ма Сиконгом[24] были написаны Струнный квартет № 1 и Струнный квинтет для фортепиано. В 1947 году Сан Тун создал программное произведение «Ночная сцена (для скрипки и фортепиано). После него также было написано несколько программных струнных квартетов: «Дневник мученика» Хэ Чжаньхао (1963), «Беловолосая девушка», авторы – Чжу Цзяньэр и Ши Юнкан (1972), «Эрцюань Инюэ»[25] и «Гром в сухом небе» (1976) – композитор Дин Шандэ. В 1950-х годах, во время учебы в Советском Союзе, У Цзуцян, Цю Вэй и Чжу Цзяньэр[26] написали ряд струнных квартетов.

Помимо струнных квартетов, китайские композиторы придерживались тенденции интеграции западноевропейских норм композиции и интонаций традиционных китайских мелодий по отношению к другим жанрам камерной музыки. Таков, например, Квинтет для духовых инструментов «Коллекция гравюр» (1979) Ван Силиня; Квинтет для духовых инструментов (1980) Ло

[23] Сяо Юмэй – первый китайский доктор музыки, пионер современного профессионального музыкального образования в Китае и основатель современной китайской музыки.
[24] Ма Сикун (упрощенный китайский: 马思聪 7 мая 1912 - 20 мая 1987) был китайцем скрипач и композитор. В Китае он упоминается как «Король скрипачей». Его «Ностальгия» для скрипки, сочиненная в 1937 году как часть Сюиты «Внутренняя Монголия», считается одним из самых любимых произведений Китая 20 века.
[25] Дословный перевод названия «Луна, отражённая в пруду Эрцюань».
[26] Чжу Цзяньэр (кит. яз.朱践耳, 18 октября 1922 – 15 августа 2017) – китайский композитор – создатель симфонической и камерно-вокальной музыки. Он начал сочинять в 1940 году и продолжил изучение композиции в Московской консерватории в 1955 году. Он был профессором Шанхайской консерватории. Он сочинял как для западноевропейских, так и для китайских национальных инструментов. Его произведения широко известны и исполняются по всему миру.

Чжунмина; Фортепианное трио *C-dur* (1984) Дин Шандэ, фортепианный квинтет «Поэма фуги» (1984) Цао Гуанпина; фортепианный квинтет «Четыре ксилографические новогодние картины в Таохуаву» Линь Хуа (1986); Трио для фортепиано, кларнета и скрипки (2009) Ян Лицина и другие произведения.

Примером интеграции восточного и западного начал является воплощение темы «Лю Саньцзе» в камерно-инструментальной музыке современных китайских композиторов. Одним из ярких образцов является Концерт для тромбона *B-dur* «Лю Саньцзе» («Сестра Лю») Сюй Линя. Концерт для тромбона «Лю Саньцзе» существует в трех версиях. Самая ранняя версия – оркестровая версия концерта для тромбона создана в 1961 году, исполнена в 1962 году. Вторая версия – сюита (квинтет для медно-духовых инструментов) «Лю Саньцзе». Третья версия представляет сокращенный вариант произведения в виде Концерта для фортепиано и трубы.

В Концерте для тромбона си-бемоль мажор «Лю Саньцзе» («Сестра Лю») Сюй Линя образ легендарной девушки раскрывается не только в цитировании популярных мелодий фильма, но и в воспроизведении характерных примет её исполнения (колоратур, множества украшений, импровизационного характера развития мелодии). Это отражено в трёх сольных каденциях первой части *Allegro*. Применение множества разнообразных агогических штрихов и темповых изменений (как в партии соло, так и в аккомпанементе) позволяют передать сложность и изменчивость натуры Лю Саньцзе в борьбе с жизненными обстоятельствами. Характеристике лирической ипостаси образа отведена вторая часть концерта *Moderato*, где в качестве аккомпанирующего инструмента выбрана арфа, подчёркивающая нежность и хрупкость героини, переданных в соло «*con sordino*». Развитие образа Лю Саньцзе продолжается и в третьей части

концерта. Там образу девушки отдан лирический средний раздел *Andantino*, где тема песни «Зелёный гранат» подана в импрессионистическом звуковом обрамлении. Оно создаётся сочетанием тремоло струнных в высоком регистре с октавными дублировками аккордов, охватывающих в ограниченное время широкий звуковой диапазон.

В Сюите «Лю Саньцзе» (Квинтете для медно-духовых инструментов) Сюй Линя детали истории Лю Саньцзе репрезентированы посредством синтеза интонаций популярных мелодий фильма (песни «Тосты с прекрасным вином», антифона Лю Саньцзе и Сюцай, песни «Под луной», темы девичьего танца, «Песни морских волн» и других) и европейских жанров: увертюры, фуги, скерцо, вальса, вариаций, рондо.

Произведение Чжун Цзюньчэна [27] «Лю Саньцзе. Повествовательная песня» (2008) также является одним из шедевров народной камерной музыки Гуанси. Для исполнения этого произведения собран ансамбль исполнителей, включающих флейту, гучжэн, пипу, эрху, трубу, тромбон, фортепиано и перкуссию (Гао Ву, Цай Ликан, Пэн Чжаоцян, Юй Ли, Лю Сяоцзин, Ван Липин, Шу Фан и У Цзюньфэй). Музыка представляет собой уникальный синтез тембровых красок национальных китайских и западных инструментов. В произведении используются современные техники композиции, чтобы «рассказать» историю Лю Саньцзе с новой точки зрения, включив самые передовые музыкальные методы в развитие народных мелодий [7, с. 9]

В Струнном квартете на тему китайской народной песни «Виноградная лоза, обвивающая дерево» Лу Цзюньхуэя [28] западноевропейский жанр

[27] Чжун Цзюньчэн – китайский композитор, родился в октябре 1954 года в Гуанси, является профессором, ведущим преподавателем композиции и технической теории композиции в Гуансиском институте искусств, руководителем магистратуры и членом Китайской ассоциации музыкантов и художественным руководителем Недели музыки Китая и АСЕАН (Ассоциации государств Юго-Восточной Азии).

[28] Лу Цзюньхуэй – современный китайский композитор, родился в Шэньси в 1972 году, окончил композиторский факультет Сианьской консерватории музыки и в настоящее время возглавляет композиторский факультет музыкальной школы Гуансийского колледжа искусств.

квартета обогащён интересными приёмами варьирования: тембрового, тонально-гармонического, ритмического, осуществляющегося по вертикали (то одновременно, то по очереди) в партиях инструментов. Песня «Виноградная лоза, обвивающая дерево» является народной песней провинции Гуанси и народной балладой этнического меньшинства хакка [10, с. 9], в которой слова «Виноградная лоза, обвивающая дерево используются как метафора, выражающая глубину любви и силу верности между мужчиной и женщиной.

Выводы и заключение. Обзор исследований, посвящённых развитию камерно-инструментальной музыки в Китае, показал, что для современных китайских композиторов обращение к теме «Лю Саньцзе» свидетельствует об особой значимости музыкального искусства, воплощенного в этом образе, как символа свободы, мужества и независимости.

Образ Лю Саньцзе показывается не только в качестве уникальной певицы, но и как свободомыслящего человека. Об этом говорит значительная доля импровизационного начала в партиях солирующих инструментов в самых разных камерных произведениях, чуждого нормам развития музыкального материала в традиционных музыкальных композициях. Важным также видится то, что образ героини вписан в природную среду, что отвечает эстетике «любования», свойственной китайской философии. Выбор самого жанра камерно-инструментального произведения подчёркивает значимость лирического начала в раскрытии образа легендарной героини.

Кроме этого, образ Лю Саньцзе в большинстве произведений представлен в контексте социальных взаимодействий: с народом, с возлюбленным А Ню, в споре с Сюцай, что подчёркивает его актуальность для современного человека.

Под влиянием развития западной камерной музыки современные китайские композиторы используют фольклорный музыкальный материал

«Лю Саньцзе» в сочетании с западными композиторскими техниками для создания уникальных произведений искусства. Тем самым, они знакомят мир с китайской музыкой, представляя лучшие композиторские концепции. Сочетание китайского и западного делает музыку независимой от национальных границ, интегрирует, и позволяет большому количеству людей наслаждаться её необычной красотой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Dan Changxuan. Liu Sanji / Changxuan Dan. – Beijing: People's Publishing House, 1956. – 168 p.
2. Цзян Бо. Чжэн Тяньцзянь и драма песни и танца «Лю Саньцзе» / Бо Цзян, Чен Сонг // Национальное искусство. – 1995. – № 3. – С. 211-219.
3. Haiwang Yuan. Chinese Tale: Liu Sanji-Fearless Folk Song Singer. – URL: http://people.wku.edu/haiwang.yuan/China/tales/liusanjie_b.htm (дата обращения: 10.12.2019).
4. Impression Sanjie Liu. – URL: https://www.travelchinaguide.com/attraction/guangxi/yangshuo/impression-sanjieliu.htm (дата обращения: 15.12.2019).
5. Вэй Вэй. Начало камерной музыки в Китае / Вэй Вэй // Северная музыка. – 2018. – № 38 (19). – С. 2-3.
6. Ли Сяонин. Современная ситуация создания и развития камерной музыки в Китае / Сяонин Ли // Современная музыка. – 2019. – № 9. – С. 92-94.
7. Лу Ян. Краткое обсуждение истории развития китайской народной камерной музыки / Ян Лу // Дом драмы. – 2022. – № 5. – С. 59-60.
8. Чжан Ясинь. О взаимосвязи между ансамблевыми способностями и общим музыкальным эффектом в преподавании духовой камерной музыки / Ясинь Чжан // Популярные песни. – 2017. – № 1. – С. 23-24.
9. Цянь Жэньпин. Китайская скрипичная музыка / Жэньпин Цянь. – Хунань: Издательство литературы и искусства Хунань, 2001. – 246 с.

10. Чэнь Хундуо. Об эволюции китайской камерной музыкальной композиции с 1980-х годов / Хундуо Чэнь // Журнал Центральной консерватории музыки. – 2021. – № 2. – С. 3-17.

REFERENCES

1. Dan Changxuan. Liu Sanji / Changxuan Dan. – Beijing: People's Publishing House, 1956. – 168 p.
2. Czyan Bo. CHzhen Tyan'czyan' i drama pesni i tanca «Lyu San'cze» / Bo Czyan, CHen Song // Nacional'noe iskusstvo. – 1995. – № 3. – Pp. 211-219.
3. Haiwang Yuan. Chinese Tale: Liu Sanji-Fearless Folk Song Singer. – URL: http://people.wku.edu/haiwang.yuan/China/tales/liusanjie_b.htm (data obrashcheniya: 10.12.2019).
4. Impression Sanjie Liu. – URL: https://www.travelchinaguide.com/attraction/guangxi/yangshuo/impression-sanjieliu.htm (data obrashcheniya: 15.12.2019).
5. Vej Vej. Nachalo kamernoj muzyki v Kitae / Vej Vej // Severnaya muzyka. – 2018. – № 38 (19). – Pp. 2-3.
6. Li Syaonin. Sovremennaya situaciya sozdaniya i razvitiya kamernoj muzyki v Kitae / Syaonin Li // Sovremennaya muzyka. – 2019. – № 9. – Pp. 92-94.
7. Lu YAn. Kratkoe obsuzhdenie istorii razvitiya kitajskoj narodnoj kamernoj muzyki / YAn Lu // Dom dramy. – 2022. – № 5. – Pp. 59-60.
8. CHzhan YAsin'. O vzaimosvyazi mezhdu ansamblevymi sposobnostyami i obshchim muzykal'nym effektom v prepodavanii duhovoj kamernoj muzyki / YAsin' CHzhan // Populyarnye pesni. – 2017. – № 1. – Pp. 23-24.
9. Cyan' ZHen'pin. Kitajskaya skripichnaya muzyka / ZHen'pin Cyan'. – Hunan': Izdatel'stvo literatury i iskusstva Hunan', 2001. – 246 p.
10. CHen' Hunduo. Ob evolyucii kitajskoj kamernoj muzykal'noj kompozicii s 1980-h godov / Hunduo CHen' // ZHurnal Central'noj konservatorii muzyki. – 2021. – № 2. – Pp. 3-17.

ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ

Давыдова Инесса Андреевна
студент
ФГБОУ ВО «Пермский государственный институт культуры»
e-mail: frederic.chopin47@yandex.ru

Davydova Inessa A.
student
Perm State Institute of Culture

НОВАТОРСТВО ГАРМОНИЧЕСКОГО ЯЗЫКА В ТВОРЧЕСТВЕ ШАРЛЯ ВАЛАНТЕНА АЛЬКАНА НА ПРИМЕРЕ ЭСКИЗОВ ОР.63

Аннотация. Предметом исследования является творчество французского композитора еврейского происхождения Шарля Анри Валантена Алькана (1813–1888) и два его эскиза из цикла «49 эскизов» ор.63 (1861): «Маленькая ария в старинном стиле» (№ 26) и «Энгармонизмы» (№ 41). Творчество Шарля Валантена Алькана недостаточно изучено в отечественном и зарубежном музыковедении. Эскизы в статье рассматриваются с точки зрения гармонического анализа и музыкальной формы. В статье используется метод композиционного анализа (аналитический метод) – в анализе гармонии и формы произведений. В сравнении двух эскизов используется компаративный (сравнительный) метод.

Научная новизна состоит в том, что творчество Шарля Валантена Алькана мало изучено отечественными исследователями и гармонический язык эскизов ещё не анализировался ни в одной монографии. Однако избранные эскизы лишь вскользь упоминались в главе о зрелом творчестве композитора диссертации Вениамина Егоровича Смотрова «Шарль Валантен Алькан: личность, эстетика, творчество» (параграф об отдельных пьесах и малых циклах). Из зарубежной музыковедческой литературы разбор цикла из 49 эскизов ор.63 в монографиях Рональда Смита и Уильяма

Александра Эдди на английском языке и труде Винченцо Мальтемпо «Странный случай Шарля Валантена Алькана» на итальянском языке.

Ключевые слова: Алькан Шарль Валантен, эскиз, гармония, модальность, тональность, новаторство, форма, лад.

THE INNOVATION OF HARMONIC LANGUAGE IN THE WORK OF CHARLES VALENTIN ALKAN ON THE EXAMPLE OF SKETCHES OP.63

Abstract. The subject of the study is the work of the French composer of Jewish origin Charles Henri Valentin Alkan (1813-1888) and two of his sketches from the cycle "49 sketches" Op.63 (1861): "A little air in the old style" (No. 26) and "Enharmonisms" (No. 41). The work of Charles Valentin Alkan is insufficiently studied in domestic and foreign musicology. The sketches in the article are considered from the point of view of harmonic analysis and musical form.

The article uses the method of compositional analysis (analytical method) – in the analysis of harmony and form of works. A comparative method is used in comparing two sketches. The scientific novelty lies in the fact that the work of Charles Valentin Alkan has been little studied by domestic researchers and the harmonic language of sketches has not yet been analyzed in any monograph. However, the selected sketches were only mentioned in passing in the chapter on the mature work of the composer of the dissertation of Veniamin Smotrov "Charles Valentin Alkan: personality, aesthetics, creativity" (a paragraph about individual plays and small cycles). From foreign musicological literature analysis of the cycle of 49 sketches Op.63 in the monographs of Ronald Smith and William Alexander Eddy in English and the work of Vincenzo Maltempo "The Strange Case of Charles Valentin Alkan" in Italian.

Keywords: Alkan Charles Valentin, sketch, harmony, modality, tonality, innovation, form, fret.

49 эскизов op.63 Шарля Анри Валантена Алькана – один из самых многогранных циклов миниатюр с использованием всех тональностей. Цикл посвящён принцессе Луизе Софии Шлезвиг фон Гольдштейнской и завершён в 1861 году, но первый эскиз с необычным программным названием «Бред» (будущий эскиз ми мажор op.63 № 29) был написан в 1847 году первоначально в тональности ре мажор.

Эскиз (от французского «esquisse» – «набросок») как музыкальный жанр впервые появился в творчестве Шарля Валантена Алькана. Цикл из 49 эскизов op.63 перекликается с более ранним циклом из 25 прелюдий во всех мажорных и минорных тональностях op.31 (1847) во многих аспектах. В нём также использованы все тональности и расположены подобным необычным способом – по квартам или квинтам вместо расположения по хроматической гамме или квинтовому кругу. Однако в отличие от цикла прелюдий op.31, в котором квартовые сопоставления мажора и минорной субдоминанты идут по полутонам вверх (C–f, Des–fis, D–g, Es–as и т.д.), в op.63 эскизы разделены на четыре тетради (12 пьес в первых трёх тетрадей и 13 – в четвёртой) с несколько варьированным принципом расположения. В первой тетради эскизы выстроены по квартам от мажора к минорной субдоминанте и движутся по целым тонам (C–f, D–g, E–a, Fis–h, As–cis, B–es), а во второй тетради мажор и минор меняются местами (c–F, d–G, e–A, fis–H, gis–Des, b–Es). Пьесы из третьей тетради расположены по квинтам от мажора к минорной доминанте (C–g, D–a, E–h, Fis–cis, As–es, B–f), а в четвёртой – наоборот, от минора по квинтам к мажорной доминанте (c–G, d–A, e–H, fis–Cis, gis–Es, b–F, C). Так, почти каждая тональность в цикле повторяется по два раза, до мажор, обрамляющий цикл – три раза, а до-диез мажор и ре-бемоль мажор – по одному разу. Число 49 (количество эскизов в цикле) также символично для синагогального еврея, так как является количеством дней Исхода Израиля из Египта. Аналогично, число 25

(количество прелюдий ор.31) символизирует количество суток у иудеев. Также количество эскизов в каждой тетради (12, 12, 12 и 13 соответственно) – это цикл из четырёх лет еврейского календаря Ха-луах ха-иври из трёх невисокосных и одного високосного с добавлением тринадцатого месяца (второго Адара).

В некоторых пьесах цикла Алькан словно предвосхищает музыку XX века. Самый яркий пример – это ми-минорный эскиз «Энгармонизмы» ор.63 № 41 с его необычными для музыки XIX века сложными гармониями. В си-бемоль-мажорном эскизе «Вздохи» ор.63 № 11 есть черты будущего стиля импрессионизма Дебюсси, а в до-мажорном эскизе «Видение» ор.63 № 1 присутствуют черты минимализма и некоторое сходство с будущими «Гимнопедиями» Сати. Несколько необычно для эстетики романтизма звучат соль-диез-минорный эскиз «Маленький дьявол» ор.63 № 45 с его большим количеством кластеров и предвосхищением техники сонорики, а также до-мажорный эскиз «Слава Богу» ор.63 № 49 в мелодическом до мажоре. Отдельной категорией эскизов Алькана можно выделить пьесы в диатонических семиступенных ладах. Так, соль-минорный эскиз «Маленькая ария в старинном стиле» ор.63 № 26 (по подлинной еврейской песне) имеет черты фригийского лада от «ре», несмотря на то, что композитор назвал его соль-минорным. Пьесы «Маленький деревенский марш» си мажор ор.63 № 20, «Колыбельная» ля-бемоль мажор ор.63 № 33 и «Жди меня под вязом» ля мажор ор.63 № 40 (по одноимённой комедии Жана-Франсуа Реньяра) изложены в миксолидийском ладу.

Самый простой эскиз цикла – **«Маленькая ария в старинном стиле» соль минор ор.63 № 26.** Это переложение подлинного еврейского мотива к Рош ха-Шана (еврейскому Новому году). Несмотря на то, что эскиз назван соль-минорным, он начинается и завершается во фригийском ладу от «ре». Его форма – простая двухчастная. Первый раздел представлен квадратным

восьмитактовым повторенным периодом из двух одинаковых предложений. Фактура первого раздела – монодическая, что сближает с одноголосными еврейскими напевами. Каждое предложение начинается с восходящей кварты в затакте и нисходящего тетрахорда (d–c–b–a) в первой фразе. Вторые фразы построены на восходящем тетрахорде с затакта (d–es–f–g) с возвращением к устою «ре». Во втором разделе к мелодии добавляются две дублировки (в кварту и сексту) и выдержанный доминантовый органный пункт в первом и третьем такте каждого предложения. Мелодия начинается с аналогичной восходящей кварты в затакте. В её основе – двухкратно повторяющиеся трихорды: нисходящий (d–c–h) и восходящий (c–d–es). В первом предложении она проводится в до миноре, а второе – её точная секвенция в соль миноре. Четырёхтактовая кода начинается с темы в октавный унисон на звуках гексахорда в сексте от «соль» (es–c–d–b–a–g), переходящей в устой фригийского лада от «ре» на квинте «d–a» в левой руке *(рис.1)*.

рис.1. Ш.В. Алькан. Эскиз соль минор «Маленькая ария в старинном стиле» op.63 № 26

Таким образом, Алькан в данном эскизе сочетает тональность (соль минор, до минор) с модальными ладами (фригийский лад от «ре» и гексахорд в сексте от «соль»). Возвращение к модальности и использование подлинных еврейских мотивов сближает данное произведение с эстетикой неоклассицизма.

Название эскиза **«Энгармонизмы» ми минор ор.63 № 41** отсылает к одноимённой пьесе Рамо, но в противоположность оригиналу, эскиз обладает очень сложным гармоническим языком, предвосхищающим двенадцатиступенную хроматическую тональность XX века, а также обилием диссонансов. Форма эскиза – сложная двухчастная с кодой. Первое предложение первого раздела начинается с перемещения доминанты ми минора из тесного расположения в широкое. Оно сопоставляется с цепочкой линеарных побочных доминантсептаккордов с пониженной квинтой в си мажоре и ля-диез мажоре в такте 2 (его нижней атакты – одной из составляющих будущей двенадцатиступенной тональности XX века), в такте 3 – в си мажоре, ля-диез мажоре и ми миноре. В третьем такте сопоставляются уменьшённый вводный септаккорд к гармоническому до мажору и уменьшённый вводный нонаккорд с пропущенной квинтой и пониженной ноной в гармоническом си мажоре. Необычно, что в нём используются одновременно энгармонически равные звуки «ля-диез» и «си-бемоль», что и обуславливает название «Энгармонизмы». В четвёртом такте модуляция в ля минор происходит через доминантсептаккорд ми минора, приравниваемый к двойной доминанте, уменьшённый вводный нонаккорд с пониженной ноной и пропущенной квинтой к ре-диез минору и доминантсептаккорд к ля минору.

Второе предложение в ля миноре насыщено хроматикой во всех голосах четырёхголосной фактуры. Такт 5 изложен в следующей гармонии: t–VII_7–VII_9 с пропущенной квинтой и пониженной ноной к соль мажору–

VII_7 к ля минору, а в 6 такте появляется тоника ля минора с проходящими неаккордовыми звуками в первом и третьем голосе. В тактах 6–7 данная последовательность повторяется в фа мажоре. В такте 8 происходит модуляция в ми минор. Тоника с проходящими неаккордовыми звуками переходит в уменьшённый вводный септаккорд, квартсекстаккорд VII ступени с повышенной квинтой и расщеплённой терцией на стандартную и повышенную (одновременное взятие звуков «e» и «eis»). Через кластер на звуках в диапазоне тетрахорда в увеличенной терции (d–disis–f–fisis) возвращается уменьшённый вводный септаккорд. Отклонение из ми минора в ре мажор происходит в такте 9 через доминантовый секундаккорд с повышенной примой и доминантовый секундаккорд с квартой вместо терции, повышенной примой и пониженной септимой, который разрешается в тонический квартсекстаккорд с расщеплённой примой (одновременное взятие звуков «es» и «eis») и повышенной квинтой, а затем переходит в тонический секстаккорд с задержанием в виде секунды и пониженными примой и терцией и повышенной квинтой. Он приравнивается ко II ступени ре мажора, и такт завершается последовательностью VII_2 (гармонический вид)–T^6_4–II^6_4 с расщеплённой примой в виде звуков «es» и «eis» и расщеплённой терцией на звуках «g» и «gis»–K^6_4. В такте 10 происходит модуляция из ре мажора в нейтральный лад, сочетающий ми мажор и ми минор, благодаря одновременному взятию «g» и «gis» в следующей последовательности: VII_2–D_7 с повышенной квинтой – перемещение II^6_5 с секундой вместо терции и двумя видами альтераций – повышенной септимой и повышенной секундой в задержании–VII_2 к ми мажору и ми минору–t в нейтральном ладу между ми мажором и ми минором–трезвучие VII ступени с пропущенной примой и расщеплёнными терцией и квинтой. В такте 11 утверждается ми мажор на VII_2–D_7 в перемещении с различными альтерациями: с повышеннной квинтой, пониженной примой и задержанием

в виде сексты, пониженной примой и повышенной секстой в задержании. Он переходит в модуляцию в ля минор с последовательностью функций: VII^4_3–D^4_3 с квартой вместо терции и пониженной септимой–t с расщеплённой примой и пониженной квинтой (энгармонически равна тонике однотерцового ля-бемоль мажора с расщеплённой примой)–VII (при энгармонической замене звуков «ces» и «as» на «h» и «gis»). Небольшой ход к доминанте до мажора построен на линеарном противоположном движении параллельных больших секст, образующих следующие гармонии: энгармоническая замена уменьшённого вводного терцквартаккорда двойной доминанты с пропущенной септимой к ми минору – записан как ais–des–cis–fes (= ais–cis–e) с сочетанием энгармонически равных звуков «des» и «cis» в одном аккорде, два кластера в диапазоне тетрахорда в малой септиме («d–es–h–c» и «eses–dis–ces–his»), а также обрамление цепочки энгармонической замены уменьшённого вводного секундаккорда двойной доминанты с пропущенной септимой к ми минору с помощью звуков «des–cis–c–b» (= cis–e–ais). Ход ко второму разделу основан на секвенции с сопоставлением до мажора и ми мажора в двух последовательностях: в до мажоре – D–D_7–$DVII_9$ с повышенной терцией и пониженной ноной–D_7–T–VI^6_5 с повышенной примой–D_9 с повышенной примой (гармонический вид)–VI^6_5 с повышенной примой, а также в ми мажоре: D–D_7–$DDVII_9$ с повышенной терцией–D_7 *(рис.2)*.

рис.2. Ш.В. Алькан. Эскиз ми минор «Энгармонизмы» ор.63 № 41 – первый раздел (ми минор – ми мажор)

В основе второго раздела (Cantabile) – секвенции на основе варьирования темы первого раздела в новом ритмическом облике – более ровном ритме без пунктиров с паузами и синкоп. Здесь сопоставляются ми мажор, ре минор, до мажор, ми-бемоль мажор и ля минор в следующей последовательности: T–VII_7 с пониженной терцией–VI_7 с повышенной

примой, пропущенной терцией, пониженными квинтой, септимой и ноной–VII_7 с пониженной терцией, за которой следует Т с перемещением–T_7 с пониженной септимой–Т, повторение последовательности первого такта в третьем такте каждой фразы из четырёх тактов, переход в тонику в четвёртом такте и D_7 к ре минору и так в каждой тональности. В проведении в до мажоре расположение меняется на более широкое, а в первом такте четырёхголосное изложение трансформируется в двухоктавную дублировку. В третьем такте данного проведения композитор использует одновременно бемоли и дубль-бемоли в правой руке и диезы и дубль-диезы – в левой. Данный такт перегармонизуется следующими аккордами: VII_7 с пониженной терцией (при энгармонической замене «eis» на «f»)–VII ступень с квартой вместо терции, повышенной квинтой и расщеплённой примой на повышенную и дважды пониженную–Т (также с квартой вместо терции, повышенной квинтой и расщеплённой примой на повышенную и дважды пониженную). Последовательность обрамляется зеркальным повторением второго и первого аккорда, которые затем переходят в D_7 к ми-бемоль мажору. Мажорные проведения также имеют черты доминантового лада, благодаря альтерациям *(рис.3)*.

рис.3. Ш.В. Алькан. Эскиз ми минор «Энгармонизмы» ор.63 № 41 – второй раздел (ми мажор – ре минор – до мажор – ми-бемоль мажор – ля минор.

Кода вновь строится на секвенциях с сопоставлением дважды гармонического ми мажора, фа минора с повышенной V ступенью, переходящей в хроматику с увеличенными секундами в среднем гармоническом голосе (d–eis, ces–d) и малой терцией «fis–a», образующей со звуком «cisis» в верхнем голосе энгармоническую замену секстаккорда VI ступени к ми минору. Октавно дублированный бас в суровом нижнем регистре изложен в нисходящем движении в симметричном ладу по

структуре 1–2–2–1–3–1–2–2–1–2, сочетающем также черты миксолидийского лада от «ми», дважды гармонического и мелодического. ми мажора. В заключительных тактах звучит каноническая секвенция с разрешением уменьшённого трезвучия в тонику си мажора и ми минора в нижнем регистре на фоне пассажа по восходящим терциям в уменьшённом ладу и нисходящей гамме, также «тон-полутон» (структура 2–1–2–1–2 и т.д.). При переходе к тонике ми минора в верхнем голосе появляется фигурация, обрывающая произведение на тонике в положении терции *(рис.4)*.

рис.4. Ш.В. Алькан. Эскиз ми минор «Энгармонизмы» ор.63 № 41 – второй раздел (ми мажор – фа минор – си мажор – ми минор)

Таким образом, в эскизе ми минор «Энгармонизмы» Алькан использует ряд новых гармонических средств для XIX века: хроматическую

двенадцатиступенную тональность, вводные тона, линеарную гармонию, симметричные лады, нейтральный и доминантовый лад, кластеры, аккорды нетерцовой структуры. Различные сложные альтерации аккордов и предвосхищение сонорики композитор использовал ранее в до-диез-мажорном похоронном марше «Ад» из Большого концертного дуэта для скрипки и фортепиано фа-диез минор ор.21 по «Божественной комедии» Данте (1844) для имитации мрачных девяти кругов Преисподней, но в ми-минорном эскизе альтерации ещё более сложные, сочетающие использование дубль-диезов и дубль-бемолей в рамках одного аккорда, а также дважды

«Энгармонизмы» – не единственный эскиз, сочетающий модальность и тональность. Кроме того, подобное сочетание встречалось в си-мажорном эскизе «Маленький деревенский марш» ор.63 № 20 (миксолидийский лад от «си», си мажор, модуляции в соль-диез минор и ре-диез мажор), ля-бемоль-мажорном эскизе «Колыбельная» ор.63 № 33 (миксолидийский лад от «ля-бемоль») и соль-минорном эскизе-переложении еврейского мотива к Рош ха-Шана «Маленькая ария в старинном стиле» ор.63 № 26 (фригийский лад от «ре» в сочетании с соль минором и отклонением в до минор). Однако все три эскиза более диатонические, а «Энгармонизмы» обладают обилием хроматики. Так, в данном эскизе Алькан выходит за рамки эстетики романтизма и опережает свою эпоху, предвосхищая гармонический язык XX столетия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бородин Б.Б. Шарль Алькан – «Берлиоз фортепиано» // Музыкальная академия. 2005. № 1. С. 120 – 126.
2. Записи Общества Алькана (Alkan Society): официальный сайт – http://www.alkansociety.org/ (Дата обращения: 20.08.2022).

3. Смотров В.Е. Шарль Валантен Алькан: личность, эстетика, творчество: Дис... кандидата искусствоведения. – М.: ГИИ, 2019. – 415 с.
4. Eddie William Alexander. Charles Valentin Alkan, His Life and His Music. Ashgate, 2007. 270 p.
5. Smith R. The man, The music. Kahn & Averill: London, 2000. 118+298 p.

REFERENCES

1. Borodin B.B. Charles Alkan - Piano Berlioz. Moscow. 2005. No. 1. Pp.120 - 126.
2. Records of the Alkan Society: official website - http://www.alkansociety.org/ (Дата обращения: 02.02.2022.) (In English).
3. Smotrov V.E. Charles Valentin Alkan: Personality, Aesthetics, Creativity: Dissertation for the degree of Candidate of Art History. Specialty: 17.00.02. - Musical art. Moscow. 2019. 415 p. (In Russian)
4. Eddie William Alexander. Charles Valentin Alkan, His Life and His Music. Ashgate, 2007. 270 p. (In English).
5. Smith R. The man, The music. London, 2000. 118–298 p. (In English).

Болдырев Александр Александрович
соискатель кафедры киноведения
ФГБОУ ВО «Всероссийский государственный институт кинематографии
им. С.А. Герасимова (ВГИК)»
e-mail: Boldyrev.films@gmail.com

Boldyrev Aleksandr A.
the applicant Department of Film Studies
All-Russian State Institute of Cinematography
named after S.A. Gerasimov (VGIK)

КАНОНЫ ЗРИТЕЛЬСКОГО КИНО В АВТОРСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ (НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМОВ АЛЕКСЕЯ БАЛАБАНОВА)

Аннотация. Предметом настоящего исследования являются фильмы, созданные признанным гением киноискусства Алексеем Балабановым. Объектом исследования оказывается выявление воплощения особенностей зрительского кино в авторских проектах названного мастера. Автор работы подробно рассматривает такие аспекты темы, как основные признаки зрительских проектов, а также характеристики авторских фильмов. На основе данного анализа происходит детальное рассмотрение фильмов Алексея Балабанова, имеющего уникальный взгляд на реальные жизненные явления, нашедшие своё воплощение в его картинах. Особое внимание в статье уделено доказательству того, что наследие названного режиссёра неоднородно и сочетает в себе как фильмы, ставшие «народными», так и собственно авторские, направленные на раскрытие внутреннего мира художника.

Основными выводами проведённого исследования оказывается выявление особой логики творчества режиссёра, демонстрирующей неслучайность выбора сюжетов: чередование зрительских и авторских проектов. Особым вкладом автора в исследование темы является углубление представлений о дилогии о брате («Брат» и «Брат»), которая стала классикой отечественного кинематографа после распада Советского

Союза. В процессе анализа сюжета автором иллюстрируются причины успеха фильма в аудитории зрителей. Художественные переклички сюжетов нескольких картин Балабанова указывают на целостность творчества автора, масштабность его идей. Новизна исследования заключается в комплексном подходе в характеристике фильмов Балабанова, рассмотрение их в хронологии и авторской логике построения сюжетов.

Ключевые слова: зрительское кино, авторское кино, Алексей Балабанов, режиссёрская стратегия, авторский стиль, российский кинематограф, сюжет, герой, «Брат», «Брат 2».

CANONS OF SPECTATOR CINEMA IN AUTEUR CINEMA (ON THE EXAMPLE OF ALEXEY BALABANOV'S FILMS)

Abstract. The subject of this study are films created by the recognized genius of cinema art Alexei Balabanov. The object of the study is to identify the embodiment of the features of spectator cinema in the author's projects of the named master. The author of the work examines in detail such aspects of the topic as the main features of audience projects, as well as the characteristics of copyright films. Based on this analysis, a detailed examination of the films of Alexei Balabanov, who has a unique view of real-life phenomena that have found their embodiment in his paintings, takes place. Particular attention is paid to the proof that the legacy of the named director is heterogeneous and combines both films that have become "folk" and the author's own, aimed at revealing the inner world of the artist.

The main conclusions of the study are the identification of the special logic of the director's creativity, which demonstrates the non-randomness of the choice of plots: the alternation of spectator and author's projects. The author's special contribution to the study of the topic is the deepening of ideas about the duology about the brother ("Brother" and "Brother"), which became a classic of Russian cinema after the collapse of the Soviet Union. In the process of analyzing the plot,

the author illustrates the reasons for the success of the film in the audience of viewers. Artistic echoes of the plots of several paintings by Balabanov indicate the integrity of the author's work, the scale of his ideas. The novelty of the study lies in an integrated approach to the characterization of Balabanov's films, their consideration in chronology and the author's logic of plot construction.

Keywords: spectator cinema, auteur cinema, Aleksey Balabanov, director's strategy, author's style, Russian cinematography, plot, hero, "Brother", "Brother 2".

Актуальность исследования. Имя Алексея Балабанова, несомненно, уже стоит в одном ряду с великими кинематографистами прошлого, а его творческое наследие является одним из основополагающих столпов кинематографа новой России, возникшей после распада СССР. Как выдающийся режиссёр, Алексей Балабанов смог создать на экране свой неповторимый авторский мир, преломляя окружающую реальность «странного времени» на границе эпох через свою внутреннюю призму, в результате чего кристаллизовалась та киноткань и те образы героев, которые уже стали культовыми, узнаваемыми и по сей день не теряют своей актуальности. Безусловно, это отличительная черта большого художника.

Все фильмы Балабанова несут в себе отпечаток фигуры автора и по своей сути, конечно, это авторское кино. Тем не менее, дилогия «Брат» и «Брат 2» является почти что флагманом кинематографа России 1990-х, широко известна и любима уже несколькими поколениями зрителей.

Этот феномен превращения авторского фильма начинающего режиссёра в общенародный блокбастер на данный момент мало изучен и анализируется в данной работе.

Актуальность исследования обусловлена неугасающим интересом к творчеству Алексея Балабанова, а также к вопросу нащупывания тонкой

грани между авторским и «массовым» кино в современных реалиях через выявление канонов зрительского кино в авторском кинематографе на примере творчества Алексея Балабанова.

Материалы и методы исследования. Что такое в принципе авторский кинематограф, и в чём его отличие от зрительского? Поскольку каждый фильм имеет автора хотя бы потому, что имеет титры создателей, в которых всегда есть строки «режиссёр», «сценарист» и т. д., соответственно каждый фильм может быть назван авторским. Также можно сказать, что у каждого фильма есть хотя бы один зритель, ведь искусство без зрителя не существует, соответственно каждый фильм является зрительским. Тем не менее, противопоставление авторского и зрительского кино происходит повсеместно, и оно оправдано, потому что дело не в сути существования автора и зрителя, а в степени их вовлечённости, влияния, осмысления кинокартины. Также важнейший аспект в том, что эти понятия тесно связаны с коммерческим успехом фильма, соответственно с размером аудитории, которую он охватывает, а также с бюджетными затратами на производство картины, и различие авторского и зрительского кинематографа во многом лежит именно в этой плоскости, хотя это не всегда является каноном, ведь известно большое количество случаев, когда низкобюджетный “авторский” фильм становился кассовым хитом, а высокобюджетный «зрительский» блокбастер [3] проваливался в прокате. В современных реалиях выделяются следующие черты этих двух понятий. Зрительское кино – это кино, ориентированное прежде всего на массового зрителя, понятное ему, до некоторой степени предсказуемое с одной стороны, а с другой – это кино, позволяющее авторам максимально широко и внятно донести свои идеи до большого количества людей, посредством коллективного сопереживания, проживания общих эмоций и получения впечатлений от экранной жизни, схожей с реальной, но устроенной гораздо

понятнее. Зрительское кино рассказывает истории, оно изначально повествовательно и ориентировано на получение прибыли от его проката. Соответственно, главная проблема зрительского кино – как сделать понятное и предсказуемое интересным и привлекательным для большого числа очень разных людей, которые должны собираться в кинозалах в одно и то же время, регламентированное репертуарной сеткой, и одновременно испытывать одни и те же эмоции. Авторское кино – это кино абсолютно некоммерческое, поскольку снято для ограниченного круга зрителей, способных увидеть и принять мир автора как свой. Цель авторов такого кино – не быть понятными широкой аудитории, развлечь или рассказать историю, а «высказать» себя. Можно сказать, что авторское кино несколько «интровертное», поскольку уже на этапе замысла у авторов не существует императива обратиться к зрителю в кинозале, он всегда обращен вовнутрь, с идеей создать нечто целое, способное жить своей жизнью в поле культуры, а не в сфере развлечений.

Авторское кино сконцентрировано на поиске и обретении смысла, это средство для выражения себя [9]. Именно поэтому авторское кино элитарно не только в отношении зрительского интереса к нему, – безусловно, такое кино не для всех, – но и в отношении самого Автора, которым может стать только довольно исключительный человек, наделенный особым видением мира.

Кроме того, авторское кино развивает язык кинематографа, становится источником вдохновения для режиссеров, продюсеров, сценаристов, операторов зрительских фильмов. Оно обновляет индустриальные стандарты, формирует новый взгляд на устоявшиеся приемы, конвенции и подходы. Это связано еще и с тем, что массовая аудитория в какой-то момент устает от штампов, перестает их

воспринимать и становится всё более подготовленной к усложненной форме повествования.

Фильмы Алексея Балабанова неоднократно подвергались научному освещению, о чём свидетельствует количество публикаций по данному вопросу (А. С. Брейтман [2], Д. А. Журкова [4; 5], Е. Д. Закураева [6], Е. О. Третьяков [8], А. В. Флоря [10] и мн. др.), но неоднозначность личности режиссёра, его особый художественный «почерк» не останавливает дискуссии по рассмотрению его наследия, что актуализует новые научные изыскания в этом русле.

Вряд ли можно безусловно отнести фильмы Алексея Балабанова к категории зрительского кино в его современном видении, поскольку ни одна из картин, о которых речь пойдет ниже, не является ни высокобюджетной, ни масштабной, ни одна из них не снабжена большим количеством спецэффектов, и не продвигалась так широко, как это делается сейчас в случае коммерческого кино. Однако совершенно точно можно сказать, что эти фильмы режиссера любимы зрителями уже, как минимум, двух поколений, и продолжают приносить доход своим правообладателям, поэтому выделяются как зрительские в контексте творчества конкретного автора.

Логика последовательности, в которой Алексей Балабанов снимал свои картины, говорит о некоей стратегии, неслучайном выборе следующего проекта, поскольку выход фильмов, которые могут быть названы зрительскими, как правило предшествовал запуску в производство абсолютно авторской ленты.

Так первым зрительским, коммерческим фильмом Алексея Балабанова, снятым после создания компании «СТВ», стал «Брат», который сознательно делался с тем, чтобы заработать на съемки следующей картины режиссера – «Про уродов и людей», соответственно именно по этому

фильму можно судить о том, как представляли себе зрительское кино начинающие режиссер Алексей Балабанов и продюсер Сергей Сельянов.

Следом за абсолютно авторским фильмом «Про уродов и людей» вышел сиквел «Брата» – «Брат 2», казавшийся калькой с американский боевиков, заполонивших весь российский видеопрокат. Во втором «Брате» сильнее ощущается, что режиссер напрямую обращается к зрителям, его желание сделать фильм, коррелирующийся со вкусом массовой аудитории, помешанной на фильмах с Брюсом Уиллисом, Сильвестром Сталлоне и Жаном-Клодом Ван Даммом, но не выпадающий из реалий российской жизни [4]. Следом Балабанов снимает более сдержанную, но всё еще зрительскую «Войну», за которой должна была выйти несостоявшаяся картина «Река», съемки которой были прерваны трагической гибелью актрисы, исполнявшей главную роль. Позднее режиссер признавался, что «Река» могла стать его лучшим фильмом.

Однако после незаконченной «Реки», после ухода из жизни Сергея Бодрова, Балабанов снимает черную комедию «Жмурки», которую мы не можем отнести к зрительскому кино, поскольку всё в этом фильме сделано для того, чтобы раздражать аудиторию, привыкшую к балабановскому сильному и справедливому герою. Главным аргументом в пользу того, чтобы отнести картину в категорию авторских, будет отсутствие этого самого героя, с которым зритель хотел бы, мог бы себя отождествлять. В итоге, фильм, конечно, не принес значительных кассовых сборов, поэтому следующей стала картина, снятая в самом популярном в России жанре – мелодрама – «Мне не больно».

«Груз 200», «Морфий», «Я тоже хочу» – всё это исключительно авторские фильмы, такими и задуманные. В них нет никакого заигрывания с массовым вкусом, только высказывание автором самого себя в надежде на понимание, но не в расчете на него. Только «Кочегара» мы со многими

оговорками можем отнести в категорию зрительского кино, однако в последние годы творческой жизни Алексей Балабанов уже не создавал кассовых хитов, авторское начало в нем победило. Тем не менее, отметить каким было представление Алексея Балабанова и Сергея Сельянова о зрительском кино – важно, поскольку первые фильмы режиссеров, созданные с императивом сделать кассовый хит, действительно таковыми и становились. Почему же это произошло?

Объединив фильмы с одним героем – «Брат» и «Брат 2» – в дилогию, можно выделить в них ряд общих черт, характерных для зрительского кино, и удачно сработавших на массовую аудиторию в частном случае выпуска этих картин.

Победительный герой (в целом стратегия фильма характеризуется как сознательно-героическая [1]), внутренне свободный и по-своему справедливый (его представление о справедливости вполне отвечает чаяниям большинства). Он обаятельный, но не «гламурный», какими мы привыкли видеть голливудских героев, однако справляется с задачами уровня американского Джеймса Бонда. Просто похож на парня из соседнего двора. Герой, которому легко сопереживать, и с которым легко самоотождествляться, поскольку при всей своей удали, он остается «одним из нас». Он слушает ту же музыку, что и вся продвинутая молодежь 1990-х.

Актуальный саундтрек – еще один прием, используемый создателями коммерческого кино. И часто он работает «в обе стороны», делая музыкантов, чьи композиции звучат за кадром, еще популярнее.

В том числе и поэтому насилие, с помощью которого герой решает проблемы, возникающие не только у него, но и у окружающих, персонажей, которым он пытается помочь, не вызывает осуждение массовой аудитории, подсознательно испытывающей желание совершать схожие поступки. Насилие в этом случае обаятельно, как никогда, поскольку выглядит и

является, средством защиты справедливости, обоснованным и достаточным в данной, очень конкретной среде, в данное, очень конкретное время. Кроме того, зрителя последовательно убеждают в том, что обидчики-«жертвы» настолько нехороши, что заслуживают своей участи, они настолько типизированы, что в каждом узнается некий «обидчик», существующий в жизни рядового зрителя – агрессивный начальник, уличный бандит, коррупционер, о жадности которого ходят легенды и т. п.

Главные сюжетные линии двух картин довольно незамысловаты и понятны зрителю, но «обернуты» в паутину наблюдений и точных подробностей в первом случае – над ситуацией в Санкт-Петербурге середины 1990-х годов, во втором – над путешествием героя в Америку, «где он не был никогда», как и почти любой гражданин Советского Союза, только-только завершившего своё существование в точке распада. Однако значимое отсутствие рефлексии героя поэтому и другим, не менее важным, поводам, возникающим в ходе его путешествий в Питер или Нью-Йорк, делает повествование более внятным и динамичным, позволяя зрителю самому «вчитывать» смыслы в ткань сюжета.

То же можно сказать и об отсутствии сложного психологического рисунка роли Сергея Бодрова. Зритель не понимает какие мысли и чувства скрываются за более чем аскетичными мимикой и жестами, немногословностью героя, однако испытывают к нему доверие, пребывая в иллюзии понимания его с полувзгляда, полуслова, сдержанного движения. Соответственно сцены, в которых персонажи просто сидят и разговаривают приобретают особое значение еще и потому, что выделяются, останавливают течение жизни в кадре, прерывают движение, становящееся более привычным, чем покой.

Обаяние героя заключается не только в его внешней простоте и открытой, но аскетичной манере общаться с окружающими, его

прямолинейности, но и в том, как просто он объясняет для себя и зрителя довольно сложные вещи и объемные понятия. Его ответы на естественные, философские вопросы, вдруг возникающие в обычном, бытовом разговоре, ставят в тупик своей простотой и полнотой. Например, его трактовка понятия силы, которая заключается в правде, и сейчас остается «крылатым выражением», содержательным ответом на многие и многие сомнения. Как и объяснение поступка, совершенного вопреки логике многих людей, впервые видящих это кино, – а именно спасение персонажа Виктора Сухорукова. «Ты же брат мой» говорит Данила Багров, видя удивление на лице Виктора, который перед этим сдал его бандитам, и тоже не понимающим по каким «понятиям» живет его брат, совершивший не просто акт милосердия, а спасшим ему жизнь.

Дилогия о брате стала еще и опытом переживания ситуации, в которой многие проблемы, возникшие после распада Союза, и, как казалось, нерешаемые, были нивелированы экранной реальностью, очень схожей с настоящей жизнью, детализированной в частностях, но обобщенной в главной сюжетной линии. Зрители как будто бы сами внутренне «отомстили» своим обидчикам, «ударили» в ответ на агрессию, «убили» в ответ на насилие, «защитили», а не прошли мимо, не совершая в реальной жизни ничего подобного в экранном масштабе. Это переживание собственной силы и свободы в нужный момент, редко случающееся с людьми, закрыло многие гештальты в сознании массовой аудитории.

Сработала и опора на закрепленные в сознании аудитории образы мужской дружбы, например. Мы не можем не обратить внимание на сходство между конструированием образов трех друзей в «Брате 2» и «Трех товарищах» Ремарка или «Трех мушкетерах» Дюма, поскольку эта конструкция довольно типизирована и прямолинейна. Трое персонажей, один из которых – главный, безупречно честны друг с другом и всегда

готовы прийти на выручку, поскольку их судьбы (сюжетные линии) объединены общим негативным опытом войны.

Всё это происходит в знакомых зрителю локациях. Причем зрителю не только санкт-петербургскому или московскому, имеющему возможность пройти по каналам и рынкам, по которым ходит герой, но и региональному, поскольку все места, в которых оказывается Данила Багров (исключая Штаты), зритель уже много раз видел на экране телевизора в новостях.

То, что становится необычным для аудитории, – это удивительное для той поры соединение в одной картине рокеров-интеллектуалов и самых отмороженных бандитов (в «Брате»), молодых российских рокеров и крупных американских бизнесменов, а на самом деле мафии. Эти миры никогда не пересекались ни на экране, ни в воображении массовой публики, настолько большой между ними контраст. И точкой их пересечения стал простой парень Данила Багров, слушающий популярную в то время музыку, спасающий своих близких.

«Уже 5 июня 1997 года фильм начал продаваться на видео-кассетах, вроде бы в неудобное время, летом, но каждый день кассет продавалось все больше, больше, больше. К сентябрю стало понято, что это абсолютно выдающийся фильм, народный. Перед этим он был показан на Каннском фестивале, в Особом взгляде. Десять, а может, 15 минут люди аплодировали стоя. Он объехал 80 фестивалей», – вспоминает Сельянов. «Брат» стал одним из немногих фильмов современного периода российского кино, который безоговорочно можно считать народным» [7].

Многие конвенции зрительского кино из дилогии о брате были перенесены и в следующий коммерческий фильм Алексея Балабанова «Война».

Это сильный, победительный герой в исполнении молодого, неизвестного тогда актера Алексея Чадова, ставшего после выхода картины

абсолютной звездой. Он так же, как и Сергей Бодров, воплотил образ своего парня, способного на поступок ради спасения близких, и даже малознакомых людей, ставших близкими за короткий срок. Он справедлив, в том понимании справедливости, которое закрепилось за образом Данилы Багрова, даже кажется максималистом в своем отношении к тому, как должна быть устроена мирная жизнь, вне постоянной смертельной угрозы, которая присутствует на войне. Он также отвечает насилием на агрессию по отношению к слабому.

В поддержку этого образа героя в фильме появляется его прототип из фильма и, как кажется зрителям, из реальной жизни – Сергей Бодров в роли капитана Медведева. Он лигитимизирует своим присутствием любые действия героя, соотносящиеся с логикой действий Данилы Багрова из «Брата», в том числе насилие. Иван Ермаков становится преемником этой парадигмы.

В картине также развивается стилистическое решение «Брата», существующего в постоянном движении, которое останавливается только в важные, значимые для повествования моменты. Если персонажи в кадре не находятся в некоем действии, значит движется камера, взгляд зрителя никогда не привязывается к одному месту, в котором статика не имеет предопределенного режиссером смысла.

Кроме того, «Война» – это первый российский фильм, правдиво показавший многие «бытовые» аспекты Чеченской войны, ранее «конструируемой» в кадре как художественный образ. У Балобанова война равно жизнь, в ней тоже живут, едят, спят, мерзнут очень конкретные люди, беззащитные не только перед пулями и снарядами, но и перед самыми бытовыми проблемами, в определенных условиях нерешаемыми. Видя на экране любого персонажа «Войны», зритель наблюдал за страданиями настоящего, живого человека, а не актера, играющего страдание.

Все эти подробности и частности, как и в дилогии о брате, являясь безусловной ценностью фильма, не заслонили собой абсолютно кинематографическую, придуманную автором интригу. Главная сюжетная линия картины внятна и проста, как и в «Брате» или «Брате 2», вполне характерна для боевика, не столько российского (в начале 2020-х годов это был не совсем еще освоенный жанр для российского кино), сколько голливудского, с его супергероями, защищающими справедливость, спасающими заложников, убивающими преступников. С одной лишь разницей – голливудские герои возвращались в мирную жизнь, потому что она была для них естественной средой, а русский Иван не смог. Потому что война оказалась «честнее» реальности, где люди, которые должны бы быть близкими, на самом деле друг другу не нужны и обременительны.

«Война» – последний коммерческий фильм Алексея Балабанов, где появляется сильный герой, способный защитить.

Следующей зрительской картиной Балабанова стала мелодрама «Мне не больно», где сохраняются многие черты его фильмов для массовой аудитории, но персонажи сталкиваются не с бандитами и убийцами, а с самой смертью, с которой столкнулся и режиссер в реальной жизни, потеряв друга и соавтора – Сергея Бодрова, – и актрису своего, как думалось, лучшего фильма Туйару Свинобоеву.

Фабула, взаимоотношения главных персонажей почти буквально скопированы с фабулы романа Эриха Марии Ремарка «Три товарища». Это уже не «намек» или отсылка, как в фильме «Брат 2», а некое переложение истории на реалии санкт-петербургской жизни начала 2000-х годов. Трое друзей встречаются с обаятельной незнакомкой, влюбляющей в себя одного из главных персонажей, которого в этом случае нельзя отнести к типу сильного героя, и сопровождают ее на пути к неизбежной смерти от неизлечимой болезни.

Что делает это кино на классический сюжет зрительским?

На замену сильному герою приходит свободная героиня. Мы называем так персонажа Ренаты Литвиновой (Таты), поскольку по логике развития сюжета героем должен бы быть один из друзей, о котором и ведется рассказ в этой истории, однако с появлением на экране Таты, он уходит на второй план, его линия несколько стирается, за ним становится не так интересно наблюдать.

Обаяние же героини Литвиновой заключается не только в красоте и необычной внешности актрисы (наоборот, режиссер сделал всё, чтобы нивелировать эти свойства исполнительницы главной роли), а в её невероятной внутренней свободе позволять себе делать то, что хочется, и не быть за это обязанной кому-то, не стыдиться за это перед кем-то, не искать чьего-то одобрения. Можно сказать, что в голливудском кино такие героини попадаются очень часто, они в основном такие, но особенность картины Балабанова в том, что зритель не просто погружается в этот сюжет, а «присваивает» его, считает, что перед ним разворачивается история из реальной жизни. Кинематограф Алексея Балабанова действительно очень привязан к этому ощущению реальности происходящего не экране. Он всегда о том, что происходит рядом с нами, в каком времени ни разворачивалось бы действие.

Лирическая линия, хоть и основана на классическом сюжете, также не тривиальна, поскольку она как раз лишена лишних подробностей, наличие которых характерно для мелодрам, где, как правило, любовная линия разработана до мельчайших деталей и рассказывается крайне подробно, а также несомненно является центром и стрежнем сюжета. Здесь же, как и во всех зрительских фильмах Балабанова, подробности и детали жизни, окружающей персонажей, важнее главной сюжетной линии, являющейся «несущей», но не смыслообразующей конструкцией.

Не последним фактором, делающим картину зрительской, является сопряжение в сюжете образов смерти и любви, дающее намек на экзистенциальность драмы, разворачивающейся на экране. По мере приближения к кульминации, градус эмоциональности персонажей становится чуть выше, но не приобретает чрезмерных масштабов, однако эти эмоции всё равно считываются зрителем как предельные, поскольку именно в ощущении приближающегося конца люди проявляют максимум чувств, на которые они способны, совершают поступки, на которые, может быть, не отважились бы в рядовой ситуации. Любопытно, что зритель в этот момент переживает ситуацию, в которой оказываются персонажи, острее, чем, как кажется, они сами, и это заставляет пересматривать картину, «вычерпывать» эту глубину, быть вовлеченным в экзистенциальный конфликт.

Зрительские фильмы Алексея Балабанова связаны отсылками к персонажу, появившемуся в его первом кассовом хите – Даниле Багрову. Всюду видны напоминания об этом сильном герое, его принципах и его «ответах». И здесь он возникает в образе Олега, сыгранного Дмитрием Дюжевым (к слову, чем-то напоминающим Сергея Бодрова по типажу и психофизике). Это персонаж в биографии которого была война, мужественный и грубоватый, прямой. В финале он появляется в свитере Данилы Багрова из первого «Брата», найденном в реквизиторском цехе «Ленфильма», и напоминает зрителям о том, что смерть близких может быть внезапной и реальной. Она случается.

Последним зрительским фильмом режиссера стал «Кочегар». Зрительским можно назвать его очень условно, только в контексте остальной фильмографии Алексея Балабанова, поскольку конвенции коммерческого кино в нем настолько размыты, что считать их становится трудно. Думается, что это сделано сознательно, автор оставляет зацепки для

зрителей, привязывает их к повествованию, которое еще не становится дополнением дискурса режиссера, но уже не играет в картине такой значительной роли, которая отдавалась диегезису в первых зрительских фильмах Балабанова.

Герой фильма обаятелен, как и в предыдущих кассовых картинах режиссера, однако это обаяние больше никак не связано с молодостью, силой и свободой, Якут, как называет его автор фильма, напротив, скован своей болезнью и обстоятельствами жизни. Он бежит в мир застывшей в его сознании истории о хайлахе. Якут вызывает сопереживание массовой аудитории через сочувствие к себе, и ему не хочется подражать, как хотел зритель «Брата» или даже картины «Мне не больно» быть похожим на героев этих историй. Однако и в нем теплится самоуважение, яркую идею которого демонстрировал Данила Багров в дилогии о брате, и это чувство отзывается в сознании широкого зрителя и в 1997, и в 2010, и в 2020 году.

Интрига в этом фильме ослаблена и совсем не важна, она практически не держит сюжет, состоящий из фрагментов впечатлений, самоповторов автора, медленно ведущего кинотеатральную публику к предсказуемому финалу. Зритель нигде не обманывается внезапным поворотом событий, его развитие размеренно и ожидаемо. Это всё еще фильм Алексея Балабанова, но без его энергии и фантазии, он как будто бы снимает свою очередную картину, не давая себе труда заново создавать драматургию, он просто повторяет, как будто бы для памяти, максимы, громогласно заявленные, «прожитые» в его первых зрительских картинах, так любимых широкой аудиторией.

Обаяние фильма «Кочегар» – это обаяние смерти, проникающей в каждую деталь сюжета, следующей за каждым персонажем, висящей во влажном воздухе Петербурга. Смерть здесь – основная интенция, тот огонь, что разжигает Якут в своей кочегарке, в пламя которого, как завороженные

следуют друг за другом все, кто принимает участие в этом движении по пустым улицам города, любимого режиссером.

Последующие картины Балабанова раскрывают тему ухода, умирания, деградации. Радикальный «Груз 200», «Морфий», «Я тоже хочу». Всё это ленты о переживании смерти, близости к ней. Всё это отход от концепции зрительского кино в сторону самовыражения автора [5, с. 255], зараженного темой гибели, собственной беспомощности перед смертью, настигающей всех, даже самых близких.

Выводы. На основе всего вышесказанного и проведённого в статье подробного анализа, можно заключить, что Алексей Балабанов, несомненно, являющийся великим автором и художником, обладающий уникальным видением, сотворивший свой собственный узнаваемый кинематографический мир, который вряд ли можно спутать с каким-то ещё, создал как глубоко авторские фильмы, иногда трудные для восприятия и до сих пор вызывающие споры, так и зрительские, ставшие «народными» и принёсшие большой коммерческий успех, но при этом не переставшие нести в себе отпечаток личности своего автора, что и раскрывает феномен перехода авторского кино в зрительское.

ЛИТЕРАТУРА

1. Безенкова М. В. Становление канонических элементов в российском кинематографе первого десятилетия XXI века // Человек и культура. 2019. № 4. С. 26–37. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=30506 (дата обращения: 01.07.2022).
2. Брейтман А. С. Современная история: трагедия или фарс? (киноэтюд о власти А. Балабанова «Жмурки») // Культура и наука Дальнего Востока. 2018. № 1(23). С. 31–33.

3. Ермолаев А. И. Система киножанров: генезис, взаимодействие, подходы к классификации // Современные проблемы науки и образования. 2014. № 3. URL: https://science-education.ru/ru/article/view?id=13755 (дата обращения: 01.07.2022).
4. Журкова Д. А. «Брат 2» Алексея Балабанова: непрочитанное признание в любви // Наука телевидения. 2018. Т. 14. № 3. С. 92–114.
5. Журкова Д. А. Музыкальная драматургия фильма «Морфий» Алексея Балабанова // Художественная культура. 2018. № 4(26). С. 252–269.
6. Закураева Е. Д. «Город – страшная сила». Репрезентация городского пространства в фильме "брат" режиссера А. О. Балабанова // Studia Culturae. 2020. № 45. С. 218–227.
7. Солнцева А. Жизнь и приключения Сергея Сельянова и его киностудии «СТВ», рассказанные им самим. – СПб.: Сеанс, 2018. – 432 с.
8. Третьяков Е. О. (Пост)колониальный национализм или национальный (пост)колониализм: к 20-летию «Брата 2» // Имагология и компаративистика. 2021. № 16. С. 244–268.
9. Тугуши С. А. «Авторское кино» как феномен культуры XX века // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2014. № 3 (59). С. 215–222.
10. Флоря А. В. Интертекстуальные элементы в поэтике фильма А. Балабанова «Груз 200» // Вестник Удмуртского университета. Серия История и филология. 2019. Т. 29. № 6. С. 1071–1080.

REFERENCES

1. Bezenkova M. V. Stanovlenie kanonicheskikh elementov v rossiiskom kinematografe pervogo desyatiletiya XXI veka // Chelovek i kul'tura. 2019. № 4. Pp. 26–37. URL:

https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=30506 (data obrashcheniya: 01.07.2022).

2. Breitman A. S. Sovremennaya istoriya: tragediya ili fars? (kinoetyud o vlasti A. Balabanova «Zhmurki») // Kul'tura i nauka Dal'nego Vostoka. 2018. № 1(23). Pp. 31–33.
3. Ermolaev A. I. Sistema kinozhanrov: genezis, vzaimodeistvie, podkhody k klassifikatsii // Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya. 2014. № 3. URL: https://science-education.ru/ru/article/view?id=13755 (data obrashcheniya: 01.07.2022).
4. Zhurkova D. A. «Brat 2» Alekseya Balabanova: neprochitannoe priznanie v lyubvi // Nauka televideniya. 2018. T. 14. № 3. Pp. 92–114.
5. Zhurkova D. A. Muzykal'naya dramaturgiya fil'ma «Morfii» Alekseya Balabanova // Khudozhestvennaya kul'tura. 2018. № 4(26). Pp. 252–269.
6. Zakuraeva E. D. «Gorod – strashnaya sila». Reprezentatsiya gorodskogo prostranstva v fil'me "brat" rezhissera A. O. Balabanova // Studia Culturae. 2020. № 45. Pp. 218–227.
7. Solntseva A. Zhizn' i priklyucheniya Sergeya Sel'yanova i ego kinostudii «STV», rasskazannye im samim. – SPb.: Seans, 2018. – 432 p.
8. Tret'yakov E. O. (Post)kolonial'nyi natsionalizm ili natsional'nyi (post)kolonializm: k 20-letiyu «Brata 2» // Imagologiya i komparativistika. 2021. № 16. Pp. 244–268.
9. Tugushi S. A. «Avtorskoe kino» kak fenomen kul'tury KhKh veka // Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. 2014. № 3 (59). Pp. 215–222.
10. Florya A. V. Intertekstual'nye elementy v poetike fil'ma A. Balabanova «Gruz 200» // Vestnik Udmurtskogo universiteta. Seriya Istoriya i filologiya. 2019. T. 29. № 6. Pp. 1071–1080.

Ван Вэньцзин
аспирант кафедры музыкального воспитания образования
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: 972286362@qq.com.

Wang Wenjing
Postgraduate of the Department of Music Upbring and Education,
Herzen State Pedagogical University of Russia

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНЫХ ХАРАКТЕРИСТИК ПЕТРА I В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ XX ВЕКА (НА ПРИМЕРЕ ОПЕРЫ А. ПЕТРОВА «ПЕТР ПЕРВЫЙ» И ОПЕРЕТТЫ В. ЩЕРБАЧЕВА «ТАБАЧНЫЙ КАПИТАН»)

Аннотация. В статье раскрываются подходы русских композиторов к воплощению образа Петра I в музыкально-сценическом жанре. Основное содержание исследования составляет анализ музыкальных характеристик Петра Первого в интерпретации композиторов А. П. Петрова и В. В. Щербачева. Автор прослеживает исторические параллели между петровской эпохой и событиями XX века, рассматривая образ Петра как символ русского народа. Музыкально-выразительные средства, применяемые композиторами, дают нам возможность осмыслить глубину и противоречивость образа исторической личности сквозь призму музыкального искусства.

Ключевые слова: А. П. Петров, В. В. Щербачев, Петр I, ария, опера, музыкальная комедия, музыкальные характеристики.

COMPARATIVE ANALYSIS OF THE MUSICAL CHARACTERISTICS OF PETER I IN THE WORKS OF RUSSIAN COMPOSERS OF THE 20TH CENTURY (ON THE EXAMPLE OF A. PETROV'S OPERA "PETER THE FIRST" AND V. SHCHERBACHEV'S OPERETTA "THE TOBACCO CAPTAIN")

Annotation. The article reveals the approaches of Russian composers to the embodiment of the image of Peter I in the musical stage genre. The main content of the study is the analysis of the musical characteristics of Peter the Great as

interpreted by the composers A. P. Petrov and V. V. Shcherbachev. The author traces historical parallels between the era of Peter the Great and the events of the 20th century, considering the image of Peter as a symbol of the Russian people. The musical and expressive means used by composers provide the opportunity to comprehend the depth and inconsistency of the image of this historical figure through the prism of musical art.

Keywords: A. P. Petrov, V. V. Shcherbachev, Peter I, aria, opera, musical comedy, musical characteristics.

Введение в проблему. XX век в истории России – во многом уникальный период, насыщенный многообразными социальными и политическими событиями. Это век реформ и революций, преобразований и новых открытий. Не удивительно, что русские композиторы, творившие в двадцатом столетии, не могли обойти стороной грандиозную фигуру личности Петра Первого – русского императора и новатора.

Деятельность Петра Великого способствовала коренным переменам в жизни страны. Совершив прорыв в развитии России, Петр проявил все те качества мыслителя, творца и умелого управленца, которые позволили ему за не очень длинную по сегодняшним меркам жизнь совершить перевороты в умах, способствовали появлению новых направлений не только хозяйственного и политического, но и духовного развития общества.

На фоне совершаемых Петром Первым преобразований возникали новые самобытные явления русской, в том числе и музыкальной культуры. Развивалось духовое исполнительство, определились истоки профессионального музыкального образования в России. Все эти процессы не могли остаться незамеченными и обрели новую актуальность, новый смысл в XX веке.

Бесспорно, деятельность и личность Петра Первого не лишены определенных противоречий, методы и способы его управления находят различные оценки, неоднократно подвергаясь критике. Музыка не могла не отразить эту противоречивость фигуры русского царя. Через образ Петра раскрывается образ российского народа, такого же мятущегося и устремленного к новым свершениям.

Интерпретация образа Петра в соответствии с новыми реалиями XX века, в новых музыкальных формах (оперетта, музыкально-драматические фрески) представляет особенный исследовательский интерес. Образ Петра не раз возникал в операх (как правило, комических) зарубежных авторов, в творчестве А. Гретри, Г. Доницетти, Дж. Мейербера и др., но именно русским композиторам удалось серьезно, гармонично и правдиво раскрыть особенности исторической личности Петра I. В образе Петра, его жизни, делах отображается тонкая и загадочная русская душа (не случайно в произведениях вокально-сценического жанра русских композиторов прослеживаются элементы уникального народного творчества), которую не могут до конца понять зарубежные музыканты.

А. Петрову и В. Щербачеву удалось в своих сочинениях раскрыть те уникальные сочетания и конфронтации, которые во многом определили петровскую эпоху: взаимосвязи и противодействия русского и европейского, нового и старины, воссоздать особенности уникальной эмоциональной и культурной среды, в которой ключевая фигура – Петр Первый.

Между тем подходы к осмыслению образа исторической личности Петра Первого А. Петрова и В. Щербачева во многом разнятся, ввиду чего особенно интересно рассмотреть музыкальные характеристики Петра I в произведениях указанных авторов.

Краткий обзор исследований (литературы). Основными материалами, оказавшими помощь при написании данной статьи, стали исследования творчества А. Петрова и В. Щербачева. Особенности композиторского пути и работы с музыкальными текстами А. Петрова наиболее полно представлены в сборнике статей «Андрей Петров» под редакцией М. Друскина. Исследования, затрагивающие различные аспекты создания оперетты «Табачный капитан» В. Щербачева, обнаруживаются в трудах Б. Асафьева, В. Богданова-Березовского, Л. Гор, Б. Кац и др. Особенно ценным оказалось эпистолярное наследие В. Щербачева, собранное воедино в издании «Щербачев о себе и своем творчестве».

Методы. В статье использовались философско-эстетический, исторический, культурологический, музыковедческий, сравнительно-аналитический и междисциплинарные методы исследования.

Результаты и их обсуждение. Наиболее глубоко, на наш взгляд, образ Петра Первого раскрыт в опере Андрея Петрова (1930–2006) «Петр Первый» (1975). Либретто написано Н. Касаткиной и В. Василёвым.

Избранная композитором петровская эпоха, вероятно, лучшая «платформа» для раскрытия проблематики двух острых тем: социальной и патриотической. Время Петра, как справедливо отмечает Е. А. Ручьевская, «Это эпоха социального взрыва и одновременно – эпоха жесточайшей борьбы с внешним врагом» [1, с. 11]. Композитор определяет произведение как «музыкально-драматические фрески», что заключает в себе программный смысл, диктует стилистику и драматургию оперы.

Деятельный образ молодого царя возникает в третьей фреске («Восшествие на престол»), в монологе – ариозо «Придет время – взойду на свой престол». Это одновременно и ответ на предшествующие события и планы на будущее. Е. А. Ручьевская отмечает: «В ариозо формируется полностью тема славы России. Некоторая декларативность этого монолога

объясняется торжественностью момента – ведь это нечто вроде тронной речи» [1, с. 24].

В формировании образа Петра ключевыми являются две темы. Первая тема декламационного характера, это некий внутренний монолог вдумчивого, глубокого человека, столкнувшегося с тяжелыми, критическими обстоятельствами. Беря начало в низком регистре, постепенно, тема развивается, уплотняется, насыщается внутренней энергией и разворачивается как динамически, так и в отношении диапазона. Вторая значимая тема – гимническая интонация темы Славы, энергичная и волевая.

Ария Петра «Пора! Пора на мир взглянуть» имеет декламационный тип вокальной партии и силлабический тип пения, в котором отсутствуют распевы. Примечательно постоянное повторение мотивов, возвращение мелодии на одни и те же опорные звуки, в основном это *h*, терцовый тон лада. Звучание не имеет светлой теплой краски, автентические обороты с доминантой в гармонии практически отсутствуют. По этой причине мажор здесь звучит скорее степенно, строго и размеренно, нежели ярко. Ария располагается в четвертой фреске «Всешутейший собор», являющейся трагикомическим центром оперы.

Диапазон арии небольшой – от *d* до e^1, главная кульминация находится не на вершине диапазона, а на ноте d^1 (на словах «в путь»). Ария написана в достаточно высокой для баса тесситуре: мы не видим здесь глубоких низких нот. Преобладает плавное движение. Большинство скачков на чистые интервалы – кварты и квинты, которые встречаются на сильные доли, что способствует максимальной плавности и размеренности этой речи-размышления, несмотря на достаточно подвижный темп *allegro vivo*.

Вокальная партия целиком диатонична. Ее ладовая природа переменна. В начале совершенно четко чувствуется опора на *g*. Этому

способствует инициальный мотив на восходящую большую сексту *d - h* (рисунок 1):

Рисунок 1. А. Петров, опера «Петр Первый» (1975). Либретто Н. Касаткиной и В. Василёва. Ария Петра «Пора! Пора на мир взглянуть».

Однако второй устой *c* также имеет большое значение, так как на него приходится кульминация каждой большой фразы в начале арии. Опора на *c* в среднем разделе неоспорима. Также отметим, что заканчивается ария на ноте *c*, между тем, в целом мы не можем здесь говорить о *C-dur*, так как налицо кварто-квинтовая, а не параллельная переменность, что является характерной особенностью самых древних пластов народной музыкальной культуры. Такой плагальный тип мелодии точно характеризует Петра как вдумчивого человека, основательного правителя, принимающего взвешенное решение, не склонного к авантюрам.

Ярко выраженная кульминация, акцентирующая внимание слушателя на каком-либо определенном участке арии, отсутствует, что также сообщает размеренность этому обладающему значительным «весом» монологу. Несколько выделено слово «в путь» как смысловой центр арии.

Сопровождение арии в первой части не содержит какого-либо знакового дополнительного материала, однако стоит отметить в начале арии остинатную ритмическую фигуру, которая содержит синкопу, укрепляющую действенность, активность звучания. В конце первой части мы можем наблюдать полифоническую фактуру в сопровождении, причем голоса движутся независимо друг от друга, образуя диссонансы.

Сопровождение второй части имеет новую аккордовую фактуру, создающую звукоизобразительный эффект колокольного звона. В репризе еще больше чем в первой части проявляется мажоро-минор. Например, на словах «Скорее в путь!» присутствует аккорд мажоро-минора, трезвучия седьмой низкой ступени (рисунок 2):

Рисунок 2. А. Петров, опера «Петр Первый» (1975). Либретто Н. Касаткиной и В. Василёва. Ария Петра «Пора! Пора на мир взглянуть».

Также встречается трезвучие шестой низкой и седьмой низкой ступеней (рисунок 3):

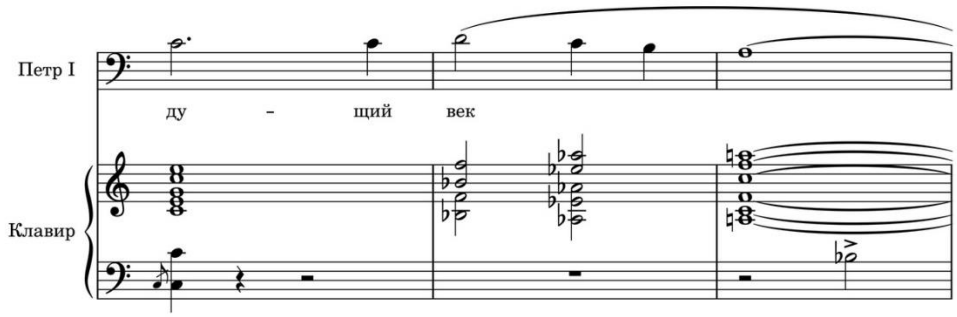


Рисунок 3. А. Петров, опера «Петр Первый» (1975). Либретто Н. Касаткиной и В. Василёва. Ария Петра «Пора! Пора на мир взглянуть».

В самом конце арии появляется восходящий ход по гамме *Fis-dur*, который накладывается на проведение мотивов вокальной партии в верхнем регистре оркестра. Такое тритоновое соотношение диссонантной полипластовой фактуры резко контрастирует с мягким консонантным звучанием всего предыдущего музыкального материала арии, что может

рассматриваться как выражение сложного пути Петра, проявляющего волевые черты несмотря на обстоятельства.

Сопровождение написано композитором в низком регистре, мелодия парит над оркестровой тканью, благодаря чему раскрываются просторы мелодической линии как сакрального символа русской души. Используются аккорды одноименного мажоро-минора, функция шестой ступени в виде квартаккорда придает звучанию эпические черты. Применение мажоро-минора в таком же эпическом ключе встречается в творчестве М. И. Глинки, А. П. Бородина и Н. А. Римского-Корсакова. Средний раздел арии отличает большая напевность.

Ария Петра «Никто не может помыслов моих уразуметь» – внутренний монолог героя, разговор с самим собой, горестное и даже трагедийное раздумье. Композитор использует здесь эффективный прием внутренней речи. Следует отметить, что такой подход не нов и уже встречался в творчестве русских композиторов применительно к образу исторической личности (М. П. Мусоргский «Борис Годунов», монолог Бориса «Скорбит душа»). Композитор прибегает к постепенному развертыванию музыкального полотна, преобразованию внутренней речи в эпически-ораториальную плоскость, что выражается в переходе от ариозной минорной темы к теме славы России.

Ария открывается вступлением, в котором хроматический ход сразу же создает атмосферу гнетущей напряженности. Использование в сопровождении аккордов натуральной доминанты, седьмой ступени, диатоническое отклонение в параллельную тональность *Es-dur*, привносит модальные черты в гармонию сопровождения и отсылает нас к церковной обиходной музыки.

Вокальная партия эмоционально насыщенна, несмотря на свой речитативно-декламационный склад. Присутствует множество широких

скачков. Композитор мастерски использует динамику в качестве яркого музыкально-выразительного средства. Ария начинается в динамике *p*, постепенно напряжение растет (*mp*, *mf*). Слова «Грядет война» вновь пропеваются в тихой динамике, как осознание страшного, но неизбежного события. Далее следует стремительное динамическое развитие, приводящее к кульминации на решительное *f*, и вновь герой вспоминает о своем одиночестве в борьбе, на словах «Среди своих врагов один», с тихой грустью обращаясь к самому себе. В музыкальном материале можно отметить пересечения с арией «Пора! Пора на мир взглянуть».

В центральном разделе особенно эффектны нисходящие скачки в диапазоне октавы $c–c^1$, в которых отчетливо прослеживается противоречивость как ситуации, о которой нам сообщается: «Сподвижников безлесье, врагов могучий лес», так и противоречие между одиночеством русского царя и его волевым, решительным нравом. Здесь начинает проявляться хроматический ход, уже встречавшийся нам в начале арии (рисунок 4):

Рисунок 4. А. Петров, опера «Петр Первый» (1975). Либретто Н. Касаткиной и В. Василёва.

Ария Петра «Никто не может помыслов моих уразуметь».

Моменты спокойного диатонического развития меняются на хроматические. Триоли, которые вначале звучали как предостережение, переросли в активный батальный эпизод. Мы видим столкновение

модальной диатоники и альтерированной тональности, хроматического стиля.

Музыкальная комедия Владимира Щербачева (1887–1952) **«Табачный капитан»** (либретто Н. Адуева) в трех действиях, пяти картинах с эпилогом впервые была исполнена 7 ноября 1942 года в Новокузнецке. Как справедливо отмечает В. М. Богданов-Березовский, «Партитура “Табачного капитана” написана смело и, вопреки опереточным традициям, приближается к развитым формам комической оперы.» [2, с. 21].

Жанр оперетты, далекий от предшествующего опыта композитора, позволил мастерству и дарованию автора раскрыться в веселом комическом материале. В музыкальном сопровождении присутствуют параллельные трезвучия, которые мы можем рассматривать как дублировки. Аккорд мыслится как расширенный, «расслоенный» единый голос (рисунок 5):

Рисунок 5. В. Щербачев, оперетта «Табачный капитан» (1942).
Либретто Н. Адуева.

В этой связи приведем слова В. Кошеленко: «Композитор не цитировал фольклорные песенные и танцевальные образцы, отказался от самодовлеющей жанровости, бытовой иллюстративности» [3, с. 66]. Используемые композитором музыкально-выразительные средства (множественность квартовых ходов, введение широких скачков, расширенная тональность и др.) являют нам фигуру заботливого отца,

устраивающего судьбу не только России, но и трогательно заботящегося об отдельных ее «птенцах». Таким образом, композитор умело переплетает черты романтики и архаики.

При всей внешней простоте и использовании элементов, характерных для музыки предшествующих эпох, В. В. Щербачеву удается достичь свежести звучания за счет мастерского использования гармонических выразительных средств. Интересно, что образ Петра I воплощается композитором не только в вокальных номерах героя, но и в сценах, предшествующих его появлению, создающих определенный эмоциональный настрой.

Так, например, во вступлении к пятой картине небольшие разделы с чертами модальности, а именно пентатонику в самом начале, которая технично вплетена в общую тональную канву оперетты. Созвучие-трихорд (секунда + кварта) перестает осмысливаться как самостоятельная вертикаль и становится, по сути, задержанием к си бемоль мажорному трезвучию (рисунок 6):

Рисунок 6. В. Щербачев, оперетта «Табачный капитан» (1942). Либретто Н. Адуева.

В дальнейшем этот прием повторяется еще несколько раз, где бесполутоновые созвучия переосмысливаются как неаккордовые звуки и впоследствии разрешаются. Таким образом, пентатоника здесь не является

основополагающим принципом организации музыкальной ткани. Композитор использует ее в качестве небольшого колорита, вкрапления яркой краски. Б. Кац уточняет: «Диатоническая по преимуществу мелодика оперетты обретает свежесть за счет обилия бесполутоновых мелодических оборотов при ярких тональных сдвигах. Вполне традиционную гармонию освежают обороты мажора-минора и нестандартные пути модуляционного движения. В целом композиторская работа отмечена печатью не только мастерства, но и изысканного вкуса» [4, с. 44–45].

Музыкальный спектакль В. Щербачева своей эмоциональной основой перекликается с операми зарубежных композиторов предыдущих столетий: в нем множество острых и забавных положений, величественный облик Петра I вновь представлен в комедийном жанре.

Впервые Петр появляется на сцене неузнанным, его музыкальные номера не превалируют в действии, тем не менее, образ императора наиболее значимый в спектакле. Говоря о музыкально-сценическом произведении «Табачный капитан» в Московском театре оперетты в постановке И. М. Раппопорта Л. Гор пишет: «От первого появления Петра, удачно поданного режиссером (незаметно, в шеренге голландских шкиперов, спиной к зрителю), до апофеоза, где далекий и призрачный маячит символический “Медный всадник”, фигура Петра преобладает» [5, с. 324].

Для композиторского стиля В. В. Щербачева характерен принцип линеарности, мелодийности как основной движущей силы музыки, из-за чего роль гармонии уменьшается: мы видим больше случайных созвучий, диссонансов, которые являются результатом того или иного движения голосов.

Выводы и заключение. Проведенное исследование музыкальных характеристик Петра I в творчестве русских композиторов XX века

В. Щербачева и А. Петрова позволяет сделать вывод о самобытности подходов авторов к воплощению образа Петра Первого в музыкально-сценическом жанре. Каждый из указанных композиторов внес элементы новаторства в область воплощения исторической личности русского царя, что проявляется, прежде всего, на жанровом уровне: несколько неожиданна жанровая основа – оперетта, избранная В. В. Щербачевым, однако не менее выразительны музыкально-драматические фрески А. П. Петрова, символично отсылающие слушателя к необъятным просторам русской сценической драматургии.

Анализ используемых композиторами музыкально-выразительных средств позволяет сделать вывод об опоре авторов на незыблемые традиции русской музыкальной культуры, вплетение в музыкальную канву произведений древних пластов народного музыкального искусства. Именно по этой причине в образах Петра Первого, воплощенных русскими композиторами, столь остро чувствуется национальная принадлежность, позволяющая рассматривать созданный музыкальными средствами образ исторической личности как символический образ русского народа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ручьевская, Е. А. «Петр Первый» Музыкально-драматические фрески [Текст]: Андрей Петров: Сб. статей / Е. А. Ручьевская; [общ. ред. и введ. М. С. Друскина]. – Л.: Музыка: Ленингр. отд-ние, 1981. – С. 10–47.
2. Богданов-Березовский, В. М. Путь В. Щербачева [Текст] / В. М. Богданов-Березовский // Советская музыка. – 1953. – № 7 (176). – С. 17–22.
3. Кошеленко, В. На гастрольных спектаклях [Текст] / В. Кошеленко // Советская музыка. – 1970. – № 11 (384). – С. 59–71.
4. Кац, Б. А. К творческому портрету В. В. Щербачева [Текст] / Б. А. Кац // В. В. Щербачев. Статьи, материалы, письма / Б. А. Кац. – Л.: Сов. композитор: Ленингр. отд-ние, 1985. – С. 5–48.

5. Гор, Л. Табачный капитан [Текст] / Л. Гор // В. В. Щербачев. Статьи, материалы, письма / Л. Гор. – Л.: Сов. композитор: Ленингр. отд-ние, 1985. – С. 232–235.

Нотные источники

1. Петров, А. П. Петр Первый [Ноты]: Муз.-драм. фрески в 3-х д.: С биогр. справкой и предисл. / А. П. Петров [либретто Наталии Касаткиной и Владимира Василёва (с использ. ист. док. и нар. текстов)]. – Перелож. для пения с ф.-п. авт. – Л.; М.: Сов. композитор, 1977. – 511 с.
2. Щербачев, В. В. Табачный капитан [Ноты]: Муз. комедия в 3-х актах, 5-ти карт. с эпилогом / В. В. Щербачев [Либретто Н. Адуева]. – М.: Сов. композитор, 1961. – 317 с.

REFERENSES

1. Ruchevskaya, E. A. In: “Andrej Petrov” (Andrey Petrov), Leningrad: Muzyka, 1981. Pp. 10–47.
2. Bogdanov-Berezovskij, V. M., Sovetskaya muzyka, 1953, No. 7 (176), Pp. 17–22.
3. Koshelenko, V., Sovetskaya muzyka, 1970. No. 11 (384), Pp. 59–71.
4. Kac, B. A. In: “V. V. Shcherbachev. Statyi, materialy, pis'ma” (V. V. Shcherbachev. Article, materials, letters), Leningrad: Sov. Kompozitor, 1985, Pp. 5–48 (360 p.).
5. Gor, L. In: “V. V. Shcherbachev. Statyi, materialy, pis'ma” (V. V. Shcherbachev. Article, materials, letters), Leningrad: Sov. Kompozitor, 1985, Pp. 232–235 (360 p.).

Sheet music sourses

1. Petrov, A. P. “Petr Pervyj” (Peter I), Leningrad, Moscow: Sov. kompozitor, 1977, 511 p.
2. Shcherbachev, V. V. “Tabachnyj kapitan” (Tobacco captain), Moscow: Sov. kompozitor, 1961, 317 p.

Грибкова Ольга Владимировна
доктор педагогических наук, профессор,
департамент музыкального искусства,
Институт культуры и искусств,
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: Groli@mail.ru
Самадова Зарина Абдулахатовна
педагог по вокалу
«Детской оперной студии» в МГАДМТ им. Н.И. Сац
e-mail: samzarina@yandex.ru

Gribkova Olga V.
Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,
Department of Musical Arts, Institute of Culture and Arts,
Moscow City University
Samadova Zarina A.
teacher of vocal "Children's Opera Studio"
in the Moscow State Academic Children's Musical Theater. N.I. Sats

ВЛИЯНИЕ ЖАНРА МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА НА КУЛЬТУРУ СОВРЕМЕННОГО ИСПОЛНИТЕЛЯ

Статья посвящена процессу развития и внедрения в современную культуру такого жанра, как музыкальный театр. Определена степень актуальности данной формы сценического искусства и степень ее влияния в современном культурном пространстве, а также говорится о разных методах регулирования сценического волнения в процессе исполнительской интерпретации. Даются рекомендации по устранению сценического волнения в период репетиций и на самом выступлении.

Ключевые слова: современная культура, искусство, музыкальный театр, спектакль, музыка, сценический образ, современный артист.

THE INFLUENCE OF THE MUSICAL THEATER GENRE ON CULTURE A MODERN PERFORMER

The article is devoted to the process of development and introduction into modern culture of such a genre as musical theater. The degree of relevance of this form of stage art and the degree of influence in the modern cultural space are determined, and also different methods of regulating stage excitement in the

process of performing interpretation are discussed. Recommendations are given to eliminate stage excitement during rehearsals and at the performance itself.

Keywords: modern culture, art, musical theater, performance, music, stage image, modern artist.

Сценическое искусство в целом разнообразно. Влияние синтеза различных стилистических, исторических и технологических элементов способствует развитию музыкального исполнительства на современном этапе, оказывая влияние также и на культуру массового восприятия.

В настоящее время жанр музыкального театра востребован не только за рубежом, но и активно развивается в России. Если сохранять баланс между музыкальной основой и драматическим действием, но при этом включать в спектакли различные оригинальные детали, то мюзиклы смогут привнести в музыкально-театральный жанр определенные возможности, тем самым добавив в историю мюзикла социальные, национальные и, что особенно важно, культурные особенности.

Музыкальный театр является частью массовой культуры, ведь мы действительно можем определить, что этот театрально-музыкальный жанр на данном этапе развития современной культуры получил довольно широкое распространение, в частности, если обратиться к жанру эстрадного мюзикла. Также стоит отметить, что существует мало исследований, которые посвящены рассмотрению и анализу театрально-музыкальных жанров.

Эксперты указывают на то, что российский мюзикл еще достаточно молод и только начинает свой путь становления, постепенно вырабатывая свою школу и учебную базу для подготовки артистов музыкального театра, но многие российские актеры мюзиклов имеют мировую известность. Стоит обратить внимание, что изучение жанров эстрадной массовой культуры

имеет свою специфику, которая отличается от изучения классических произведений искусства. И на то, определенно, есть несколько причин:

- Первое, о чем нужно сказать – это эстетика жанра. Ведь такие условия как критерии профессионализма и частота распространения довольно сильно отличаются от типа, вида представления академических образцов, что уже может говорить нам о существенном различии между классической постановкой и эстрадным спектаклем, ведь определенно можно сказать, что почти вся массовая культура выстраивается на желаниях и спросе потребителей: в нашем случае – это зрители;
- Исследование жанров массовой культуры требует других инструментов для рассмотрения и анализа. И конечно же это направленность на рассмотрение тенденций, зависящих от временного периода;
- Следующее, что стоит выделить – это тот факт, что массовые эстрадные жанры максимально зависят от социокультурных условий. Это может говорить нам об определенных факторах для изучения влияния музыкальных спектаклей на современную культуру.

И, конечно же, важной частью развития современной культуры является коммерческая сторона. Ведь именно от вложений зависит большинство факторов успешности спектакля: будут ли приглашены известные актеры, будут ли в театрально-музыкальном представлении спецэффекты, какие сценаристы и музыканты будут работать над сценарием и либретто, какие будут костюмы и декорации, а также какая реклама будет сделана для привлечения зрителей (будут ли программки, или буклеты, либо информационная реклама в средствах массовой информации).

Опрос среди молодежи и взрослого населения показал, что люди наиболее восприимчивы к музыкальным спектаклям, относящимся к жанру современной эстрады (рок-мюзиклы, современные трактовки режиссерами классических произведений – все это способствует тому, что современная молодежь лучше понимает и чувствует события и действия, о которых говорится в спектакле). Развитие отечественных музыкальных спектаклей способствует появлению новых направлений и стилей жанров современного эстрадного искусства. Возрастающий интерес к эстрадному мюзиклу был обусловлен работой музыкального продюсера и композитора – Кима Брейтбурга. Стоит отметить, что его музыкальные спектакли всегда получают высокие отзывы у критиков и зрителей, а также имеют значительный коммерческий успех.

Идя в ногу со временем, сценаристы и постановщики старались преобразовывать опыт зарубежных коллег, привнося в форму и содержание музыкального театра свои тенденции (различные «фишечки»), формируя при этом новые традиции и культурные ценности. И, конечно, Ким Александрович Брейтбург является наиболее ярким представителем жанра эстрадного мюзикла, ведь именно он вывел этот музыкально-театральный жанр на абсолютно новый уровень и получил более высокие результаты, чем предшественники:

- Во-первых, новый жанр эстрадного мюзикла полностью отвечал потребностям зрителей, которые шли в театр за ярким и зрелищным шоу;
- Во-вторых, большинство критиков поддержало новаторскую идею современного эстрадного мюзикла;
- В-третьих, коммерческая сторона вопроса – большой спрос повлек за собой разнообразные предложения, которые удовлетворяли вкусы абсолютно разных слушателей. Довольно большая прибыль с таких

спектаклей позволяла руководителям театров делать все более изысканные и зрелищные представления.

Мы можем сделать вывод, что музыкальный театр – безусловно, важная часть развития современной культуры. Об этом свидетельствует сам синтез искусств – составляющих этого жанра: вокал, актерское мастерство, хореография, сценическая речь и т.д. Все это говорит нам о том, что в этом жанре переплетаются все виды искусства, влияя на современное массовое искусство, и тем самым позволяя молодежи быть всесторонне развитыми. Важные теоретические и практические задачи в необходимости выделять мюзиклы в отдельный пласт искусства, дифференциации репертуара театров и музыкальных спектаклей требуют соответствующего комплексного подхода в изучении.

Взаимосвязь искусств в современной культуре является закономерным явлением в развитие социума в целом. Грамотная дифференциация различных форм сценических музыкальных искусств в современных условиях способствует результативности творческой и педагогической деятельности музыканта, педагога, эстрадного вокалиста.

Говоря и рассуждая о сценическом искусстве нельзя не затронуть сферу исполнительская интерпретация требует от современного вокалиста. Чтобы создать объёмный образ, который заинтересует зрителя, важно знать не только теоретический материал, но и пройти практическую тренировку, включающую в себя целый спектр разных художественных направлений: вокально-техническая составляющая, актёрская игра, пластика и др. При этом очень важно урегулировать психологическое состояние артиста, так как именно оно является опорной точкой всей исполнительской интерпретации.

Важно упомянуть, что элементарной сценической импровизацией полезно заниматься уже в детском возрасте: воплощение образов природы,

импровизация слова, характера, создание простых поговорок, сочинение сюжетов и многое другое. Для начальной формы импровизации полезно использование ритмических сопровождений по методике немецкого композитора - Карла Орфа. В дошкольных и школьных учебных заведениях дети погружаются в атмосферу творческой игры, где главный инструмент ребёнка – он сам: руки, ноги, хлопки в ладоши, щелчки, различные движения и даже интонационно выразительная речь. Цель данной методики – это создание радостной атмосферы, объединив музыку, движения и речь, развитие в ребёнке творческого потенциала.

Подобный метод импровизации работает и у готовых певцов, но, прежде всего, он связан с ассоциативным мышлением вокалиста. Это обусловлено тем, что во время исполнения вокальной музыки можно использовать свое подсознание, благодаря чему певец отвлекается от волевого контроля голосообразующих органов, освобождается от мышечных зажимов. [3. с.38]

С помощью ассоциаций, интерпретатору удаётся освободиться и, погружаясь в образ, выразительно продемонстрировать свое творческое «Я». Его задача – «отпустить» своё тело, дать своему «музыкальному инструменту» самостоятельно исполнять выученное произведение. [6, с.5]

Важно обозначить, что в отличие от интерпретации, импровизация не имеет конкретной модели, а значит, даёт возможность актёру на добровольное и свободное самовыражение своих эмоций. [2, с.16] Таким образом, вокалист, включающий свое воображение, развивает и свою творческую индивидуальность. Для того, чтобы будущий артист умел свободно и творчески импровизировать, во всех институтах для обучающихся на вокальных факультетах следует организовать подготовительные курсы, на которых студенты будут изучать не только

сценическое движение и сценическую речь, но и важную составляющую исполнительской интерпретации - импровизацию.

Данный метод позволит будущим артистам научиться снимать психологические барьеры, свободно и уверенно чувствовать себя на сцене, а также развивать свои индивидуальные творческие способности. Будущему артисту, умеющему импровизировать, будет намного легче устроиться на работу, вникнуть в театральную жизнь вследствие того, что импровизация способствует:

- Реализации себя в конкретной роли;
- Индивидуализации и раскрытии образа;
- Оправданию своей роли;
- Поиску психологических связей между героями;

Следует отметить, что умение импровизировать очень полезно и важно для певца не только на репетициях, но и во время выступлений и музыкально - театральных постановок. Это связано с тем, что профессиональный артист должен молниеносно реагировать на различные непредвиденные ситуации на сцене. Таким образом, для любого артиста очень важно вовремя среагировать на ситуацию, незаметно и уверенно решить проблему (например, забыла слова, упала серёжка и т д.) прямо во время выступления, но при этом не потерять устойчивое творческое настроение и мощный энергетический посыл зрителю. Данный спектр качеств подвластен вокалистам, умеющим импровизировать. Так как импровизация часто выступает результатом яркого воображения, буйной фантазии, а также средством открывать в себе новое, вокалист активно развивает в себе актёрские данные.

После того, как певец научится импровизировать, в работу вступает следующий метод регулирования сценического волнения – игра перед аудиторией, который помогает вокалисту самостоятельно

проконтролировать и урегулировать своё сценическое состояние. По этому поводу высказался пианист Г. Нейгауз: «Перед тем, как сочинение увидит свет «свет рампы», я его буду непременно много раз исполнять у себя дома, в одиночестве так, как будто я его играю перед слушателями. (Правда, я не задаюсь этой целью, но так как увлекаюсь сочинением, то и «исполняю» его – для себя и для других, хотя и не присутствующих.)» [10, с.175]

Есть определенные пути и способы, если не полной нейтрализации разного рода «издержек» сценического волнения, но, во всяком случае, ослабления их последствий. Для преодоления сценического волнения были предложены следующие методы: психологическая саморегуляция, предварительные проигрывания, ролевая подготовка. Путем саморегуляции музыкант-исполнитель способен значительно изменить свое психологическое состояние.

Нельзя не отметить и то, что поддержка близких, особенно педагога имеет большое значение для музыканта-исполнителя. Главным образом это касается тех учеников, которые только начинают осваивать сценическую профессию. В педагогической практике известны случаи, когда напутствия и поддержка педагога кардинально меняет внутренне состояние ученика, придает ему уверенности в себе, благоприятно влияет на его выступление. [7, с.59]

ЛИТЕРАТУРА

1. Афанасьев В.В., Грибкова О.В., Кудринская И.В., Левина И.Д., Низамутдинова С.М., Потапов Д.А., Уколова Л.И. Развитие творческого потенциала будущего педагога-музыканта в социокультурной среде вуза: Монография. – М., 2022.
2. Брейтбург К.А. Мюзикл - демократичный жанр // Музыкальная жизнь. 2011. № 5. С. 26-27.

3. Бенкендорф С.А. Импровизация как элемент актёрского и режиссёрского мастерства // Мастерство режиссёра. – М., 2002. – 16 с.
4. Грибкова О.В., Казначеев С.М. Изучение музыкального искусства в практике профессиональной подготовки студентов // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2021. № 1. С. 14.
5. Грибкова О.В. Педагогическая интеграция как динамический фактор результативности современного образования // Искусство и образование: методология, теория, практика. 2018. Т. 1. С. 36-40.
6. Ефимова С.И. Психологические особенности сценической деятельности вокалиста. – М., 2020. – 38 с.
7. Кузнецов Ю.М. Эмоциональная выразительность певческого голоса как особое состояние взаимодействия сознательного и бессознательного. Реферат. – М., 1993. – 5 с.
8. Курганская О.А К проблеме сценического волнения и методов его преодоления // Культурная жизнь Юга России. 2008. № 1(26). С. 58-60.
9. Леонтьева О.Т. Карл Орф. – М.: Музыка, 1984. – 334 с.
10. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. – М.: Классика-XXI, 1999. – 175 с.
11. Уколова Л.И. Историческая ретроспектива построения педагогически организованной музыкальной среды: сущность, формы и методы // Антропологическая дидактика и воспитание. 2021. Т. 4. № 3. С. 20-35.
12. Уколова Л.И. Развитие музыкальной культуры личности как интегративного качества в современном социуме / Инновационные процессы в культуре, искусстве и образовании. Коллективная монография. – М., 2016. С. 282-289.
13. 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.

14. Федоров Е.Е. О психологической подготовке музыканта к концертному выступлению // Вопросы музыкознания. 1999. С.164-178.

REFERENCES

1. Afanas'ev V.V., Gribkova O.V., Kudrinskaya I.V., Levina I.D., Nizamutdinova S.M., Potapov D.A., Ukolova L.I. Razvitie tvorcheskogo potentsiala budushchego pedagoga-muzykanta v sotsiokul'turnoi srede vuza: Monografiya. – M., 2022.
2. Breitburg K.A. Myuzikl - demokratichnyi zhanr // Muzykal'naya zhizn'. 2011. № 5. Pp. 26-27.
3. Benkendorf S.A. Improvizatsiya kak element akterskogo i rezhisserskogo masterstva // Masterstvo rezhissera. – M., 2002. – 16 p.
4. Gribkova O.V., Kaznacheev S.M. Izuchenie muzykal'nogo iskusstva v praktike professional'noi podgotovki studentov // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2021. № 1. Pp. 14.
5. Gribkova O.V. Pedagogicheskaya integratsiya kak dinamicheskii faktor rezul'tativnosti sovremennogo obrazovaniya // Iskusstvo i obrazovanie: metodologiya, teoriya, praktika. 2018. T. 1. Pp. 36-40.
6. Efimova S.I. Psikhologicheskie osobennosti stsenicheskoi deyatel'nosti vokalista. – M., 2020. – 38 p.
7. Kuznetsov Yu.M. Emotsional'naya vyrazitel'nost' pevcheskogo golosa kak osoboe sostoyanie vzaimodeistviya soznatel'nogo i bessoznatel'nogo. Referat. – M., 1993. – 5 p.
8. Kurganskaya O.A K probleme stsenicheskogo volneniya i metodov ego preodoleniya // Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii. 2008. № 1(26). Pp. 58-60.
9. Leont'eva O.T. Karl Orf. – M.: Muzyka, 1984. – 334 p.

10. Neigauz G.G. Ob iskusstve fortepiannoi igry: Zapiski pedagoga. – M.: Klassika-KhKhI, 1999. – 175 p.
11. Ukolova L.I. Istoricheskaya retrospektiva postroeniya pedagogicheski organizovannoi muzykal'noi sredy: sushchnost', formy i metody // Antropologicheskaya didaktika i vospitanie. 2021. T. 4. № 3. Pp. 20-35.
12. Ukolova L.I. Razvitie muzykal'noi kul'tury lichnosti kak integrativnogo kachestva v sovremennom sotsiume / Innovatsionnye protsessy v kul'ture, iskusstve i obrazovanii. Kollektivnaya monografiya. – M., 2016. Pp. 282-289.
13. Ukolova L.I., Kudrinskaya I.V. Formirovanie motivatsii k uspeshnoi uchebnoi deyatel'nosti obuchaemykh na zanyatiyakh po vokalu v sisteme dopolnitel'nogo obrazovaniya // Antropologicheskaya didaktika i vospitanie. 2021. T. 4. № 1. Pp. 23-33.
14. Fedorov E.E. O psikhologicheskoi podgotovke muzykanta k kontsertnomu vystupleniyu // Voprosy muzykoznaniya. 1999. Pp.164-178.

Яковенко Юлия Юрьевна
аспирант кафедры музыкального воспитания и образования,
Института музыки, театра и хореографии,
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: yulia.soprano@gmail.com

Yarovenko Yulia Yu.
Department of Music Education and Upbringing,
Institute of Music, Theater and Choreography,
The Herzen State Pedagogical University

СЕФАРДСКИЕ ПЕСНОПЕНИЯ В СБОРНИКЕ ESTRO POETICO-ARMÓNICO БЕНЕДЕТТО МАРЧЕЛЛО

Аннотация. Творчество известного венецианского композитора первой половины XVIII в. Бенедетто Марчелло (1686-1739) в отечественном музыкознании исследовано в малой степени. Вместе с тем его наследие входит в золотой фонд мировой музыкальной культуры. В связи с этим особую актуальность приобретает более глубокое изучение сочинений композитора. Статья посвящена анализу преломления традиции сефардских песнопений в сборнике *Estro poetico-armónico*. Представлен перечень мелодий, цитируемых Марчелло, обозначены особенности нотации древних иудейских напевов, определена их роль в драматургии цикла. В заключении представлен вывод об уникальности сборника *Estro poetico-armónico* Марчелло не только как яркого музыкального явления, но и как важного этнографического источника.

Ключевые слова: барочное музыкальное искусство, Б. Марчелло, *Estro poetico-armónico,* сефардские песнопения, мотеты.

SEPHARDIC CHANTS IN THE ESTRO POETICO-ARMÓNICO BENEDETTO MARCHELLO

Abstract. The work of the famous Venetian composer of the first half of the 18th century. Benedetto Marcello (1686-1739) has been little studied in domestic musicology. At the same time, his legacy is included in the golden fund of world

musical culture. In this regard, a deeper study of the composer's creative method is of particular relevance. The article is devoted to the analysis of the refraction of the tradition of Sephardic chants in the collection Estro poetico-armónico. A list of melodies cited by Marcello is presented, features of the notation of ancient Jewish melodies are indicated, their role in the dramaturgy of the cycle is determined. In conclusion, a conclusion is made about the uniqueness of the collection Estro poetico-armónico by Marcello not only as a striking musical phenomenon, but also as an important ethnographic source.

Keywords: Baroque musical art, B. Marcello, Estro poetico-armónico, Sephardic chants, motets.

Сборник *Estro poetico-armónico* («Поэтически-гармоническое вдохновение», 1724-1726) Б. Марчелло является одним из самых прославленных сочинений венецианского композитора. Он представляет собой цикл из пятидесяти мотетов, написанных на тексты Псалмов Давида [1]. Перевод на итальянский язык священных песнопений принадлежит перу друга и соратника Марчелло, патриция Дж. Джустиниани [2].

Обращение к возвышенной религиозной тематике потребовало привлечения особых средств музыкальной выразительности. Современный язык не мог в полной мере соответствовать замыслу композитора, по этой причине он черпал вдохновение в древнейших источниках. Марчелло счел своим долгом изучить во всей полноте область литургической еврейской музыки. В сборнике *Estro poetico-armonico* автор представил в качестве *cantus firmus*`а одиннадцати мотетов традиционные песнопения из богослужебных циклов иудейских общин Венеции [3]. Точная транскрипция древних мелодий является одним из первых источников нотации устной иудейской музыкальной традиции. Произведение Марчелло – не только яркий пример музыкальной культуры XVIII столетия. При

знакомстве с партитурой *Estro poetico-armonico* мы имеем возможность составить некоторое представление об эволюции музыкальной культуры одной из древнейших наций.

Иудейские мелодии выписаны в начале одиннадцати псалмов и снабжены текстами на иврите. Традиция **сефардских песнопений** представлена в виде пяти напевов. Псалом ***Le-david barukh*** – последний, сочиненный Давидом после победы над внешними и внутренними врагами: «Благословен Господь, твердыня моя»[1], – звучит в IX псалме из второго тома. Марчелло цитирует только две начальные строки псалма. Следует отметить, что напев считался древним уже во времена композитора, данная мелодия получила широкое распространение в сефардской традиции. Небольшие по протяженности фразы неразрывно связаны с акцентуацией стиха, ритм мелодии определяется синтаксисом текста. Все эти особенности характерны для еврейских литургических псалмодий у сефардов.

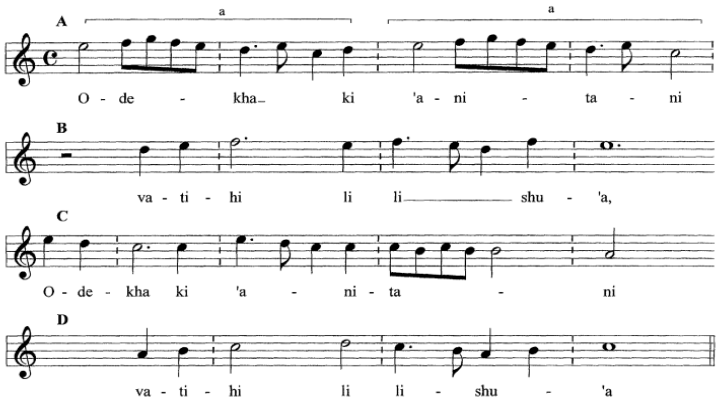
Пример: Б. Марчелло. *Estro poetico-armónico*. V. 2. Salmo IX.

[1] https://bible.by/parallel/syn/matthew-henry/19/143/ (дата обращения: 22.01.2022).

Состав исполнителей псалма Марчелло ограничивается трио солистов (альт, тенор и бас). Композитор несколько видоизменяет ритмический рисунок оригинала, тяжелые половинные и четвертные ноты придают мелодии значительность и весомость. В начале первого раздела мотета архаические интонации напева звучат в унисон, таким образом Марчелло сохраняет монодийную основу неизменной.

В XIV псалме из второго тома цитируется иудейская мелодия ***Odekha ki 'antinani.*** По традиции она звучала на малый праздник Рош Ходеш, знаменовавший рождение новой луны. Мелодия состоит из четырех фраз одинаковой протяженности, в первой фразе повторяется несколько раз один и тот же мотив, ритмическая фигура остается неизменной [4].

Пример: Б. Марчелло. *Estro poetico-armónico*. V. 2. Salmo XIV.



Напев *Odekha ki 'antinani* был хорошо известен левантийским канторам венецианской синагоги, во времена Марчелло он упоминается в рукописи венецианского кантора Моше Хакоэна [4]. Вариант мелодии, зафиксированной Марчелло, получил наибольшее распространение в Болгарии и Сараево. Типичная форма напева ABCD с повтором первой фразы A и паузами между окончанием одной фразы и началом другой неизменно сохраняется в псалме Марчелло.

Следующий фрагмент напева сефардской традиции – ***Shiru la-Adonay shir haddash*** – из литургии шаббата. В мелодии большое количество мелизмов, неожиданная смена наклонения в заключительной фразе возможно отражает особенности исполнения, сохраненные Марчелло в его транскрипции. Эта мелодия несколько отличается от стиля сефардской традиции, представленной в еврейской мелодии *Le-David barukh*.

Напев *Shiru la-Adonay shir haddash* звучит в XVI псалме из третьего тома сборника Марчелло. Необычен состав исполнителей – два солирующих тенора, которые поют в унисон мелодию древнего иудейского псалма.

Пример: Б. Марчелло. *Estro poetico-armónico*. V. 3. Salmo XVI.

Пиют ***Ahar nognim ashir shirah***, цитируемый в XVII псалме из третьего тома *Estro poetico-armónico,* исполнялся на празднование Симхат Тора – принадлежит перу неизвестного сефардского поэта XVI в. Трехдольный метр придает напеву танцевальность, Марчелло несколько видоизменил ритмический рисунок мелодии, сохранив танцевальный трехдольный метр. Псалом написан для трио солистов – альта тенора и баса,

в данном фрагменте композитор также излагает мелодию в унисон, сохраняя характерное для древнего исполнительства монодийное звучание.

Пример: Б. Марчелло. *Estro poetico-armónico*. V. 3. Salmo XVII.

Пиют ***Sha`ar asher nisgar***, принадлежащий перу известного сефардского поэта и философа Шломо ибн Габироля (около 1021-1058), исполнялся в сефардских синагогах во время празднования Симхат Торы [5]. Примечательно, что он сохранился в ритуальном обиходе вплоть до XX в. В XVIII псалме из третьего тома Марчелло зафиксированы начальные строки поэмы.

Пример: Б. Марчелло. *Estro poetico-armónico*. V. 3. Salmo XVIII.

Отзвуки былого величия древнего Израиля сохранились в песнопениях иудейского народа и служили вдохновением для Марчелло. Обрабатывая всем известные, устоявшиеся веками мотивы, общепринятые в религиозном обиходе XVIII в., композитор сочетает бережное отношение к наследию прошлого с новаторскими приемами.

Интерес Марчелло к еврейским мелодиям определяется желанием реконструировать храмовую музыку древнего Иерусалима. Сосуществование в псалмах Марчелло христианской и еврейской музыки имеет глубокий философский смысл. Марчелло усмотрел в унисонном пении, распространенном в синагогах в его время, подлинные черты благородной музыки древней Иудеи. Точная транскрипция композитором пяти напевов из сефардской традиции придает сборнику *Estro poetico-armónico* не только уникальную художественную, но и этнографическую ценность.

Статья выполнена при финансовой поддержке гранта РФФИ (проект № 20-312-90006).

ЛИТЕРАТУРА

1. Selfridge-Field Eleanor. The Music of Benedetto and Alessandro Marcello: a thematic catalogue with commentary on the composers, repertory, and sources. – Oxford University Press, 1990. – 544 p.
2. Seroussi E. In Search of Jewish Musical Antiquity in the 18th-Century Venetian Ghetto: Reconsidering the Hebrew Melodies in Benedetto Marcello's Estro Poetico-Armonico // The Jewish Quarterly Review, New Series. – Vol. 93, No. 1/2 (Jul. - Oct., 2002). – pp. 149-199.
3. Levy I. Antologia de la liturgia judeo-espaniola. – Hardcover, 1965. – vol. 1, 176 pp.
4. Нечипуренко В. Н. Этика Соломона ибн Габироля / В. Н. Нечипуренко // Известия высших учебных заведений. Северо-Кавказский регион. Общественные науки. – 2006, № 2. – С. 11-18.
5. Bizzarini M. Benedetto Marcello. – Palermo, l`Epos. 2006. – 352 p.

REFERENSES

1. Selfridge-Field Eleanor. The Music of Benedetto and Alessandro Marcello: a thematic catalogue with commentary on the composers, repertory, and sources. – Oxford University Press, 1990. – 544 p.
2. Seroussi E. In Search of Jewish Musical Antiquity in the 18th-Century Venetian Ghetto: Reconsidering the Hebrew Melodies in Benedetto Marcello's Estro Poetico-Armonico // The Jewish Quarterly Review, New Series. – Vol. 93, No. 1/2 (Jul. - Oct., 2002). – Pp. 149-199.
3. Levy I. Antologia de la liturgia judeo-espaniola. – Hardcover, 1965. – vol. 1, 176 p.
4. Nechipurenko V. N. Etika Solomona ibn Gabirolya / V. N. Nechipurenko // Izvestiya vysshih uchebnyh zavedenij. Severo-Kavkazskij region. Obshchestvennye nauki. – 2006, № 2. – Pp. 11-18.
5. Bizzarini M. Benedetto Marcello. – Palermo, l`Epos. 2006. – 352 p.

ПЕДАГОГИКА ИСКУССТВА

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
Ху Цзидун
соискатель
департамента изобразительного, декоративного искусств и дизайна,
Институт культуры и искусств,
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Roshchin Sergey P.
Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,
Department of Fine, Decorative Arts and Design,
Institute of Culture and Arts,
Moscow City University
Hu Zedong
Candidate,
Department of Fine, Decorative Arts and Design,
Institute of Culture and Arts,
Moscow State University

ВЛИЯНИЕ ПЕРЕДВИЖНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ВЫСТАВОК НА ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В РОССИИ

Аннотация. В статье рассматривается влияние творчества участников «Товарищества передвижных художественных выставок» на развитие русского искусства и художественного образования. «Передвижники» заложили основы современного арт-рынка, дали русскому изобразительному искусству образно-тематический фундамент, на котором оно развивается по сей день, создали живописный канон российского пространства, активно воздействовали на формирование художественной образовательной системы. Значение их наследия для русской культуры еще далеко не исчерпано и прослеживается даже в современном «актуальном искусстве».

Ключевые слова: реализм, образование, передвижные выставки, живопись, искусство, арт-рынок.

THE INFLUENCE OF TRAVELING ART EXHIBITIONS ON ART EDUCATION IN RUSSIA.

Abstract. The article examines the influence of the creativity of the participants of the "Association of Traveling Art Exhibitions" on the development of Russian art and art education. The "Wanderers" laid the foundations of the modern art market, gave Russian fine art a figurative and thematic foundation on which it is developing to this day, created a picturesque canon of the Russian space, actively influenced the formation of the artistic educational system. The significance of their heritage for Russian culture is far from being exhausted and can be traced even in modern "actual art".

Keywords: realism, education, traveling exhibitions, painting, art, art market.

Появление Товарищества передвижных художественных выставок или просто «передвижников» искусствоведы традиционно относят ко второй трети XIX века, увязывая это явление с социально-экономическими изменениями, затронувшими в том числе и эволюцию искусства: расширением аудитории, появлением нового класса покупателей произведений искусства, развитием транспортной сети и появлением в провинции достаточного количества выставочных площадей [11, 38].

В русской культуре это явление представлено творческим наследием «передвижников», оказавшим, безусловно, сильнейшее влияние на дальнейшее развитие русской живописи. Искусство «передвижников» в момент своего появления оказалось революционным как по способу экспонирования, так и по его содержанию. По словам А. Н. Бенуа, картины «передвижников» на фоне господствующего академизма действовали, как выход «за город, в деревню, на простор, на свежий воздух, к народу» [2, 264-265].

Первой акцией художников ТПХВ стал отказ учеников от участия в конкурсе посвященном 100-летию Императорской Академии художеств, не пожелавших писать дипломные работы на заданные мифологические сюжеты. Впоследствии бунтари создали первое творческое объединение в России «Артель художников», которая в 1970 г. была названа «Товариществом передвижных художественных выставок». Художники вдохновлялись идеями народничества, которые были широко распространены в обществе того времени. Предводителем движения стал Иван Крамской. Так сложилось, что в товарищество вошли выдающиеся художники: Василий Перов, Алексей Саврасов, Иван Шишкин, Илья Репин, Николай Ге, Василий Поленов, Виктор и Аполлинарий Васнецовы, Василий Суриков, Архип Куинджи, Иссак Левитан, Владимир и Константин Маковские, Валентин Серов.

Русское искусство благодаря «передвижникам» обогатилось новой образностью и тематикой. Получила новый импульс к развитию социально-бытовая «жанровая» картина, был переосмыслен исторический жанр. На новый уровень поднялся психологизм сюжетов и образов в русской живописи. В конечном счете, «передвижники» переосмыслили, можно сказать, «пересоздали» представление о России, ее истории и современности, создали образно-тематическую и жанровую основу для дальнейшего развития и усложнения русского искусства.

При этом, сделав свое время эпохой «передвижников», члены «Товарищества передвижных художественных выставок», никогда не находились в численном превосходстве в сравнении с Академией художеств, с конфликта с которой и началась их история. Однако реалистический импульс, полученный от них русским искусством оказался настолько силен, что даже несмотря на некоторое падение интереса к ним на рубеже XIX-XX веков (в связи с рождением модернистских и авангардистских движений),

этот импульс продолжает влиять в том числе и на современное искусство России. В современной русской культуре по-прежнему существует весьма заметное в общем потоке реалистическое течение [13]. Более того, даже антагонистические реализму художественные движения так или иначе вынуждены обращаться к наследию передвижников и вести с ними творческий диалог или полемику. Так, русский поп-арт и перформанс в поисках выразительных и узнаваемых образов очень часто приходят к необходимости заимствовать их именно из наследия «передвижников» как наиболее известных и по сей день русских художников.

Первоначально, впрочем, «Товарищество передвижных художественных выставок» не ставило перед собой задачу полностью сменить фундаментальные основы русской живописи. Задачи, записанные в уставе товарищества были, безусловно, благородны, однако выглядели скромнее. На первом месте в этом документе стоят задачи «эстетического образования» отечественного зрителя и расширения круга любителей искусства. Перемещающиеся по городам России, «передвижные» выставки мыслились именно как средство наиболее эффективного достижения этой цели.

При этом само слово «товарищество», стоящее в названии общественной организации, в XIX веке указывало, что эта организация имеет и коммерческие цели. Однако организация продаж картин в провинции, во время передвижных выставок, стояла в уставе «Товарищества передвижных художественных выставок» только на третьем месте. Более того, по мнению ряда современных исследователей [12, 170-171; 3] именно эта задача решена в полном объеме не была: больше всего картин «передвижникам» удавалось продать все-таки не в провинции, а в Санкт-Петербурге и Москве.

Тем не менее, совершенно очевидно, что деятельность «передвижников» оказала очень серьезное влияние на организационные

формы русского искусства последней трети XIX века в целом, и на отечественный арт-рынок того времени, в частности.

Так, «Товарищество передвижных художественных выставок» было организовано в 1870 году. В 1876 году по аналогии с «ТПВХ» было создано «конкурирующее» объединение — «Общество выставок художественных произведений». С 1884 года собственные передвижные выставки начинает устраивать и Императорская Академия художеств. С точки зрения, изменений в структуре арт-рынка того времени ключевым событием было, видимо, посещение одной из передвижных выставок императором Александром II и приобретение им нескольких картин, а в 1880-х — постоянное внимание, которое оказывал выставкам «передвижников» следующий император, Александр III. Именно в последние два десятилетия XIX века «ТПВХ» получает институциональное признание и начинает постепенно вновь сближаться с Академией художеств — вплоть до фактического слияния в 1893 году.

Кроме того, «передвижникам» принадлежит заслуга начала формирования арт-индустрии в России. Организация передвижных выставок потребовала от членов «ТПХВ» значительных усилий: разработки логистики, способов хранения картин во время передвижения по стране, переговоров с покупателями (которые зачастую, купив картину, не хотели «отпускать» ее в дальнейшее турне). Отчасти решить эти проблемы удалось договоренностью о скидках с руководством железных дорог, а также разработкой постоянного порядка движения картин, изменявшегося очень редко: выставки сначала посещали обе столицы, а затем отправлялись в турне по провинции — в те города, где удавалось найти достаточно просторные и светлые помещения. Как правило, это были университеты и гимназии, что наилучшим образом отвечало просветительским задачам товарищества.

Сами же эти выставки, появляясь в русской провинции формировали новый тип художественного восприятия, утверждали новые формы взаимодействия художника с публикой, новые формы профессиональной реализации художника в обществе, в конечном счете, активно влияли на рождение в провинции новой, культурно-насыщенной городской среды.

Важно также и то, что традиция передвижных выставок охватила несколько поколений русских художников: за пятьдесят с лишним лет прошло 48 выставок, география которых, помимо двух столиц, охватила практически всю европейскую часть империи. Благодаря этой активности не только в столицах, но и в провинции начали появляться частные коллекции, сообщества любителей искусства, художественные школы и училища.

Наконец, влияние «передвижников» и их гастролирующих выставок на дальнейшее развитие русского искусства не сводится исключительно к социальным аспектам и новой социально-бытовой тематике. Неслучайно, именно из среды «передвижников» впоследствии вышло несколько поколений русских художников, предшественников модернизма или модернистов: В. М. Васнецов, И. Е. Репин, И. И. Левитан, В. И.Серов, К. А. Коровин, появлялись на поздних «передвижных» выставках даже Д. Бурлюк и М. Ларионов [7]. Для самих основателей «ТПХВ» исключительно важен был обобщающий, метафорический взгляд на русскую действительность. По определению Т. В. Юденковой, «передвижники» уже начали отходить «от искусства “представления”, двигаясь к созданию “искусства переживания”» [12, 179].

Искусство «передвижников», несмотря на очевидное бытописательство, внимание к социальной проблематике, было глубоко концептуальным, одушевлялось мыслью об истории и будущем России и ее народа. В этом оно и по сей день сродни концептуальным поискам, ведущимся в рамках актуального искусства, где концепция, мысль зачастую

заслоняет даже формальное, техническое выполнение работы (даже в тех случаях, когда эта работа вообще есть). В размышлениях об истории, о национальном самосознании, о будущем русского искусства современный художник неизбежно вступает во взаимодействие с традицией русских «передвижников».

Безусловно, что движение передвижников, как их создателей, так и последователей оказало значительное влияние на развитие культуры и художественного образования в России. Трудно переоценить значение появления выдающихся художественных произведений в провинциальных городах России. Как это воспринимала широкая публика и какое это оказывало воздействие на формирование мировоззренческих позиций, профессиональных представлений о сути художественного творчества молодых художников. Развитие художественных училищ в провинции получило мощную подпитку, показало пути реализации творческого поиска молодым художникам.

Реалистические позиции «передвижников» касались не только академических подходов к созданию изображений, а скорее и в большей степени отображению реалий жизни и ее явлений, художественного осмысления, эмоционального восприятия и отображения. Великолепное владение изобразительной и художественной грамотой художников-передвижников давало образцы работы с пластикой формы, цвета, композицией, которые послужили на благо художественного образования поколениям художников и актуальных для современных авторов. Все это вместе: духовно-эмоциональное сопереживание с явлениями мира, внимание к простым проявлениям жизнедеятельности человека и высочайший уровень реалистического изображения, основанный на понятиях художественной пластики явилось основой многих направлений художественной педагогики в России, определяя ее уникальность и состоятельность в культурной жизни

России. Благодаря этому в России появилось множество замечательных художников как прошлого, так и настоящего времени, создавших национальную школу искусства живописи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Архипов А.А., Пензин И.С., Рощин С.П. Рисунок головы человека. Монография. – М.:МГПУ, 2016. – 80 с.
2. Бенуа А.Н. История русской живописи в XIX веке. – М.: Республика, 1995. – 448 с.
3. Дубровин В.М. Живописные основы художественной грамоты: монография. – М.: МГПУ, 2012. – 212 с.
4. Пензин И.С. Зарисовки и наброски // Современные наукоемкие технологии. – 2004. – №6. – С. 67-68.
5. Рощин С.П. Научное обоснование основных положений основных положений изобразительного искусства – важнейшая задача методики // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. - 2010.- №1(33). - С. 236-241.
6. Рощин С.П. Композиция как учебная дисциплина // Наука и школа. – 2018. - № 2. - С. 80-83.
7. Товарищество передвижных художественных выставок: Перечень произведений и библиография. – В 2 т. – Т. 1. – М.: Искусство, 1952.
8. Филиппова Л.С. Значение рисования с натуры в развитии навыков художественного восприятия у детей // Перспективы художественно-образовательного и социокультурного развития столичного мегаполиса. – М., 2016. – С. 220-224.
9. Филиппова Л.С. Применение принципа «от общего к частному» в подготовке начинающего художника к пленэрной практике // Историческая и социально-образовательная мысль. – 2015. - № 6-2. – С. 332-335.

10. Хлебников А.С. Диалог художников прошлого и настоящего // Балет. – 2010. – Т. 161. – № 2. – С. 56-59.
11. Шабанов А.Е. Передвижники: между коммерческим товариществом и художественным движением. – СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2015. – 336 с.
12. Юденкова Т.В. «Эра передвижников»: взгляд из XXI в. // Вестник Московского университета. Серия 8. История. – 2020. – № 4. – С. 161–185.
13. Яковлева Н.А. Реализм в русской живописи. История жанровой системы. – М.: Белый город, 2007. – 584 с.

REFERENCES

1. Arkhipov A.A., Penzin I.S., Roshchin S.P. Risunok golovy cheloveka. Monografiya. – M.:MGPU, 2016. – 80 p.
2. Benua A.N. Istoriya russkoi zhivopisi v XIX veke. – M.: Respublika, 1995. – 448 p.
3. Dubrovin V.M. Zhivopisnye osnovy khudozhestvennoi gramoty: monografiya. – M.: MGPU, 2012. – 212 p.
4. Penzin I.S. Zarisovki i nabroski // Sovremennye naukoemkie tekhnologii. – 2004. – №6. – Pp. 67-68.
5. Roshchin S.P. Nauchnoe obosnovanie osnovnykh polozhenii osnovnykh polozhenii izobrazitel'nogo iskusstva – vazhneishaya zadacha metodiki // Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. - 2010.- №1(33). - Pp. 236-241.
6. Roshchin S.P. Kompozitsiya kak uchebnaya distsiplina // Nauka i shkola. – 2018. - № 2. - Pp. 80-83.
7. Tovarishchestvo peredvizhnykh khudozhestvennykh vystavok: Perechen' proizvedenii i bibliografiya. – V 2 t. – T. 1. – M.: Iskusstvo, 1952.

8. Filippova L.S. Znachenie risovaniya s natury v razvitii navykov khudozhestvennogo vospriyatiya u detei // Perspektivy khudozhestvenno-obrazovatel'nogo i sotsiokul'turnogo razvitiya stolichnogo megapolisa. – M., 2016. – Pp. 220-224.
9. Filippova L.S. Primenenie printsipa «ot obshchego k chastnomu» v podgotovke nachinayushchego khudozhnika k plenernoi praktike // Istoricheskaya i sotsial'no-obrazovatel'naya mysl'. – 2015. - № 6-2. – Pp. 332-335.
10. Khlebnikov A.S. Dialog khudozhnikov proshlogo i nastoyashchego // Balet. – 2010. – T. 161. – № 2. – Pp. 56-59.
11. Shabanov A.E. Peredvizhniki: mezhdu kommercheskim tovarishchestvom i khudozhestvennym dvizheniem. – SPb.: Izdatel'stvo Evropeiskogo universiteta v Sankt-Peterburge, 2015. – 336 p.
12. Yudenkova T.V. «Era peredvizhnikov»: vzglyad iz XXI v. // Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 8. Istoriya. – 2020. – № 4. – Pp. 161–185.
13. Yakovleva N.A. Realizm v russkoi zhivopisi. Istoriya zhanrovoi sistemy. – M.: Belyi gorod, 2007. – 584 p.

Федорова Валентина Андреевна
аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: Valentina.8807@mail.ru

Fedorova Valentina A.
postgraduate student
of the Department of Music Education and Education
The Herzen State Pedagogical University of Russia

ПРОБЛЕМЫ ИСПОЛНЕНИЯ ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКИ РЕНЕССАНСА: НОТАЦИЯ, ИНТОНИРОВАНИЕ, МЫШЛЕНИЕ

Аннотация. Статья посвящена проблеме развития аутентичного исполнительства музыки Ренессанса в рамках практических интенсивных курсов. Целью работы является освещение вопросов нотации, интонирования, ладовой системы и исполнительского мышления в эпоху Ренессанса. Постановка данной проблемы связана, с одной стороны, с возрастающим интересом профессиональных исполнителей и любителей к искусству Возрождения, поиском звуковых решений, с другой стороны, – с дефицитом теоретических данных по исполнительству в условиях господства устной традиции того времени. Актуальность практических интенсивных курсов обусловлена именно тем, что при построении обучения на принципе устной передачи знаний от учителя к ученику экспериментально воссоздается музыкальная традиция изучаемой эпохи, и, тем самым, происходит активное совместное погружение в исторически подлинную исполнительскую практику, что способствует распространению знаний об эпохе, стиле звукоизвлечения, технических приемах, особенностях интонирования и строя.

Ключевые слова: музыка Возрождения, исполнительство, интонирование, нотация, полифония, практика, мышление.

THE PROBLEMS OF PERFORMANCE OF RENAISSANCE VOCAL MUSIC: NOTATION, INTONATION, THINKING

The article is devoted to the problem of the development of authentic performance of Renaissance music in the aspect of practical intensive courses. The purpose of the work is: to highlight the issues of notation, intonation, modal system and performing thinking in Renaissance. Formulation of this problem is connected, on the one hand, with the growing interest of professional performers and music amateurs in the art of Renaissance, and the search for sound solutions, on the other hand – with the lack and inability of theoretical data, due to the dominance of verbal tradition of that time. The relevance of practical intensive courses exactly caused by the fact, that when teaching is based on the principle of verbal knowledge transfer from teacher to student, the musical tradition of the era we are studying is experimentally recreated, and, thereby, happens an active joint immersion in historically original performing practice, which contributes to the distribution of knowledge about the era, the style of sound extraction, techniques, features of intonation and system.

Keywords: Renaissance music, performance, intonation, notation, polyphony, practice, thinking.

Сегодня для многих вокальных ансамблей и камерных хоров репертуар Возрождения становится важной составляющей концертных программ. Интересная, завораживающая, очаровательная музыка привлекает певцов относительной технической доступностью, небольшими масштабами и возможностью экспериментировать. При всей притягательности партитур Возрождения, для качественной работы с ними нужны не только желание и владение голосом, но и специфические знания, слуховая эрудиция и особые навыки интонирования. Освоить такой спектр материалов в наше время представляется возможным с помощью библиотек, интернета, концертов и

непосредственно через общение с исполнителями, занимающимися старинной музыкой.

Однако, теоретические источники часто могут вводить неопытного певца в заблуждение относительно темпов, характера, штрихов и даже состава исполнителей. Например, в материалах немецких исследователей указано, что «гармонизованные песни Дауленда могут быть исполнены один раз с виолой, другой раз исключительно вокально или ансамблем с инструментальным сопровождением» [1, с. 483]. Такая свобода нуждается в расшифровке, понимании контекста эпохи и практических навыках работы с оригинальными партитурами Возрождения. Поэтому важную роль в распространении практики аутентичного исполнительства играют интенсивные курсы, мастер-классы и консультации с профессионалами. Живое общение, показ, личный контакт с мастером часто открывают певцам, занимающимся музыкой Возрождения, больше смысловых линий и технических принципов в работе с данным репертуаром, чем это могут сделать исключительно теоретические источники.

Летняя Школа ренессансной музыки под управлением К. Щеникова-Архарова каждый год проводит интенсивные практические курсы для профессиональных исполнителей и любителей Возрождения. Каждый курс состоит как из лекций, так и из практических занятий, тем не менее, лекции также носят прикладной характер, подготавливающий работу с манускриптами, и не превалируют над пением или игрой. Такой подход представляется наиболее эффективным для исполнителей, поэтому педагог неукоснительно и упорно следует идее – познавать в деятельности: «…как музыканты Ренессанса, мы, преимущественно, будем учиться делая, а говоря современным языком, сразу применять знания на практике и так понимать систему музыкальных ценностей…» [2]. Мышление эпохи Возрождения отличается тяготением к опыту, практике, эксперименту. Поиски цвета в

художественном творчестве, эксперименты с физическими характеристиками в науке, изучение телесности человека – все это указывает на господствующее в то время непосредственное использование и преобразование материала, свободное бесстрашное обращение с физическими телами, всяческие смелые опыты со звуком, его сочетаниями и т. д. Осознание главенства практики создает предпосылки аналогичного мышления у современного исполнителя, готовность экспериментировать и не бояться смелых идей в воплощении партитуры. Смена ориентиров с теории на практику исполнительства в работе с музыкой Ренессанса оказывает прямое воздействие на поиски качества звука, динамики тона, тембровой красочности и при этом тембрового родства, баланса между чувством ансамбля и индивидуальностью. Мышление меняется в деятельности интенсивнее и масштабнее, что приводит к очевидным положительным результатам в звучании исполнителей Ренессанса. Исходя из сказанного, такие формы работы, как интенсивные курсы, стажировки, мастер-классы, представляются чрезвычайно эффективными для певцов, специализирующихся на музыке Возрождения.

В Летней школе ренессансной музыки треть занятий посвящены разбору оригинальных нотных примеров в виде манускриптов. Через такую работу участникам становится более понятен контекст создания произведений и принцип нотной записи того времени. Слух и мышление в процессе чтения и разбора нотного текста начинают работать в другом режиме. Современные музыканты вынуждены руководствоваться иными концепциями метра, ритма, звуковысотности, тональности, нежели те, что были ими изучены в колледже и консерватории.

Выясняется, что оригинальные манускрипты XIV–XVI вв. представляют собой только краткий «конспект» звучавшего вживую произведения. Количество информации, зафиксированной в таком нотном

тексте, невероятно мало и, даже умея читать нотацию того времени, современные певцы извлекут скудную практическую пользу из старинной записи. Так происходит из-за разницы в образовании и методах обучения певческому искусству в эпоху Возрождения и в наше время.

Тогда обучение начиналось с масштабного «донотного» периода: от ученика требовалось петь лады, попевки, гимны, повторяя их наизусть за учителем. Затем наиболее успешные воспитанники начинали по слуху импровизировать второй и третий голос, опираясь только на память основного голоса – cantus-a. Устный этап длился месяцы и даже годы. В него входило изучение средневековых модусов, которые сохранялись и использовались в Возрождении. Певцы знали попевки, характерные для каждого такого модуса и угадывали их по первым нескольким звукам. М. Хоссейни упоминает эту систему в связи с родственностью законов организации монодической музыки Запада и Востока: «В такой связности каждого дора (магам) с мелодическим оборотом отчетливо проступает аналогия со средневековой музыкой Запада – связь того или иного тона или модуса с конкретными попевками…» [3, с. 453].

Запись нот не была необходима, она служила дополнительным к устному творчеству инструментом, в котором некоторые музыканты не имели нужды, поэтому не обращались на протяжении всей своей профессиональной жизни. Запись требовалась в случае, если импровизация многократно совершенствовалась, и автор хотел зафиксировать наилучший вариант, либо в том редком и сложном случае, если импровизировать без видимых опорных знаков было невозможно [2].

Колоссальная разница между обучением в эпоху Возрождения и в настоящее время связана с доминированием разных органов чувств при пении. Нотная запись того времени показывает, насколько слух превалировал над зрением. Нотация Возрождения учит слушать сразу, с первых звуков. Нет

партитуры в привычном смысле, есть только партии, которые записаны по очереди. Например, первые три строчки манускрипта занимает cantus, далее прописан tenor и contrtenor, и они никак вертикально не соотносятся между собой.

Когда все участники Летней школы делятся на несколько ансамблей, где голоса каждой партии не дублируются, начинается сложная работа по собиранию голосов в единое произведение. Невозможно здесь вычислить интервалы между голосами (cantus, tenor и contrtenor) или зафиксировать ритмические сочетания, так как для этого нужно все переписывать в привычную для нашего времени партитуру. И становится понятно, что в то время все эти созвучия воспринимались на слух, а не через зрительные соответствия. При пении каждого голоса по таким нотам слух больше помогает в совместном музицировании, чем тщательный подсчет по ритму и поиски интервальных соотношений, на которые нет ни времени, ни необходимости. Также становится ясно, насколько горизонталь превалирует над вертикалью. Линия каждого голоса – это самодостаточная цельная мелодия. И ее значимость становится очевидной именно при такой записи. Это и есть полифония Возрождения – видимая, слышимая и тотальная.

Как первые уроки пения в эпоху Ренессанса заключались в повторении за учителем попевок и копировании его звука, так же – на устной основе – закреплялись многие устойчивые ритмические обороты: сочетание бревисов, семибревисов, лигатур, их группировки в alteratio или punctus divisionis. Все правила нотации осваивались практически и нередко варьировались в процессе написания каждого конкретного произведения, так как были основаны на устной традиции, иными словами, «витали в воздухе», сохраняясь у всех на слуху. Поэтому необходимо работать устно и постоянно пробовать читать. Повторять, произносить, интонировать.

Для исследователей Ренессанса большую проблему представляют вопросы строя того времени. В этой области следует отходить от привычной современному музыканту опоры на аккордовую или функциональную систему и обратить внимание на интервальные соотношения между голосами: чистые интервалы, интонирование терции от основного тона и выстраивание интервального ансамбля с основным тоном, с cantus-ом, принцип «подстраивания» интервалов к cantus-у. Все это, испытанное на практике, кардинально меняет систему мышления и слуховой работы в отношении строя.

Интонирование в эпоху Ренессанса нельзя мыслить в рамках сегодняшней мажоро-минорной ладовой системы. Поэтому современный исполнитель, занимающийся музыкой Возрождения, откроет для себя много нового в ладовых системах и звукорядах той эпохи. В частности, нагрузка на каждый тон полифонической музыки Возрождения намного более интенсивная, чем такая же нагрузка на звук в гомофонно-гармонической фактуре, где смысл распределяется между звуками вертикали. Об этом говорит О. Чернышов: «Главное эстетическое качество мелодизма – интенсивность звуковых сопряжений, – энергия вытекания последующего звука из предыдущего. Техническое предписание строгого стиля о важности поступенных ходов и необходимости заполнения скачка – есть, безусловно, следствие эстетического внимания к распределению, а точнее, к “переливу” звуковысотной энергии» [4].

Мелодизм горизонтали в музыке Возрождения требует особого слуха и практики интонирования. Конечно, слуховые возможности и слуховая чувствительность человека Возрождения сильно отличается от слухового опыта сегодняшнего исполнителя. Нужно учитывать, что «в XVI столетии слух человека был более чувствителен к звуковысотной напряженности тона, поскольку был “настроен”, преимущественно, на восприятие вокальной

музыки» [4]. Однако европейским исполнителям и сегодня можно перестроиться в соответствие с ладовыми системами прошлого. Обратимся к тому, как интонировали в эпоху Возрождения.

Сергей Силаевский на мастер-классе «Теория и практика старинной западноевропейской ансамблево-хоровой музыки», проходившем в рамках IX Всероссийской летней школы хормейстеров [5], подробно разбирал систему шестиступенного звукоряда, которая была сформулирована и записана Гвидо Аретинским. Шесть ступеней по Гвидо — это *ut re mi fa sol la*. Эти названия отражают не абсолютную высоту ноты, а смысл интонирования ступени. И даже не просто ступени, а функции гексахорда. С. Силаевский подробно останавливался именно на интонационном смысле и содержании каждого тона, демонстрируя голосом все тонкости интонирования. Так, в гексахорде ступени *ut* и *fa* – это устои, «точки покоя»; *mi* и *la* – активные неустои, где *mi* – всегда зауженная, напряженная, стремящаяся вверх – к *fa*, а *la* – «открытая, светлая, яркая как солнышко», но стремится вниз, причем *la* всегда ниже, чем *mi*; а про *re* и *sol* ничего особенно не известно, поэтому С. Силаевский называет их «проходящими» ступенями. Как главный органист и дирижер Собора Св. Петра и Павла, он в процессе своей работы с певцами тщательно следит за верным исполнением ступеней, подчеркивая, что «vox – это именно то, как надо интонировать», как надо наполнять звук, как надо понимать эти функции гексахорда.

Когда у музыканта есть такое понимание и навык пения (в ладах с другими устоями и неустоями, функциональными соотношениями), то партитуры Дж. П. да Палестрины или Л. Маренцио начинают открываться совершенно иначе. И анализ, и фраза, и кульминации, и модуляции – все расцвечивается другими красками. Если осознавать принципы строения и смысл устойчивых и неустойчивых ступеней в гексахорде, полифония звучит иначе. Как можно убедиться на практике, привычные фразы, которые

поются по современным партитурам, исходя из мажоро-минорной ладовой системы, и те же самые фразы, спетые исходя из системы гексахордов, – это принципиально разная музыка, с иными тяготениями, притяжениями, «точками опоры».

В работе с ансамблем надо учитывать смысл каждой ступени, ее vox. Когда становится ясно, какую роль эта нота занимает в гексахорде, – то меняется не только ее интонирование, но и ее значение в ансамбле. С. Силаевский справедливо замечает, что ансамбль – это всегда жертва: надо гибко отдать спокойную *ut* в верхнем голосе в пользу напряженной *mi* у альта. И тогда параллельные терции в Kyrie из Missa Brevis Дж. П. да Палестрины будут звучать совсем не идентично и не консонансно, ведь в нижнем голосе будет активный неустойчивый звук, из принципиально горизонтальной системы интонирования, где напряженность и тяготения между тонами предельно обострены.

В такой работе происходит понимание музыкальной системы того времени изнутри. Всем известные истины о полифонии Возрождения, горизонтали, отсутствии тактов и привычного размера «оживают» через непосредственное вовлечение в репетиционный процесс.

Таким образом, следует учитывать природу и значение нотной записи эпохи Возрождения: в ней огромную роль играют закрепленные в устной традиции композиционные модели, другие сопряжения тонов, а также слуховое восприятие, которое формируется длительными периодами увлекательных практик и экспериментов с созвучиями. Кроме этого, надо научиться интонировать в других ладовых координатах и перестроиться на мышление интервалами, а не аккордом. Современным исполнителям очень сложно изменить свое мышление, годами приученное к авторитету нотного текста и беспрекословному следованию композиторским указаниям. Но понимание важности каждой линии, осознание самостоятельности каждого

голоса, наблюдение за профессиональным анализом оригинальных партитур Возрождения, пение по манускриптам, слушание и живое общение с мастерами обогатят современного исполнителя глубиной понимания и звуковыми ориентирами в практической работе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Schrift und Klang in der Musik der Renaissance // Handbuch der Musik der Renaissance // hrsg. von Andrea Lindmayr-Brandl [et al.]. Bd. 3. Laaber: Laaber-Verl., 2014. Pp. 451–510.
2. Летняя школа ренессансной музыки URL: https://vk.com/club182055989 (дата обращения: 30.07.2022).
3. Хоссейни М. О магаме в персидском музыкознании X–XV вв. // От русского серебряного века к Новому Ренессансу: Сб. статей по материалам Международного форума к 80-тилетию Слонимского / Ред.-сост. Р. Н. Слонимская, Р. Г. Шитикова. – СПб.: Lennex Corp, Edinburg, 2014. С. 452–462.
4. Чернышев О. К. Актуальны ли мадригалы? URL: http://www.art-authentic.ru/zagadka-monteverdi.html (дата обращения: 23.07.2021).
5. Теория и практика старинной западноевропейской ансамблево-хоровой музыки: Мастер-класс С. А. Силаевского / Летняя школа хормейстеров. URL:https://youtube.com/playlist?list=PLaJPt4vXiXNOsPCtkbVDEN49whLsGJww (дата обращения: 30.07.2022).

REFERENSES

1. Schrift und Klang in der Musik der Renaissance // Handbuch der Musik der Renaissance // hrsg. von Andrea Lindmayr-Brandl [et al.]. Bd. 3. Laaber: Laaber-Verl., 2014. Pp. 451–510.
2. Letnyaya shkola renessansnoj muzyki URL: https://vk.com/club182055989 (data obrashcheniya: 30.07.2022).

3. Hossejni M. O magame v persidskom muzykoznanii X–XV vv. // Ot russkogo serebryanogo veka k Novomu Renessansu: Sb. statej po materialam Mezhdunarodnogo foruma k 80-tiletiyu Slonimskogo / Red.-sost. R. N. Slonimskaya, R. G. SHitikova. SPb.: LennexCorp, Edinburg, 2014. Pp. 452–462.
4. C. Hernyshev O. K. Aktual'ny li madrigaly? URL: http://www.art-authentic.ru/zagadka-monteverdi.html (data obrashcheniya: 23.07.2021).
5. Teoriya i praktika starinnoj zapadnoevropejskoj ansamblevo-horovoj muzyki: Master-klass S. A. Silaevskogo / Letnyaya shkola hormejsterov. URL:https://youtube.com/playlist?list=PLaJPt4vXiXNOsPCtkbVDEN49whLsGJww (data obrashcheniya: 30.07.2022).

Алимова Эльвина Смагиловна
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры вокального искусства и дирижирования
ГБОУ ВО РК «Крымский инженерно-педагогический университет
им. Февзи Якубова»
e-mail: ibraimova-2019@inbox.ru

Alimova Elvina S.
Candidate of Art History,
Associate Professor of the Department of Vocal Art and Conducting
Crimean Engineering and Pedagogical University named after Fevzi Yakubov

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ РОМАНСОВ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ В СОВРЕМЕННОЙ ВОКАЛЬНОЙ ПРАКТИКЕ

Аннотация. В статье автор обращается к жанровому своеобразию романса как одному из популярных произведений русской музыкальной культуры. Анализируются интерпретации романсов русских композиторов современными исполнителями. Цель статьи – раскрыть особенности интерпретации художественных образов в романсах русских композиторов в современной вокальной практике.

На материале наиболее распространенных в исполнительской среде опусов дана характеристика интерпретаций романсов русских композиторов, выявляются особенности прочтения ими средств художественной выразительности, используемых авторами, отмечается оригинальность их творческой манеры для передачи композиторского замысла сквозь призму собственного восприятия. Новизна исследовательского взгляда на данную проблему состоит в том, что сопоставление проведено на основе выявления общих мировоззренческих установок и эстетического вкуса современных исполнителей, стремящихся к тонкому пониманию специфики музыкального материала.

Ключевые слова: романсы, русские композиторы, исполнители, интерпретация, камерно-вокальная музыка.

INTERPRETATION OF ROMANCES BY RUSSIAN COMPOSERS IN MODERN VOCAL PRACTICE

Abstract. In the article the author refers to the genre originality of the romance as one of the most popular works of russian musical culture. Interpretations of romances by russian composers by modern performers are analyzed. The purpose of the article is to reveal the features of the interpretation of artistic images in the romances of russian composers in modern vocal practice.

Based on the material of the most common opuses in the performing environment, the characterization of the interpretations of russian composers' romances is given, the features of their reading of the means of artistic expression used by the authors are revealed, the originality of their creative manner for conveying the composer's intention through the prism of their own perception is noted. The novelty of the research approach to this problem lies in the fact that the comparison was made on the basis of identifying common worldviews and aesthetic taste of modern performers who strive for a subtle understanding of the specifics of musical material.

Keywords: romances, russian composers, performers, interpretation, chamber vocal music.

Камерно-вокальная музыка занимает особое место в искусстве XIX–XXI веков. Интерес композиторов к ней объясняется тем, что в небольшом по размеру произведении можно передать все оттенки эмоционального состояния, применив различные средства выразительности и технические приемы. Композиции, принадлежащие к «камерным» жанрам, заняли ведущее место на концертной эстраде, они часто написаны на современном языке, предусматривают исполнение в больших концертных залах и требуют профессионально подготовленных исполнителей и не менее профессионально эрудированных слушателей. Среди жанров камерно-вокальной музыки особый интерес представляет романс как уникальное

явление в истории мировой музыкальной культуры. Зародившись и сформировавшись в западноевропейской культуре в середине XVIII века, романс уже в XIX веке стал вершинным жанром романтического мировоззрения и одновременно национальным жанром для многих культур, в котором сочетались черты западноевропейской арии и национальной лирической песни. В культурном пространстве этот жанр является выражением существенных процессов, динамично происходящих в культуре, изменяющих положение личности в современном обществе, а именно соотношение индивидуальности и социума, массовой и элитарной культур. Несмотря на простоту и лаконичность музыкального изложения, романс является одним из самых сложных жанров для исполнения.

Цель статьи – раскрыть особенности интерпретации художественных образов в романсах русских композиторов в современной вокальной практике.

Проблема интерпретации произведений музыкального искусства раскрывается в научных работах Б. Асафьева, Л. Баренбойма, Дин Жун, О. Комарницкой, В. Медушевского, Г. Нейгауза, Б. Яворского.

Теоретические концепции по структуре, внутренним механизмам и содержанию процесса художественной интерпретации, разрабатываемые и исследуемые в научных трудах Л. Выготского, Е. Гуренко, С. Рубинштейна, Б. Теплова, содержат определение художественной интерпретации как особой духовно-практической деятельности, в сложной интегративной структуре которой диалектически взаимодействуют интеллектуальные и эмоциональные реакции, сопереживания, идентификация и сотворчество, отражающие динамику эмоциональных реакций от непосредственно-чувственных проявлений к высшим эмоциям художественного наслаждения.

Ученые М. Бахтин [1], М. Каган [2] утверждают, что вследствие сложного взаимодействия эмоциональных и интеллектуальных процессов,

ассоциативно-образного мышления, художественного воображения и художественной интуиции интерпретатора, его умения находить связи в целостном становится возможным понимание и проникновение в художественный образ, диалоговое общение с художественным образом и автором произведения.

По мнению Т. Стратан-Артышковой, процесс интерпретации музыкальных произведений содержит не только воспроизводящие, репродуктивные аспекты, но и значительный потенциал для выявления творческого отношения к произведению [3]. Интерпретатору следует не только углубиться в художественный образ, но и как можно полнее передать его в собственной трактовке, проявить понимание музыкального произведения, собственные чувства, адекватно воспроизвести художественный образ при исполнении [4].

Полноценное восприятие и понимание художественного образа музыкального произведения происходит тогда, когда исполнитель-интерпретатор умело раскрывает не только общие черты содержания и формы, но и проникает в его глубинные слои, вступает в диалог с композитором, дает аргументированную оценку музыкальному произведению. Этот процесс подразумевает проявление личностных впечатлений исполнителя-интерпретатора, индивидуального стиля исполнения, творческой самостоятельности, образно-мыслительной активности, развитости ассоциативно-образного фонда, воображения и фантазии.

Романсы русских композиторов А. Алябьева, А. Гурилёва, А. Варламова, М. Глинки, А. Даргомыжского, П. Чайковского, С. Рахманинова исполняют во всем мире, они входят в репертуар известных певцов как пришлого, так и настоящего времени: Ф. Шаляпина, Е. Шумской,

И. Козловского, С. Лемешева, А. Неждановой, И. Архиповой, А. Соловьяненко, Е. Образцовой, Д. Хворостовского.

Большой популярностью среди современных исполнителей пользуются романсы М. Глинки, в частности романс «Я помню чудное мгновенье». Исполнительские версии этого романса Сергеем Лемешевым и Сергеем Бортником имеют схожие подходы к стилистически убедительному исполнению гениального творения русского композитора. Очевидно, что их интерпретации данного произведения, раскрытие особенностей замысла и идеи М. Глинки близки по способу осмысления материала и характеру исполнения. Общности интерпретаций способствуют также подробные указания изменений темпа, динамических нюансов, смысловых акцентов, зафиксированных автором в нотах и воспроизведённых исполнителями. Однако существуют и некоторые отличия, определяющие оригинальность этих интерпретаций. Трактовка Сергея Лемешева ассоциируется с широтой осмысления оперного замысла. Ориентация на классический оперный стиль исполнения – стилевая установка данной интерпретации. Романс в его видении является художественной трактовкой «широкими мазками»: певец мыслит значительными построениями, что придает его исполнению ощущение формотворческой целостности. Важная роль здесь отведена мелодекламации – четкому произношению поэтического текста. Идея бесконечного движения, которую воспроизводит не только певец, но и концертмейстер, опирающийся в интерпретации на подчеркнуто точное воспроизведение метроритмических особенностей. Своеобразие интерпретации формирует сопоставление достаточно активного темпа и одновременно тихого, приглушенного пения, выраженного на пиано и пианиссимо, которое обычно очень сложно дается рядовым исполнителям. Это позволило певцу органично завершить романс, ритмическое движение которого в инструментальной партии не стихает и в конце. Таким образом,

исполнительский замысел Сергея Лемешева (партия фортепиано – С. Стучевский) связан с усилением в романсе драматического начала, проявляющегося в особом внимании к синтаксическим единицам текста, их взаимодействию с мелодией и объединяющей роли фортепиано, что служит ритмическим стержнем исполнения. Композиционная идея сосредоточена в трактовке романса как яркой оперной сцены-монолога с глубоким и ярким образным развитием. А семантическая – в диалоге инструментальной и вокальной партий, нахождении камерно-инструментального баланса звучания между пением, что во многом обусловлено строением поэтического первоисточника и четкой метроритмической структурой фортепианной партии.

Стилевая установка в интерпретации Сергея Бортника (партия фортепиано – А. Беглецов) связана с четко определенными интенциями в сферу народной лирики с присущими этому интонационными особенностями. Непрерывная кантилена заполняет все звуковое пространство, отводя при этом значительную роль партии фортепиано. Качественный камерно-вокальный дуэт, в котором мерилом глубины создания образной сферы произведения выступают убедительные профессиональные навыки исполнителей. Для манеры пения С. Бортника характерны более сдержанный темп, неторопливость, всесторонность, «округлость», непрерывность фразировки (стремление спеть на одном дыхании, включить в одну динамическую волну как можно больше словесных фраз). Убедительность образной подачи музыкального текста обеспечивает созерцательность, чувство пространства и полноту звучания и одновременно эмоциональность и реальность восприятия музыки. Текст отходит на второй план, давая свободу непрерывной кантилене.

Певец взвешенно подходит к интерпретации темброво-динамической сферы романса: исполняет произведение с большим исполнительским

вкусом, сосредотачиваясь на интонациях верхних нот, что не мешает ему соблюдать все авторские динамические и темповые градации композиторского текста. Распев, широта фразировки, эмоциональность распространяются не только на трактовку лирико-созерцательных частей романса, они проникают и в динамические, активные образы средней части, обеспечивая убедительность интерпретации стиля. Все подчиняется единому исполнительскому замыслу – раскрыть образную полноту звучання камерно-вокальной лирики, которым насыщено это гениальное произведение М. Глинки.

Рассмотрим интерпретацию романса М. Глинки «Я помню чудное мгновенье» советским, русским оперным вокалистом Дмитрием Хворостовским. Певец в романсе проявляет исполнительскую свободу, ему свойственен повествовательный характер исполнения, медленный темп. Малоконтрастные эпизоды произведения рождают в воображении образ мужчины в летах, уже смирившегося и успокоившегося с решением судьбы. Динамическая шкала не яркая, как и мимика артиста, пробуждение наступает лишь в кульминационном моменте, герой вспоминает забытые чувства. Баритоновый тембр и жесткость в произношении певца придают романсу своеобразную особенность. Начало романса имеет динамичный нюанс piano, певец ведет вокальную мелодию очень ровно, не делая акцента в поэтическом тексте. Длительные распевания окончаний и выделение слабой доли в такте сокращают паузы между фразами, это лишает романс мечтательной полетности, акценты стаккато и острота форшлагов становятся более мягкими. При повторении поэтических фраз Д. Хворостовский не использует контрастную динамику, только в окончании «и жизнь, и слезы, и любовь» слышно в голосе нежное отдаленно-тихое воспоминание. В общем, эта часть у вокалиста наиболее взволнована, он со страстью начинает фразу, короткое дыхание и подвижность в темпе создают настроение

взволнованности. В исполнении Д. Хворостовского романс полон лирико-психологических переживаний. Современная интерпретация романса М. Глинки в его исполнении подчеркивает стиль той эпохи.

Вокальная музыка С. Рахманинова благодаря поэтичности, выразительности, мелодичной красоте, эмоциональной насыщенности, яркости образов завоевала исключительное признание у исполнителей и слушателей. По своей популярности романсы композитора смело соперничают с его фортепианными произведениями, они стали по многим параметрам новаторскими. Прежде всего, это проявилось в сфере вокального мелодизма, а именно, в принципах развития и превращения вокальной мелодии по интенсивности схожей с симфонической.

«Следуя и развивая черты своих предшественников, С. Рахманинов выступает создателем совершенно нового типа мелодизма, что приводит к «сквозному» типу развития мелодии, – подчеркивает О. Степанидина [5, с.13].

Цикл романсов «Шесть стихов для голоса с фортепиано» опус 38 на стихи поэтов-символистов А. Блока, А. Белого, И. Северянина, В. Брюсова, Ф. Сологуба и К. Бальмонта представляют особый интерес. В отличие от предыдущих вокальных произведений композитора здесь используются стихи современных ему авторов, общей чертой которых было стремление к обновлению образной сферы и средств поэтики, чем определяется музыкально-стилистическое и жанровое единство данного цикла. Музыка этого последнего вокального сборника отличается изысканностью и психологическим изяществом. Ведущую роль в нем играет импрессионистское красочное сопровождение, партия голоса, при известной экспрессивности мелодии и остроте ритма, выдержана в характере декламации с кантиленными эпизодами.

Во всех романсах цикла «Шесть стихов для голоса с фортепиано» 38 опуса С. Рахманинов относится к литературной основе не как к определенной структуре, а как к художественной картине, которую следует читать и интерпретировать в соответствии с общим характером стиха, метрическая система стихосложения при этом отходит на второй план. Такое творческое прочтение стихотворения и дает композитору свободу в построении как вокальной, так и фортепианной партии романсов [6].

Данный цикл был посвящен оперной и камерной певице Нине Павловне Кошиц. Певица владела сильным голосом, редкой музыкальностью, ясной дикцией, точной фразировкой. Ей были близки настроения патетики, лирики, элегийности и трагизма, все эти качества были необходимы С. Рахманинову для музыкального воплощения символистической поэзии 38 опуса.

Изысканная камерность в лирических романсах С. Рахманинова сочетается с мелодизмом, требующим профессионального оперного ведения звука, включение чисто вокальных выразительных средств, в частности diminuendo и piano на верхних нотах, так называемых «тихих кульминаций», используемых в каденциях лирических романов, и исключительно сложной фортепианной партии, доступной только исполнителям высочайшего уровня. Этими качествами владели такие выдающиеся отечественные певцы, как Иван Козловский, Елена Образцова, Елизавета Шумская, Елена Заремба, Любовь Казарновская, Муслим Магомаев, Владимир Атлантов, Рене Флеминг, Тамара Синявская, Дмитрий Хворостовский и другие.

Два замечательных исполнителя – Дмитрий Хворостовский и Тамара Синявская, очень близки в убедительном построении динамической архитектоники романсов, а также в том, что оба сосредотачиваются на кантиленных качествах произведений, избегая речевой детализации, их поразительное belcanto служит раскрытию красоты чувства. К

замечательным интерпретациям цикла ор. 38 относится и исполнение дуэта Элизабет Седерстрем и Владимира Ашкенази, которые исполнили в 1974-1979 годах весь массив романсов С. Рахманинова. Исполнение романсов С. Рахманинова Ириной Архиповой можно считать эталонным. Трудно представить себе более естественную манеру пения, выдержанную в лучших традициях русской вокальной школы. Удивительным обаянием, нежностью «соловьиного» голоса проникнуто исполнение американской певицы Кэтлин Бэттл, обладающей лирико-колоратурным сопрано.

Исполнительские интерпретации цикла романсов «Шесть стихов для голоса с фортепиано» 38 опуса Сергея Рахманинова вокалистами отличается удивительной искренностью. Это связано с тем, что вокальную музыку композитора неизменно сопровождает такое свойство, как красота художественного выражения. Свое особое выражение она получила в том, что определялось через понятие «рахманиновский импрессионизм». Он всегда был связан с преломлением ощущений, исходящих от лирического романсового восприятия интерпретации пейзажной среды.

Таким образом, определяя место камерно-вокального творчества в жанровой системе музыкального искусства, отметим, что основополагающим качеством камерного пения является его специфическая авторизация, в соответствии с новым функциональным положением авторского начала в жанровой форме камерно-вокального произведения и связано не только с трактовкой тембро-звуковых массивов, но и со структурными и драматургическими функциями тематизма, с противопоставлением ведущего и фонового материалов. Интерпретация вокальных произведений русских композиторов требует от исполнителя глубочайшего проникновения в мир создателя романса, познания контекста и особенностей его музыкального мировоззрения, осознания специфики его творческой манеры. Красота и эстетическая привлекательность камерно-вокального интонирования как

уникального художественного феномена определяется тем, что оно укрупняет личностный психологический опыт, показывает его новые грани, проявляет его безграничные возможности, свидетельствует о важности эмоционального мышления как специфически человеческого способа освоения действительности. Исполнительская интерпретация рассчитана на инициацию новой музыкальной идеи, она подчиняет себе поэтический замысел и поэтическую стилевую интонацию, озвучивая и перевоплощая предоставленные композитором музыкально-текстовые хронотопы. Это означает новую интерпретативную свободу вокалиста-исполнителя по отношению к композиторскому и поэтическому замыслу, а также его понимание глубинной лирической природы человеческого певческого голоса. Рассмотренные нами интерпретации соответствуют традициям академического стиля исполнения с некоторыми отличиями, свойственными индивидуальной манере каждого из певцов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
2. Каган М. С. Мир общения: проблема межсубъектных отношений. – М.: Политиздат, 1988. – 319 с.
3. Стратан-Артышкова Т. Б. Творческо-исполнительская подготовка будущего учителя музыкального искусства: монография. – Кировоград: КГПУ им. В. Винниченко, 2014. – 448 с.
4. Комарницкая О. В., Дин Жун. Образ Марфы из «Хованщины» М.П. Мусоргского в интерпретации Е. В. Образцовой // Искусство и образование. – 2022. – №1 (135). – С.9-17.
5. Степанидина О.Д. Проблемы взаимосвязи вокальной и фортепианной партий в русском романсе: автореф. дис. … кандидата искусствоведения. – М, 1984. – 24 с.

6. Бонфельд М. Романсы Рахманинова: музыкально-поэтический синтаксис эпохи // Сергей Рахманинов: история и современность. – Ростов-на-Дону: Изд-во РГК, 2005. – 399 с.

REFERENSES

1. Bakhtin M. M. Estetika slovesnogo tvorchestva (Aesthetics of verbal creativity), Moscow: Iskusstvo, 1979. 424 p.
2. Kagan M. S. Mir obshcheniya: problema mezhsub"ektnykh otnoshenii (The world of communication: the problem of intersubjective relations), Moscow: Politizdat, 1988. 319 p.
3. Stratan-Artyshkova T. B. Tvorchesko-ispolnitel'skaya podgotovka budushchego uchitelya muzykal'nogo iskusstva (Creative and performing training of the future teacher of musical art), Kirovograd: KGPU im. V. Vinnichenko, 2014. 448 p.
4. Komarnitskaya O. V., Din Zhun. Iskusstvo i obrazovanie, 2022, No 1 (135), Pp.9-17.
5. Stepanidina O.D. Problemy vzaimosvyazi vokal'noi i fortepiannoi partii v russkom romance (Problems of the relationship between vocal and piano parts in Russian romance): avtoref. dis. … kandidata iskusstvovedeniya. Moscow, 1984. 24 p.
6. Bonfel'd M. Romansy Rakhmaninova: muzykal'no-poeticheskii sintaksis epokhi (Romances by Rachmaninov: musical and poetic syntax of the era) // Sergei Rakhmaninov: istoriya i sovremennost'. Rostov-na-Donu: Izd-vo RGK, 2005. 399 p.

Чепуков Константин Юрьевич
доцент кафедры начального и дошкольного образования
филиал в г. Железноводске
ФГБОУ ВО «Ставропольский государственный педагогический институт»
e-mail: art-chepukov@mail.ru

Chepukov Konstantin Yu.
Associate Professor of the Department of Primary and Preschool Education,
Stavropol State Pedagogical Institute

ТЕМАТИЧЕСКОЕ РИСОВАНИЕ НА УРОКАХ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА КАК ФАКТОР РАЗВИТИЯ ОБРАЗНОГО МЫШЛЕНИЯ МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ

Аннотация. Статья посвящена проблеме развития образного мышления, значению образного мышления для формирования личности, особенностям образного мышления и его значению для общества в целом, психологическому значению образного мышления, особенностям образного мышления в младшем школьном возрасте, тематическому рисованию, особенностям образного мышления младших школьников с помощью тематического рисования.

Ключевые слова: образное мышление, тематическое рисование, творчество, младший школьник, психология, педагогика

THEMATIC DRAWING AT ART LESSONS AS A FACTOR IN THE DEVELOPMENT OF IMAGINATIVE THINKING OF YOUNGER SCHOOLCHILDREN

Annotation. The article is devoted to the problem of the development of figurative thinking, the importance of figurative thinking for the formation of personality, the features of figurative thinking and its significance for society as a whole, the psychological significance of figurative thinking, the features of figurative thinking in primary school age, thematic drawing, the features of figurative thinking of younger schoolchildren using thematic drawing

Keywords: figurative thinking, thematic drawing, creativity, junior schoolchild, psychology, pedagogy.

Актуальность исследования. На современном этапе развития образования, одним из центральных направлений обучения является формирование духовно-нравственных потребностей младших школьников. Этот период является сенситивным для формирования эстетической сферы младших школьников, которая нуждается в дальнейшем развитии художественного мышления, творческого воображения, зрительной памяти, пространственных представлений, изобразительных способностей и эстетического сознания [10].

Развитие творческих способностей является одной из важных задач общеобразовательной школы. Образное мышление появляются вследствие развития способностей к творчеству. Творческие личности сейчас востребованы не только в России, но и во всем мире. Именно такие люди могут решать вопросы недоступные стандартному мышлению. Именно креативные люди способны более эффективно противостоять вызовам современности в постоянно меняющемся информационном потоке. Творческая личность более устойчива к различным стресс образующим факторам [9]. Творческий человек мыслит образами, ни одна новая вещь не может появиться без появления образа этой вещи. Можно вспомнить «мир идей» и «мир вещей» Аристотеля. Без появления в «мире идей» ни одна вещь неспособна появится в «мире вещей» [1.]. Таким образом, развивая личность младшего школьника через занятия творчеством, можно развить и образное мышление. Развитие образного мышления это необходимое условие для развития творческой личности.

Для развития образного мышления хорошо подходят занятия по тематическому рисованию. Именно на этих уроках можно дать работу для образного мышления. В требованиях к результатам освоения основной образовательной программы начального общего образования говорится о

том, что выпускник начальной школы должен обладать сформированными эстетическими потребностями, ценностями и чувствами [6]. Современные наблюдения и исследования свидетельствуют о значении развития образного мышления в повышении качества общеобразовательного уровня и продуктивности обучения детей в целом. Воплощения мыслей и образов в изобразительном искусстве было и остается важной частью развития человечества на протяжении многих тысячелетий. Еще пещерный человек воплощал свои образы в наскальной живописи. На сегодняшний день мы имеем необычайно богатый опыт всего человечества в воплощении наглядных образов, в какой либо изобразительной технике.

Тематическое рисование это рисование на заданную тему. При выборе темы учитывают возрастные особенности. Это наиболее творческий вид деятельности [20]. Работы, выполненные на тематическом рисовании, отличает личное отношение. Эта особенность обусловлена тем, что при таком задании младший школьник основывается на увиденном ранее и на предыдущем полученном опыте [18]. При этом школьник пропускает эту информацию через себя, через свое восприятие. В процессе работы отбирается только то, что важно и интересно только данному индивидууму.

Тематическое рисование вызывает наибольшие трудности при выполнении. На бытовом уровне существует мнение, что у детей младшего возраста лучше развита фантазия, чем у взрослых. На самом деле это утверждение в корне не верно. Дети чаще пользуются своим воображением, используя и образное мышления. В своих играх они зачастую создают целый мир, используя подручные средства и придавая им необычные свойства. Так в щепочке они видят корабль, в камешке скалу, в траве джунгли. Однако во взрослом состоянии человек способен на более совершенные творения, порожденные воображением и образным мышлением. Образное мышление, как и другие формы мышления могут развиваться с возрастом.

Занятия тематическим рисованием на уроках изобразительного искусства как раз помогает развивать образное мышление. При таких занятиях целесообразно попросить нарисовать будущую картину у себя в голове. Закрыть глаза и представить, как все будет выглядеть. Таким образом, младшие школьники совершают первые шаги в тематическом рисовании. Все начинается с идеи, которая постепенно обрастает плотью и кровью, расцвечивается новыми красками. Чем более детально картина возникает в воображении, тем проще будет воплотить ее в материале. В младшем школьном возрасте особенно остро ощущается нехватка практических навыков и теоретических знаний. Все это накладывает своеобразный отпечаток на детское творчество.

Развитие образного мышления, как и творчество в целом, это еще и возможность самовыражения младших школьников. Это предоставление возможности «высказаться». При такой форме выражения себя происходит очень важный процесс. Преподаватель получает уникальную возможность заглянуть во внутренний мир младшего школьника. Такую возможность не предоставит самая открытая беседа, даже если она построена на полном доверии. Дело в том, что за эти виды деятельности отвечают различные центры в головном мозге. При тематическом рисовании, особенно на свободную тему, младший школьник обращается к более глубоким слоям своей личности. В итоге, на свет появляется то, о чем ученик мог и не подозревать. Это помогает младшему школьнику лучше узнать себя, а преподавателю понять какие на данный момент эмоциональные процессы происходят в сознании ученика.

При постановке задач по тематическому рисованию есть ряд условий, выполнение которых приводит к более эффективному результату. Для начала, тема предстоящей работы должна быть интересна ученику. Для реализации данного условия можно более подробно объяснить особенности

темы, ее смысл и значение. Попытаться эмоционально вовлечь младшего школьника в осмысление задания. Как только появляется эмоциональная составляющая, задание теряет свою формальность. Это правило работает и в отношении всего изобразительного искусства в целом. Искусство не должно оставить равнодушным никого – ни зрителя, ни творца. Для дальнейшего знакомства с темой, возможно вовлечение младших школьников в беседу о предстоящем задании. Беседа представляет собой перечисление объектов, которые необходимо изобразить и их свойств, то, в каком окружении находятся эти объекты.

В первом классе целесообразно начать тематическое рисование с иллюстрирования сказок. Сказкиэто безусловно, наиболее любимый младшими школьниками жанр литературы. Занимаясь иллюстрацией к конкретной сказке, необходимо решить ряд композиционных задач. Сам процесс иллюстрирования стимулирует развитие образного мышления [13].

Во втором классе возможно выполнение тематических композиций на темы окружающего мира или различных литературных произведений. При этом младшие школьники учатся понимать, как изменяются объекты окружающего мира по мере их удаления от зрителя и воплощать это в своих работах[15]. В третьем и четвертом классе тематическое рисование базируется на заданиях по передаче окружающей действительности. К требованиям, предъявляемым к таким работам можно отнести: передача характера изображаемых персонажей, умение грамотно передать пространство, правильно выполнить композицию изображаемого сюжета.

При этом тематика заданий может быть одинаковой для различных классов, однако учебные задачи будут ставиться разные. Это зависит от уровня развития мышления и изобразительных навыков младших школьников [12]. Перед проведением урока тематического рисования целесообразно провести урок-экскурсию. При этом преподаватель обращает

внимание младших школьников на те вещи и явления, которые необходимо запомнить. При проведении таких уроков развивается зрительная память, а главное, развивается способность видеть главное, отсекая все лишнее. При этом рассказе необходимо эмоционально выделить наиболее существенные детали [14].

Для наибольшего понимания младшими школьниками принципов тематического рисования можно рассказать, как проходила работа над такими композициями у знаменитых художников. На какие этапы они разбивали свою работу. При этом для наглядности можно продемонстрировать законченный вариант картины и ряд поисков и набросков, выполненных в процессе поисков [17].

Помимо перечисленных тем возможны задания и на тему, выбранную самими учащимися. Такое задание возможно только после выполнения младшими школьниками ряда заданий по тематическому рисованию на конкретные темы. Без такого опыта давать задание по тематическому рисованию нецелесообразно. Это задание интересно тем, что раскрывает область предпочтений каждого ученика. Такое задание максимально развивает образное мышление и творческое воображение [13].

Выводы: В области психологии и художественной педагогики, можно констатировать, что «художественно-образное мышление» как категория психологии и эстетики – это один из видов мышления, направленный на решение различных задач в творческой деятельности, характеризующийся использованием средств художественной выразительности и является сложным психическим действием.

Педагогические условия являются неотъемлемым компонентом в процессе развития художественно - образного мышления и способствуют обеспечению высокого уровня развития способностей.

Тематическое рисование, в силу своих особенностей может служить мощным инструментом для развития образных представлений на уроках изобразительного искусства в начальной школе. Именно на занятиях по тематическому рисованию активно работает образное мышление. Само создание тематических композиций предполагает работу с образами. Не имея пред собой какой то конкретный объект, младший школьник должен представить в своем сознании то, что необходимо изобразить [7].Заданная тема дает направление для работы воображения. Чем более эффективно будет работать образное мышление при выполнении тематического рисования, тем более впечатляющим будет результат. Тематическое рисование это один из видов деятельности на уроках изобразительного искусства, при выполнении которого, совершенно необходимо задействовать образное мышление.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аристотель. Сочинения в 4-х томах. Т. 1. / ред. В. Ф. Асмус. – М.: Мысль, 1976. 550 с.
2. Волкова В.Н. Педагогика народного художественного творчества: Учебник. - СПб.: Планета Музыки, 2016. - 160 с.
3. Амонашвили Ш.А. Педагогическая симфония. Трилогия. – М., 2002. - 672 с.
4. Андреев В. И. Диалектика воспитания и самовоспитания творческой личности: основы педагогики. - Казань, 1961. - 326 с.
5. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Пер. с англ. В. Н. Самохина / Общ. ред. и вступ. ст. В. П. Шестакова. – М.: Прогресс, 1974. - 180 с.
6. Бердяев Н.А. Философия свободы. Смысл творчества. – М., 1911. - 254 с.
7. Блонский П.П. Избранные педагогические и психологические сочинения: в 2 т. Т. 1. / Сост. и авт. вступ. ст. М. Г. Данильченко, А. А.

Никольская, под ред. А. В. Петровского. – М.: Педагогика, 1979. – 304 с.

8. Возрастные и индивидуальные особенности образного мышления учащихся / Под ред. И. С. Якиманской. – М.: Педагогика, 1989. - 224 с.
9. Вопросы психологии способностей: Сборник статей / Под ред. В. А. Крутецкого. – М.: Педагогика, 1973. - 216 с.
10. Выготский Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте. - СПб.: Союз, 1997. - 96 с.
11. Выготский Л.С. Педагогическая психология. – М.: Педагогика, 1991. - 480 с.
12. Гатанов Ю.Б. Курс развития творческого мышления (по методу Дж. Гилфорда и Дж. Рензулли): метод. руководство. - СПб.: ГП Иматон, 1997. - 60 с.
13. Гельвеций К.А. О человеке, его умственных способностях и его воспитании. – М.: СОЦЭКГИЗ, 1938. - 484 с.
14. Гильбух Ю.З. Внимание: одарённые дети. – М.: Знание, 1991. - 80 с.
15. Давыдов В.В. Проблемы развивающего обучения: опыт теоретического и экспериментального психологического исследования. – М.: Педагогика, 1986. - 240 с.
16. Запорожец А.В. Избранные труды: в 2-х т. Т. 1. Психологическое развитие ребёнка / Под ред. В. В. Давыдова, В. П. Зинченко. – М.: Педагогика, 1986. - 316 с.
17. Зеньковский В.В. Психология детства. – М.: Академия, 1995. – 352 с.
18. Игнатьев Е.И. Возрастные особенности формирования зрительного образа у детей // Теория и методика развития детского изобразительного творчества / Под ред. Н. А. Вершининой. - Архангельск, 2002. С.5-36.
19. Кириенко В.И. Психология способностей к изобразительной деятельности. – М.: Изд-во АПН РСФСР, 1959. - 299 с.

20. Лейтес Н. С. Умственные способности и возраст. – М.: Педагогика, 1971. - 280 с.
21. Мелик-Пашаев А. А. Педагогика искусства и творческие способности. – М.: Знание, 1981. - 96 с.

REFERENSES

1. Aristotel'. Sochineniya v 4-kh tomakh. T. 1. / red. V. F. Asmus. – M.: Mysl', 1976. 550 p.
2. Volkova V.N. Pedagogika narodnogo khudozhestvennogo tvorchestva: Uchebnik. - SPb.: Planeta Muzyki, 2016. - 160 p.
3. Amonashvili Sh.A. Pedagogicheskaya simfoniya. Trilogiya. – M., 2002. - 672 p.
4. Andreev V. I. Dialektika vospitaniya i samovospitaniya tvorcheskoi lichnosti: osnovy pedagogiki. - Kazan', 1961. - 326 p.
5. Arnkheim R. Iskusstvo i vizual'noe vospriyatie / Per. s angl. V. N. Samokhina / Obshch. red. i vstup. st. V. P. Shestakova. – M.: Progress, 1974. - 180 p.
6. Berdyaev N.A. Filosofiya svobody. Smysl tvorchestva. – M., 1911. - 254 p.
7. Blonskii P.P. Izbrannye pedagogicheskie i psikhologicheskie sochineniya: v 2 t. T. 1. / Sost. i avt. vstup. st. M. G. Danil'chenko, A. A. Nikol'skaya, pod red. A. V. Petrovskogo. – M.: Pedagogika, 1979. – 304 p.
8. Vozrastnye i individual'nye osobennosti obraznogo myshleniya uchashchikhsya / Pod red. I. S. Yakimanskoi. – M.: Pedagogika, 1989. - 224 p.
9. Voprosy psikhologii sposobnostei: Sbornik statei / Pod red. V. A. Krutetskogo. – M.: Pedagogika, 1973. - 216 p.
10. Vygotskii JI.S. Voobrazhenie i tvorchestvo v detskom vozraste. - SPb.: Soyuz, 1997. - 96 p.
11. Vygotskii JI.S. Pedagogicheskaya psikhologiya. – M.: Pedagogika, 1991. - 480 p.

12. Gatanov Yu.B. Kurs razvitiya tvorcheskogo myshleniya (po metodu Dzh. Gilforda i Dzh. Renzulli): metod. rukovodstvo. - SPb.: GP Imaton, 1997. - 60 p.
13. Gel'vetsii K.A. O cheloveke, ego umstvennykh sposobnostyakh i ego vospitanii. – M.: SOTsEKGIZ, 1938. - 484 p.
14. Gil'bukh Yu.3. Vnimanie: odarennye deti. – M.: Znanie, 1991. - 80 p.
15. Davydov V.V. Problemy razvivayushchego obucheniya: opyt teoreticheskogo i eksperimental'nogo psikhologicheskogo issledovaniya. – M.: Pedagogika, 1986. - 240 p.
16. Zaporozhets A.V. Izbrannye trudy: v 2-kh t. T. 1. Psikhologicheskoe razvitie rebenka / Pod red. V. V. Davydova, V. P. Zinchenko. – M.: Pedagogika, 1986. - 316 p.
17. Zen'kovskii V.V. Psikhologiya detstva. – M.: Akademiya, 1995. – 352 p.
18. Ignat'ev E.I. Vozrastnye osobennosti formirovaniya zritel'nogo obraza u detei // Teoriya i metodika razvitiya detskogo izobrazitel'nogo tvorchestva / Pod red. N. A. Vershininoi. - Arkhangel'sk, 2002. Pp.5-36.
19. Kirienko V.I. Psikhologiya sposobnostei k izobrazitel'noi deyatel'nosti. – M.: Izd-vo APN RSFSR, 1959. - 299 p.
20. Leites N. S. Umstvennye sposobnosti i vozrast. – M.: Pedagogika, 1971. - 280 p.
21. Melik-Pashaev A. A. Pedagogika iskusstva i tvorcheskie sposobnosti. – M.: Znanie, 1981. - 96 p.

Ли Юньпэн
аспирант кафедры искусствоведения и художественного образования
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: 740589849@qq.com
научный руководитель – кандидат педагогических наук,
доцент кафедры декоративного искусства и дизайна
А.К. Векслер

Li Yunpeng
Post-graduate student
of the Department of Art History and Art Education,
The Herzen State Pedagogical University of Russia
Scientific adviser - PhD of Arts
Associate professor, A.K. Wexler

ОПРЕДЕЛЕНИЕ УНИВЕРСАЛЬНЫХ МЕТОДОВ КОМПОЗИЦИОННОГО ПОСТРОЕНИЯ В ИСКУССТВЕ КАЛЛИГРАФИИ, КАК СЛЕДСТВИЕ ИНТЕГРАЦИИ ВОСТОЧНЫХ И ЗАПАДНЫХ ПИСЬМЕННЫХ КУЛЬТУР

Статья рассматривает развитие письменной культуры Европы и Китая с точки зрения его влияния на изобразительное искусство. Описываются традиционные методы построения шрифтовой композиции в западной и восточной культуре. На их основе выделены универсальные методы построения шрифтовой композиции, имеющие значение для образования в области графического дизайна.

Ключевые слова: каллиграфия, шрифтовая композиция, методы, китайская каллиграфия, шрифт, графема.

DEFINITION OF UNIVERSAL METHODS OF COMPOSITION IN THE ART OF CALLIGRAPHY AS A CONSEQUENCE OF INTEGRATION OF EASTERN AND WESTERN WRITTEN CULTURES

The article considers the development of the written culture of Europe and China from the point of view of its influence on the fine arts. The traditional methods of constructing type composition in Western and Eastern culture are described. Based on them, universal methods for constructing a type composition that are important for education in the field of graphic design have been identified.

Keywords: calligraphy, font composition, methods, Chinese calligraphy, font, grapheme.

Введение

Актуальность исследования. Дисциплина «Шрифтовая композиция» имеет большую роль в обучении дизайнера. На данный момент высшее образование приобретает межнациональный характер. Целью данного исследования является определение методов композиционного построения в каллиграфии, которые могли бы использоваться для работы с текстами на различных языках. Исследование основано на изучении традиционных письменных культур на примере Китая и Европы.

Задачи:

- Обосновать необходимость изучения художественно-выразительных свойств письменного знака;

- Выявить простейшие формообразующие элементы графем в алфавитной и китайской иероглифический системах письменности;

- Описать основные методы композиционного построения в европейской и китайской каллиграфии;

- Выявить универсальные методы построения шрифтовой композиции на основе традиционных восточных и западных письменных культур;

Теоретическая значимость исследования заключается в том, что вносит вклад в изучение традиций письменности с точки зрения искусствознания. Практической значимостью исследования является возможность использования данных методов для проектирования учебно-методических комплексов по дисциплине «Шрифтовая композиция» в средних и высших специальных заведениях.

Графема как средство изобразительного искусства. Восприятие текста – сложный психофизиологический процесс, представляющий собой

извлечение смысла из набора графических знаков. Он тесно связан с вниманием, мышлением, памятью, а также имеет эмоциональную окраску. Смысловому восприятию текста предшествует несколько этапов: обнаружение стимула (чувственная реакция), различение языковых знаков (сравнение воспринимаемых знаков с образами-эталонами, хранящимися в памяти) и первичная идентификация (соотнесение с грамматическими и семантическими единицами) [1, С.7].

Шрифт является одной из важнейших характеристик текста. В графическом дизайне большое значение имеет художественность шрифта, то есть отношение к письменному знаку и его элементам как к средству художественной выразительности. Таким образом, элементы шрифта выполняет одновременно две функции:

- служат средством воспроизведения текста, то есть являются носителями вербальной информации;

- представляют собой изобразительное средство, то есть могут рассматриваться как вид невербальной коммуникации;

Восприятие шрифта происходит на первых этапах восприятия текста вместе с распознаванием зрительного стимула и различением языковых знаков (именно поэтому текст, написанный привычным и простым шрифтом, воспринимается легче, чем акцидентный набор). Таким образом, выбор шрифта напрямую зависит от того, как должен быть воспринят весь текст – шрифт принимает активное участие в смолообразовании и вносит дополнительные коррективы в процесс восприятия письменной речи [2, С.79].

Исследования возможностей влияния на восприятие человеком текстовой информации через художественно-графические средства выразительности имеют прикладное значение для сфер человеческой деятельности, связанных с визуальной коммуникацией (дизайном,

искусством, литературой, рекламой). Изучение этого вопроса имеет большое значение сегодня, так как современный человек сталкивается с постоянно увеличивающимися информационными потоками, а также с проблемой их регулирования. Как уже было сказано ранее, восприятие текстовой информации происходит также и на невербальном уровне, что является более быстрым каналом передачи информации и более универсальным языком коммуникации. Это связано с тем, что средства художественной выразительности, как и представления об эстетике, напрямую связаны с психофизическими особенностями восприятия человека.

Искусство каллиграфии находится на пересечении вербальной и невербальной функции текста и использует в качестве репрезентации внешней формы языкового знака гарнитуру шрифта – совокупность символов определенного начертания и размера, имеющих этетическую окраску и регулирующих процесс восприятия и распознавания текста. Минимальной единицей письменности является ***графема*** – основной структурный элемент, входящий в систему письменного варианта языка. Помимо букв, к графемам принято относить знаки препинания, пробелы и прочие графические знаки. В иероглифических письменностях наименьшей единицей языка, служащей для построения иероглифа, является ***черта***. В китайском языке существует восемь простейших черт – точка, горизонтальная черта, вертикальная черта, крючок, восходящая черта, изогнутая откидная влево, откидная вправо, откидная влево. От них образуются более сложные производные черты – горизонтальная с крючком, дважды ломаная горизонтальная, горизонтальная с откидной влево и другие [3].

Нестеренко С.П. в своем диссертационном исследовании дает более четкое определению понятию графема – это абстрактная визуальная инвариантная модель графического знака, аккумулирующая минимальный

набор его дифференциальных признаков, выполняющих смыслоразличительную функцию, и представленная в речи рядом чередующихся вариантов [4, С. 7]. Это определение предполагает, что субъект речевой деятельности получает визуальную информацию при восприятии текста вне зависимости от фонемного содержания сообщения, то есть графема может выступать в роли средства изобразительного искусства, а графемы и их сочетания вместе с другими элементами оформления (изображением, орнаментом, фактурой и так далее) могут использоваться для создания художественного образа. Художественно-изобразительное свойство графемы также может быть обусловлено происхождением письменных знаков, берущих свое начало из пиктограмм. В связи с этим, буквы в алфавитных письменных системах, а также черты в иероглифических письменных системах могут использоваться в изобразительном искусстве в качестве основных изобразительных средств, наряду с такими средствами как, например, точка, линия и пятно, а понимание законов эстетического восприятия позволяет выявить универсальные методы построения шрифтовой композиции для любой современной письменной культуры. Данные методы могут быть основаны, как и на традиционном искусстве каллиграфии западных и восточных культур, так и на новейших исследованиях в области психологии. Целью определения данных методов является возможность создания на их основе законченного художественного произведения (образа), способного эмоционально воздействовать на зрителя вне зависимости от того, является ли он носителем языка, использованного в данном произведении. Также определение универсальных методов построения шрифтовой композиции имеет большое значение в области интернационализации высшего образования в области дизайна, для работы над межнациональными дизайнерскими проектами.

Методы композиционного построения шрифтовой композиции в традиционном искусстве Китая. Как уже было сказано, основой китайского языка является иероглиф, состоящий из наименьших единиц языка – черт. Вместе с устаревшими и редко используемыми иероглифами в китайском языке приблизительно 50000 иероглифов. Таким образом, графическое разнообразие письменного китайского языка гораздо выше, чем алфавитное письмо, а сам иероглиф по структуре и смысловому содержанию устроен сложнее, чем буква. Иероглифическая письменность, возникшая около II тысячелетия до н.э., прошла долгий путь развития от пиктографического рисунка до эстетики абстрактно-орнаментальных форм. В силу своей трудоемкости, иероглифическая письменность Китая пришла к практике эстетизации письма и становления искусства каллиграфии как такового. Сложилось пять основных каллиграфических стилей (*ли, син, чжуань, цао, кай*), призванных выражать различные смыслы и эмоции. Иероглиф использовался каллиграфами как некий декоративный паттерн, способный выразить характер или настроение мастера. Большое внимание уделялось характеру пятен и линий, прямых или искусно изогнутых, а искусство китайской живописи впитало в себя принципы построения картины, подобные написанию иероглифа. И в живописи, и в каллиграфии Китая преобладают условные обобщенные формы, отсутствует типичное для европейского искусства стремление к трехмерности и передачи светотени, вместо этого главным средством художественной выразительности служит динамичная выразительная линия [5, С. 48].

Традиционно надписи в произведениях живописи и каллиграфии располагались вертикальными строчками, которые следовали друг за другом справа налево и занимали свободную верхнюю часть свитка. (Эта форма, по всей видимости, берет свое начало из XII века до н.э., когда для записей стали применяться длинные узкие бамбуковые дощечки.) Со времен I века

н.э. сформировался стиль письма *лишу* – «писцовое письмо», использовавшийся для деловых документов эпохи Хань, который лег в основу современного варианта китайского письма. Этот стиль предполагал отказ от закругленных линий более ранних стилей письма в пользу острых углов, а с точки зрения композиции письменного знака – от вертикально-прямоугольного расположения элементов к квадратному или горизонтально-прямоугольному [6, С. 384]. Также изменению иероглифических знаков способствовал переход от письма на бамбуковых дощечках к письму на бумаге, изобретенной в начале I века н.э. Как и в каллиграфии, так и живописи, преобладал принцип противопоставления «пустого» и «наполненного» участков изображения. Композиция свитка уподоблялась строению иероглифического знака – она не имела четко определенного центра и определялась уравновешиванием нюансов. Как правило, композиция была ассиметричной, производящей впечатление «случайной упорядоченности». Асимметрия предполагала, что отдельные элементы изображения будут доминировать над другими за счет противопоставления устойчивых упорядоченных («хозяев») причудливым, неустойчивым и неожиданным элементам («гостям»). Асимметричность усиливалась разобщенностью элементов и большими интервалами между ними, заставляющих зрителя проделывать большой зрительный «путь» при восприятии произведения искусства, делая его более осознанным и прочувствованным. Цветовая гамма в традиционной китайской каллиграфии стремится к монохромности, разнообразие достигается за счет оттенков черной туши, а акцентами могут выступать малиновые оттиски резных печатей.

В структуре отельного иероглифа можно выделить два простейших абстрактных формообразующих элемента – точку и линию (вертикальную, горизонтальную, наклонную). Изобразительное начало иероглифических

черт вылилось в определение принципов их написания, уподобляющих линии облакам (горизонтальная линия *хэн*), лезвию меча или рогу носорога (отклоняющаяся влево линия *пе*), стеблю винограда (вертикальная прямая *чжи*) и так далее. Эти метафоры заключали в себе правила написания линий: например, линия *пе* должна писаться сначала слабым поворотом направо, затем широким движением налево, а затем легким возвратом направо. Существовали правила, регламентирующие расположение черт относительно друг друга: композиция каждого иероглифа помещалась в квадрат, который делился на две или четыре части, и при начертании элементов в каждой части должно было соблюдаться равновесие между пустыми и заполненными пространствами. Штрихи наносились кистью, и поэтому имели различную толщину, а также начальную и конечную точку (иногда в виде засечки).

Оуян Сюнь, теоретик китайской каллиграфии выявил тридцать шесть правил написания письма, определяющих архитектонику иероглифа. К ним относится принцип *байшэ* – объединение мелких деталей в несколько выразительных крупных штрихов, *сянъян* – изменение размеров черт с выделением какой-либо части, *чэнчжу* – выделение нижней части иероглифа при его выраженной вертикальной структуре. Исходя из этих принципов, достигалась живописная выразительность каждого отдельного иероглифа, а его значение обогащалось дополнительной коннотацией. Так, начертание иероглиф *и* (мысль) могло напоминать сидящего ученого, а иероглиф *суй* (следовать) – танец [7, С. 32]. Подобное построение дополнительной системы образов без утраты основного значения делает китайский письменный знак уникальным явлением, недоступной для алфавитной системы письма, а его аналогом в европейском искусстве можно считать разве что буквицу (Рисунок 1,2).

В современной письменной речи Китая, наряду с вертикальным, также принято горизонтальное расположение строк. При этом, восприятие текста

на китайском языке не затруднено при расположении текста по вертикали или под любым другим углом, так как иероглиф, в отличии от буквы, является более крупным смысловым узлом. Это делает возможным создание более разнообразных шрифтовых композиций с использованием иероглифов без существенной потери скорости восприятия текста. Благодаря усилению различных выразительных свойств иероглифов, можно добиться создания динамичной или статичной композиции: отсутствие выносных элементов и одинаковые расстояния между иероглифами выражают стремление к покою, а акцентирование различных черт создают ощущение движения [8, С. 289].

Методы композиционного построения шрифтовой композиции в западном искусстве. Формы букв письма определяются рядом потребностей: языковыми, практическими, инструментами письма, а также архитектурными принципами формообразования. (Так, например, готический стиль в Западной Европе объединял общую эстетическую концепцию для всех видов пластических искусства.) Многие художники (Жоффруа Тоори, Альбрехт Дюрер, Леонардо да Винчи, В. Фаворский) изучали теорию формообразования шрифта, и изначально это делалось с целью определить логические законы формирования шрифта для применения их на практике, однако с появлением модернистских шрифтов в XIX веке, данные законы оказались не так эффективны. Изучение, как и классических, так и модернистских шрифтов позволяет выявить новые художественные и коммуникативные свойства их формы.

Облик италийских и славянских алфавитов берет свое начало от греческого алфавита. Римляне усовершенствовали греческий алфавит и создали первые унифицированные стили, которые стали использоваться для документов и рукописей. Так возникло римское капитальное письмо: буквы стали располагаться строго между двумя линиями, впервые появились острые засечки. Римское капитально письмо развивалось параллельно с

архитектурой, подчиняющемуся выработанным древними греками канонами: соотношение высоты вертикального элемента к его ширине было определено как 1:10. Для выполнения надписей на различных поверхностях римское капитальное письмо могло изменять свои пропорции: так, чтобы вписать большой текст в малый блок (например, для выполнения эпиграммы), буквы могли быть сужены. С распространением христианства возникла потребность в большом количестве письменных источников, и в течении последующих двух тысячелетий происходило развитие различных стилей и форм алфавитного письма. В V веке распространение получил унциальный шрифт, состоящий только из прописных (заглавных) букв, имеющих закругленные очертания и не соединенные между собой. Унциальный шрифт был распространен в религиозных текстах. В VIII веке появился каролингский шрифт, созданный по указанию Карла Великого и использовавшийся для официальных документов. Новшеством этого шрифта было использование строчных и прописных букв. Также в Северной Европе получил распространение готический шрифт, позволявший вмещать в пространство листа большие объемы текста. С проявлением типографского станка в XV веке многие из существовавших систем письма были пересмотрены, усовершенствованы и положены в основу гарнитур многих печатных шрифтов.

В настоящее время выделяется пять основных групп шрифтов: скорописные формы букв, легко воспроизводимые без сознательного учета художественных закономерностей, передающие индивидуальные особенности почерка отдельного человека; нормативные шрифты, лаконичные и малохудожественные, форма которых построена строго на основе прямоугольника, квадрата, круга; утилитарно-художественные, соединяющие в себе практическую и эстетическую функции; художественно-декоративные (акцидентные); цифровые шрифты, используемые в

технических устройствах и сочетающие в себе зависимость от характеристик человеческого восприятия и возможностей цифрового устройства [9, С. 36].

Как уже было сказано, основой осевой структурой буквенного знака является графема. При проектировании любого шрифта, построение графем осуществляется с помощью разработки начертания пятнадцати основных элементов: основного штриха (вертикального или наклонного), соединительного штриха (горизонтальная, наклонная или изогнутая линия, по толщине может быть уже основного штриха), плеча (для латинских букв), зачески и полузасечки (перпендикулярного штриха к основному штриху, позволяющему направить движение глаза читателя вдоль строки и связать текст в единую линию), узла (определения места, где будут соединяться диагональные штрихи в середине букв), петли (замкнутого элемента, как правило, находящегося в нижней части строчной буквы), капли (вариант окончания штриха при его нависании); овала (замкнутая форма в виде эллипса, ось которого может быть прямой или наклонной) и полуовала, концевого элемента (окончание штриха, не увенчанного засечкой, как, например, в буквах «у» или «а»), внутрибуквенного просвета, высоту строчных и прописных знаков (для округлых букв она, как правило, чуть больше), высоту выносных элементов, базовую линию (линию основания шрифта). Соблюдение пропорций в начертании основных элементов необходимо для создания гармоничного читаемого шрифта.

Композиция шрифтовой графики ограничена организацией форм букв, однако форма букв и их содержание должно быть подчинено художественному образу, таким образом, буква или слово могут по замыслу автора изменяться по размеру, плотности, цвету, насыщенности. При этом следует помнить, что для сохранения удобочитаемости каждая графема должна сохранять свою индивидуальность, то есть на удалении не должно возникать путаницы между ними; толщина основного штриха должна иметь

к толщине межбуквенного пробела отношение от 1:6 до 1:1; межбуквенные пробелы не должны быть слишком большими, чтобы не создавать ощущение разреженности и не мешать восприятию слов; отношение ширины буквы к ее высоте должно быть в пределах от 1:2 до 1:1; толщина штрихов должна быть умеренной; наклон основного штриха не должен быть больше 75-80°. Рисунок гарнитуры должен соответствовать содержанию текста, поэтому использование устаревших, в том числе и старинных шрифтов должно быть аккуратным и обоснованным [10, С. 45].

В старинной типографии эпохи Возрождения и барокко было принято выстраивать текстовые блоки строго по центру в соответствии с принципом симметрии. Ян Чихольд, дизайнер и теоретик типографики, призывал отказаться от этого формального закона в силу того, что главные слова в тексте не находятся в центре, а на некотором расстоянии друг от друга. Его идея Новой типографики заключалась в том, что форма построения текста должна отталкиваться от функции текста. Для того, чтобы сохранить информативную функцию, текст должен располагаться так, как двигается взгляд читателя: в европейской традиции принято читать справа-налево и сверху-вниз. Исходя из этого, чаще всего будет преобладать ассиметричный ритм, а использование ассиметричных форм будет более логичным и разнообразным, выражающим переменчивый характер современного мира. Также Чихольд призывал использовать выразительные возможности пустого пространства, так как воздействие света, отраженного от белой бумаги, действует на зрителя сильнее, чем черный или серый [11, С. 96].

Определение универсальных методов композиционного построения. Визуальные свойства графики шрифта определяются взаимодействием формы и содержания. Благодаря анализу традиционной китайской и европейской письменной культуры стало понятно, что смысловой единицей китайского языка является иероглиф, а в алфавитной

письменности – слово. Однако с точки зрения изобразительного искусства большее значение имеет отдельная графема, как его средство. В китайском языке графемой также является иероглиф, а в алфавитном письме – буква и другие графические знаки. То есть, графема в китайском языке содержит больше смыслового значения, благодаря чему текст читается медленнее и занимает меньше места. При этом, если сравнивать с предметным или пиктографическим письмом, то алфавитная и китайская иероглифическая система письменности все-таки имеют много общего: это фонетическое содержание, чтение текста справа налево, законы расположения графем в пространстве относительно друг друга и их составных частей, утрата изначального изобразительного начала в виду перехода к абстрактным символам. В связи с этим представляется возможность выявить методы композиционного построения в искусстве каллиграфии, которые будут общими для обоих письменных культур:

1) Дифференцируемость письменных знаков. Элементы графем должны быть подобраны так, чтобы при прочтении не возникало путаницы.
2) Соподчиненность элементов. Аналогичные элементы разных графем (точки, линии, засечки, угол наклона) должны иметь одинаковое строение.
3) Соподчиненность частного общему. Графемы строятся в пределах общих набавляющих, имеют единый наклон, толщину и расстояние между структурными элементами.
4) Соответствие формы содержанию. Подбор шрифта осуществляется согласно стилистике текста и образному содержанию композиции.
5) Соответствие формы функции. В зависимости от назначения текста (информативность, декоративность) подбирается логичное членение

текста с помощью разных размеров, плотности, расположения и так далее.

6) Взаимодействие заполненного и пустого пространства. Пустое пространство выступает в роли композиционной паузы, направляет взгляд зрителя.
7) Восприятие текстового блока как пятна. Не стоит забывать, что помимо отдельных символов, зритель воспринимает пространство, заполненное текстом как текстурное пятно, и его форма также подчиняется основным законам композиции, то есть имеет значение расположение текстового блока относительно оптического центра и краев листа.

Заключение. Искусство каллиграфии подчинено не только законам языка, но и изобразительного искусства. Не случайно искусство китайской каллиграфии так тесно связано с живописью, а европейской – с архитектурой. Китайский язык и языки, в основе которых лежит алфавит, на данный момент являются самыми распространенными в мире, поэтому изучение традиций каллиграфического искусства этих культур имеют большое значение для развития общемировой визуальной культуры. На основе традиционной китайской и европейской письменной культуры были выявлены универсальные методы композиционного построения шрифтовой композиции: дифференцируемость письменных знаков, соподчинение элементов, соподчиненность частного общему, соответствие формы содержанию и функции, учет взаимодействия пустого и заполненного пространства, восприятие текстового блока как пятна.

Иллюстрации

Рисунок 1. Чжао Чжи-Цзянь. Иероглиф и (следовать) в виде сидящего человека

Рисунок 2. Ван Си-чжи. Иероглиф суй (следовать) в виде танцовщицы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Леонтьев Д.А. Психология смысла: природа, строение и динамика смысловой реальности. 2-е изд., испр. – М., 2003.
2. Морозова Л.В., Мурин И.Н. Психофизиологическая специфика восприятия печатного шрифта // Arctic Environmental Research. 2013. № 3. - С. 76-85.
3. Восемь принципов иероглифов Юн // 永字八法詳說 URL: https://web.archive.org/web/20100217162645/http://www.chinese-artists.net/lessons/yongzhi.htm (дата обращения: 17.05.2022).

4. Нестеренко С.П. Гарнитура шрифта как фактор регуляции восприятия текста: Экспериментальное исследование: автореф. дис. канд. филол. наук: 10.02.19. - Барнаул, 2003. - 20 с.).
5. Виноградова Н.А. Китай, Корея, Япония: образ мира в искусстве: Сборник научных статей. – М.: Прогресс-Традиция, 2010. – 288 с.
6. Малявин В.В. Китайская цивилизация. – М.: «Издательство Апрель», 2000. – 632 с.
7. Завадская Е.В. Ци Бай Ши – М.: «Искусство», 1982. – 99 с.
8. Русакова А.С. Иероглиф и его роль в композиции современного китайского плаката // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2009. № 97. – С. 285-290.
9. Семченко П.А. Основы шрифтовой графики. – Минск: «Вышэйшая школа», 1978. – 96 с.
10. Смирнов С.С. Шрифт и шрифтовой плакат. – М.: «Плакат», 1977. – 144 с.
11. Чихольд Я. Новая типографика. Руководство для современного дизайнера. – М.: Издательство Студии Артемия Лебедева, 2011. – 244 с.

REFERENSES

1. Leont'ev D.A. Psikhologiya smysla: priroda, stroenie i dinamika smyslovoi real'nosti. 2-e izd., ispr. – M., 2003.
2. Morozova L.V., Murin I.N. Psikhofiziologicheskaya spetsifika vospriyatiya pechatnogo shrifta // Arctic Environmental Research. 2013. № 3. - Pp. 76-85.
3. Vosem' printsipov ieroglifov Yun // 永字八法詳說 URL: https://web.archive.org/web/20100217162645/http://www.chinese-artists.net/lessons/yongzhi.htm (data obrashcheniya: 17.05.2022).

4. Nesterenko S.P. Garnitura shrifta kak faktor regulyatsii vospriyatiya teksta: Eksperimental'noe issledovanie: avtoref. dis. kand. filol. nauk: 10.02.19. - Barnaul, 2003. - 20 p.).
5. Vinogradova N.A. Kitai, Koreya, Yaponiya: obraz mira v iskusstve: Sbornik nauchnykh statei. – M.: Progress-Traditsiya, 2010. – 288 p.
6. Malyavin V.V. Kitaiskaya tsivilizatsiya. – M.: «Izdatel'stvo Aprel'», 2000. – 632 p.
7. Zavadskaya E.V. Tsi Bai Shi – M.: «Iskusstvo», 1982. – 99 p.
8. Rusakova A.S. Ieroglif i ego rol' v kompozitsii sovremennogo kitaiskogo plakata // Izvestiya RGPU im. A. I. Gertsena. 2009. № 97. – Pp. 285-290.
9. Semchenko P.A. Osnovy shriftovoi grafiki. – Minsk: «Vysheishaya shkola», 1978. – 96 p.
10. Smirnov S.S. Shrift i shriftovoi plakat. – M.: «Plakat», 1977. – 144 p.
11. Chikhol'd Ya. Novaya tipografika. Rukovodstvo dlya sovremennogo dizainera. – M.: Izdatel'stvo Studii Artemiya Lebedeva, 2011. – 244 p.

Чжун Синьчжэ
аспирант Института музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: sobaka.mk@mail.ru

Zhong Xinzhe
Postgraduate student
Institute of Music, Theater and Choreography
of the Herzen State Pedagogical University, Saint Petersburg, Russia

ИНТЕРАКТИВНОЕ ОБУЧЕНИЕ В ФОРТЕПИАННОМ КЛАССЕ КИТАЙСКИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ШКОЛ

Аннотация. В статье подчёркивается необходимость усиления мобилизации личностной инициативы учащихся в фортепианном классе музыкальных школ Китая, а также развитие у начинающих пианистов способности к независимому мышлению. В этом контексте значительным образовательным потенциалом обладает интерактивное обучение в классе фортепиано, реализующее возрастающую субъектность учащихся в музыкально-педагогическом процессе, создание гармоничной и демократической образовательной среды для максимального удовлетворения эстетических потребностей обучающихся. В данной модели учителя и ученики ведут равноправные диалог и обмен мнениями, чтобы развивать их и решать художественные и технологические задачи. Также используются постановка проблемных вопросов, организация сравнительных и ролевых игр, интерпретации различных понятий и явлений, материалы мультимедиа и интернета. Интерактивное обучение в фортепианном классе развивает у ребёнка дух единства и сотрудничества, улучшает общую способность воспринимать музыку, формирует необходимые психологические и коммуникативные качества. Педагогическими принципами интерактивного обучения в фортепианном классе музыкальных школ являются повышение субъектности юного пианиста, более тесное диалогическое взаимодействие всех участников образовательно-коммуникативного пространства, работа в

малых группах на основе кооперации и сотрудничества, диверсифицированное использование активно-ролевой деятельности и тренинговой организации обучения.

Ключевые слова: музыкальное образование, Китай, фортепианный класс, интерактивное обучение.

INTERACTIVE LEARNING IN THE PIANO CLASS OF CHINESE MUSIC SCHOOLS

Abstract. The article emphasizes the need to strengthen the mobilization of personal initiative of students in the piano class of music schools in China, as well as the development of the ability of novice pianists to think independently. In this context, an interactive piano classroom teaching model has significant educational potential, realizing the increasing subjectivity of students in the musical and pedagogical process, creating a harmonious and democratic educational environment to maximize the aesthetic needs of students. In this model, teachers and students conduct an equal dialogue and exchange of opinions in order to develop them and solve artistic and technological problems. The formulation of problematic issues, the organization of comparative and role-playing games, the interpretation of various concepts and phenomena, multimedia and Internet materials are also used. Interactive learning in the piano class develops the spirit of unity and cooperation in the child, improves the overall ability to perceive music, forms the necessary psychological and communicative qualities. The pedagogical principles of interactive learning in the piano classroom of music schools are to increase the subjectivity of a young pianist, closer dialogical interaction of all participants in the educational and communicative space, work in small groups based on cooperation and cooperation, diversified use of active role-playing activities and training organization of training.

Keywords: music education, China, piano class, interactive learning.

Введение

Традиционное обучение игре на фортепиано в музыкальных школах Китая, в основном, основано на «принципе подражания». Учителя демонстрируют навыки игры, а ученики стремятся их скопировать, после чего педагогом вносятся определённые коррективы и т.д. [1]. В настоящее время педагогическая философия делает упор на мобилизацию и реализацию личностной инициативы учащихся, а также развитие у них способности к независимому мышлению. В этом контексте значительным образовательным потенциалом обладает *интерактивная модель обучения в классе фортепиано* [2].

В данном подходе преподаватель создаёт ситуации для сотрудничества со своим воспитанником, чтобы полностью мобилизовать его для активного участия в процессе, тем самым улучшая качество обучения. С развитием детского фортепианного образования КНР, имитационная парадигма игры на фортепиано вызывает все больше и больше вопросов. Можно ли улучшить исполнительские навыки учащихся и обучить искусству музыкального выражения только через механическое копирование движений в течение длительного времени? Какую роль может сыграть независимое мышление юного пианиста о музыке в его исполнительстве? Как обучение игре на фортепиано сочетается с современными образовательными процессами и развивает у детей рефлексию и аналитические способности решать возникающие проблемы?

Размышление над этими вопросами привело к тому, что профессиональное сообщество Китая постепенно осознало, что преподавание игры на фортепиано требует обновления своей концепции и продвижения творческого и интерактивного обучения [3]. Современное исполнительское фортепианное искусство в первую очередь отражает субъективный стиль исполнителя и его личностное начало.

Повышение субъектности учащегося в учебном процессе фортепианного класса

Ещё в первой половине XX века такие известные преподаватели фортепиано, как Левина, Леймер, Нейгауз, Голубовская, Захаров и другие, подчеркивали, что ученики должны сначала превратить нотный текст в музыку, которую они могут услышать в своем сердце - услышать свой внутренний голос. Чем ярче музыкальный образ в вашем сердце, тем свободнее можно проявить себя в искусстве фортепианной игры.

В Китае популярность фортепиано растет с середины 1980-х годов. С увеличением числа пианистов модель обучения корректируется - к индивидуальным занятиям были добавлены групповые уроки (обычно в группах по три человека), использование цифрового фортепиано, дистанционного формата и других методов. Обучение игре на фортепиано также изменилось - с преимущественно освоения эмпирического опыта на более системное, научное и структурированное [4]. Наряду с другими предметами, в музыкальных вузах изучается курс «Методика обучения игре на фортепиано». Вопросы теории обучения игре на фортепиано, методы преподавания становятся темами обсуждения в профильных научных журналах.

В этом контексте сущность интерактивного обучения в фортепианном классе музыкальных школ Китая исходит из того, что понимание ребёнком музыкального произведения - основа художественного исполнения. Согласно теории конструктивизма известного швейцарского психолога Жана Пиаже, приобретение знаний — это процесс активного исследования, открытия и конструирования учащимся знаний и их значений в сочетании с существующим опытом на основе взаимосвязи собственных взглядов. Данная концепция подчеркивает возрастающую субъектность учащихся в музыкально-педагогическом процессе [5]. Учителя вдохновляют своих

воспитанников на получение знаний посредством диалогового взаимодействия в процессе обучения вместо того, чтобы просто обязывать их повторять определенные действия за ними и усваивать теоретическую информацию.

Так называемое интерактивное обучение относится к созданию педагогами гармоничной, непринужденной и демократической образовательной среды для максимального удовлетворения эстетических потребностей обучающихся [6]. Учителя и ученики ведут равноправные диалог и обмен мнениями, чтобы развивать их и решать художественные и технологические задачи. Значение интерактивного обучения в фортепианном классе музыкальной школы состоит в том, чтобы подчеркнуть признание и уважение статуса субъектности учащегося, относиться к нему как к активной и независимой личности и способствовать его творческому развитию через образовательную деятельность.

Принципы интерактивного обучения в фортепианном классе

В фортепианном классе интерактивное обучение призвано способствовать личностному пониманию музыкального произведения учащимся через физический контакт с клавишами [7]. Задача фортепианного педагога активизировать творческий потенциал своих воспитанников, позволяя им достичь наилучшей координации собственных мышечных действий с метроритмической организацией звуков конкретного музыкального произведения и его образным строем.

Данный подход радикально отличается от имитационной модели обучения, которая признает абсолютный авторитет фортепианного педагога. С художественно-исполнительской точки зрения роли учителей и учеников в классе равны. Они оба являются, прежде всего, музыкантами. Исполнитель и аудитория вместе создают особую атмосферу концертного выступления. Пианист, обращаясь к воспринимающей публике, передаёт акустическую

информацию, глубоко интерпретируя коннотацию произведения. Обе стороны таким образом общаются в мире музыки. Поэтому обучение игре на фортепиано должно вернуться к первоначальному значению интерактивного общения, устранить разрыв между учителями и учениками, сократить расстояние между ними, активизировать творческую атмосферу в классе, стимулировать способности учащихся, совместно анализировать и решать возникающие проблемы.

В этом контексте ключевым является создание соответствующей среды в фортепианном классе и взаимодействие в ней. Необходимо, чтобы это пространство оказывало стимулирующее воздействие на начинающих пианистов, находящихся в нём. Преподаватель может сосредоточиться на определенной теме, рассматривать музыкальное произведение как единое целое, решать особые задачи в каждом конкретном случае и т.д. [8]. Это и постановки проблемных вопросов, организация сравнительных и ролевых игр, интерпретации различных понятий и явлений, использование мультимедиа и интернета.

Для программных и сюжетных музыкальных пьес, которые так часто изучаются на начальном этапе фортепианной подготовки, применение метода дедукции позволяет учащимся интуитивно и адекватно понимать смысл исполняемой музыки. Например, пьеса «Таракан» в третьем томе фортепианного пособия для начинающих Джона Томпсона создана на основе мексиканских народных мелодий. Можно познакомить учащегося с латиноамериканскими обычаями и национальными костюмами, а затем превратить это музыкальное произведение в рассказ, где мужчины и женщины собрались вместе на празднике, чтобы танцевать. Затем попробовать различные варианты звукоизвлечения и динамики, необходимые для передачи этого настроения, сравнить их. Это поможет начинающему

пианисту нагляднее представить сцену народного танца и почувствовать художественный образ пьесы.

Другой пример - прелюдии Шопена, где музыка полна трагических оттенков (например, №№4, 6, 20). Начинающему пианисту очень сложно точно уловить смысл этих произведений и передать его с помощью клавиш. В этом случае можно использовать возможности Интернета и мультимедиа для получения соответствующей информации и материалов об этом композиторе, его судьбе, а также личное исполнение учителя.

Также можно давать учащемуся представление о музыкальном стиле – произведения, общего дискурса (например, венский классицизм), но разных авторов могут быть изучены в сравнении. Например, сонатины Клементи и Бетховена. Хотя эти композиторы являются современниками, обращается внимание на конкретных примерах проявления их индивидуального авторского почерка – интонационный и образный строй, особенности музыкальной фактуры, формы, художественных эффектов.

Задаваемые вопросы побуждают учащихся думать и обсуждать, дают возможность создать более непринужденную атмосферу общения. Тех учеников, которые более замкнуты и не любят выступать публично, учителя не должны игнорировать, а, наоборот, своевременно поощрять их, давать доброжелательные рекомендации, побуждать активнее участвовать в учебной деятельности и не позволять оставаться сторонними наблюдателями [9].

Прежде всего, следует поощрять своих воспитанников смело высказывать собственное мнение, создавать гармоничную и приятную атмосферу. Чтобы они могли смело задавать вопросы и говорить свободно, без излишних правил, ограничений или отождествления со стандартным ответом. Создание творческой среды — это настоящее искусство и учителя должны прилагать максимальные усилия, чтобы сделать учебный процесс

ярким и интересным. Знания, которые ученик получает сам, являются личностно-ориентированными и более значимыми для него. А формальное запоминание или механическое подражание сами по себе не столь эффективны и часто не могут стать основой исполнительского опыта ученика. Хотя в этом случае педагог может вовремя исправлять технологические ошибки обучающихся, тем не менее, это не работает при их самостоятельной работе.

Следует учитывать ещё такой момент - когда начинающие пианисты сосредотачиваются на определенном обозначении в нотном тексте [10] (местоположение ноты, ритм, аппликатура, динамические и тактильные символы и т.д.), то воспроизводимая ими музыка может распасться. При мелкогрупповой форме занятий или при изучении ансамблевого репертуара, преподаватель сегментирует группу в соответствии с исполнительским уровнем каждого учащегося. Во время урока, каждый ребёнок по очереди выполняет ту или иную ролевую функцию – он может выступать в роли простого воспринимающего или эксперта, а затем участвовать в обсуждении какой-либо проблемы, после чего отрабатывать определённый исполнительский приём, отвечать на вопросы учителя и своих товарищей по группе и т.д. Таким образом появляется возможность «взгляда» не только «со стороны», но и как-бы «сверху», что имеет ключевое значение именно на начальном этапе фортепианного обучения. Дети учатся друг у друга и развивают способность обнаруживать и решать проблемы посредством взаимного наблюдения. Они вместе занимаются и технической подготовкой, играют этюды, чтобы помочь себе и своим коллегам лучше прогрессировать в этой сфере.

Кроме того, такая форма занятий развивает у ребёнка дух единства и сотрудничества, улучшает общую способность воспринимать музыку, формирует хорошие психологические и коммуникативные качества.

Ученикам, которым не хватает уверенности в себе, плохо справляющимся с боязнью сцены, необходимо предоставить больше возможностей для выступлений и работы над собой в этом направлении. Такой интерактивный режим обучения не только побуждает учителей постоянно совершенствовать свои методы обучения, но также помогает улучшить взаимодействие между учениками, так как информация, полученная от сверстников более конкретна и понятна.

Заключение

Перечисленные формы занятий могут использоваться преподавателем для обобщения общих вопросов и обсуждения их в группе, а не индивидуально с каждым. Это не только помогает работать вместе, «сплачивает» класс, но также экономит время и позволяет избежать повторяющихся указаний. А дети могут полностью раскрыть свой творческий потенциал в сотрудничестве и общении. Это ни в коем случае не подвергает сомнению необходимость индивидуальных занятий в фортепианном классе, а лишь свидетельствует о диверсификации его форм. Неважно, индивидуальный урок или мелкогрупповой, учителям фортепиано необходимо решать, как развивать независимое мышление своих воспитанников. Если в практике обучения игре на фортепиано и учителя, и ученики выполняют только одну роль, тогда неизбежно возникают ограничения в развитии молодого музыканта.

Таким образом, принципами интерактивного обучения в фортепианном классе музыкальных школ является повышение субъектности юного пианиста, более тесное диалогическое взаимодействие всех участников образовательно-коммуникативного пространства, работа в малых группах на основе кооперации и сотрудничества, диверсифицированное использование активно-ролевой деятельности и тренинговой организации обучения.

ЛИТЕРАТУРА

1. 徐骏. 钢琴教学中学生音乐表达的启发策略研究/徐骏. 陕西教育（高教），-陕西. 2021 年. -第一期. 38-39 页. - Сюй Цзюнь. Исследование стратегий обучения игре на фортепиано / Сюй Цзюнь. - Образование Шэньси, Шэньси, 2021. №1. - С.38-39.
2. Пометун О. И. Интерактивные технологии обучения: Науч.-метод. пособие. /О. И. Пометун, Л.Л. В. Пироженко. - М.: А.С.К., 2004. - 192 с.
3. 徐星月. 守望传统、筹帷当下，共建多元学术对话— “第三届国际钢琴教学法学术周” 述评及其他/徐星月. 中国音乐教育, -北京. 2020 年. -第九期. 49-52 页. - Сюй Синюэ. Сохранение традиций, планирование настоящего, совместное построение разнообразных академических диалогов - Комментарии к «Третьей Международной академической неделе по методике преподавания фортепиано» / Сюй Синюэ. - Китайское музыкальное образование, Пекин, 2020. № 9. - С. 49-52.
4. -王蕾&史今朝.浅谈钢琴表演与音乐教育的创新问题/王蕾&史今朝. 黄河之声, -山西. 2020 年. -第十五期. 106-107 页. - Ван Лэй., Ши Цзиньчжао. Об инновациях в фортепианном исполнении и музыкальном образовании / Ван Лэй., Ши Цзиньчжао. - Голос Желтой реки, Шаньси, 2020. № 15. - С.106 -107.
5. 周佳铭. 中国儿童钢琴启蒙教育的现状与策略研究/周佳铭. 艺术教育, -北京. 2020 年.-第十一期. 39-42 页. - Чжоу Цзямин. Исследование текущего состояния и стратегии просвещения китайских детей в игре на фортепиано / Чжоу Цзямин. - Художественное образование, Пекин, 2020. № 11. - С. 39-42.
6. 徐颖. 探讨幼儿钢琴启蒙教育中音乐审美能力的培养/徐颖. 黄河之声, 山西. 2019 年. -第十期. 120-121 页.Чжоу Цзямин. Дискуссия о развитии музыкально-эстетических способностей в детском фортепианном образовании / Чжоу Цзямин. - Голос Желтой реки, Шаньси, 2019. № 10. - С.120-121.

7. 邢颖. 互动式钢琴教学探析/邢颖. 宿州教育学院学报, -安徽. 2010 年. -第六期. 120-122 页. - Син Ни. Анализ интерактивного обучения игре на фортепиано / Син Ни. - Учебная газета университетского колледжа, Анхоб, 2010. № 6. - С.120-122.
8. 王丽单. 谈钢琴教学中的动机培养与保持/王丽单. 黑龙江教育学院学报 -黑龙江. 2004 年. -第一期. 136-139 页. - Ван Лидан. О развитии и поддержании мотивации в обучении игре на фортепиано / Ван Лидан. - Журнал Института образования Хэйлунцзян, Хэйлунцзян, 2004. № 1. - С. 136 -139.
9. Ван Баохун, Шумилова Е.Н. Музицирование как форма просвещения юного пианиста в современном Китае / Ван Баохун, Е.Н. Шумилова // Материалы Международной научно-практической конференции «XXVI Царскосельские чтения». - Санкт-Петербург, 2022. - С. 151-153.
10. Корноухов М.Д. Нотный текст – горизонты познания. Монография. /М.Д. Корноухов. - СПб.: Астерион, 2018. - 62 с.

REFERENCES

1. Xu Jun. Study of piano learning strategies / Xu Jun. - Education of Shaanxi, Shaanxi, 2021. No.1. Pp.38-39.
2. Pometun O. I. Interactive learning technologies: Scientific method. manual. / O. I. Pometun, L.L. V. Pirozhenko. — M.: A.S.K., 2004. — 192 p.
3. Xu Xinyue. Preservation of traditions, planning of the present, joint construction of various academic dialogues - Comments on the "Third International Academic Week on the methodology of Piano Teaching"/ Xu Xinyue. - Chinese Music Education, Beijing, 2020. No. 9. Pp. 49-52.
4. Wang Lei., Shi Jinzhao. About innovations in piano performance and music education / Wang Lei., Shi Jinzhao. - The Voice of the Yellow River, Shanxi, 2020. No. 15. Pp.106 -107.

5. Zhou Jiaming. A study of the current state and strategy of educating Chinese children in piano playing / Zhou Jiamin. - Art Education, Beijing, 2020. No. 11. Pp. 39-42.
6. Zhou Jiaming. Discussion on the development of musical and aesthetic abilities in children's piano education / Zhou Jiamin. - The voice of the Yellow river, Shanxi, 2019. No. 10. Pp. 120-121.
7. Sin Ni. Analysis of interactive piano learning / Shin Ni. - Educational newspaper of the University College, Ankhob, 2010. No. 6. Pp.120-122.
8. Van Lidan. About the development and maintenance of motivation in learning to play the piano/Van Lidan. - Journal of the Heilongjiang Institute of Education, Heilongjiang, 2004. No. 1. Pp. 136 -139.
9. Wang Baohong, Shumilova E.N. Music making as a form of education of a young pianist in modern China /Wang Baohong, E.N. Shumilova //Proceedings of the International Scientific and Practical Conference "XXVI Tsarskoye Selo Readings". - St. Petersburg, 2022. Pp. 151-153.
10. Kornoukhov M. D. Musical text – horizons of cognition. Monograph. / M.D. Kornoukhov. - St. Petersburg: Asterion, 2018. 62 p.

Сюй Ююань
аспирант
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: 522353013@qq.com

Xu Youyuan
postgraduate student
Russian State Pedagogical University them. A. I. Herzen

МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ СТУДЕНТОВ-МУЗЫКАНТОВ В КИТАЙСКОМ ОБРАЗОВАНИИ

Аннотация. Наступление эры больших данных в XXI столетии привело к серьезным изменениям во всех сферах и областях жизнедеятельности человека, включая область образования. Китай, как одно из наиболее быстро развивающихся и прогрессивных государств, оказался в числе первых среди тех, кто занялся внедрением новой парадигмы обучения подрастающего поколения, основанной на междисциплинарной интеграции и пересечения научных областей. Данные изменения в особенности затронули сферу искусства, которая оказалась наиболее подверженной трансформационным влияниям. Настоящее исследование направлено главным образом на то, чтобы оценить, какие методы музыкального обучения студентов используются в современной китайской системе художественного образования. В частности, рассматриваются ключевые сдвиги методологической парадигмы музыкального образования, произошедшие в Китае за последние десять лет.

Ключевые слова: музыкальное искусство, музыкальное образование, художественное образование, междисциплинарное обучение, образование в Китае, китайские студенты, китайская образовательная методика.

METHODS OF TEACHING MUSIC STUDENTS IN CHINESE EDUCATION

Annotation. The advent of the era of big data in the XXI century has led to serious changes in all spheres and areas of human activity, including education.

China, as one of the fastest developing and progressive states, was among the first among those who engaged in the introduction of a new paradigm of education for the younger generation, based on interdisciplinary integration and the intersection of scientific fields. These changes particularly affected the sphere of art, which turned out to be the most susceptible to transformational influences. The present study is mainly aimed at assessing which methods of music teaching students are used in the modern Chinese art education system. In particular, the key shifts in the methodological paradigm of music education that have occurred in China over the past ten years are considered.

Keywords: music art, music education, art education, interdisciplinary training, education in China, Chinese students, Chinese educational methodology.

Новое тысячелетие ознаменовало собой глобализацию культурно-образовательных процессов и создание стратегии динамического общепланетарного развития мирового сообщества, направленного на восстановление, обмен и трансформацию национальных образовательных доктрин, этно-воспитательных систем между определенными культурами, а также заимствование опыта преподавания в высшей педагогической школе его интернационализации. Стремительные интеграционные процессы в мировом образовательном пространстве требуют от современной системы высшего образования вооружить ее выпускников комплексом синтезированных знаний лучших культурных традиций других народов мира с целью адаптации их к национальным традициям определенной страны и использования педагогического опыта в различных формах педагогической практики.

Музыкальное образование является важной частью художественного образования, которое играет важную роль в развитии и совершенствовании психологии и характера учащихся, просветлении мудрости и воспитании

новаторского мышления. С развитием общества музыкальное образование сформировало большую комплексную теорию, основанную на многих междисциплинарных предметах, наиболее важными из которых являются философия и музыкального образования.

С началом второго десятилетия XXI века, стремительным развитием научных исследований, в сфере образования в Китае начали происходить серьезные изменения [3]. Прежде всего, это касается смены исследовательского ракурса теоретической системы музыкальной подготовки студентов; проведения многочисленных реформ обучения; внедрения инноваций в учебные программы и образовательных моделей; заимствование зарубежного прогрессивного опыта; развитие парадигмы мультикультурализма. При этом, в современной научной практике все еще существует недостаток оригинальных исследований в области китайского музыкального образования, что в целом может затруднять его дальнейшее развитие.

Музыка является важной областью гуманитарных наук и важной частью духовной и культурной жизни людей. Она представляет собой рекомбинацию звуков, поэтому обучение музыкальному искусству с точки зрения китайской педагогики должно быть основано преимущественно на чувствах, опыте, а не на стандартном усвоении нот и звуков. С точки зрения образования музыкально-эстетическое воспитание играет роль воспитания эмоций, повышения качества, развития мудрости и содействия всестороннему развитию людей.

В условиях современного состояния художественного образования в Китая, также находящегося в процессе реформирования, внимание прогрессивных китайских педагогов обращено к основным задачам ведущих художественных факультетов, стоящих на позиции сохранения, распространения национальных традиций, а также в их обогащении за счет

введения международного опыта в соответствии с современными культурно-образовательными потребностями китайского общества [4]. В процессе реформирования образовательной политики Китая среди шести основных целей самыми главными были определены две, относящиеся к высшему образованию и подготовке специалистов разного профиля, а именно: развитие высшего образования и охват им молодежи соответствующей возрастной группы; достижение мирового уровня качества для части высших учебных заведений и профилей их подготовки.

Целесообразно отметить, что в последнее время в процессе реформирования высшей школы Китая значительное внимание уделяется преподаванию предметов гуманитарного цикла, направленных на формирование духовных ценностей личности, ее гуманитарного духа, воспитание человека нового типа, готового к творческому сотрудничеству в XXI веке, что является важным фактором интеллектуального развития страны. Музыкальное воспитание на всех образовательных уровнях в Китае – это, прежде всего, воспитание музыкой, которая представляет собой символ порядка, цивилизации, привносимых в мир героями мифологии, цель которых – умиротворение и гармонизация человека и социума, внесение в хаотическую среду определенной структуры, нормы, иерархии, в которой музыкальная педагогика базируется на традициях – обращена к глубинам древневосточной мудрости [2].

Для того, чтобы понять, в чем суть современных изменений в методике музыкального образования Китая, предлагаем обратиться к следующему.

Еще в конце XX века китайские педагоги были уверены, что музыкальное искусство – это предмет свободы и индивидуального творчества. Его оценка, как правило, была сугубо субъективной, поэтому многие сталкивались с трудностями качественного оценивания результатов художественного обучения [4]. Предметом оценивания становились такие

параметры, как технические способности; мыслительные навыки; творческие умения студентов и т. д.

В современной образовательной парадигме Китая музыкальное искусство рассматривается уже не только как средство творческого самовыражения личности, но и прежде всего, как дисциплина, которая развивает определенные навыки и качества человека, способствует формированию культурного разнообразия и т. д. Оценка качества музыкального обучения в таком случае сводится преимущественно к оценке художественной грамотности студентов, инновационным способностям учащихся.

Качественные изменения в методике музыкального обучения студентов в Китае произошли и в том плане, что педагоги сегодня сосредотачивают свое внимание на совмещении методов и технологий художественного образования с достижениями в области нейронауки. Неврология сама по себе относится к науке, которая стремится объяснить биологические механизмы психической деятельности человека [2]. Она включает в себя такие области познания, как наука о мозге, нейробиология, невропатология, поведенческая генетика и т. д. Современные китайские преподаватели музыкального искусства уверены, что нейробиология – уникальная дисциплина, поскольку в ней глубоко интегрированы знания и навыки биологических, когнитивных наук. С их точки зрения образовательная неврология имеет важнейшее значение и ценность для развития национальных талантов и повышения всесторонней национальной мощи в сфере музыкального искусства.

В научных кругах Китая было проведено не мало эмпирических исследований, результаты которых доказали, что музыкальное образование, основанное на когнитивной неврологии, способствует более успешному формированию не только непосредственно музыкальных навыков, художественно-творческих умений и знаний, но также и приводит к

обширным и долгосрочным положительным последствиям для индивидуального развития мозга человека [2; 3; 4]. Данные сведения имеют важное просветительское и справочное значение для современной системы музыкального образования не только в Китае, но и в других странах, во всем мире.

Еще одной прогрессивной областью и подходом к реализации музыкального образования в Китае является нейроэстетика. По сравнению с образовательной нейронаукой, исследования нейроэстетики гораздо глубже проникают в сущность музыкального обучения. Это прежде всего область экспериментальной науки, относительно новая для китайской академической практики. Лишь к началу второго десятилетия XXI века нейроэстетика была официально определена, как сфера научного изучения нейронной основы человеческого мышления и создания на этой почве произведений музыкального искусства [2]. Данное научное направление направлено прежде всего на объяснение и понимание эстетического опыта на неврологическом уровне путем исследования «восприятия, производства и реакции на произведения музыкального творчества».

Одним из главных вопросов нейроэстетики, который изучается китайскими учеными и преподавателями музыкального искусства, заключается в том, что непосредственно эстетические предпочтения студентов управляются определенным набором универсальных законов и принципов, поэтому для того, чтобы обеспечить качественное музыкальное обучение, следует выявить их и учитывать в процессе построения учебного процесса. Прогрессивные китайские педагоги уверены, что выявление цепей в мозге, которые принимают непосредственное участие в формировании эстетических суждений молодежи, позволит с точности определить механизм формирования данных реакций. В связи с этим при выработке методов музыкального обучения необходимо сочетать принципы перцептивной

психологии, эволюционной биологии, неврологии, функциональной анатомии мозга.

Например, музыкальная консерватория Шанхайского университета стремится стимулировать внутреннюю мотивацию студентов, интегрирует эмоциональное образование в курсы обучения игре на различных музыкальных инструментах, всесторонне продвигает творчество студентов посредством сочетания теории и практики, синергии идей и навыков, а также связи между онлайн и офлайн обучением. Преподаватели консерватории уверены, что понимание механизма реакций и эмоций учащихся может способствовать улучшению общего эффекта обучения музыкальному искусству [1]. Педагогический состав настаивает на инновационных методах образования и обучения, проводит разнообразное интерактивное обучение и повышает у студентов чувство опыта и замещения. На базе музыкальной консерватории Шанхайского университета в свободное время на постоянной основе проводятся мероприятия по культурному строительству кампуса, созданию всеобъемлющей структуры системы эмоционального образования, улучшению атмосферы эмоционального образования. Преподаватели стремятся к тому, чтобы направлять студентов к тонкому обмену и восприятию эмоций, а также способствовать интеграции и скоординированному развитию обучения игре на музыкальных инструментах, эмоциональное понимание через практику.

На самом деле возможности влияния музыкального искусства на сознание человека всегда вызывали значительный интерес в Китае. Качество эмоционального ответа на музыкальный звук в его художественной целостности свидетельствует о могучей власти музыки над психикой человека. Это объясняется тем, что человек фактически живет в реалиях двойного смысла, а именно: объективного материального мира, составляющим которого является сам человек как телесное существо при

всей чрезвычайной сложности его организации. Этот мир можно познать средствами науки, с помощью ее методов и соответствующего понятийно-теоретического аппарата. Вторая реалия – субъективная, поскольку является отражением окружающей среды в сознании индивида.

В рамках этого профессор Чжоу Син, директор Исследовательского центра китайского художественного образования Пекинского педагогического университета в 2019 году резюмировал характеристики музыкального образования в новую эпоху как «интеграцию дисциплин, базовую грамотность, стандартизированное обучение и образование мудрости» и указал, что если художественное образование в прошлом было главным образом эпохой эстетического образования 1.0, то сегодняшняя эпоха музыкального образования 2.0 – это переход от «художественно-ориентированного образования» к «образованию грамоте». Качественное изменение «образования способностей» направлено на повышение базовой грамотности учащихся [2]. Музыкальное образование в новую эпоху предполагает не только непосредственное обучение студентов музыке, но и объединяет в себе другие виды искусства – танец, драму, кино, то есть является мультидисциплинарным. По мнению китайского профессора Чжоу Син такой подход позволяет всесторонне развивать способности учащихся к самовыражению, а также расширять их творческие возможности за счет задействования технологий искусственного интеллекта.

Пэн Цзисян – главный пропагандист национальной реформы эстетического образования, профессор музыкального искусства, президент китайского общества теории искусства считает, что междисциплинарный подход к обучению музыке принесет пользу молодым людям во многих аспектах, таких как *«улучшение творчества и способности решать проблемы», «улучшение их психического здоровья и формирование солнечной и здоровой личности»* [3].

Тем не менее, несмотря на внедрение столь прогрессивных методов обучения студентов музыкальному искусству, современное поколение учащихся китайских вузов находится в буквальном смысле на поворотном этапе в своем обучении и развитии. Это связано с тем, что многие педагоги все еще не готовы в полной мере применять новые теоретические концепции и практические технологии для обучения студентов музыке. В результате этого наблюдается общая тенденция снижения мотивации к обучению и интереса к занятиям музыкальным творчеством. Для того, чтобы реформировать процесс преподавания и направить его в перспективное русло, нами были сформулированы некоторые рекомендации:

Во-первых, с целью дальнейшего повышения качества преподавания музыки в колледжах и университетах Китая необходимо в первую очередь реформировать режим преподавания и четко обозначить его цели и ключевые задачи. В таком случае преподаватели будут обладать фундаментом для создания качественной образовательной среды для современного поколения студентов с учетом их актуальных интересов и потребностей.

Во-вторых, очень важно передать инициативу в обучении музыкальному искусству в руки студентов. Преподаватели должны занимать вспомогательную позицию, занимаясь своевременным обновлением методов и содержания обучения музыке в соответствии с интересами учеников. Благодаря опоре на субъективную инициативу студентов, они будут гораздо более ответственно подходить к выполнению учебных задач, что в целом улучшит их музыкальное и эстетическое развитие.

В-третьих, несмотря на интернационализацию образовательного пространства, для китайских педагогов все же очень важно сосредотачиваться на привлечении традиционных национальных музыкальных материалов. Китай славится своим богатым музыкальным

наследием, традиционная музыка несет в себе историю многовековых династий Поднебесной. Композиция, разные техники каждого исторического периода имеют разные красочные характеристики, способные удовлетворить индивидуальные потребности каждого ученика.

В-четвертых, учителя должны позволять студентам самостоятельно вводить новшества в соответствии с различными стилями и техниками музыкальной композиции, что является эффективным способом развития их всесторонних способностей, а также важной основой для наследования музыкальной культуры Поднебесной.

В-пятых, важно обеспечить широкое и многостороннее внедрение Интернет-устройств для расширения эстетического кругозора учащихся. В настоящее время компьютерные информационные системы популяризируются в различных отраслях китайской промышленности, и преподавателям следует активно использовать их в процессе обучения студентов музыкальному искусству на базе колледжей и университетов. Например, это могут быть микро-лекции, перевернутые классы и тому подобные формы обучения, которые выполняются с помощью современного компьютерного оборудования. Это позволит повысить энтузиазм студентов и стимулировать их к участию в музыкальных мероприятиях учебного заведения, будет способствовать обогащению запасов их знаний и в целом стимулировать личностное и творческое развитие.

Таким образом, проведенный в рамках настоящей статьи анализ позволяет сделать вывод о том, что наступление эры больших данных с началом XXI века кардинально изменило способы жизнедеятельности, обучения, мышления человека. Сегодня человечество наблюдает формирование новой образовательной парадигмы, которая основана на междисциплинарной интеграции, расширении педагогических и научно-исследовательских горизонтов. Современные китайские педагоги выступают

за формирование модели трансграничного обучения музыкальному искусству, основанного на концепции нейронауки. Для того, чтобы в дальнейшем способствовать развитию и продвижению музыкального образования, очень важно придерживаться мультидисциплинарного подхода, инновационных образовательных путей, которые будут в полной мере отвечать потребностям студентов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Китайское эстетическое образование 2.0: обучение основным навыкам грамотности и стандартизация преподавания являются ключом // China News Network. – 2021. http://www.xinhuanet.com/local/2021-03/23/c_1127244474.htm (дата обращения 15.08.2022).
2. Нань Юнь, Чен Сюэмэй, Лю Вэньли, Чжоу Цзясянь Мозговой когнитивный механизм музыкального образования и повышение национального качества // Глобальные перспективы образования, 2012. - № 9. – С. 53–59.
3. Сун Бэй, Хоу Цзяньчэн, Влияние музыкальных тренировок на пластичность мозга // Хуан Чжун. – 2013. - № 1. - С. 170–175.
4. Сун Бэй, Чжоу Цзясянь. Инновации в музыкальном образовании с точки зрения образовательной нейронауки: вопросы культурной адаптации // Народная музыка. – 2015. - № 6. – С. 72–74.

REFERENSES

1. Chinese Aesthetic Education 2.0: Teaching basic literacy skills and standardization of teaching are the key // China News Network. – 2021. http://www.xinhuanet.com/local/2021-03/23/c_1127244474.htm
2. Nan Yun, Chen Xuemei, Liu Wenli, Zhou Jiaxian, The brain cognitive mechanism of music education and improving national quality // Global Perspectives of Education, 2012. - No. 9. – Pp. 53-59.

3. Song Bai, Hou Jiancheng, The influence of musical training on plasticity of the brain // Huang Zhong. – 2013. - No. 1. - Pp. 170-175.
4. Sun Bei, Zhou Jiaxian. Innovations in music education from the point of view of educational neuroscience: issues of cultural adaptation // Folk Music. - 2015. - No. 6. – Pp. 72-74.

Сун Цзыцзя
аспирант
Института музыки, театра и хореографии,
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: sobaka.mk@mail.ru

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

ЭТЮДЫ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ В ФОРТЕПИАННОМ КЛАССЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ ШКОЛ КНР

Аннотация. В статье кратко рассмотрены технологические и художественные характеристики китайских этюдов, их методическая целесообразность использования в учебном процессе. Отмечается, что в этих произведениях заметны национальная гармония, они имеют глубокие корни в фольклорной музыке. Сочетая этнический стиль и классическую гармонию, китайские композиторы создали немало инструктивных и концертных фортепианных этюдов, которые внесли большой вклад в расширение данного сегмента учебного репертуара. Подчеркивается значительная художественная составляющая, присутствующую даже в нетрудных этюдах китайских авторов, что делает эти сочинения весьма ценными в фортепианном обучении. Автор констатирует, что несмотря на очевидные достоинства китайских этюдов, их образовательный потенциал, разнообразные технические задачи, они до настоящего времени сравнительно редко используются в учебном процессе музыкальных школ КНР. Среди причин этого положения - консерватизм некоторых преподавателей, недостаток печатных изданий этюдов китайских композиторов, общий дисбаланс учебного репертуара, некоторые другие факторы.

Освоение учащимися китайских фортепианных этюдов важно в общем контексте расширения учебного репертуара за счёт национального сегмента. В трудном процессе исполнительской подготовки молодого пианиста на этих

произведениях формируются не только технологические навыки, но и восприятие учащимся знакомого и близкого интонационного мелоса, специфических художественных образов, присущих китайской культуре. Эти этюды представляют собой подготовительную ступень для освоения более сложных, концертных произведений китайских авторов, что также крайне важно в современном фортепианном образовании КНР.

Ключевые слова: музыкальное образование, Китай, фортепианный класс, учебный репертуар, этюды китайских композиторов.

ETUDES BY CHINESE COMPOSERS IN THE PIANO CLASS OF MUSIC SCHOOLS IN CHINA

Abstract. The article briefly discusses the technological and artistic characteristics of Chinese etudes, their methodological expediency of use in the educational process. It is noted that national harmony is noticeable in these works, they have deep roots in folk music. Combining ethnic style and classical harmony, Chinese composers have created many instructional and concert piano studies, which have made a great contribution to the expansion of this segment of the educational repertoire. The significant artistic component is emphasized, which is present even in the simple sketches of Chinese authors, which makes these compositions very valuable in piano teaching. The author states that despite the obvious advantages of Chinese etudes, their educational potential, a variety of technical tasks, they are still relatively rarely used in the educational process of music schools in China. Among the reasons for this situation are the conservatism of some teachers, the lack of printed editions of etudes by Chinese composers, the general imbalance of the educational repertoire, and some other factors. Mastering Chinese piano etudes by students is important in the general context of expanding the educational repertoire at the expense of the national segment. In the difficult process of performing training of a young pianist, these works form not only technological skills, but also students' perception of familiar and close intonation

melos, specific artistic images inherent in Chinese culture. These etudes represent a preparatory stage for mastering more complex, concert works by Chinese authors, which is also extremely important in modern piano education in China.

Keywords: music education, China, piano class, educational repertoire, etudes by Chinese composers.

Введение

В истории развития фортепианного искусства этюды занимают особое место. Они появились для совершенствования навыков игры на инструменте и играют чрезвычайно важную роль в учебном репертуаре [1]. На Западе фортепианные этюды начали появляться в период классицизма, получив своё особенное развитие в XIX и XX веках, превратившись из упражнений, предназначенных исключительно для тренировки навыков пальцевой игры, в жанр, который обладает полноценными художественными характеристиками и может великолепно исполняться на концертах.

Конкурс фортепианных произведений с китайскими особенностями, проведенный русским композитором А. Черепниным в Китае в 1934 году, положил начало созданию национального этюдного репертуара. Сам Черепнин создал первый «Фортепианный учебник пентатонических гамм», образовательная ценность которого неоспорима. Схожие задачи впоследствии решали уже сами китайские композиторы [2]. Рассмотрим технологические и художественные характеристики китайских этюдов, их методическую целесообразность использования в учебном процессе.

Специфика этюдов китайских композиторов

Как известно, первым официально опубликованным китайским фортепианным произведением был «Марш мира» Чжао Юаньжэня в 1915 г. К настоящему времени за последние более чем сто лет были опубликованы тысячи китайских фортепианных произведений. Есть среди них и этюды. Как правило, китайские авторы, обращаясь к этому жанру, имеют достаточно

полное представление об основных элементах фортепианного исполнительства, разнообразии технологических задач и методических потребностях образовательного процесса. В этих произведениях заметны национальная гармония, они имеют глубокие корни в фольклорной музыке. Сочетая этнический стиль и классическую гармонию, китайские композиторы создали немало инструктивных и концертных фортепианных этюдов, которые внесли большой вклад в расширение данного сегмента учебного репертуара.

Как одну из важнейших характеристик, определим *значительную художественную составляющую,* присутствующую даже в нетрудных этюдах китайских авторов для молодых пианистов, что делает эти сочинения весьма ценными в фортепианном обучении.

Во-вторых, с точки зрения *музыкального стиля и фактуры, отметим значительное разнообразие* этюдов китайских композиторов. Среди них есть произведения, основанные на европейской классической и романтической технике, используются гармонии тональностей квинтового круга и даже современные техники, такие как атональные или двенадцатитоновые системы, элементы алеаторики и т.д. Таким образом, *представлен широкий спектр художественного материала и разнообразных композиционных техник.*

С точки зрения используемых исполнительских приемов, большинство китайских этюдов по-прежнему используют зарубежные фортепианные техники, такие как стаккато, легато, нон легато, диатоника, аккорд, октава, мелизматика, педаль, скачк*и* левой и правой рукой, интонирование мелодии, координация различных ритмов обеих рук и так далее. Однако помещение *всего этого в пентатонику создает для пианистов новые трудности,* потому что в китайской национальной гармонии больше фактурных комбинаций.

Другими словами, при воспроизведении китайских фортепианных

этюдов неизбежно возникнет много дополнительных и специфических неудобств, связанных, например, с проблемой растяжений между пальцами, что требует больше усилий на начальном этапе обучения, когда мышечный аппарат пианиста находится в периоде становления и роста [3]. Неудивительно, что у многих учащихся низкая мотивация к освоению таких пьес, что является важной причиной недостаточного использования китайских этюдов в образовательной практике.

Методический потенциал этюдов композиторов КНР

Как известно, любой западноевропейский этюд, помимо конкретных технологических задач, является, своего рода, подготовительной базой для успешного освоения произведений других жанров [4]. Так, например, этюды Черни прекрасно подготавливают молодых пианистов для исполнения фортепианных сонат Бетховена, концертов и многих современных произведений. Этюды Мошковского являются «ключом» к пониманию стиля Шопена. Этюды-картины С.В. Рахманинова - квинтэссенция его более крупных произведений и т.д. Исходя из этого, *освоение учащимися китайских фортепианных этюдов мы также рассматриваем в общем контексте расширения учебного репертуара за счёт национального сегмента.*

За столетнюю историю обращения китайских композиторов к жанру фортепианного этюда, тем не менее, большинство этих произведений не были структурированы и опубликованы как учебные материалы. Хотя в последнее время предпринимаются попытки улучшения ситуации в этом направлении [5].

Как правило, этюдный национальный репертуар содержится в соответствующих разделах различных хрестоматий по обучению игре на фортепиано. Например, «Хрестоматия по начальному фортепиано», составленная коллективом кафедры фортепиано Центральной Консерватории

и опубликованная издательством «Народная музыка» в Пекине. В этом сборнике тринадцать этюдов, некоторые имеют название (например, «Ветряная мельница»).

Четырёхтомное издание «Новые уроки игры на фортепиано для китайских детей» (под редакцией Хань Лечуна), опубликованное издательством Guangzhou Branch of Science Popularization, содержит во втором томе семь этюдов, один этюд в третьем томе и серию «Этюдов с изображением детей» (композитор Ли Инхай), состоящий, в частности из популярных номеров «Игра в мяч» и «Хождение по канату».

Хрестоматия под редакцией Чжоу Гуанжэня и Ин Шижэня «Базовый курс фортепиано» также содержит восемнадцать этюдов китайских авторов. Востребованы в фортепианном классе и некоторые другие китайские сочинения в этом жанре. Например, этюд Ду Минсиня (1955 г.), четыре фортепианных этюда Ни Хунцзиня (1979 г.), шесть концертных этюдов Чжао Сяошэна (1998 г.), десять китайских фортепианных этюдов в пентатонике Сюэ Вэйена (2000 г.), концертный этюд «Дождь» Чжан Чэня (1990 г.).

Хотелось бы также назвать «Практику пентатонической аппликатуры на фортепиано» г-на Ли Инхая. Хотя это издание не является сборником этюдов, оно предназначено для решения технических проблем при исполнении китайских произведений. Впервые эти материалы были опубликованы Шанхайским издательством литературы и искусства в январе 1966 года, но с тех пор неоднократно переиздавались. Каждое упражнение отмечено конкретной технической задачей - пентатонические гаммы, арпеджио, диатонические звукоряды, транспозиции и свободные композиции, темповые градации, упражнения на октаву и мелизматику, имитация Гучжэня и других народных музыкальных инструментов [6]. Перечисленные исполнительские приёмы рассматриваются с точки зрения выбора того или иного варианта аппликатурных формул, что имеет значительную методическую ценность и

сопоставимость с соответствующими учебниками Ганона и Шмидта для воспроизведения китайской фортепианной музыки.

Линеарность музыкальной ткани является продуктом традиционной китайской культуры [7]. Это важная особенность, которая отличает китайскую музыку от западных музыкальных стилей. И это средство выражения, которое играет ведущую и даже решающую роль в китайских музыкальных сочинениях до настоящего времени. Именно поэтому композиторы так интенсивно осваивают в своём творчестве народные мелодии. Это проявляется чаще всего в виде разного рода обработок, парафраз, транскрипций, аранжировок. «Европеизированный» вариант подразумевает опосредованное использование фольклорных интонаций в традиционных классических музыкальных формах. Кроме того, особенно для жанра фортепианного этюда, характерно обращение китайских авторов к такому технологическому приёму как имитация на рояле звучания народных инструментов [8]. Этот композиторский метод не является чем-то новым – вспомним знаменитые рапсодии Ф. Листа с подражанием цимбал, а в XX веке – опусы Б. Бартока.

Основные трудности при освоении учащимися этих этюдов в основном сосредоточены на следующих аспектах: во-первых, необходимо постоянно расслаблять руки во время игры, избегая ненужных зажимов [9]. Воспроизведение каждого звука должно быть чистым и равномерным. За исключением опорного пальца, все остальные должны легко отскакивать от клавиши. Важно также придерживаться позиционного принципа в выборе той или иной аппликатуры, особенно на подворотах. При том, что все эти этюды имеют ярко выраженный национальный колорит, они достаточно разнообразны как в плане художественного содержания, так и в технических задачах, стоящих перед исполнителем.

Актуализируя национальный этюдный сегмент в учебном репертуаре

фортепианного класса музыкальных школ, важно подчеркивать ***своеобразие национальных навыков игры на фортепиано.*** Или, другими словами, оказывая техническую поддержку китайским фортепианным произведениям, выдвигается четкая идея: технология выражает художественное содержание произведений. В этом контексте китайские фортепианные этюды должны стать надежной основой для воспроизведения именно национальной музыки.

Тем не менее, несмотря на очевидные достоинства этих этюдов, их методический потенциал, разнообразные технические задачи, которые ставятся в них перед молодыми пианистами, они до настоящего времени сравнительно редко используются в учебном процессе [10]. Причин этому, субъективных и объективных, довольно много. Это и консерватизм некоторых преподавателей, и недостаток печатных изданий этюдов китайских композиторов, и общий дисбаланс в учебном репертуаре, где национальная часть, занимает, увы, очень скромное место.

Заключение

Западноевропейский этюдный репертуар за более, чем два столетия стал настоящей энциклопедией исполнительской подготовки молодого пианиста. Что может предложить в этом отношении китайский этюдный сегмент? Во-первых, *знакомый и близкий китайским учащимся интонационный мелос.* А этот фактор очень важен на первоначальном этапе обучения. Он закладывает в молодых музыкантах способность воспринимать интонацию и затем воплощать её в своём исполнительстве. Во-вторых, *расширяется круг художественных образов изучаемых произведений* – образы природы, национальные мифы, опора на фольклорные мелодии, созерцательность, гибкость, изобразительность - все то, что так присуще китайской культуре.

В этом контексте китайские этюды представляют собой

подготовительную ступень для освоения более сложных, концертных произведений китайских авторов, что также крайне важно в современном фортепианном образовании КНР. Китайский этюдный репертуар даёт необходимые технологические «рецепты» для успешного воплощения этих пьес. В качестве примера можно назвать технику двуручных арпеджио и аккордов, разработанные в соответствии с национальными гармониями. Ритмически они могут отражать уникальные гонги и барабаны китайских традиционных инструментов, народные мелодии различных этнических групп и т.д. Эти техники используются в китайских фортепианных произведениях, но их нет в зарубежных этюдах. И, наконец, само сравнение методических характеристик западноевропейских и китайских этюдов может стать ценным образовательным инструментом, позволяющим учащемуся воспринять всё самое лучшее и эффективно развиваться в профессиональном плане.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шумилова Е.Н. Смешение жанров или музыкальный коктейль: к вопросу о репертуарной политике в учебном процессе инструментального класса / М.Д. Корноухов, Е.Н. Шумилова // XXIII Царскосельские Чтения: материалы Международной научно-практической конференции /отв. ред. А. А. Беляева. – СПб.: Ленинградский государственный университет им. А. С. Пушкина, 2019. - С. 66–69.
2. Кан Юньюй. Методическая целесообразность обогащения репертуара начинающего пианиста в учебных заведениях Китайской народной республики / Кан Юньюй // Музыкальное искусство и образование. – 2019. – № 3. – С. 126–137.
3. Цыпин Г.М. Музыкальное исполнительство. Исполнитель и техника: учебник / Г. М. Цыпин. – 2-е издание, исправленное и дополненное. –

М.: Юрайт, 2019. – 193 с.

4. Корноухов М.Д. Нотный текст – горизонты познания. Монография. / М.Д. Корноухов. – СПб.: Астерион, 2018. – 64 с.
5. Ни Хун Цзинь. Как повысить фортепианное исполнительское мастерство / Ни Хун Цзинь. – Пекин: Хуаюэ, 2003. – 62 с.
6. У Чэнчжу. Как обучать игре на фортепиано на начальном курсе / У Чэнчжу // Китайская музыка. 1989. – № 3. – С. 46–53.
7. Ху Хуэйци. Вопросы технического обучения игре на фортепиано / Ху Хуэйци. – Чэнду, Тренды завтрашнего дня. 2021. № 15. - С. 22-24.
8. Доу Джин. Исследования эффективных путей преподавания фортепианных этюдов / Доу Джин. – Ханчжоу, Современная музыка. 2021. № 5. - С. 70-72.
9. Савшинский С.И. Пианист и его работа / С. И. Савшинский. – М.: Классика – XXI, 2002. – 244 с.
10. Лю Цзиньтао. Изучение этюдов на начальном этапе обучения игре на фортепиано / Лю Цзиньтао. – Аньян, Популярная литература и искусство. 2009. № 6. - С. 133-134.

REFERENCES

1. Shumilova E.N. Smeshenie zhanrov ili muzykal'nyi kokteil': k voprosu o repertuarnoi politike v uchebnom protsesse instrumental'nogo klassa / M.D. Kornoukhov, E.N. Shumilova // XXIII Tsarskosel'skie Chteniya: materialy Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii /otv. red. A. A. Belyaeva. – SPb.: Leningradskii gosudarstvennyi universitet im. A. S. Pushkina, 2019. - Pp. 66–69.
2. Kan Yun'yui. Metodicheskaya tselesoobraznost' obogashcheniya repertuara nachinayushchego pianista v uchebnykh zavedeniyakh Kitaiskoi narodnoi respubliki / Kan Yun'yui // Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie. – 2019. – № 3. – Pp. 126–137.

3. Tsypin G.M. Muzykal'noe ispolnitel'stvo. Ispolnitel' i tekhnika: uchebnik / G. M. Tsypin. – 2-e izdanie, ispravlennoe i dopolnennoe. – M.: Yurait, 2019. – 193 p.
4. Kornoukhov M.D. Notnyi tekst – gorizonty poznaniya. Monografiya. / M.D. Kornoukhov. – SPb.: Asterion, 2018. – 64 p.
5. Ni Khun Tszin'. Kak povysit' fortepiannoe ispolnitel'skoe masterstvo / Ni Khun Tszin'. – Pekin: Khuayue, 2003. – 62 p.
6. U Chenchzhu. Kak obuchat' igre na fortepiano na nachal'nom kurse / U Chenchzhu // Kitaiskaya muzyka. 1989. – № 3. – Pp. 46–53.
7. Khu Khueitsi. Voprosy tekhnicheskogo obucheniya igre na fortepiano / Khu Khueitsi. – Chendu, Trendy zavtrashnego dnya. 2021. № 15. - Pp. 22-24.
8. Dou Dzhin. Issledovaniya effektivnykh putei prepodavaniya fortepiannykh etyudov / Dou Dzhin. – Khanchzhou, Sovremennaya muzyka. 2021. № 5. - Pp. 70-72.
9. Savshinskii S.I. Pianist i ego rabota / S. I. Savshinskii. – M.: Klassika – XXI, 2002. – 244 p.
10. Lyu Tszin'tao. Izuchenie etyudov na nachal'nom etape obucheniya igre na fortepiano / Lyu Tszin'tao. – An'yan, Populyarnaya literatura i iskusstvo. 2009. № 6. - Pp. 133-134.

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ

Арябкина Ирина Валентиновна
доктор педагогических наук, профессор кафедры дошкольного
и начального общего образования
ФГБОУ ВО «Ульяновский государственный педагогический университет
им. И.Н. Ульянова»
e-mail: aryabkina68@mail.ru
Спиридонова Анастасия Александровна
кандидат педагогических наук, доцент кафедры дошкольного
и начального общего образования
ФГБОУ ВО «Ульяновский государственный педагогический университет
им. И.Н. Ульянова»
e-mail: nasta-1690@mail.ru
Карнаухова Марина Владимировна
доктор педагогических наук, заведующий кафедрой
истории Отечества, регионоведения и международных отношений
ФГБОУ ВО «Ульяновский государственный педагогический университет
им. И.Н. Ульянова»
e-mail: talapril@yandex.ru

Aryabkina Irina V.
Doctor of Pedagogy, Associate Professor, Professor of the Department of Preschool and Primary General Education of the Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education “Ulyanovsk State Pedagogical University"
Spiridonova Anastasia A.
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor of the Department of Preschool and Primary General Education of the Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education “Ulyanovsk State Pedagogical University"
Karnaukhova Marina V.
Doctor of Pedagogical Sciences**,** Associate Professor, Head of the Department of the History of the Fatherland, Regional Studies and International Relations
“Ulyanovsk State Pedagogical University"

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ ОРГАНИЗАЦИИ ТЕАТРАЛЬНО-ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ В УСЛОВИЯХ СОВРЕМЕННОЙ НАЧАЛЬНОЙ ШКОЛЫ

Аннотация. В статье обосновываются педагогические условия, способствующие повышению эффективности процесса организации театрально-творческой деятельности младших школьников, к которым авторы отнесли: сформированность профессионально-творческих способностей учителя начальных классов, ориентацию на раскрытие чувственно-эмоциональной природы ученика через активную театрально-

творческую деятельность, нацеленность на формирование ценностного отношения младших школьников к театрально-творческому проекту как культурному событию посредством эстетизации творческого пространства.

Ключевые слова: театрально-творческая деятельность, младшие школьники, педагогические условия организации театрально-творческой деятельности.

PEDAGOGICAL CONDITIONS OF THE ORGANIZATION OF THEATRICAL-AND-CREATIVE ACTIVITIES OF PRIMARY SCHOOL CHILDREN IN THE CONDITIONS OF A MODERN PRIMARY SCHOOL

Annotation. The article substantiates the pedagogical conditions that contribute to increasing the efficiency of the process of organizing the theatrical and creative activities of primary schoolchildren, to which the authors attributed: the formation of professional and creative abilities of a primary school teacher, an orientation towards revealing the sensory-emotional nature of a student through active theatrical and creative activity, a focus on the formation the value attitude of primary schoolchildren to the theatrical and creative project as a cultural event through the aestheticization of the creative space.

Keywords: theatrical-and-creative activity, primary school children, pedagogical conditions of organization theatrical-and-creative activity.

В Указе Президента Российской Федерации В.В. Путина «О национальных целях и стратегических задачах развития Российской Федерации на период до 2024 года» среди актуальных и приоритетных направлений государственной политики отмечена следующая целевая установка в области образования: «воспитание гармонично развитой и социально ответственной личности на основе духовно-нравственных ценностей народов Российской Федерации, исторических и национально-культурных традиций». На основании этого становится очевидной

актуальность формирования личности, способной и стремящейся к нравственному, эстетическому и культурному обогащению. «Именно поэтому в образовательной теории и практике все более значимым становится объединение таких ценностных понятий, как «культура» и «эстетическое воспитание», что актуализирует поиск эффективных принципов, подходов, моделей, педагогических технологий формирования культурно-эстетического отношения младших школьников к действительности» [5, с.5].

Важную роль в формировании человека Культуры играет эстетическая деятельность, и в том числе деятельность театрально-творческая.

Рассматривая процесс организации театрально-творческой деятельности с обучающимися в начальной школе с позиции формирования обучающегося как Человека Культуры, важно выделить следующие педагогические условия:

Условие 1. Сформированность профессионально-творческих способностей учителя начальных классов.

Данное условие является, на наш взгляд, одним из приоритетных, поскольку от личности учителя, уровня его культурно-эстетической компетентности во многом зависит эффективность его эстетико-педагогического взаимодействия с обучающимися. Культурно-эстетическую компетентность учителя начальных классов мы определяем как «высокую степень его поликультурной по своему содержанию гуманитарно-художественной эрудиции; владение теорией, методологией и методикой художественно-эстетического образования детей младшего школьного возраста, опирающееся на нравственно-эстетические ценностные установки», и как «мотивированность на эффективную реализацию их на практике, стремление к достижению наилучших педагогических результатов на основе профессионально-личностного творческого саморазвития и

самосовершенствования» [2, с.134]. На наш взгляд, именно данный вид компетентности позволит учителю тонко чувствовать изменения, происходящие внутри личности самого младшего школьника, способствовать формированию положительного настроя и живого интереса на предстоящую театрально-творческую деятельность.

О.А. Григорьева считает, что художественно-эстетическая театральная деятельность есть «… самосовершенствующаяся система, суть которой в творческом продуктивном взаимодействии субъект-субъектного типа (ребенок-педагог)» [3, с. 15], тем самым подчеркивая необходимость реализации выявленного нами первого педагогического условия, подразумевающего, в числе прочего, важность сформированности у учителя актерской и режиссерской культуры.

Нельзя не согласиться с мнением О.А. Григорьевой, которая считает, что «мастерство учителя – это сложное сочетание психических, педагогических и актерских качеств личности, и оно не может быть определено какой-либо одной-единственной способностью, какой бы значимой она ни была» [3, с.32]. Так, О.А. Григорьева выявляет «четыре круга способностей учителя» [3, с.33]. Для удобства мы их представим в виде таблицы (см. Таблицу 1).

Таблица 1. - Творческие способности учителя в контексте организации театрально-творческой деятельности младших школьников

Область / специфика деятельности	Группа / «Круг способностей»	Способности
Область педагогической деятельности	Первый круг способностей	- коммуникабельность; - эмоциональная устойчивость; - профессиональная зоркость; - динамизм; - оптимизм; - креативность и гибкость мышления.
Область искусства	Второй круг способностей	Общие для всех видов искусства: - воображение;

		- образная память; - образное мышление, способность переводить абстрактную идею в образную форму, активная реакция на явления действительности, тонкая чувствительность, общая эмоциональная восприимчивость. Специфические художественные свойства личности и чувства: - тонкий вкус; - чувство меры; - чувство формы; - поэтические чувства как «способность в обыденном видеть особенное, неповторимое».
Область театральной режиссуры	Третий круг способностей	- аналитические; -суггестивные, которые позволяют режиссеру (учителю) осуществлять эмоционально-волевое воздействие на актеров (учащихся) в процессе репетиций (урока); - экспрессивные; - организаторские; - событийно-зрелищное мышление.
Область актерской профессии	Четвертый круг способностей	- сценический темперамент, способность к перевоплощению; - сценическое обаяние, заразительность и убедительность; - сценически яркие внешние данные.

Условие 2. Ориентация на раскрытие чувственно-эмоциональной природы ученика через активную театрально-творческую деятельность.

Многие ученые занимались проблематикой чувственно-эмоционального развития ребенка в процессе эстетической (и в том числе театрализованной) деятельности. Так, в работе А.Л. Гройсман отмечается сложная взаимосвязь эмоций и чувств. Ученый отмечает, что чувства могут выражаться человеком самостоятельно через эмоции (в случае ситуативной реакции), в то время как «эмоции, социализируясь, могут преобразоваться в чувства» [4, с.56]. Исследователь разделяет чувства на моральные,

возникающие в момент «переживания человеком своего отношения к выполнению нравственных принципов»; интеллектуальные, представленные в форме сформированных у человека качеств (любознательность, «живость ума» и т.д.), сопровождающие умственные процессы и стимулирующие творческую активность, и эстетические, продуцируемые такими эстетическими категориями, как «возвышенное-низменное», «прекрасное-безобразное», «комическое-трагическое» и выражающиеся в оценке совершённого поступка. Примечательно, что сущность воспитания чувств, по мнению А.Л. Гройсман, заключается «в подавлении ненужных чувств и укреплении социально ценных и устойчивых позитивных качеств личности» [4, с.58]. Именно такая специфичность определения позволяет выявить направления педагогической работы с учениками, опирающиеся на регулярную эмоционально-волевую и психорегулирующую тренировку, с помощью которой становятся возможными: преодоление детских страхов и отрицательного отношения ребенка к собственно творческому процессу; получение пользы от сценического волнения [4, с.58].

Как отмечает Е.Л. Фурсова, современное поколение школьников, как и поколение взрослых, вынуждено владеть приемами и методами самостоятельного поиска информации, выдвижения гипотез, оформления выводов и умозаключений. Однако, именно театральные технологии позволяют школьникам «перейти от прямого потребления информации к активному участию в процессе обучения, и способствуют развитию не только данных умений, но и способности публично защищать свою позицию, что немаловажно в современном мире» [6, с.14].

Эстетическая деятельность (по Е.Л. Фурсовой) схематично может быть представлена как система, включающая в себя определенным образом следующие друг за другом этапы-звенья: «Восприятие – Осмысление – Анализ – Понимание – Интерпретация – Воспроизведение – Рефлексия».

Отметим, что каждый данный этап характеризуется и сопровождается определенными эмоциональными проявлениями и чувствами.

Нельзя не согласиться с мнением Е.Л. Фурсовой, которая рассматривает рефлексию как «особый этап самоанализа как актеров, так и зрителей, позволяющий осмыслить и переосмыслить художественное произведение». Интересным и правильным нам видится ориентированность на поддержание стремления младших школьников (независимо от уровня, степени и позиции их участия в театрализованной деятельности) задавать себе вопросы:

Позиция участия «Актер»: «Как я правильно понял и реализовал своего героя? Что изменилось во мне?» и др.

Позиция участия «Постановочная группа»: «Как я правильно понял и реализовал предлагаемые обстоятельства произведения? Как я смотрю на проблему?»

Позиция участия «Зрители»: «Что поменялось в моем восприятии художественного произведения?» [6, с.15].

Условие 3. Нацеленность на формирование ценностного отношения младших школьников к театрально-творческому проекту как культурному событию посредством эстетизации творческого пространства.

Участие в театрально-творческой деятельности формирует у обучающихся понимание того, что такое «культурное событие», помогает определить его значимость для жизни творческого коллектива, класса и каждого ученика, знакомит с правилами презентации своего театрального «арт-шедевра», участия в интервью и т.п. Таким образом, восприятие театральной постановки с точки зрения локального культурного события побуждает и учителя, и учеников переосмыслить воспитательное значение театрально-творческой деятельности и выявить ее потенциал в формировании культурно-эстетического портрета обучающегося. В то время

как развитое на ситуативно-деятельностном уровне культурно-эстетическое отношение к действительности усиливает процесс инкультурализации младших школьников.

Системно занимаясь специально организованной художественно-эстетической театрально-творческой деятельностью, ученик оказывается включен в самую разнообразную деятельность: он получает возможность в максимально приближенной к реальности театральных конкурсов и фестивалей атмосфере принять участие в голосовании, дискуссии, творческой встрече и т.д. Особую роль при этом необходимо уделить именно компоненту эстетизации обстановки, которая поможет не просто сформировать у каждого ребенка представление, например, об определенной исторической эпохе и ее культурных особенностях, но и создаст ту самую «правильную» атмосферу, которая позволит почувствовать эту эпоху, проникнув в саму ее суть, в само содержание. «Атмосфера внутри атмосферы» сосредоточит учеников не на созерцание, а напротив, «запустит» творческое воображение, которое, по словам Е.В. Аничкова, «как бы делает выбор из хаоса общего впечатления» [1, с.53].

Подводя итог всему сказанному выше, следует признать, что реалии XXI века все отчетливее свидетельствуют о необходимости воспитания подрастающего поколения с опорой на гуманистические позиции человека Культуры, существенную роль в котором необходимо отводить именно подлинному классическому искусству, исключая (или сводя к минимуму) встречающуюся порой разрекламированную экспресс-методами, формами и технологиями псевдо-творческую деятельность, подменяющую интеллектуальную деятельность обучающихся репродуктивной деятельностью развлекательного характера.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аничков Е.В. Эстетика / Е.В. Аничков. – М.: Директ-Медиа, 2016. – 99 с.
2. Арябкина И.В. Формирование культурно-эстетической компетентности учителя начальной школы на основе личностно-ориентированного подхода: теоретические аспекты: монография / И.В. Арябкина. – М.: ФЛИНТА: Наука, 2010. – 184 с.
3. Григорьева О.А. Школьная театральная педагогика: учебное пособие / О.А. Григорьева. – СПб.: Планета музыки, 2015. – 256 с.
4. Гройсман А.Л. Основы психологии художественного творчества: учебное пособие / А. Л. Гройсман. – М.: Когито-Центр, 2003. – 192 с.
5. Спиридонова А.А. Формирование культурно-эстетического отношения младших школьников к действительности во внеурочной деятельности на основе полихудожественного подхода: дис. ... кандидата пед. наук. – Ульяновск: УлГУ, 2018.
6. Фурсова Е.Л. Театральные технологии в образовании с применением актерской техники: практикум. – М.; Берлин: Директ-Медиа, 2021. – 170 с.

REFERENSES

1. Anichkov E.V. Estetika / E.V. Anichkov. – M.: Direkt-Media, 2016. – 99 p.
2. Aryabkina I.V. Formirovanie kul'turno-esteticheskoi kompetentnosti uchitelya nachal'noi shkoly na osnove lichnostno-orientirovannogo podkhoda: teoreticheskie aspekty: monografiya / I.V. Aryabkina. – M.: FLINTA: Nauka, 2010. – 184 p.
3. Grigor'eva O.A. Shkol'naya teatral'naya pedagogika: uchebnoe posobie / O.A. Grigor'eva. – SPb.: Planeta muzyki, 2015. – 256 p.
4. Groisman A.L. Osnovy psikhologii khudozhestvennogo tvorchestva: uchebnoe posobie / A. L. Groisman. – M.: Kogito-Tsentr, 2003. – 192 p.

5. Spiridonova A.A. Formirovanie kul'turno-esteticheskogo otnosheniya mladshikh shkol'nikov k deistvitel'nosti vo vneurochnoi deyatel'nosti na osnove polikhudozhestvennogo podkhoda: dis. ... kandidata ped. nauk. – Ul'yanovsk: UlGU, 2018.
6. Fursova E.L. Teatral'nye tekhnologii v obrazovanii s primeneniem akterskoi tekhniki: praktikum. – M.; Berlin: Direkt-Media, 2021. – 170 p.

Чичелова Анастасия Александровна
концертмейстер Центральная детская музыкальная школа
при ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория
им. П.И. Чайковского»
e-mail: nastyachichelova@mail.ru

Chichelova Anastasia A.
Concertmaster Central Children's Music School
at the Moscow State Conservatory P.I. Tchaikovsky

ОБЕСПЕЧЕНИЕ МОТИВАЦИИ И АДЕКВАТНОЙ ОЦЕНКИ ДОСТИЖЕНИЙ УЧАЩИХСЯ В СИСТЕМЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

В статье на основе сопоставительного анализа общего и дополнительного образования предлагаются основные направления и содержание мотивации и оценки учащихся в учреждениях дополнительного образования. Этот анализ позволяет как выявить специфику педагогической деятельности в системе дополнительного образования, так и выявить возможности эффективного педагогического взаимодействия педагогов этих учреждений со школьными учреждениями. Представленная статья раскрывает не только основные педагогические проблемы, связанные с мотивацией и оценкой деятельности учащихся в системе дополнительного образования, но и посвящена дальнейшим перспективам в решении этих проблем, главной из которых является расширения массовости учащихся всех возрастов в предлагаемых творческих занятиях и программах.

Ключевые слова: мотивация, оценка, учащиеся, дополнительное образование, педагогика, творчество, обучение, воспитание.

PROVIDING MOTIVATION AND ADEQUATE ASSESSMENT OF STUDENTS' ACHIEVEMENTS IN THE SYSTEM OF ADDITIONAL EDUCATION

Based on a comparative analysis of general and additional education, the article proposes the main directions and content of motivation and evaluation of students in institutions of additional education. This analysis allows both to

identify the specifics of pedagogical activity in the system of additional education, and to identify the possibilities for effective pedagogical interaction between teachers of these institutions and school institutions. The presented article reveals not only the main pedagogical problems related to the motivation and evaluation of the activities of students in the system of additional education, but also is devoted to further prospects for solving these problems, the main of which is to expand the mass character of students of all ages in the proposed creative activities and programs.

Keywords: motivation, assessment, students, additional education, pedagogy, creativity, training, education.

В системе дополнительного образования выстраиваются особые взаимоотношения между учащимися и педагогами, сущность которых заключается во взаимной заинтересованности друг другом. Учащиеся стремятся получить знания, умения и навыки в выбранных ими учебных занятиях, а педагоги стремятся сформировать и сохранить спрос на предлагаемые ими виды деятельности. Важно отметить, что эти отношения строятся на основе добровольности учащихся к участию в предлагаемых им учебных и воспитательных программах. Соответственно наличие мотивации у учащихся к учебным занятиям приобретает первостепенное значение.

Однако следует констатировать, что в системе дополнительного образования есть и свой морально-этический аспект. Каждый ребенок имеет право получить возможность заниматься тем, что ему нравится и задача педагогов заключается в том, чтобы идти этому интересу навстречу, не подменяя его другим занятием. При этом важно не просто поддерживать этот интерес, но развивать его в нужном направлении – для приобретения социально значимых знаний, умений и навыков в выбранном виде учебной деятельности.

Важно отметить, что в предъявляемых требованиях к учреждениям дополнительного образования в этой связи предусмотрена вариативность в учебно-воспитательной деятельности и выстраивание соответствующих личных траекторий развития учащихся на основе их свободного выбора. Этот выбор должен далее реализовываться, в первую очередь, как процесс формирование личностных качеств учащихся, востребованных современным обществом. Среди этих качеств следует выделить: стремление к творческой самореализации в интересах общества, трудолюбие, готовность к сотрудничеству, гуманизм, чувство патриотизма, любознательность, развитость эстетических интересов и запросов. Формированию мотивации детей к учебной деятельности и адекватной оценке ее результатов в соответствии с данной педагогической задачей посвящено данное исследование.

Основным методом исследования явился сопоставительный педагогический анализ системы общего и дополнительного образования для выявления специфики мотивации к учебной деятельности учащихся в учреждениях дополнительного образования. В общеобразовательных учреждениях мотивация учащихся к получению образования в значительной мере поддерживается благодаря контролю за успеваемостью и самим регламентом обучения, в котором те или иные познавательные интересы учащихся не всегда принимаются во внимание ввиду заданных однозначных образовательных стандартов. Соответственно особой педагогической проблемой является недопущение дублирования учреждениями дополнительного образования системы общего образования в организации учебно-воспитательного процесса, чтобы решать задачу учета и формирования мотивации учащихся в соответствии с индивидуальными личностными особенностями каждого ребенка, его познавательными интересами и досуговыми увлечениями [4,10,11].

Сопоставительный анализ деятельности учреждений общего и дополнительного образования осуществлялся по двум основным направлениям педагогического процесса – воспитанию и обучению. Сравнивались основная цель и задачи учреждений общего и дополнительного образования с последующим выделением общих целей и задач – единых для учреждений общего и дополнительного образования, как для процесса воспитания, так и для обучения.

Далее исследовались возможности мотивации учащихся к участию в программах дополнительного образования по итогам этого сопоставительного анализа. Также были выявлены показатели оценки достижений учащихся путем обобщения имеющегося опыта такой оценки в реальной педагогической практике учреждений дополнительного образования.

В качестве желательной основной цели воспитания в учреждениях общего образования было выделено формирование всесторонне и гармонично развитой личности. В соответствии с этой целью выделялись как соответствующие природе общего образования задачи умственного, трудового, нравственного, физического и эстетического воспитания подрастающего поколения [12,13,15].

В сопоставлении с этой целью и задачами главной воспитательной целью дополнительного образования по принципу дополнения к общему образованию тогда является создание социально-культурной среды, способствующей формированию всесторонне и гармонично развитой личности. Воспитательные задачи дополнительного образования в дополнение к задачам общего образования выглядят следующим образом. Умственному воспитанию в сфере общего образования дополнением в системе дополнительного образования может быть эмоциональное воспитание (воспитание чувств); трудовому воспитанию - рекреационное

воспитание (общая культура отдыха, досуга); нравственному воспитанию - совершенствование опыта морального поведения; физическому воспитанию – духовное развитие; эстетическому воспитанию - художественное воспитание [14,16].

При этом оптимальным вариантом является не автономное по отношению друг к другу существование учреждений общего и дополнительного образования, а сочетание собственных специфический целей и задач с общими для этих сфер педагогической деятельности целей и задач. В этом направлении уже имеются существенные методические наработки [7, 18, 19].

В качестве общих целей и задач учреждений общего и дополнительного образования были выделены: в качестве общей цели - организация взаимодействия ребенка с окружающей социальной и культурной средой, способствующей формированию всесторонне и гармонично развитой личности. Общими же задачами в соответствии с этой целью оказались - формирование опыта эмпатического мирочувствования; повышение общей культуры досуга (развитие увлечений, хобби) и общественно полезной деятельности; семейное воспитание; воспитание гуманизма (милосердия, сострадания, чуткости); социальное воспитание.

Такое же сопоставление общего и дополнительного образования осуществлялось и по отношению к учебной деятельности. Так, если в общем образовании можно выделить в качестве главной цели обучения приобщение учащихся к научной картине мира, то в дополнительном образовании главной целью по принципу дополнения к общему образованию главной целью обучения является овладение теми или иными предметно-практическими знаниями. В качестве же общей цели общего и дополнительного образования можно выделить передачу умений и навыков

в той или иной сфере человеческой деятельности, способствующей социальному и культурному развитию учащихся [1,2,6].

Исходя из этой цели, оказалось возможным выделить ряд соответствующих педагогических задач, присутствующих в системе общего и дополнительного образования. В сфере общего образования одной из задач можно выделить формирование мотивации учащихся к учебно-познавательной деятельности. В дополнительном же образовании это – задача мотивации учащихся к продуктивно-творческой деятельности и в качестве желательной общей задачи учреждений общего и дополнительного образования при условии взаимодействия между ними можно выделить формирование навыков самостоятельной социально-культурной активности учащихся.

Следующей задачей общего образования можно считать развитие у учащихся навыков теоретического мышления; дополнительного образования – усвоение предметно-практических знаний. Общей желательной задачей – развитие социально ориентированного мышления [17, 20].

Следующая группа педагогических задач, связанных с обучением, выглядит следующим образом. В общем образовании это формирование функциональных способностей с учетом индивидуальных личностных особенностей важных для той или иной социально и культурно значимой деятельности (развитие мыслительных способностей, разных видов памяти, воображения и т.д.). В дополнительном образовании это – функциональное развитие, необходимое для полноценного сенсорного развития (восприятия, ощущений, эмоций и т.д.). В качестве же общей задачи общего и дополнительного образования можно выделить передачу учащимся умений и навыков реальной социального позитивного и продуктивного поведения. Также можно выделить как одну из главных педагогических задач учреждений общего образования развитие научного мышления. У

учреждений дополнительного образования это – развитие художественного мышления, а в качестве общих педагогических задач в этой плоскости можно считать развитие художественно-эстетического мышления.

Следующая группа учебных задач может быть представлена так: педагогическая задача общего образования это - развитие умений и навыков учебно-познавательной деятельности; дополнительного образования – развитие умений и навыков продуктивной творческой деятельности; в качестве общих задач общего и дополнительного образования выступают развитие умений и навыков социально-культурного взаимодействия учащихся. И, наконец, в завершение сопоставления педагогических задач общего и дополнительного образования можно предложить следующий вариант: педагогическая задача общего образования состоит в развитие познавательных способностей учащихся; в дополнительном образовании это – развитие творческих способностей и в качестве общих педагогических задач общего и дополнительного образования можно выделить развитие у учащихся способностей к исследовательской и творческо-исполнительской деятельности [3,8].

В соответствии с выделенными выше целями и задачами воспитания в сфере дополнительного образования можно рассмотреть возможности формирования мотивации у учащихся в предлагаемых досуговых и учебных занятиях как желательный результат взаимодействия общеобразовательных учреждений и учреждений дополнительного образования. Как отмечалось выше, в качестве единой цели учреждений общего и дополнительного образования была выделена организация взаимодействия ребенка с окружающей социальной средой, способствующей формированию всесторонне и гармонично развитой личности, а в качестве общих задач этих сфер образования: формирование опыта эмпатического мирочувствования; повышение общей культуры досуга (развитие увлечений, хобби) и

общественно полезной деятельности; семейное воспитание; воспитание гуманизма (милосердия, сострадания, чуткости); социальное воспитание. Продуманная реализация этих воспитательных задач обеспечивает устойчивую мотивацию учащихся к участию в предлагаемых занятиях учреждениями дополнительного образования.

Так, задача формирования опыта эмпатического мирочувствования в системе дополнительного образования может способствовать мотивации учащихся к тем или иным занятиям, если каждое из них будет сочетать в себе развитие «ума» и «сердца», умственное и эмоциональное воспитание (воспитание чувств). Из педагогического опыта учреждений общего образования можно использовать имеющиеся методики развития мыслительной деятельности, сочетая их с возможностями учреждений дополнительного образования развития эмоциональности в основном на материале произведений литературы и искусства.

При этом задача повышения общей культуры досуга учащихся в учреждениях дополнительного образования связана с необходимостью мотивации у учащихся привычки к прикладыванию усилий по овладению теми или иными видами деятельности благодаря организации занятий по типу «хобби» и участию в разнообразной общественно-полезной деятельности [5,9].

Решение задачи семейного воспитания учащихся является также важным фактором формирования мотивации у них к посещению занятий в учреждениях дополнительного образования. Эта задача решается благодаря созданию особой, близкой к семейной, атмосфере в этих учреждениях, благодаря чему дети получают уникальный опыт моральной ответственности за сохранение гуманистических взаимоотношениях и способности к сотрудничеству. Воспитание гуманизма (милосердия, сострадания, чуткости) является еще одной важной педагогической задачей, в рамках которой

осуществляется мотивирование учащихся к занятиям в учреждениях дополнительного образования. Эта задача примыкает к предыдущей в силу того, что сами педагоги могут проявлять чуткость и взаимопонимание в общении с учащимися. Именно готовность к такому стилю взаимоотношений с учащимися независимо от их успешности в выбранных занятиях обеспечивает стабильность контингента посетителей учреждений дополнительного образования.

Задача социального воспитания имеет свою специфику в учреждениях дополнительного образования, которое заключается в использовании, прежде всего произведений литературы и искусства как «учебников жизни», транслирующих нормы и навыки взаимодействия с социумом на основе альтруистических и коллективистских ценностей. В качестве главной цели обучения в учреждениях дополнительного образования выше рассматривалось овладение теми или иными предметно-практическими знаниями. Эта цель может реализовываться через следующие педагогические задачи, указанные выше: формирование навыков самостоятельной социально-культурной активности учащихся; развитие социально ориентированного мышления; передача учащимся умений и навыков реальной социального позитивного и продуктивного поведения; развитие художественно-эстетического мышления; развитие умений и навыков социально-культурного взаимодействия учащихся; развитие у учащихся способностей к исследовательской и творческо-исполнительской деятельности.

Взаимодействие учреждений дополнительного и общего образования в решении задачи формирования навыков самостоятельной социально-культурной активности учащихся может осуществляться через взаимосвязь внешкольной работы в образовательных учреждениях и организацию досуга подрастающего поколения с участием учреждений дополнительного

образования. Создание таких программ и проектов взаимодействия сферы общего и дополнительного образования может способствовать формированию дополнительной мотивации учащихся к самостоятельной активности детей и подростков в сфере досуга в качестве альтернативы встречаемой заорганизованности учебной и досуговой деятельности в школьных учреждениях.

Задача развития социально ориентированного мышления может также дополнительно мотивировать учащихся учреждений дополнительного образования в тех или иных учебных и творческих занятиях. Это оказывается возможным через участие учащихся в разнообразных творческих конкурсах, концертных выступлениях, театрализованных мероприятиях, предполагающей включенность детей и подростков в совместную творческую и организационную деятельность.

Для полноценного развития у учащихся социально ориентированного мышления важной является также педагогическая задача передачи учащимся умений и навыков реальной социального позитивного и продуктивного поведения. Это означает, что сами педагоги учреждений дополнительного образования должны занять позицию творческого партнерства с учащимися, предоставляя им возможность проявлять разнообразную инициативу, умело и тактично направляя и обучая проявлять эту инициативу результативно и с социально позитивной направленностью. Таким образом, возникает особая мотивация учащихся к проявлению активной социальной позиции в рамках предлагаемых учреждениями дополнительного образования занятиях и программах.

В практике дополнительного образования сложились достаточно эффективные педагогические технологии адекватной оценки достижений учащихся в системе дополнительного образования. В этой связи перспективными являются разнообразные номинации при проведении

творческих конкурсов, выступлений, концертов, позволяющие обеспечить максимальное участие учащихся в этих программах независимо от уровня исполнительских способностей и исполнительской подготовки.

Среди этих номинаций можно выделить: оценку технического уровня исполнения; оценку художественного уровня исполнения; артистизм; наличие собственной фантазии, воображения; контакт с аудиторией слушателей, зрителей; осмысленность исполнения; собственную эмоциональность; самообладание, уверенность в себе; наличие импровизационности; пластичность, владение жестами, телом.

Данные номинации могут быть в разных сочетаниях присутствовать у разных исполнителей, а могут быть распределены среди различных участников по отдельности. В любом случае благодаря разнообразию номинаций существенно расширяются возможности мотивации учащихся к участию в предлагаемых дополнительным образованием занятиях и программах.

Среди дальнейших перспектив оценки качества в системе дополнительного образования можно назвать следующие: изучение и оценку целей, содержания и самих учебных программ; разработку эффективного применения образовательных стандартов; оценку качества учебных пособий, дидактических и технических средств; оценку эффективности традиционных и инновационных форм и методов обучения и воспитания; оценку современных педагогических технологий обучения и воспитания; создание диагностической службы для получения научной и объективной информации о качестве развития образовательной системы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Авдеева Е.В. Конструирование задач учебного занятия // Дополнительное образование и воспитание. - 2006.- № 3. - **С.** 28-33.
2. Актуальные проблемы развития ребенка в дошкольном и дополнительном образовании. - М.: Детство-Пресс, 2013. - 192 с.

3. Бакланова Т.И. Педагогика художественной самодеятельности. – М.: МГИК, 1999, - 100 с.
4. Березина В.А. Дополнительное образование детей в России / В.А. Березина. - М.: Диалог культур, 2013. - 512 с.
5. Буйлова Л.Н. Дополнительное образование. Нормативные документы и материалы / Л.Н. Буйлова, Г.П. Буданова. - М.: Просвещение, 2015. - 320 с.
6. Буйлова Л.И. Современные подходы к разработке дополнительных общеобразовательных общеразвивающих программ // Молодой ученый. - 2015. - № 15. - С. 567-572.
7. Буйлова Л.Н., Кочиева С.В. Организация методической службы учреждений дополнительного образования детей / Л. Н. Буйлова, С. В. Кочнева. - М.: Владос, 2001. - 158 с.
8. Гагин В.Н. Праздничность как феномен русской культуры. – М.: Профиздат, 2005. – 320 с.
9. Горбатова И.И. Культурно-просветительная деятельность. – М.: МК РФ ГИВЦ, 2003. – 10 с.
10. Горушкина С.Н. Дополнительное образование детей в сфере культуры и искусства. Сборник нормативных документов / С.Н. Горушкина, И.А. Тозыякова, Ю.А. Шубин. - М.: Феникс, 2014. - 304 с.
11. Дополнительное образование детей. Учебное пособие для вузов. - М.: Владос, 2015. - 256 с.
12. Евладова Е.Б. Дополнительное образование детей / Е.Б. Евладова, Л.Г. Логинова, Н.Н. Михайлова. - М.: Владос, 2015. - 352 с.
13. .Золотарева А.В. Дополнительное образование детей / А.В. Золотарева. - М.: Академия развития, 2016. - 304 с.
14. Иванченко В.Н. Инновации в образовании. Общее и дополнительное образование детей / В.Н. Иванченко. - М.: Феникс, 2016. - 352 с.
15. Каменец А.В., Селезнева Е.Н. Основы духовно-нравственного воспитания в системе дополнительного образования. – М.: РГСУ, 2015. – 318 с.
16. Логинова Л.Г. Качество дополнительного образования детей. / Л. Г. Логинова. - М.: Мегаполис, 2008. - 391 с.

17. Логинова Л.Г. Развитие системы управления качеством дополнительного образования детей в современных условиях России: дис. ... д-ра пед. наук / Л.Г. Логинова. - М., 2004. - 436 с.
18. Малахова Н.Н. Авторское учебное занятие: практикум для слушателей курсов повышения квалификации / Н.Н. Малахова. - Новосибирск: Изд-во Си-6АГС, 2014. – 75 с.
19. Малахова Н.Н. Заглянуть за горизонт... Рождение открытого занятия: методическое пособие для педагога-практика / Н.Н. Малахова. - Новосибирск: Изд-во НИПКиПРО, 2014. - 64 с.
20. Малахова Н.И. Учебное занятие под «микроскопом»: анализ и синтез в авторском занятии // Воспитание и дополнительное образование. - 2014. - № 3. - С. 26-30.

REFERENSES

1. Avdeeva E.V. Konstruirovanie zadach uchebnogo zanyatiya // Dopolnitel'noe obrazovanie i vospitanie. - 2006.- № 3. - Pp. 28-33.
2. Aktual'nye problemy razvitiya rebenka v doshkol'nom i dopolnitel'nom obrazovanii. - M.: Detstvo-Press, 2013. - 192 p.
3. Baklanova T.I. Pedagogika khudozhestvennoi samodeyatel'nosti. – M.: MGIK, 1999, - 100 p.
4. Berezina V.A. Dopolnitel'noe obrazovanie detei v Rossii / V.A. Berezina. - M.: Dialog kul'tur, 2013. - 512 p.
5. Builova L.N. Dopolnitel'noe obrazovanie. Normativnye dokumenty i materialy / L.N. Builova, G.P. Budanova. - M.: Prosveshchenie, 2015. - 320 p.
6. Builova L.I. Sovremennye podkhody k razrabotke dopolnitel'nykh obshcheobrazovatel'nykh obshcherazvivayushchikh programm // Molodoi uchenyi. - 2015. - № 15. - Pp. 567-572.
7. Builova L.N., Kochieva S.V. Organizatsiya metodicheskoi sluzhby uchrezhdenii dopolnitel'nogo obrazovaniya detei / L. N. Builova, S. V. Kochneva. - M.: Vlados, 2001. - 158 p.
8. Gagin V.N. Prazdnichnost' kak fenomen russkoi kul'tury. – M.: Profizdat, 2005. – 320 p.
9. Gorbatova I.I. Kul'turno-prosvetitel'naya deyatel'nost'. – M.: MK RF GIVTs, 2003. – 10 p.

10. Gorushkina S.N. Dopolnitel'noe obrazovanie detei v sfere kul'tury i iskusstva. Sbornik normativnykh dokumentov / S.N. Gorushkina, I.A. Tozyyakova, Yu.A. Shubin. - M.: Feniks, 2014. - 304 p.
11. Dopolnitel'noe obrazovanie detei. Uchebnoe posobie dlya vuzov. - M.: Vlados, 2015. - 256 p.
12. Evladova E.B. Dopolnitel'noe obrazovanie detei / E.B. Evladova, L.G. Loginova, N.N. Mikhailova. - M.: Vlados, 2015. - 352 p.
13. Zolotareva A.V. Dopolnitel'noe obrazovanie detei / A.V. Zolotareva. - M.: Akademiya razvitiya, 2016. - 304 p.
14. Ivanchenko V.N. Innovatsii v obrazovanii. Obshchee i dopolnitel'noe obrazovanie detei / V.N. Ivanchenko. - M.: Feniks, 2016. - 352 p.
15. Kamenets A.V., Selezneva E.N. Osnovy dukhovno-nravstvennogo vospitaniya v sisteme dopolnitel'nogo obrazovaniya. – M.: RGSU, 2015. – 318 p.
16. Loginova L.G. Kachestvo dopolnitel'nogo obrazovaniya detei. / L. G. Loginova. - M.: Megapolis, 2008. - 391 p.
17. Loginova L.G. Razvitie sistemy upravleniya kachestvom dopolnitel'nogo obrazovaniya detei v sovremennykh usloviyakh Rossii: dis. ... d-ra ped. nauk / L.G. Loginova. - M., 2004. - 436 p.
18. Malakhova N.N. Avtorskoe uchebnoe zanyatie: praktikum dlya slushatelei kursov povysheniya kvalifikatsii / N.N. Malakhova. - Novosibirsk: Izd-vo Si-6AGS, 2014. – 75 p.
19. Malakhova N.N. Zaglyanut' za gorizont... Rozhdenie otkrytogo zanyatiya: metodicheskoe posobie dlya pedagoga-praktika / N.N. Malakhova. - Novosibirsk: Izd-vo NIPKiPRO, 2014. - 64 p.
20. Malakhova N.I. Uchebnoe zanyatie pod «mikroskopom»: analiz i sintez v avtorskom zanyatii // Vospitanie i dopolnitel'noe obrazovanie. - 2014. - № 3. - Pp. 26-30.

Гончарук Светлана Юрьевна
старший методист Городского методического центра
Департамента образования и науки города Москвы
e-mail: goncharuk.svetlana@mail.ru

Goncharuk Svetlana Yu.
Moscow Methodology Centre, head methodology specialist
of Moscow Methodology Centre of Moscow Department
of Education and Science

РОЛЬ СОЦИАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ПРАКТИК В ПОДГОТОВКЕ БУДУЩИХ ПЕДАГОГОВ

Аннотация. В статье рассмотрены теоретические аспекты социально-педагогических практик обучающихся высшего и общего образования в научных исследованиях, рассмотрено содержание понятия практики и виды практик. Определена роль социально-педагогических практик в подготовке будущих педагогов, выявлены особенности социально-педагогических практик, которые позволяют формировать не только профессиональные умения и навыки, но и личностные качества будущих педагогов: толерантность, ответственность, доброту, умение работать в команде, презентовать свои идеи, креативно решать открытые задачи. Реализация социально-педагогических практик позволит сформировать у выпускника способность к сотрудничеству, толерантному восприятию социальных, этнических, конфессиональных и культурных различий; способность к самоорганизации и самообразованию; умение выстраивать личную жизненную траекторию осмысленным и ответственным образом.

Ключевые слова: практика, социальная практика, педагогическая практика, социально-педагогическая практика, педагогический класс.

THE ROLE OF SOCIO-PEDAGOGICAL PRACTICES IN TRAINING TEACHERS OF THE FUTURE

Summary. The article addresses theoretical aspects of organizing practical socio-pedagogical training for students obtaining secondary and tertiary education

as reflected in scientific research. Content and typology of practices are defined. The role of socio-pedagogical practices in training teachers of the future is established as well as the specifics of said practices aimed at developing both pre-professional and soft skills such as tolerance, responsibility, kindness, teamwork skills, presentation skills and creative problem-solving. Organizing socio-pedagogical practices for students allows developing school-leavers' abilities for collaboration and continuous self-education, their learner autonomy, awareness of social, ethnical, religious and cultural diversity, leading to informed and responsible life choices in the future.

Keywords: practice, social practice, pedagogical practice, socio-pedagogical practice, pedagogical class.

В настоящее время в системе образования Российской Федерации происходят существенные изменения, связанные в том числе со сменой модели историко-культурного развития, и важнейшей социальной задачей общества является воспитание поколения, способного обеспечить дальнейшее поступательное развитие страны. Эту ответственность всегда берет на себя учитель, ведь именно педагог является центральной фигурой при реализации реформ образования. Чтобы подготовить специализированные кадры, способные организовывать педагогическую деятельность в современных постоянно изменяющихся условиях, необходимо формировать эффективную систему выявления, поддержки и развития способностей школьников, направленную на профессиональное самоопределение и профессиональную ориентацию. [1, с. 51].

Организация профильного обучения педагогической направленности, в том числе и предпрофессионального образования возможна только при наличии высококвалифицированных кадров, способных реализовывать программу профильных дисциплин с учетом актуальных тенденций.

Для решения этой задачи и мотивации обучающихся к освоению профессий в социальной сфере и сфере образования созданы педагогические классы.

Однако для формирования и развития педагогических компетенций обучение в рамках любого учебного плана будет недостаточным: при проектировании образовательной программы для будущих педагогов необходимо учитывать включение обучающихся в различные социально-педагогические практики, что позволит им в достаточной степени овладеть необходимыми профессиональными компетенциями.

Анализ работ ученых-психологов, диссертационных исследований показал, что важнейшим инструментом подготовки будущего учителя к педагогической деятельности является организация различных практик, и прежде всего социально-педагогических.

Теоретико-методологический анализ понятия «социально-педагогические практики» требует рассмотрения значения понятий: «практика», «социальная практика» «педагогическая практика» и «социально-педагогическая практика».

В «Большом энциклопедическом словаре» под практикой понимается «целеполагающая деятельность людей; освоение и преобразование действительности». [2, с. 786]. В «Толковом словаре русского языка» практика трактуется как «деятельность людей, в ходе которой они, воздействуя на материальный мир и общество, преобразуют их; приёмы, навыки, обычные способы какой-нибудь работы; работа, занятия как основа опыта, умения в какой-нибудь области; одна из форм обучения: применение и закрепление на деле знаний, полученных теоретическим путём» [3, с. 675]. Трактовка понятия практики в словаре В.И. Даля сконцентрирована на определении её как «опыт, самое дело, опыт на деле, дело на опыте, в приложении; исполненье или попытка к тому, испытанье». [4, с. 397].

В философском понимании практика означает «материальную, чувственно-предметную, целеполагающую деятельность человека, имеющую своим содержанием освоение и преобразование природных и социальных объектов и составляющую всеобщую основу, движущую силу развития человеческого общества и познания». [5, с. 522].

Практика в традиционном понимании – это материальная, целеполагающая деятельность человека, в результате которой происходит освоение и преобразование природных и социальных объектов, которая составляет основу, движущую силу развития общечеловеческого познания.

В истории философии проблема практики, практической деятельности человека и соотнесение её аспектов с иными проблематиками в разные периоды актуализировалась с разной степенью интенсивности. Впервые различение практической деятельности и чистой теории констатировали ещё мыслители античной Греции, причём не только философы (сократические школы, в частности, киники, киренская школа, мегарская школа; софисты, эпикурейцы, пифагорейцы, платоники и др.), но и представители истинных наук и искусств (Архимед Сиракузский, врач Гиппократ, астрономы Аристарх Самосский и Эратосфен), то есть все сферы материального производства были в значительной степени оторваны от теоретических изысканий на многие века. Даже Аристотель в своих естественно-научных изысканиях предпочитал не иметь дело с опытом и экспериментом, а основывался обычно на чисто умозрительных выкладках, логических выводах, абстрактных умозаключениях.

В Средние века практика рассматривалась в первую очередь через различные виды служения: Богу, сюзерену, общине (например, вольному городу в Западной Европе) и т.д. Кроме того, практика воспринималась в ключе ритуализации, реализации культа – вне зависимости от конкретной религии: христианство, ислам, иудаизм и др. В целом же практические

аспекты жизни сводились по большей части к бытовым вопросам и тем более не становились предметом теоретизирования и абстрактного рассмотрения.

В традиции Просвещения практику связывали со здравым смыслом и рассудком. Гегель считал, что практика есть «определенная деятельность мышления, космическая деятельность «абсолютной идеи», которая творит мир, познавая самого себя» [6, с. 290].

Особое место феномен и концептуализация категории «практика» занимает в философии марксизма. В «Тезисах о Фейербахе» Маркс предлагает рассматривать мир как чувственно-субъективную человеческую деятельность и преобразовывать его. Объект в этом случае понимался «как деятельность, как практика, субъективно». [7, с. 262]

Психологическая трактовка понятия «практика» концентрируется на социальной деятельности человека. Так в «Психологическом словаре» практика – это «область социальной деятельности человека, отличная от теоретической деятельности. Практика включает виды деятельности, направленные на решение конкретных жизненных практических задач при помощи реальных действий с материальными предметами или с их материальными (материализованными) заменителями» [8, 307].

Понятие «социальная практика» появилось в педагогике благодаря социологической науке, где определялось само понятие, сущность социальной практики, обозначались её характерные черты и особенности.

В современных социологических концепциях существует два методологических подхода к пониманию сущности социальной практики. Например, Т. И. Заславская считает, что «социальные практики представляют собой конкретные формы функционирования общественных институтов, общей же формой реализации каждого института служит … совокупность соответствующих социальных практик» [9, с. 91]. М.А. Шабанова утверждает, что «социальные институты соотносятся с

социальными практиками как содержание с формой или сущность с явлением. Институты как всякие сущности глубже своих форм. Практика, как форма, более конкретна» [10].

Ю.М. Резник дает, как нам кажется, более конкретное определение социальной практики, как «деятельности людей, направленной на изменение качества их социальной среды (жизни) в соответствии с их установками (интенциями), социальным капиталом и другими ресурсами» [11, с. 9].

Как активная форма подготовки будущих педагогов педагогическая практика сложилась к началу 20 века, хотя ещё в 70-ые годы 18 века практику применяли при обучении будущих учителей.

Педагогическая практика в учреждениях высшего образования является единственной формой организации обучения, которая позволяет студенту применить полученные теоретические знания, сформированные умения и навыки в реальных условиях профессиональной деятельности.

Рассмотрим понятие «педагогическая практика». Анализ научной педагогической литературы показал, что в педагогической сложились различные подходы к определению сущности практики, ее роли и места в профессиональной подготовке будущего учителя.

Так, в «Педагогической энциклопедии» под ред. И.А. Каирова указывается: «Педагогическая практика в педвузах и училищах, в университетах — составная часть учебного процесса, имеющая целью научить студентов и учащихся творчески применять в педагогической деятельности научно-теоретические знания и практические навыки, полученные при изучении педагогики, психологии, частных методик и специальных дисциплин, способствует развитию у будущих учителей интереса к научно-исследовательской работе в области педагогических наук» [12, с. 236].

В «Российской педагогической энциклопедии» под ред. В.В. Давыдова педагогическая практика определяется как «форма профессионального обучения в высших и средних педагогических учебных заведениях, ведущее звено практической подготовки учителей» [13, с. 181].

В «Педагогическом энциклопедическом словаре» под ред. Б.М. Бим-Бада педагогическая практика рассматривается «как форма профессионального обучения в высших и средних педагогических учебных заведениях, ведущее звено практической подготовки будущих учителей» [14, с. 218].

В «Психолого-педагогическом словаре» под ред. П.И. Пидкасистого педагогическая практика определяется как «часть общественной практики, представляющая собой планомерную и целенаправленную деятельность профессиональных педагогов» [15, с. 326].

Таким образом, анализ определений понятия «педагогическая практика» показывает, что сущностью практики можно считать некий вид учебных занятий, форму профессионального обучения.

Рассматривая определения различного вида практик, следует остановиться на определении понятия «социально-педагогическая практика».

В социальной педагогике социально-педагогическая практика рассматривается как вид социальной практики, особый социальный институт, цель которого – гармонизация отношений ребенка и общества, институт, ориентированный на своевременное решение проблем, связанных с процессами социализации, на основе реализации трех педагогических процессов: образования, поддержки и воспитания.

И. А. Телина определяет социально-педагогическую практику как форму, технологию, способ реализации социальной политики. [16, с. 14]

В работе У.Г. Черепановой «Учебная социально-педагогическая практика: практикум» под социально-педагогической практикой понимается

«вид учебной деятельности, обеспечивающий целостный подход в профессиональной деятельности, гармоничное овладение теоретическими и практическими аспектами профессии». [17, с. 3]

Процесс обучения будущих педагогов направлен на формирование целостной системы компетенций, опыта самостоятельной деятельности и личной ответственности учащихся. Формирование этих компетенций окажется невозможным, если учащиеся будут только воспроизводить заученный материал и решать готовые задачи «по образцу». Их обучение должно быть направлено на распознавание реальных проблем в повседневной жизни, формулирование выявленной проблемы, трансформацию проблемы в задачи, соотнесение проблемы с приобретенными знаниями, оценку и анализ результатов принятого решения. Компетенции проявляются в конкретных ситуациях – социальных и профессиональных, то есть реализация предпрофессиональных педагогических классов осуществляется на основе практико-ориентированного подхода, что означает практическую направленность предпрофессиональной подготовки обучающихся.

Таким образом, можно определить следующие основные задачи социально-педагогических практик будущих педагогов: развитие профессиональных качеств будущего педагога; владение навыками учебно-исследовательской, проектной и социальной деятельности; углубление и закрепление полученных знаний, в том числе по педагогике и психологии, и применение их на практике для решения конкретных социально-педагогических задач; психологическая адаптация в коллективе; умение общаться с разными категориями людей; умение наблюдать, анализировать социально-педагогическую деятельность; развитие педагогического мышления, любви к будущей профессии.

На основе теоретических положений нами были выделены следующие виды социально-педагогических практик, необходимых для подготовки будущих педагогов, в том числе и обучающихся педагогических классов:

- профессиональная проба: проведение уроков и внеклассных мероприятий для дошкольников и учащихся начальной школы, что позволит моделировать элементы будущей профессиональной деятельности;
- волонтерская деятельность, шефская работа, вожатская работа, участие в социальных и исследовательских проектах, работа с младшеклассниками, испытывающими трудности в обучении, что позволит применять знания в конкретной жизненной ситуации;
- помощь различным слоям населения, в том числе социально незащищённым, общественно-полезные дела, культурно-массовая деятельность, что позволит приобретать практические навыки коммуникативной культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Иванова О.А., Антонов Н.В. Профессиональное развитие педагогов в условиях образовательной организации / О.А. Иванова, Н.В. Антонов // Вестник Нижневартовского государственного университета. 2019. № 1. С. 51-57.
2. Большой энциклопедический словарь. / Гл. ред. А.М. Прохоров. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Большая Российская энциклопедия; СПб.: Норинт, 1997, 1999, 2001, 2004. – 1456 с.
3. Толковый словарь русского языка: около 100 000 слов, терминов и фразеологических выражений / С.И. Ожегов; под общ. ред. Л.И. Скворцова. – 28-е изд., перераб. – М.: Мир и Образование: ОНИКС, 2012. – 1375 с.
4. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. / В. Даль. – Репр. воспроизв. изд. 1912-1914. – М.: Цитадель, 1998. – 2030 с.

5. Философский энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1983.
6. Гегель Г.В.Ф. Сочинения: в 14 т. – М., 1929-1958. – Т. VI.
7. Маркс К. Тезисы о Фейербахе (текст 1845 года). / Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Издание второе. В пятидесяти томах. Т. 42. – М.: Издательство политической литературы, 1974. – с. 261-263.
8. Психологический словарь. – М.: Владос, 2007.
9. Заславская Т.И. О субъектно-деятельностном аспекте трансформационного процесса. – М., 2001. – 213 с.
10. Шабанова М.А. О некоторых преимуществах интеграции экономического и социологического анализа институциональных изменений. Статья 1: Институты, практики, роли // Экономическая социология: электрон. журн. 2006. Т. 7, № 4. С. 11-26.
11. Резник Ю.М. Социальная теория и мир практик // Личность. Культура. Общество. 2008. Т. X. Вып. 2 (41). С. 8-18.
12. Педагогическая энциклопедия: В 4 т. / Глав. ред.: И.А. Каиров. – М.: Сов. энциклопедия, 1964-1968.
13. Российская педагогическая энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. В.В. Давыдов. – М.: Большая рос. энцикл., 1993-1999.
14. Педагогический энциклопедический словарь / Ред. кол.: Б.М. Бим-Бад и др. – М.: Научное изд-во «Большая Российская энциклопедия», 2003. – 528 с.
15. Психолого-педагогический словарь для учителей и руководителей образовательных учреждений / Автор-составитель В.А. Мижериков; под ред. П.И. Пидкасистого. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. – 544 с.
16. Телина И.А. Социальная педагогика: учебное пособие / И. А. Телина. – Орск: Издательство ОГТИ, 2010. – 191 с.

17. Черепанова У.Г. Учебная социально-педагогическая практика. – Самара: Самар. ун-т, 2006. – 73 с.

REFERENSES

1. Ivanova O.A., Antonov N.V. Professional'noe razvitie pedagogov v usloviyakh obrazovatel'noi organizatsii / O.A. Ivanova, N.V. Antonov // Vestnik Nizhnevartovskogo gosudarstvennogo universiteta. 2019. № 1. Pp. 51-57.
2. Bol'shoi entsiklopedicheskii slovar'. / Gl. red. A.M. Prokhorov. – 2-e izd., pererab. i dop. – M.: Bol'shaya Rossiiskaya entsiklopediya; SPb.: Norint, 1997, 1999, 2001, 2004. – 1456 p.
3. Tolkovyi slovar' russkogo yazyka: okolo 100 000 slov, terminov i frazeologicheskikh vyrazhenii / S.I. Ozhegov; pod obshch. red. L.I. Skvortsova. – 28-e izd., pererab. – M.: Mir i Obrazovanie: ONIKS, 2012. – 1375 p.
4. Tolkovyi slovar' zhivogo velikorusskogo yazyka: V 4 t. / V. Dal'. – Repr. vosproizv. izd. 1912-1914. – M.: Tsitadel', 1998. – 2030 p.
5. Filosofskii entsiklopedicheskii slovar'. – M.: Sovetskaya entsiklopediya, 1983.
6. Gegel' G.V.F. Sochineniya: v 14 t. – M., 1929-1958. – T. VI.
7. Marks K. Tezisy o Feierbakhe (tekst 1845 goda). / Marks K., Engel's F. Sochineniya. Izdanie vtoroe. V pyatidesyati tomakh. T. 42. – M.: Izdatel'stvo politicheskoi literatury, 1974. – Pp. 261-263.
8. Psikhologicheskii slovar'. – M.: Vlados, 2007.
9. Zaslavskaya T.I. O sub''ektno-deyatel'nostnom aspekte transformatsionnogo protsessa. – M., 2001. – 213 p.
10. Shabanova M.A. O nekotorykh preimushchestvakh integratsii ekonomicheskogo i sotsiologicheskogo analiza institutsional'nykh

izmenenii. Stat'ya 1: Instituty, praktiki, roli // Ekonomicheskaya sotsiologiya: elektron. zhurn. 2006. T. 7, № 4. Pp. 11-26.

11. Reznik Yu.M. Sotsial'naya teoriya i mir praktik // Lichnost'. Kul'tura. Obshchestvo. 2008. T. Kh. Vyp. 2 (41). Pp. 8-18.
12. Pedagogicheskaya entsiklopediya: V 4 t. / Glav. red.: I.A. Kairov. – M.: Sov. entsiklopediya, 1964-1968.
13. Rossiiskaya pedagogicheskaya entsiklopediya: V 2 t. / Gl. red. V.V. Davydov. – M.: Bol'shaya ros. entsikl., 1993-1999.
14. Pedagogicheskii entsiklopedicheskii slovar' / Red. kol.: B.M. Bim-Bad i dr. – M.: Nauchnoe izd-vo «Bol'shaya Rossiiskaya entsiklopediya», 2003. – 528 p.
15. Psikhologo-pedagogicheskii slovar' dlya uchitelei i rukovoditelei obrazovatel'nykh uchrezhdenii / Avtor-sostavitel' V.A. Mizherikov; pod red. P.I. Pidkasistogo. – Rostov-na-Donu: Feniks, 1998. – 544 p.
16. Telina I.A. Sotsial'naya pedagogika: uchebnoe posobie / I. A. Telina. – Orsk: Izdatel'stvo OGTI, 2010. – 191 p.
17. Cherepanova U.G. Uchebnaya sotsial'no-pedagogicheskaya praktika. – Samara: Samar. un-t, 2006. – 73 p.

Ван Чун
аспирант кафедры художественного образования и декоративного искусства
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: wangchongartist@mail.ru

Wang Chun
Post-graduate student of the Department of Art Education and Decorative Arts, Herzen
State Pedagogical University of Russia

СПЕЦИФИКА ОБУЧЕНИЯ КОМПОЗИЦИИ СТУДЕНТОВ-ДИЗАЙНЕРОВ В НЕПРОФИЛЬНЫХ ВУЗАХ КИТАЯ

Композиция является одним из базовых обязательных курсов направления «дизайн», а также служит связующим звеном для перехода от академического рисунка к развитию пространственного мышления у студентов. В последние несколько лет инновации в структуре преподавания в высших учебных заведениях стали важной составляющей нынешнего проекта реформы обучения дизайну, в особенности традиционных основ композиции — формы, цвета, пространства. Что касается исследования специфики программы обучения, данная статья берет за основу программу реформирования учебной программы в высших учебных заведениях Китая. В данной статье анализируются особенности современного обучения по специальности «художественный дизайн» в университетах, упорядочиваются цели обучения, а также изучается эффективность программы в рамках действующей преподавательской практики. Цель исследования — создать более упорядоченную и эффективную систему обучения композиции.

Ключевые слова: три принципа композиции, цвет, форма, пространство, методика.

THE SPECIFICS OF TEACHING COMPOSITION TO DESIGN STUDENTS IN NON-CORE UNIVERSITIES IN CHINA

Composition is one of the basic compulsory courses of the design direction, and also serves as a link for the transition from academic drawing to the

development of spatial thinking among students. In the last few years, innovations in the structure of teaching in higher education institutions have become an important component of the current project of the reform of design education, especially the traditional foundations of composition — form, color, space. As for the study of the specifics of the training program, this article takes as a basis the curriculum reform program in higher education institutions in China. This article analyzes the features of modern education in the specialty "art design" at universities, organizes the learning objectives, and also examines the effectiveness of the program within the framework of the current teaching practice. The aim of the study is to create a more orderly and effective system of composition teaching.

Keywords: three principles of composition, color, shape, space, technique.

Композиция — это принцип, которым необходимо руководствоваться в современном дизайне. Его изучение — это необходимый для студента этап перехода от живописи к художественному дизайну. Изучение композиции не только поможет учащимся развивать пространственное мышление, но и использовать подходящие средства для демонстрации чувств посредством искусства. Композиция в дизайне охватывает такие аспекты, как пространство, цвет, форма, плотность, и сокращенно имеет название «три принципа композиции». К тому же, они используются и в графическом, и в трехмерном дизайне (3D-дизайн).

Композиция — художественный термин, означающий способ построения объекта в дизайне. Он охватывает построение, деконструкцию и реконструкцию, комбинирование. Комбинация различных для восприятия материалов и форм образует новый элемент, наделяя его визуальный образ новыми свойствами. Основные элементы композиции — это точка, линия, плоскость, предмет, цвет, материал и др. Основы композиции заключаются в расположении этих элементов в соответствии с эстетическими принципами.

Использование принципов композиции есть объединение элементов: точек, линий, плоскостей, форм, цветов, материй и др. для создания красивых визуальных эффектов.

Что касается основ преподавания художественного дизайна, композиция является базовым и основным приемом. Конечной целью в обучении композиции дизайнеров является раскрытие творческих способностей учащихся, поэтому композиция и является его базовой дисциплиной. Фактически, при обучении композиции студенты обязаны руководствоваться эстетическими принципами, и, используя уместные комбинации различных методов, создавать экспрессивный образ.

Обучение традиционным «трем принципам композиции» было перенято из японской традиции, которая, в свою очередь, основана на работах Иттена из школы Баухауз. (Иоганнес Иттен 1888-1967) Также частично применялась методика обучения Василия Кандинского и др. Была сформирована условно противоположная учебная модель, которая была названа основами изобразительного искусства или базовыми дисциплинами обучения дизайну, которые были разделены на четыре основных курса: обучение основам светотени, теории цвета, графическому и трехмерному дизайну. Их роль заключается в систематизации обучения когнитивному анализу зрительного восприятия формы, чтобы этим облегчить преподавание и усвоение знаний студентами. [1] В действительности при возникновении и развитии конструктивизма основы композиции еще находились в процессе развития, притом часть содержания данной дисциплины была создана на основе анализа естественных наук. В то же время внимание уделяется гармонии чувственного и рационального, а не условному заполнению объектов цветом. Это не простое конструирование геометрической формы, ведь в основе методик обучения Клее и Кандинского лежит развитие гибкости и изобретательности.

Обучение современному дизайну в Китае началось относительно поздно, в 1998 году министерство образования Китая издало «Обязательный список профилей обучения в высших учебных заведениях», в котором появилась такая специальность, как художественный дизайн. Ранее обучение художественному дизайну в Китае называли изучением декоративно-прикладного искусства, используя орнамент как в качестве объекта. Несмотря на то, что изучение орнамента тогда входило в состав курса по декоративно-прикладному искусству в учебных заведениях, вследствие развития программы по обучению дизайну, содержание программы и методические приемы постоянно менялись и совершенствовались. С того времени, как происходило начало изучения орнамента в Китае, данную область исследовали: Чэнь Чжифо (изучение символов, законотворческих актов, учебных материалов), (проблемы исследования орнаментов, дизайн в декоративно-прикладном искусстве) (Рисунок 1), Фу Баоши (простейшие виды орнамента в декоративно-прикладном искусстве, основы изучения орнамента), Ли Цзебин (композиция в орнаменте), Лэй Гуйюань (беседы о приемах в декоративно-прикладном искусстве, изучение новых видов орнаментов, новые суждения и методы, начало исследования основных методов создания китайских орнаментов, красота китайских орнаментов) (Рисунок 2) и другие. Ученые упорно работали над объединением европейской теории искусства с идеями, отражающими характерные культурные особенности китайского дизайна.

Рисунок 1.Пань Сюньцинь

Рисунок 2 . Лэй Гуйюань

Изучение китайского орнамента — это не только формальное учение о изображении изменяющихся форм, это базовая художественная дисциплина,

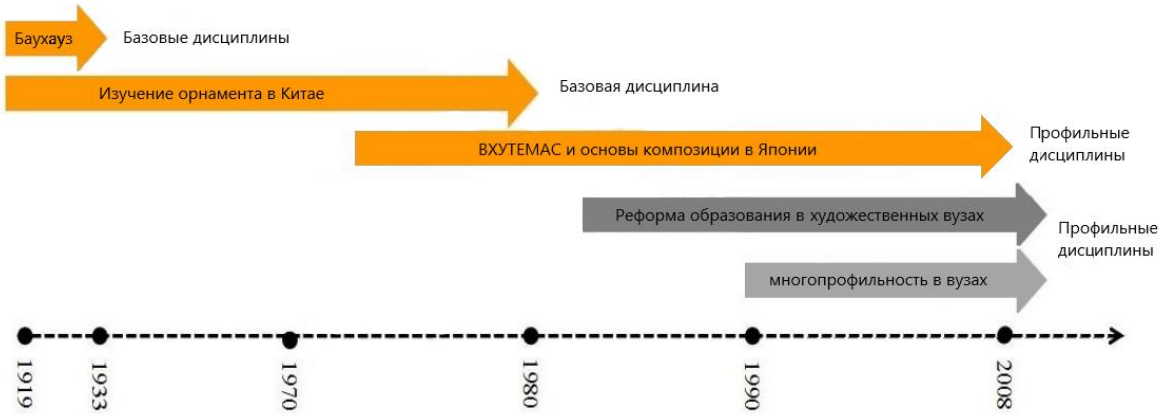
существовавшая еще в древнем Китае. Что касается содержания обучения, в учебных материалах образцы традиционного искусства Китая являются основными объектами изучения, также они сравниваются с западными видами орнамента. Объект обучения моделированию есть орнамент, а также целенаправленное и профессиональное изучение керамических и лаковых изделий, тканей, предметов мебели, архитектурных произведений и др. Наиболее важный аспект обучения моделированию фактически представляет собой анализ синтеза форм, размеров, пространства, функций, современной культуры, искусства, различных материалов и др. В данный момент система обучения моделированию постоянно совершенствуется. Благодаря своей систематизированности, наиболее известными являются исследования Лэй Гуйюаня в области изобразительных методов, основанных на локальной культуре Китая. Он всесторонне подходит к исследованиям, объединяя восточные и западные методики; на примерах объясняет сложные научные принципы простым языком, делая процесс обучения удобным, простым и систематизированным, а также тесно связанным с моделированием. Большинство художественных институтов до сих пор применяют его методики.

В 70-х годах 20 века в Китае началась реализация политики «реформ и открытости», что послужило началом стремительного экономического развития. В сфере образования было внедрено множество передовых теоретических концепций, а также методов обучения. Появление такой дисциплины, как «композиция» оказало огромное влияние на обучение современному искусству дизайна в Китае. В то же время началось обучение художественному дизайну. В 1979 году дизайнеры и преподаватели из Гонконга, например Ван Уси и Лю Лисюнь поступили в Академию изящных искусств Гуанчжоу. В институте прикладного искусства был проведен спецкурс по композиции, вызвавший большой резонанс. Впоследствии

немало преподавателей посвятили себя популяризации обучению композиции. Например, было издано учебное пособие Инь Динбана «Фундаментальное исследование цвета в орнаменте» посвященное исследованию цветовой композиции. [2] В работах Чэнь Цзюйшэна и Чжу Гэкая была рассмотрена плоскостная композиция. В журнале «Прикладное искусство» были опубликованы материалы Чэнь Цзюн Шэна об основах изучения графического дизайна. В журнале «Орнамент» была опубликована диссертация Чжу Гэкая на тему «Повторяющиеся и постепенные изменения ритма - начальное исследования закономерностей формы в графическом дизайне». Нельзя не упомянуть исследование Синь Хуацюаня о трехмерной композиции. В статье «К вопросу о композиции» он писал: «в сфере художественного образования следует искать новую систему, которая будет объединять философию и науку, так как дизайн базируется не только на философии, но и на взаимосвязи человеческих чувств и визуального восприятия; опыт и различные факторы (такие как цвет, пространство и др.), влияющие на психику человека, могут войти в основу изучения композиции». Исходя из данного отрывка становится несложно узнать, как в то время исследователи трактовали термин «композиция», а также их мотивы популяризации обучения композиции.

Необходимо отметить, что ранее изучение орнамента было одним из базовых курсов дизайна, особенно пристальное внимание уделяли геометрическим узорам. Некоторые из таких дисциплин уже были аналогичны курсу композиции. Внедрение данного курса, несомненно, послужило отказом от китайской методики «изучение орнамента», создавая новые тенденции в сфере дизайна. С одной стороны, данное решение способствовало продвижению изучения композиции; с другой стороны, послужило началом развития новых, революционных методов обучения. В начале 1990-х постепенно формируется независимая теоретическая база. В

настоящее время курс обучения композиции в Китае имеет уже тридцатилетнюю историю развития. Он сыграл большую роль в развитии идей современного художественного дизайна в Китае, а также оказал сильное влияние на развитие пространственного мышления. Композиция стала одним из обязательных базовых учебных дисциплин в обучении дизайну. В связи с развитием многопрофильности в высших учебных заведениях, началось внедрение специальности «художественный дизайн». Однако существуют существенные отличия университетов от художественных колледжей с точки зрения концепций обучения и целей обучения (рис. 3)



Что касается высших учебных заведений, прежде всего необходимо продумать цель обучения студентов. Для выполнения этой задачи необходимо выяснить особенности обучения, общую информацию об университете, а также учесть социальные потребности студентов. Только обобщив данные возможно прийти к постановке цели, и тем самым иметь возможность направлять учебный процесс. На каждом этапе обучения изучение каждой дисциплины должно вести к единой цели. [3]

Согласно современным программам обучения, проблемы при составлении учебного плана являются отправной точкой исследований, а также данный вопрос служит основой для постановки цели урока. К примеру, существуют три основных сдерживающих фактора: внутренний фактор —

студенты; первичный фактор — знания; экзогенный фактор — общество. [4] На планирование обучения в школе, бесспорно, больше всего оказывает влияние второй фактор, который заключается в передаче знаний учащимся, а также в повышении качества обучения. Направленность обучения должна определяться в соответствии с особенностями самих учащихся и потребностями общества.

Выпускники бакалавриата в Китае обязательно столкнутся с проблемой выбора профессии. Поэтому обучение художественному дизайну в университетах должно быть ориентировано на возможность студентов впоследствии найти работу, что требует от них освоения базовых навыков в данной специальности. Так как композиция является важной частью профессиональных знаний, то для нее особое значение имеет:

1. самостоятельность, нестандартность мышления
2. творческое мышление, креативность
3. рациональный подход к комбинированию форм
4. эстетические законы композиции

В данных пунктах основной акцент делается на функциональном восприятии формы. Искусственный характер объекта вызывает у человека определенную визуальную реакцию, поэтому обучение «языку» композиции стало основным направлением обучения дизайну.

Для достижения данной цели в институте искусств и дизайна Сианьского политехнического университета были соединены принципы «трех основ композиции» и «морфологии» для создания уникальной методики — формального языкового обучения, основанного на визуальном мышлении. Для улучшения программы обучения, она прошла через ряд больших изменений. Изучение категории «трехмерное пространство», накопление визуального словарного запаса, углубление понимания учащимися изобразительных элементов, введение основных законов

композиции путем визуализации формы слов — это основные принципы и закономерности для понимания студентами формального языка. Для накопления знаний о формальном языке у аудитории, необходимо повысить уровень логичности зрительного восприятия, а также улучшить индивидуальные способности передачи информации путем визуализации. В теоретической части курса рассказывают о понятии «форма» и ее создании, о соотношении формы и содержания, о происхождении и эволюции формы, о различиях между композицией и компоновкой, об эстетической составляющей формы и её практическом применении.

Весь курс делится на следующие части: модуль «двухмерная плоскость» (симметрия и балансировка, повторение и аппроксимация, градиент и диссимиляция, эмиссия и накопление); модуль «цвет» (гармоничные и противоположные цветовые сочетания, анализ покраски и воссоздание произведений, связь звука и цвета); модуль «трехмерная плоскость» (выбрать черно-белую фотографию или кадр из фильма, воссоздать объемную модель основных действий и некоторых персонажей).

Если взять в качестве примера обучение цветовой композиции, то оно разделено на три этапа обучения:

1. Теоретическая часть обучения включает в себя такие темы, как: теория цвета, контрастные и гармоничные цвета, холодные и теплые цвета, иллюзия цвета, психология цвета, символика цвета и др. С помощью различных и недолгих упражнений ученики смогут усвоить основные понятия и концепции, точно использовать их. Затем, используя наброски и коллажи создать работы используя два различных метода. Это научит студентов углубленному пониманию взаимосвязи цвета, а также способствует развитию интереса к предмету.

2. Практическая часть подразумевает анализ цветовых решений в работах маслом и произведениях великих художников. Это позволит

студентам научиться отбору произведений, их разбору и анализу. Они научатся понимать, как великие художники в своих работах используют цвет, а также, основываясь на субъективном чувственном восприятии произведения, давать новую оценку цветовым сочетаниям, которые использует художник в картине. Студенты улучшат свои навыки оценки художественного произведения, а также будут развивать свое чувство прекрасного.

3. В современном мире не только музыка способна демонстрировать цветовую палитру. Использование набросков позволит студентам понять связь цвета и эмоций, ритма, научиться выражать синестезию цвета, полностью демонстрировать как цвета отражают внутренний мир человека. Это научит студентам создавать необходимые образы, используя все богатство цветовой палитры.

Курс обучения композиции длится 12 недель. Интенсивные занятия проходят еженедельно (как и другие предметы данной специальности), задача профессоров — обучение общим концепциям, каждый из преподавателей отвечает за один конкретный аспект. Перед началом занятий на кафедре среди всех преподавателей проводится дискуссия о подготовке к учебному процессу. Поясняются три аспекта обучения — естественные науки, искусство, дизайн; а также методики, которые обеспечат достижение результата. Затем среди преподавателей распределяют группы, в зависимости от того, какую дисциплину они планируют преподавать.

Изучение дисциплины «форма» предполагает наличие общей естественнонаучного предмета, которая позволит изучить основные органы чувств человека — зрение, обоняние, слух и др. Из этого рождается методология преподавания дизайна. Благодаря данному курсу студенты смогут развивать в себе креативность, а также способности к выражению собственных чувств посредством формальной языковой подготовки.

«Художественный дизайн» относится к изобразительному искусству, и поэтому в теории языка используется визуальное мышление. Это используется в содержании дисциплины «композиция», а также является основным направлением будущих исследований преподавания основ художественного дизайна. Результаты успешного прохождения курса помогут студентам в их будущей работе.

ЛИТЕРАТУРА

1. У Цзинфан. Трехмерная композиция. Издательство Китайского текстильного университета, 2002. Гл. 1. Раздел 3.
2. Инь Динбанг. Фундаментальные исследования декоративных цветов. Издательство Центральной академии изящных искусств, 1981.
3. Чжан Юэ. Новый дизайнерский кластер. Издательство Китайской академии изящных искусств, 2007. С. 37.
4. Юй Сяофэй. Композиционный дизайн. - М.: Народная почта и телекоммуникации, С. 9.

REFERENSES

1. U Tszinfan. Trekhmernaya kompozitsiya. Izdatel'stvo Kitaiskogo tekstil'nogo universiteta, 2002. Gl. 1. Razdel 3.
2. In' Dinbang. Fundamental'nye issledovaniya dekorativnykh tsvetov. Izdatel'stvo Tsentral'noi akademii izyashchnykh iskusstv, 1981.
3. Chzhan Yue. Novyi dizainerskii klaster. Izdatel'stvo Kitaiskoi akademii izyashchnykh iskusstv, 2007. P. 37.
4. Yui Syaofei. Kompozitsionnyi dizain. - M.: Narodnaya pochta i telekommunikatsii, P. 9.

Рытиков Фёдор Михайлович
кандидат медицинских наук,
врач ООО Семейная клиника «Детство Плюс»
e-mail: vikorty@yandex.ru

Rytikov Fedor M.
PHD in Medicine,
doctor of LLC Family clinic "Detstvo Plus"

СУЩНОСТЬ И ПЕРСПЕКТИВЫ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ БУДУЩИХ ВОКАЛИСТОВ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ПАРАДИГМЫ

В статье рассмотрен процесс профессиональной подготовки будущего вокалиста в широком социально-культурном, образовательном контексте. Рассмотрена эволюция академического вокального искусства как явления культуры, его современная сущность и перспективы дальнейшего развития в сфере профессионального образования. Дальнейшее совершенствование процесса обучения будущих профессиональных музыкантов-вокалистов связывается с возможностями компетентностного подхода к обучению, предполагающего органичное единство общекультурной, общепрофессиональной и практико-прикладной подготовки будущих вокалистов.

Ключевые слова: культура, искусство, образование, личность, вокальное искусство, компетентностный подход.

THE ESSENCE AND PROSPECTS OF PROFESSIONAL TRAINING OF FUTURE VOCALISTS IN THE CONTEXT OF THE MODERN EDUCATIONAL PARADIGM

The article considers the process of professional training of the future vocalist in a broad socio-cultural, educational context. The evolution of academic vocal art as a cultural phenomenon, its modern essence and prospects for further development in the field of professional education are considered. Further improvement of the process of training future professional musicians-vocalists is

associated with the possibilities of a competence-based approach to learning, which implies an organic unity of general cultural, general professional and practical-applied training of future vocalists. This article discusses the vocal and performing arts that have developed within the framework of European classical opera culture and chamber vocal performance of European musical art. In studies devoted to this cultural phenomenon, such a unique property of vocal art as an internal aspiration to the aesthetic ideal of beauty and harmony, presented mainly in a rather refined form, cleansed of this or that everyday life and imperfections of the material world, is noted.

Keywords: culture, art, education, personality, vocal art, competence-based approach.

Уникальность вокального искусства заключается в его особой роли в социально-культурном пространстве, заключающейся в возможности выразить внутренний мир человека, его эмоционально-психологическое состояния в органичном единстве природных вокальных способностей и приобретаемых профессиональных певческих навыков на основе осваиваемых ценностно-смысловых образцов данного вида художественно-творческой деятельности человека.

В искусстве вокала человеческий голос способен достигать уровня звучания музыкального инструмента, при этом, не оставаясь копией последнего, но сохраняя огромное разнообразие интонаций и смыслов, связанных с внутренними переживаниями и мыслями человека в их сокровенных глубинах и чувствованиях. Однако важной исследовательской проблемой остается уровень изученности влияния вокального искусства на духовно-нравственное и эстетическое развитие человека в качестве особого явления духовной культуры, без которого немыслимо полноценное развитие человеческой цивилизации.

Уникальной характеристикой вокального искусства является сочетание в нем музыкального и литературного текста, за некоторыми исключениями (например, вокализах), порождающее новую художественно-эстетическую реальность, несводимую ни к вербальной или чисто музыкальной информации. Причем оба этих «текстовых» пространств не являются в большинстве случаев доминирующими, а составляют органичное единство, достижение которого представляет собой необходимую творческую задачу как для создателей, так и исполнителей вокальных произведений.

В решении этой задачи, как исследователями, так и исполнителями - вокалистами неизбежно обращение к самым различным областям знаний в поисках музыкальности вокальных вербальных текстов и поиске внутренней «вербальности» собственно музыкального материала, используемого в вокальном исполнительстве.

В этой связи представляется необоснованной позиция некоторых исследователей, настаивающих на приоритете музыкального искусства в вокальном исполнительстве в сравнении с использованием в нем тех или иных литературных текстов. Достаточно отметить, что недооценка словесного творчества в оперном искусстве явилась одной из причин кризиса последнего как полноценного сценического искусства, увлеченности вокальной техникой в ущерб глубине необходимой художественно оправданной музыкальной семантики.

С другой стороны попытки, особенно со стороны «режиссеров-новаторов», реформировать оперу, подчинив в ней музыкально-эстетическое начало той или иной «словесной» драматургии также чаще приводит к девальвации оперы как продукта художественного творчества.

Для более глубокого понимания сущностных характеристик вокального искусства имеет смысл обратиться к истории его становления и развития. Первый период вокального исполнительства сложился в русле

древних обрядов и ритуалов, которые сформировали культуру синкретического музыкального исполнительства, объединяющего музыку, слово и танец. Таким образом, изначально вокальное исполнительство являлось элементом более широкой системы художественного познания и отображения реальности, которая получила свое дальнейшее развитие в античной драме с ее античным хором в качестве полноправного действующего лица.

Начиная с XV века, возникает вокальное искусство в качестве самостоятельного продукта композиторского сочинительства. Исполнители-вокалисты в основном должны были передавать композиторский замысел. При этом расширяются сферы бытования вокального искусства. Вокальные произведения сочиняются для церкви, театров, различных светских мероприятий и т.д. Таким образом, само искусство пения являлось достаточно демократичным, а, главное, в той или иной мере доступным для восприятия самой различной слушательской аудиторией.

Постепенно вокальное искусство становится все более самоценным; появляется большое количество вокалистов-виртуозов. Все большее значение приобретает интерпретация в вокальном исполнительстве музыкальных произведений. Соответственно разворачиваются исследования музыкальных интерпретаций в вокальном искусстве.

Среди исполнительских стилей последнего, как известно, часто выделяют классический и романтический стили. Наряду с этими стилями на первый план выходит драматический стиль исполнения вокального репертуара, а также тенденция интеллектуального осмысления исполнительства. При этом все эти стили начинают переплетаться друг с другом, углубляя содержание и расширяя выразительные возможности вокального искусства. Расширение электронной и технической базы различных видов искусств, в том числе, вокального, в значительной мере

способствовало возникновению «гибридных» вокальных форм, сочетающих в себе шоу-бизнес и классический вокал.

Полисемантизм и полистилистика постмодернизма не могли не сказаться на дальнейшем развитии вокального искусства, которое может становиться частью перформансов, экспериментальных театрально-музыкальных постановок. При всех неоднозначных последствиях парадигмы постмодернизма в науке, культуре и искусства нельзя не отметить наличие факта расширения интерпретационных возможностей вокалистов, включенных в постмодернистские эксперименты и поиски. Сама игровая природа постмодернистских интерпретаций может рассматриваться как одна из возможностей развития фантазии и творческого мышления в образовательном пространстве при условии сохранения основного смысла и нравственно-эстетического содержания произведений музыкальной классики.

Возрастает значение роли интерпретатора музыкальных произведений, которая может осваиваться студентами в качестве одного из перспективных направлений обеспечения взаимосвязи современной музыки с классическим музыкальным наследием в вокальном искусстве [3].

Студенты, обучающиеся вокальному искусству поэтому должны обладать широкой эрудицией, знанием различных исполнительских стилей с целью дальнейшего применения полученных знаний в решении тех или иных исполнительских задач. В этой связи, адекватно используемые педагогические технологии постмодерна, по мнению некоторых исследователей, позволяют обучающимся вокальному искусству стать «соавторами» композиторов и педагогов в процессе освоения вокального репертуара [6].

В современной педагогике сложились две основные методологии - «знаниевая» и «компетентностная» [1; 3; 4; 5; 7]. «Знаниевая» методология

ориентирована на передачу преимущественно знаний, умений и навыков, передаваемых педагогом без учета многообразия реальных ситуаций, с которыми могут столкнуться обучающиеся после окончания периода профессиональной подготовки в вузе. Компетентностная методология предполагает стимулирование у обучающихся самостоятельного стремления к профессиональному росту, готовности к творческому подходу в своей профессиональной деятельности.

Некоторыми исследователями утверждается предпочтительность компетентностной методологии в сравнении со знаниевой. Эта предпочтительность обосновывается более комфортными педагогическими условиями, достижением более эффективного функционального и творческого развития вокалиста. Еще один аргумент в пользу компетентностной методологии приводится как формирование у вокалистов умения должным образом позиционировать себя на рынке труда**.** Умение использовать полученное образование для решения профессиональных задач также связывается некоторыми специалистами с преимуществами компетентностной методологии.

Критика «знаниевой» методологии обычно сводится к отсутствию в ней установки на развитие у обучающихся способности эффективно использовать полученные знания на практике. Но все же стоит отметить перспективность интегративного подхода к обучению вокально-исполнительскому искусству, предполагающему поиск синтеза основательности обучения, характеризующего «знаниевую» методологию, с гибкостью и креативностью «компетентностного» методологического подхода.

В настоящее время особое значение приобретает сохранение отечественных традиций вокального искусства, соответствующих особенностям национального менталитета народов России. Эти традиции

включают в себя не только музыкальное наследие, но и национальные обряды, ритуалы, празднества, национально-этническое разнообразие того ли иного народа, этноса в полном объеме и в различных проявлениях.

В этой связи возрастает значение общегуманитарной и общекультурной подготовки вокалистов, которая зачастую оставляет желать лучшего. Причем в этой подготовке основной акцент должен делаться на гуманистических традициях в отечественной и мировой культуре, предполагающей обращение к ценностям человеколюбия, сострадания, милосердия. Эти ценности необходимо осваивать не на уровне отвлеченных истин и норм, но в эмоциональном поле сопереживания с литературными героями, историческими личностями, современниками, образы которых широко представлены в первую очередь в отечественной культуре.

Соответственно будущим вокалистам необходимо систематическое погружение в атмосферу той или иной эпохи, исторического события на материале художественных произведений, исторических трудов, что позволяет развивать навык собственных исследований культурно-исторических источников, которые бывают необходимы для различных оперных постановок и исполнения отдельных вокальных произведений.

Возрастает и значение формирования у вокалистов необходимой сценической культуры. Эта задача становится особенно значимой в ситуации вызова традиционной опере современными поисками новых форм оперных постановок и эстетических решений оперных спектаклей. Данный поиск обусловлен необходимостью более полного учета разнообразных музыкальных запросов зрителей и слушателей, а также важностью усиления роли исполнительских искусств в духовно-нравственном развитии населения. Основные направления дальнейшего развития оперного искусства в этом контексте осуществляются средствами театральной режиссуры.

В этой связи представляют особый интерес концептуальные подходы к оперным постановкам, предложенные выдающимся «социально ориентированным» режиссером Б.Брехтом.

Противопоставляя традиционную оперу, которую он называл «драматической» и новую оперу, названную им «эпической» режиссер предложил следующие различения [2]:

Таблица 1

Противопоставление музыки драматической и эпической оперы

Драматическая опера	Эпическая опера
Музыка сервирует, подчеркивает текст	Музыка повествует, истолковывает текст
Утверждает текст	Исходит из текста
Иллюстрирует	Высказывает отношение
Изображает психологическую обстановку	Раскрывает образ действия

По сути дела, Б.Брехт предвосхитил такую тенденцию развития оперы, как ее включенность в социальные и культурные процессы современности. В соответствии с этой концептуальной установкой видятся новые перспективы оперы как синтетического театрального действа и подготовки оперных вокалистов.

Современный мастер вокального искусства должен быть уже не только хорошо подготовленным в музыкальном и вокальном отношении, но обладать гражданской позицией и способностью понимать те глубинные социальные и культурно-нравственные смыслы заложенные в той или иной оперной постановке, в тех или иных исполняемых вокальных произведениях, созвучных современным и общечеловеческим проблемам, волнующим зрительскую и слушательскую аудиторию.

Таким образом, компетентностный подход в профессиональной подготовке будущего вокалиста предполагает всестороннее развитие

личности певца, включающее в себя как духовно-нравственное, эстетическое развитие, так и всестороннее овладение основами музыкальной культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бермус А.Г. Проблемы и перспективы реализации компетентностного подхода в образовании // Эйдос: Интернет-журнал. URL: http:// www.eidos.ru/joumal/2005/0910-12.htm.
2. Брехт Б. О театре. – М.: Изд-во Ин. литературы, 1960. – 364 с.
3. Гинзбург Л.С. Об интерпретации музыки XVIII века // Музыкальное исполнительство: сб. ст. – М.: Музыка, 1973. Вып. 8. С. 138-143.
4. Зимняя И.А. Ключевые компетенции - новая парадигма результата образования // Высшее образование сегодня. 2003. № 5. С. 34-44.
5. Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений: учеб. пособие. Изд. 2-е, доп. и перераб. – М.: Музыка, 1979. – 536 с.
6. Рапацкая Л.А. Музыкальное образование в России в контексте культурных традиций // Вестник Международной Академии наук (Русская секция). 2007. № 1. С. 63-67.
7. Теория музыкального содержания: программа-конспект / сост. В. Холопова. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2009. - 24 с.

REFERENCES

1. Bermus A.G. Problemy i perspektivy realizatsii kompetentnostnogo podkhoda v obrazovanii // Eidos: Internet-zhurnal. URL: http:// www.eidos.ru/joumal/2005/0910-12.htm.
2. Brekht B. O teatre. – M.: Izd-vo In. literatury, 1960. – 364 p.
3. Ginzburg L.S. Ob interpretatsii muzyki XVIII veka // Muzykal'noe ispolnitel'stvo: sb. st. – M.: Muzyka, 1973. Vyp. 8. Pp. 138-143.
4. Zimnyaya I.A. Klyuchevye kompetentsii - novaya paradigma rezul'tata obrazovaniya // Vysshee obrazovanie segodnya. 2003. № 5. Pp. 34-44.

5. Mazel' L.A. Stroenie muzykal'nykh proizvedenii: ucheb. posobie. Izd. 2-e, dop. i pererab. – M.: Muzyka, 1979. – 536 p.
6. Rapatskaya L.A. Muzykal'noe obrazovanie v Rossii v kontekste kul'turnykh traditsii // Vestnik Mezhdunarodnoi Akademii nauk (Russkaya sektsiya). 2007. № 1. Pp. 63-67.
7. Teoriya muzykal'nogo soderzhaniya: programma-konspekt / sost. V. Kholopova. – M.: MGK im. P. I. Chaikovskogo, 2009. - 24 p.

Терехин Павел Игоревич
педагог дополнительного образования
ГБОУ г. Москвы «Школа №1770»
e-mail: tpi@1770.ru

Terekhin Pavel I.
teacher of additional education
GBOU of Moscow "School No. 1770"

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ СОВРЕМЕННЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ОБУЧЕНИИ ПОДРОСТКОВ ИГРЕ НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

Аннотация. В статье рассмотрена возможность использования музыкальных компьютерных программ в процессе занятий с подростками на духовых инструментах в системе дополнительного образования. Содержащаяся в статье авторская методическая разработка знакомит руководителя класса духовых инструментов и духового оркестра с новыми возможностями начального этапа работы с обучающимися с использованием современных информационных технологий.

Ключевые слова: система дополнительного образования, духовой оркестр, духовой музыкальный инструмент**,** особый режим обучения, компьютерные программы, нотные редакторы.

USE OF MODERN MUSIC TECHNOLOGIES IN TEACHING TEENAGERS TO PLAY WIND INSTRUMENTS

Abstract. The article considers the possibility of using musical computer programs in the process of teaching wind instruments to teenagers in the system of additional education. The author's methodological development contained in the article introduces the head of the class of wind instruments and a brass band with new opportunities for the initial stage of work with students using modern information technologies.

Keywords: system of additional education, brass band, wind musical instrument, special training mode, computer programs, music editors.

Данная статья и содержащаяся в ней методическая разработка предназначены для руководителей оркестров, в частности, духовых, детских музыкальных школ и детских школ искусств. Цель статьи – предложить вариант оптимизации обучения подростков на духовых инструментах для обеспечения возможности их участия в духовом оркестре.

В предлагаемой разработке систематизированы основные направления внедрения информационных технологий в начальном обучении на духовых инструментах и участии юных музыкантов в духовом оркестре. Разработка знакомит руководителя духового оркестра с новыми возможностями начального этапа работы с духовым оркестром с использованием информационных технологий.

Нами разработаны и даются рекомендации по использованию в обучении на духовых инструментах таких программ, как:

1. Sibelius, Finale – предназначение данных программ заключается в возможности учащегося работать с нотами (редактировать, сочинять). При этом данные программы способствуют наиболее эффективному изучению начинающими нотной грамоты, так как она оснащена различными показателями качества музыкального текста, характеризующими основные средства музыкальной выразительности - такие как длительность, динамика, темп, штрихи и т.д.
2. Cubase, LogicProX – позволяют демонстрировать учащимся звучание различных инструментов, в том числе, профильных, и позволяет самому ученику воспроизвести ту или иную мелодию самостоятельно.

Сочетание данных компьютерных программ в работе с детским духовым оркестром создает благоприятные условия для активного развития музыкальных способностей его участников. Параллельно эти программы позволяют закрепить полученные теоретические знания в практической работе.

Методическая разработка поможет приоткрыть логику и содержание обучения детей игре на духовых и ударных инструментах. Кроме того, она дает рекомендации руководителю духового оркестра при работе с начинающими воспитанниками.

Музыкальное воспитание, развитие музыкальных задатков и способностей, заложенных в каждом ребенке, составляют необходимое условие его полноценного умственного, нравственного, физического, трудового и эстетического воспитания. В каждой из этих сторон процесса формирования человеческой личности есть элементы, которые могут быть развиты только (или лучше всего) средствами музыкального искусства, в ходе систематического музыкального воспитания и обучения.

Подчеркнем, что музыкальные способности могут быть полноценно развиты только в процессе музыкальной практики, на конкретном музыкальном материале, специальными методами, присущими музыкальному искусству и музыкальному образованию.

Использование программного обеспечения Sibelius

Sibelius - это нотный редактор, который позволяет работать с нотами в цифровом формате, то есть на компьютере. В классическом варианте с данной программой знаком практически каждый дирижер. Сегодня, в век цифровизации образования, создание и воспроизведение партитур для оркестра стало намного доступнее. Мы предлагаем использовать программное обеспечение как основной педагогический инструмент работы с начинающими музыкантами.

Отметим, что на сегодняшний день существует огромное количество нотных редакторов. Выбор наиболее удобного остаётся за педагогом. На наш взгляд, программа Sibelius проста в изучении и имеет удобный интерфейс.

Если речь идет о начале знакомства с нотными редакторами, то можно рекомендовать обратить внимание именно на программу Sibelius. Если же педагог уже работает в каком-либо нотном редакторе, до описываемая методика легко адаптируется под выбранный педагогом редактор.

Начиная работать с духовым оркестром, мы часто сталкиваемся с транспонирующими инструментами в духовом оркестре. В силу этого у обучающегося возникает диссонанс в понимании: сосед может играть другую по названию ноту, а звучать она может так же, как в нотах у начинающего.

Программное обеспечение даёт возможность использовать транспонирование, применяя нотный редактор и выбирая любой духовой инструмент. К примеру, выбрав инструмент кларнет (in B), программа автоматически транспонирует написанные ноты в строй инструмента. Но при необходимости можно просмотреть значение нот без транспонирования (in C).

При выборе инструментов программа подразделяет их на группы. Это позволяет наглядно изучать оркестр и экспериментировать с сочетанием музыкальных инструментов, изучая особенности их диапазона и транспонирования. Помимо этого, нотный редактор запрограммирован «подсказывать» ноты, которые не может использовать тот или иной музыкальный инструмент.

Нотный редактор можно эффективно использовать при изучении партитуры. Один из важных моментов в изучении музыкального произведения - научить детей слушать и понимать именно структуру музыкального произведения. У обучающихся есть возможность слушать как отдельные партии, например, те, которые они сами исполняют, а также комбинировать их с любыми инструментами других групп, создавая удобные тренажёры для занятий дома.

Использование нотного редактора может быть вариативным и дополненным в зависимости от уровня подготовленности музыкантов, и задач руководителя оркестра. В связи с этим добавим, что помимо работы с оркестровыми инструментами и партитурой, дети наглядно могут изучать основы музыкальной грамоты, что является неотъемлемой частью работы в детском духовом (и не только!) оркестре.

Использование программного обеспечения Logic ProX

LogicProX – это программное обеспечение для профессионального сочинения музыки, обработки и микширования звука. Данной программой пользуются специалисты по написанию аранжировок музыкальных произведений и звукорежиссёры для обработки записанного материала. Но возможности данного программного обеспечения могут быть полезны и в образовательной деятельности, а именно - в обучении начинающих музыкантов, которые пришли в духовой оркестр.

Также отметим, что данная программа является DAW-программой (Цифровая звуковая рабочая станция). Наряду с этим программным обеспечением, есть много других аналогов. Если педагог в своей практике использует другое программное обеспечение, то данная методика легко адаптируется к используемой DAW. Если же нет, то можно рекомендовать обратить внимание на LogicProX, так как данная программа имеет очень удобный интерфейс и, что самое важное, обширную и красочную библиотеку звуков. Однако существует определенное неудобство: данная программа работает только на MACOS. Операционная система Windows ее не поддерживает. При использовании операционной системы Windows рекомендуются такие DAW, как Ableton Live и Cubase.

Любая цифровая звуковая станция дает возможность использовать музыкальные инструменты для их записи и прослушивания. Звучание данных инструментов может быть записано на профессиональных студиях, профессиональными музыкантами, что дает возможность начинающим музыкантам познакомиться с звучанием различных инструментов. Также программа имеет возможность записи с помощью midi-контроллера (midi-клавиатуры), или встроенной в программу клавиатуры для редактирования записанного материала.

Под записью понимается запись звучания инструментов, встроенных в программное обеспечение. В дальнейшем данное программное обеспечение можно использовать уже при записи собственного исполнения обучающегося. Подчеркнем, что обучающийся в процессе работы с программой имеет возможность создать авторский тренажер для занятий в домашних условиях, что повышает эффективность занятий, направленных на формирование и эффективную исполнительскую деятельность духового оркестра.

Современная музыкальная среда стремительно меняется и ставит перед музыкально-образовательными организациями новые задачи. Чтобы отвечать творческим запросам учеников, их деятельность должна обновляться в соответствии с современными тенденциями развития музыкальной жизни общества. Используя информационные технологии на занятиях оркестра, а именно сочетание нотного редактора Sibelius (или иного нотного редактора) и программного обеспечения для записи и создания музыки LogicProX, дает возможность обучающимся намного шире взглянуть на возможности духового оркестра, а, используя авторские тренажеры для занятий в домашних условиях, быстрее изучать оркестровые партии, глубже понимать музыкальный материал партитуры – его взаимосвязь и взаимообусловленность.

Возможность использования и дальнейшей методической разработки описанной проблематики может заключаться в исследовании путей использования современных технологий в работе как в духовом оркестре, так и в небольших ансамблях, а также в процессе индивидуальных занятий на духовых музыкальных инструментах в различных образовательных организациях.

ЛИТЕРАТУРА

1. Болотин С.В. Энциклопедический биографический словарь музыкантов-исполнителей на духовых инструментах / С.В. Болотин. – М., 1994.
2. Грибкова О.В. Творческое общение в исполнительской деятельности дирижера-хормейстера. – М., 2008.
3. Грибкова О.В. Теория и практика формирования профессиональной культуры педагога-музыканта: автореф. дисс. ... доктора педагогических наук. – М., 2010.
4. Красильников И.М. Что несут музыкальной культуре цифровые технологии? // Музыка и электроника. 2020. № 1. С. 1.
5. 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.
6. Низамутдинова С.М. Проблемы современных вузов в условиях цифровой реальности // Искусство и образование. 2018. № 5 (115). С. 30-37.
7. Рогаль-Левицкий Д.Р. Современный оркестр / Д. Р. Рогаль-Левицкий. – Т.1, 2. - М., 1953-1958.
8. Терехин П.И., Бодина Е.А. Музыкально-творческое развитие начинающих в процессе обучения игре на инструменте // Педагогика искусства. 2016. № 1. С. 67-71.

9. Терехин П.И. Современные идеи культуросообразного воспитания и проблема формирования музыкальной культуры учащихся / П.И.Терехин // Музыкальная культура и образование: теория, история, практика. Сборник материалов научно-практической конференции. – М.: МГПУ, 2016. – С. 57-62.
10. Уколова Л.И. Развитие музыкальной культуры личности как интегративного качества в современном социуме // Инновационные процессы в культуре, искусстве и образовании. Коллективная монография. – М., 2016. С. 282-289.
11. 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.
12. Челышева И.В. Практика медиаобразования: формы, методы и приёмы занятий в школе и вузе // Crede Experto: транспорт, общество, образование, язык. 2014. № 3. С. 165-180.

REFERENCES

1. Bolotin S.V. Entsiklopedicheskii biograficheskii slovar' muzykantov-ispolnitelei na dukhovykh instrumentakh / S.V. Bolotin. – M., 1994.
2. Gribkova O.V. Tvorcheskoe obshchenie v ispolnitel'skoi deyatel'nosti dirizhera-khormeistera. – M., 2008.
3. Gribkova O.V. Teoriya i praktika formirovaniya professional'noi kul'tury pedagoga-muzykanta: avtoref. diss. ... doktora pedagogicheskikh nauk. – M., 2010.
4. Krasil'nikov I.M. Chto nesut muzykal'noi kul'ture tsifrovye tekhnologii? // Muzyka i elektronika. 2020. № 1. P. 1.

5. 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.
6. Nizamutdinova S.M. Problemy sovremennykh vuzov v usloviyakh tsifrovoi real'nosti // Iskusstvo i obrazovanie. 2018. № 5 (115). Pp. 30-37.
7. Rogal'-Levitskii D.R. Sovremennyi orkestr / D. R. Rogal'-Levitskii. – T.1, 2. - M., 1953-1958.
8. Terekhin P.I. Muzykal'no-tvorcheskoe razvitie nachinayushchikh v protsesse obucheniya igre na instrumente / P.I.Terekhin, E.A. Bodina // Pedagogika iskusstva. 2016. № 1. Pp. 67-71.
9. Terekhin P.I. Sovremennye idei kul'turosoobraznogo vospitaniya i problema formirovaniya muzykal'noi kul'tury uchashchikhsya / P.I.Terekhin // Muzykal'naya kul'tura i obrazovanie: teoriya, istoriya, praktika. Sbornik materialov nauchno-prakticheskoi konferentsii. – M.: MGPU, 2016. – Pp. 57-62.
10. Ukolova L.I. Razvitie muzykal'noi kul'tury lichnosti kak integrativnogo kachestva v sovremennom sotsiume // Innovatsionnye protsessy v kul'ture, iskusstve i obrazovanii. Kollektivnaya monografiya. – M., 2016. S. 282-289.
11. Ukolova L.I., Kudrinskaya I.V. Formirovanie motivatsii k uspeshnoi uchebnoi deyatel'nosti obuchaemykh na zanyatiyakh po vokalu v sisteme dopolnitel'nogo obrazovaniya // Antropologicheskaya didaktika i vospitanie. 2021. T. 4. № 1. S. 23-33.
12. Chelysheva I.V. Praktika mediaobrazovaniya: formy, metody i priemy zanyatii v shkole i vuze // Crede Experto: transport, obshchestvo, obrazovanie, yazyk. 2014. № 3. S. 165-180.

Лаврик Михаил Владимирович
профессор кафедры инструментов военных оркестров,
почётный работник сферы образования РФ,
ФГКВОУ ВО «Военный университет им. Александра Невского»
e-mail: olavrik2@gmail.com

Lavrik Mikhail V.
Professor of the Department of Instruments of Military Bands,
Honorary Worker of Education of the Russian Federation,
Associate Professor, Military University Alexander Nevsky

ВЛИЯНИЕ ФИЗИКО-АКУСТИЧЕСКИХ ФАКТОРОВ НА ТЕМБРАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЗВУЧАНИЯ МЕДНЫХ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ ПРИ ОБУЧЕНИИ МУЗЫКАНТОВ-ИСПОЛНИТЕЛЕЙ

В данной статье рассмотрены проблемы специфика обучения будущих музыкантов-духовиков тембральным особенностям этой группы музыкальных инструментов, так как служит выразительным средством исполнения на духовых инструментах, поэтому проблема влияния физико-акустических факторов на качество и характер звукоизвлечения требует серьезного научного подхода. Материалом исследования послужили тембральные особенности звучания медных духовых инструментов, обусловленные физико-акустическими факторами, которые учитываются при организации и реализации процесса обучения духовиков. Результатами исследования стали методические рекомендации по совершенствованию звукоизвлечения на духовых студентами-музыкантами и повышению уровня профессиональной подготовки специалистов.

Ключевые слова: медный духовой инструмент, музыкант-исполнитель, тембр звука, обучение, акустика.

INFLUENCE OF PHYSICO-ACOUSTIC FACTORS ON THE TIMBRAL FEATURES OF THE SOUND OF BRASS WIND INSTRUMENTS DURING TRAINING PERFORMING MUSICIANS

Annotation. Timbre serves as an expressive means of performance on wind instruments, so the problem of the influence of physical and acoustic factors on the

quality and nature of sound production requires a serious scientific approach. The material of the study was the timbre features of the sound of brass instruments, due to physical and acoustic factors that are taken into account when organizing and implementing the process of teaching wind players. The results of the study were methodological recommendations for improving sound production on wind instruments by students-musicians and raising the level of professional training of specialists.

Keywords: brass instrument, performing musician, sound timbre, training, acoustics.

Тембральным особенностям звучания медных духовых инструментов уделяется особое внимание при обучении музыкантов-исполнителей. С точки зрения физики тембр духового инструмента зависит от частоты и силы колебаний воздушного столба. Такое важное средство выразительности игры на духовом инструменте, как окраска звука имеет различные характеристики: «светлый», «темный», «серебристый», «бархатный», «металлический», «мягкий» и др.

Все музыкальные звуки сложны по своему составу и помимо основного тона включают многочисленные обертоны большей частоты. К составляющим звука относится и форманта (от слова форма, формировать). Она представляет собой определенную частотную область, зону сосредоточения звуковой энергии, в пределах которой с основным тоном резонируют определенные гармоники, поэтому в спектре звука форманта представляется отчетливо выделяющейся областью усиленных за счет резонанса частот [Пушкарев, 2021]. Наличие в звуке высокочастотных формант делает звук серебристым, полетным, звонким; низкочастотные сообщают ему глубину, мягкость и матовость.

Обертоны и форманты обеспечивают характерное звучание инструмента каждого отдельного исполнителя, поскольку тембр – субъективная характеристика, позволяющая отличить один музыкальный звук от других, то есть идентифицировать его, оценить по качеству, характеру и окраске тона (красивый, сочный, лиричный, сухой, мягкий, тяжелый, легкий и так далее). Чем больше обертонов, тем полнее, насыщеннее и красивее звук. Характер поведения каждого обертона во время игры, т.е. продолжительность его присутствия или изменение амплитуды колебания с течением времени также влияет на оттенки тембра звука и меняет его окраску [Муединов, 2020а].

Качество тембра зависит также от наличия одной или нескольких формант на протяжении всего диапазона инструмента, их местонахождения, ширины и формы. Звуки, входящие в зону действия форманты, попадают в тембровый фокус и звучат более характерно, рельефно и ярко. Обертоны извлекаемых звуков в зоне форманты приобретают больший размах и интенсивность. Количество и устойчивость формант определяется резонансными качествами инструмента и звучащего тела (столба воздуха внутри духового). Набор усиленных обертонов, характерных для конкретного инструмента и сообщающих его тембру неповторимую особенность, называется набором формант.

Таким образом, термином форманта обозначают усиленные обертоны, формирующие характерную окраску тембра звучания каждого конкретного инструмента. Особым набором обертонов-формант отличается, например, звучание гобоя, флейты, кларнета, фагота, трубы и т.п. Знание характерных усиленных частот того или иного инструмента позволяет воссоздавать его звучание из отдельно взятых и звучащих вместе тонов. Так могут быть искусственно созданы тембры различных музыкальных инструментов.

Необходимо более детально рассмотреть физико-акустические факторы и мышечные действия исполнителя, оказывающие значительное влияние на формирование воздушной струи и создание колебательных движений, обеспечивающие красивый и качественный звук духового инструмента. Выявление специфики влияния физико-акустических факторов на тембральные особенности звукоизвлечения на духовых дает возможность педагогам-музыкантам глубже познать принципы исполнительского искусства и усовершенствовать методику обучения [Муединов, 2020б]. Поэтому целью исследования стала разработка методических рекомендаций по совершенствованию звукоизвлечения на духовых студентами-музыкантами и повышению уровня профессиональной подготовки специалистов.

Объектом исследования послужили тембральные особенности звучания медных духовых инструментов, обусловленные физико-акустическими факторами, которые учитываются при организации и реализации процесса обучения духовиков. Материалом исследования стали извлекаемые профессиональными исполнителями и студентами звуки, которые анализировались с точки зрения тембральных качеств. В результате анализа выявлялись недостатки в звукоизвлечении и разрабатывались методические рекомендации по их устранению и совершенствованию технических и художественных качеств игры студентов вузов на медных духовых инструментах.

Методы исследования. В ходе исследования были применены:

- *теоретический анализ* научной литературы по акустике, музыкальному исполнительству и педагогике медных духовых;

- *акустический анализ* звука, позволяющий выявить различные параметры колебаний и соответственно определить качественные характеристики звуков медных духовых инструментов;

- *инструментальные методы* (аудио- и видеозапись игры на духовых инструментах с последующим слуховым анализом качеств звукоизвлечения);

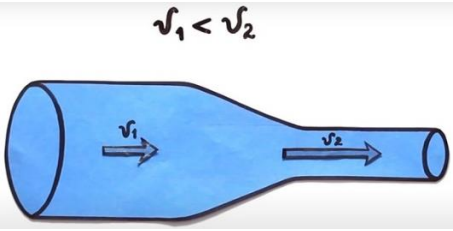
- *педагогическое наблюдение* и обобщение педагогического опыта;

- *моделирование педагогического процесса*.

Звук духового инструмента – яркий, звонкий, блестящий, с большим количеством «металла» и вместе с тем округлый, мягкий и объемный. Его извлечение имеет непрерывный льющийся характер. Говоря о физических составляющих звука, имеет смысл совершить небольшой исторический экскурс в области физики и акустики, вспомнив выдающегося ученого Д. Бернулли.

Голландский математик и физик Даниил Бернулли родился в 1700 году в Гронингене. За свою научную карьеру он получил звания Почетного члена Берлинской, Петербургской и Парижской академий наук и Лондонского королевского общества. Главным научным трудом ученого является «Гидродинамика, или изъяснение сил и движений жидкости», опубликованная в 1733 году. Именно в этой книге были описаны физические основы механики жидкости, близкие основам звукообразования на духовых.

Для наглядности рассмотрим стационарное течение идеальной жидкости по трубе переменного сечения. В одном месте сечение этой трубки равно S1, а в другом – S2. При стационарном потоке через все сечения за определенный промежуток времени пройдет одинаковый объем жидкости, так как в ином случае невозможность сжатия привела бы к ее разрыву. Таким образом, мы получаем уравнение неразрывности струи, определяющее соотношение между скоростью течения (v) и площадью сечения (S): S1v1=S2v2



Согласно закону Бернулли, скорость увеличивается с уменьшением площади сечения, но с увеличением скорости потока давление на стенки уменьшается. Ученый также доказал, что в тех участках течения жидкости или газа, где скорость больше, давление меньше и наоборот, с увеличением давления жидкости, протекающей в трубе, скорость ее движения уменьшается. То есть, где больше скорость (v), там меньше давление (p).

Рассмотрим данный закон применительно к духовым инструментам. Для создания тембрально насыщенного звука исполнителю необходимо создать максимально возможную амплитуду колебаний воздушного столба. Для этого необходимо в колебательный контур подать максимально возможное давление, но не скорость, и тем самым создать большую колебательную волну, формирующую богатый спектр обертонов звука и, как следствие, более чётко выраженные форманты.

Если в какой-то области дыхательной системы происходит напряжение, проходное сечение уменьшается, в результате чего изменяется воздушный поток, что сразу отражается на качественной составляющей звукового спектра. Теперь перейдём к органам дыхания, которые непосредственно участвуют в извлечении и формировании звука у исполнителя на духовых инструментах.

Медициной довольно хорошо исследованы органы дыхания человека. Природа предусмотрела необходимость более быстрого наполнения лёгких воздухом за счёт расширения трахеи и бронхов, которые при вдохе увеличиваются приблизительно на 75%. При выдохе они уменьшаются в поперечном сечении, что способствует улучшению газообмена в лёгких. В связи с этой особенностью организма человека для создания мощного воздушного потока необходимо научиться удерживать трахею и бронхи в положении вдоха, то есть сохранять максимально расширенное проходное сечение. Поэтому трахею, бронхи, гортань, голосовые связки, ротовую

полость духовика следует рассматривать как единую систему игрового аппарата, предназначенного для создания мощного воздушного потока.

Вторым важным физико-акустическим фактором, обусловливающим характерные тембральные свойства звука медного духового является двухсторонняя резонансная зависимость: исполнитель – инструмент. Мы никаким образом не можем повлиять на инструмент, но можем создать предпосылки, а затем и условия, при которых он ответит нам желаемым звучанием: «Происхождение нижней певческой форманты связано с резонансной активностью двух наиболее крупных полостей голосового тракта певца ротоглоточного и трахеобронхиального резонаторов. При этом вклад грудного резонатора весьма велик. Но столь же известно, что гортань и дыхательный аппарат – это тоже резонаторы! Роль дыхательного аппарата в том, что это не только “мехи”, поддерживающие необходимый уровень подсвязочного давления воздуха, но и резонатор. И это касается не только грудного резонатора, но буквально всего дыхательного тракта, от диафрагмы до кончиков губ» [Морозов, 2013].

Как и в пении прослеживается большая зависимость певца от создания резонатора в дыхательной области, так и у исполнителя на духовом инструменте ротоглоточный и трахобронхиальный резонаторы несут основную нагрузку в создании тембровой окраски звука (см. Рис. 1).

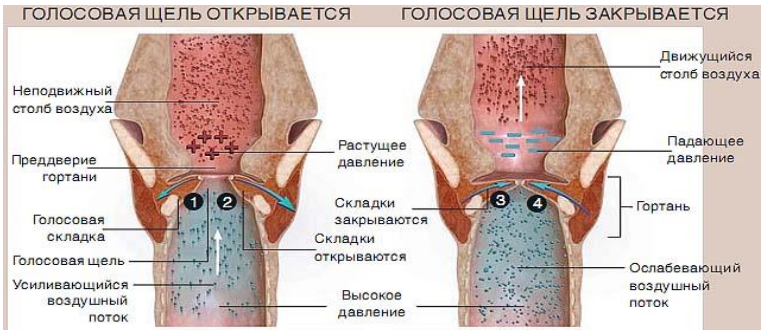


Рис. 1. Схема работы голосовой щели

На данном рисунке мы видим одну фазу действий голосовых складок (смыкание и размыкание). При колебательной функции связок разряжение и

уплотнение воздушного столба взаимодействуют между собой, создавая колебания воздушного столба, как после голосовых связок, так и перед ними. Амплитуда колебаний воздуха, естественно, зависит от проходного сечения бронхов и воздушного давления на голосовые связки. Если уменьшить проходное сечение бронхов, воздушный поток ускорится, а его давление и амплитуда колебаний уменьшатся.

То же самое произойдёт, если напрячь и, как следствие, уменьшить мощность прохождения воздушной струи в гортанно-ротовую область. Естественно, при сужении выдыхаемой струи её резонансные возможности значительно уменьшаются вследствие снижения колебательных возможностей воздушного столба. И при этом на губы будет направлен быстрый и узкий поток воздуха, который будет создавать мелкие колебательные движения, порождающие узкий, пронзительный и зажатый звук [Пушко, Мальцева, Якименко, Корнилов, 2021].

Для создания качественного и красивого звука на медном духовом инструменте необходимы определенные ощущения дыхательной системы и действия игрового аппарата [Тюриков, 2019]. Для активизации правильных ощущений предлагаем два упражнения, позволяющие прочувствовать колебательные движения в груди, обеспечивающие должную работу дыхательной системы и игрового аппарата духовика:

- положить руку на грудь и спеть голосом ноту си-бемоль малой октавы со стремлением придать голосу максимальную насыщенность и громкость: на поверхности руки будет ощущаться мелкая вибрация;

- взять инструмент, положить руку на грудь и извлечь звук на уровне 2-го натурального обертона или чуть ниже: в ладони при этом будет ощущаться подобная вибрация.

Чем больше вибрация, тем шире развёрнута грудная клетка, соответственно, тем больше расширены гортань, трахея и бронхи для

резонируемых колебательных движений. Именно эффект резонанса дает искомый результат – насыщенный обертонами и формантами, яркий, звонкий, блестящий, округлый, мягкий и объемный звук духового инструмента [Исмаилова, Алиева, 2022]. Именно такой звук является идеалом в духовом исполнительском искусстве. Именно к такому идеалу следует стремиться педагогу и студенту-духовику в процессе обучения. Приведем несколько методических рекомендаций по совершенствованию звукоизвлечения на медных духовых студентами-музыкантами.

В ощущениях исполнителя на духовом инструменте должно иметь место желание звучать как бы «из груди». Студенту необходимо пережить и запомнить это ощущение и в дальнейшем стремиться опустить область звучания ниже груди, в район солнечного сплетения. Конечно, у каждого обучающегося ощущения индивидуальные, но понимание цели и внимательный самоанализ как звучания, так и внутренних действий мышц дыхательной системы, влияющих на качество извлекаемых на духовом инструменте тонов, способствуют совершенствованию тембральной насыщенности звука.

Данное ощущение необходимо постоянно контролировать и распространять на более высокие звуки, но не следует торопиться создавать его в среднем и верхнем регистрах. Невозможно одномоментно развить физическую способность губного аппарата оказывать сопротивление мощному воздушному потоку, как невозможно спортсмену за несколько дней научиться подтягиваться на перекладине: для этого требуются длительные и регулярные тренировки. От исполнителей на медных духовых характерные ощущения мышц дыхательной системы и игрового аппарата требуют постепенного, неторопливого и регулярного выполнения упражнений на инструменте.

К сожалению, в современной методической литературе по обучению игре на духовых инструментах нет глубокого и понятного звукового анализа, основанного на физических законах и факторах, влияющих на качественную составляющую звучания инструмента. Вместе с тем многие известные педагоги-методисты задавались вопросом о тембровом наполнении звучания инструмента. До настоящего времени отсутствует понимание технологии физического влияния резонаторов организма музыканта-духовика на тембральные изменения звука. Последние в первую очередь зависят от вибрационных процессов, происходящих в грудной клетке исполнителя при игре на духовом инструменте. Грудная клетка сама по себе не вибрирует, а её вибрация вызвана колебательными движениями воздушного столба, заключённого в груди.

Амплитуда колебаний грудной клетки у высоко квалифицированного исполнителя значительно больше амплитуды, чем у обучающегося. Это говорит о закономерности влияния интенсивности вибрационных процессов воздушного столба в груди исполнителя на тембральные качества звука.

При игре на духовом инструменте вибрационные процессы возникают в результате импеданса губ воздушному столбу. Как и в инструменте, так и в верхних дыхательных путях исполнителя (ротовая полость, глотка, гортань, бронхи), происходят вибрационные процессы, которые мы ощущаем в грудной клетке. Стремясь увеличить амплитуду колебательных движений воздушного столба и стараясь ощутить расширение объёма грудной клетки, мы добиваемся более насыщенного обертонами, полётного, насыщенного, красочного звучания.

В первую очередь обучающемуся необходимо понять и почувствовать ощущения вибрации грудной клетки, позволяющие улучшать качество звукоизвлечения. Достижение стойкого результата и закрепления его в навык требует длительной и систематической работы над упражнениями и развития

исполнительского дыхания. Задача педагога подробно, доступно и убедительно разъяснять данный принцип и, впоследствии, контролировать работу обучающегося по улучшению звучания инструмента.

Методика выработки навыка управления вибрационными процессами в грудной клетке помогает изменить отношение музыкантов-духовиков к вопросу влияния организации выдоха исполнителя на качественные составляющие тембра звука. При использовании хотя бы одного микрофона, подключённого к компьютеру с программным обеспечением, и при условии испытания необходимых вибрационных ощущений в грудной клетке можно значительно повысить выразительные качества игры на духовом инструменте.

ЛИТЕРАТУРА

1. Пушкарев В.И. Специфика звукообразования на медных духовых инструментах // Актуальные вопросы исполнительства и методики обучения игре на духовых и ударных инструментах: традиции и инновации: материалы Всероссийской межвузовской научно-методической конференции к 140-летию со дня рождения основоположника военно-дирижерского образования, профессора Владислава Михайловича Блажевича. – М.: Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 2021. С. 123–129.
2. Муединов Д.М. Физиологические основы звукообразования при игре на медно-духовых инструментах // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. 2020. № 9-1 (48). С. 66–70.
3. Муединов Д.М. Закономерности формирования звука как технический процесс творчества музыканта-духовика // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. 2020. № 8 (47). С. 42–46.

4. Морозов В.П. Резонансная техника пения и речи. Методики мастеров. – М.: Когнито-Центр, 2013.
5. Пушко А.М., Мальцева О.С., Якименко Б.О., Корнилов Б.А. Биомеханизм исполнительского процесса на медных духовых инструментах // Современная наука и молодые ученые: сборник статей VII Международной научно-практической конференции. – Пенза: Академия, 2021. С. 226–228.
6. Тюриков А.Н. Теоретические аспекты обучения игре на медных духовых инструментах // Научное сообщество студентов XXI столетия. Гуманитарные науки: сборник статей по материалам LXXXIII студенческой международной научно-практической конференции. – Новосибирск: Сибирская академическая книга, 2019. С. 48–51.
7. Исмаилова А.Ш., Алиева З.Э. Звук как основа исполнительского искусства трубача // Bonum Initium. 2022. № 15 (23). С. 85–90.

REFERENCES

1. Pushkarev V.I. Spetsifika zvukoobrazovaniya na mednykh dukhovykh instrumentakh // Aktual'nye voprosy ispolnitel'stva i metodiki obucheniya igre na dukhovykh i udarnykh instrumentakh: traditsii i innovatsii: materialy Vserossiiskoi mezhvuzovskoi nauchno-metodicheskoi konferentsii k 140-letiyu so dnya rozhdeniya osnovopolozhnika voenno-dirizherskogo obrazovaniya, professora Vladislava Mikhailovicha Blazhevicha. – M.: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P.I. Chaikovskogo, 2021. Pp. 123–129.
2. Muedinov D.M. Fiziologicheskie osnovy zvukoobrazovaniya pri igre na medno-dukhovykh instrumentakh // Mezhdunarodnyi zhurnal gumanitarnykh i estestvennykh nauk. 2020. № 9-1 (48). Pp. 66–70.

3. Muedinov D.M. Zakonomernosti formirovaniya zvuka kak tekhnicheskii protsess tvorchestva muzykanta-dukhovika // Mezhdunarodnyi zhurnal gumanitarnykh i estestvennykh nauk. 2020. № 8 (47). Pp. 42–46.
4. Morozov V.P. Rezonansnaya tekhnika peniya i rechi. Metodiki masterov. – M.: Kognito-Tsentr, 2013.
5. Pushko A.M., Mal'tseva O.S., Yakimenko B.O., Kornilov B.A. Biomekhanizm ispolnitel'skogo protsessa na mednykh dukhovykh instrumentakh // Sovremennaya nauka i molodye uchenye: sbornik statei VII Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii. – Penza: Akademiya, 2021. Pp. 226–228.
6. Tyurikov A.N. Teoreticheskie aspekty obucheniya igre na mednykh dukhovykh instrumentakh // Nauchnoe soobshchestvo studentov XXI stoletiya. Gumanitarnye nauki: sbornik statei po materialam LXXXIII studencheskoi mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii. – Novosibirsk: Sibirskaya akademicheskaya kniga, 2019. Pp. 48–51.
7. Ismailova A.Sh., Alieva Z.E. Zvuk kak osnova ispolnitel'skogo iskusstva trubacha // Bonum Initium. 2022. № 15 (23). Pp. 85–90.

Чжао Юйин
магистрант Института музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: qingyanzheng1@yandex.ru
Ремезова Вера Алексеевна
доцент
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»

Zhao Yuying
undergraduate
Institute of Music, Theater and Choreography
Russian State Pedagogical University
named after A.I. Herzen
Remezova Vera A.
docent
Russian State Pedagogical University

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ И ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ 13 ПЬЕС ДЛЯ ФОРТЕПИАНО ОР. 76 Я. СИБЕЛИУСА

Аннотация. Актуальность данной работы состоит в исследовании творчества Яна Сибелиуса — финского композитора мирового масштаба, чьи произведения, тем не менее, не изучены до конца и чье влияние оценено не так, каким оно оказалось в итоге. Объектом исследования является фортепианное творчество Я. Сибелиуса в контексте современной культуры. Предметом исследования являются 13 пьес ор. 76 Я. Сибелиуса. В статье анализируется роль 13 пьес для фортепиано ор. 76 в развитии жанра фортепианной миниатюры и роль данного цикла в творчестве Я. Сибелиуса. Новизна исследования состоит в методологическом анализе цикла фортепианных пьес композитора. Работа дополняет уже существующие исследования, посвященные Я. Сибелиусу, и выписывает 13 пьес для фортепиано ор. 76 во всеобщий музыкальный контекст.

Ключевые слова: экранная документалистика, Китай, политика реформ и открытости, Сталинизм, японско-китайская война.

PERFORMING AND PEDAGOGICAL ANALYSIS OF 13 PIECES FOR PIANO, OP. 76 J. SIBELIUS

Annotation. The relevance of this work lies in the study of the work of Jan Sibelius, a world-class Finnish composer, whose works, however, have not been fully studied and whose influence is not assessed as it turned out to be in the end. The object of the study is the piano work of J. Sibelius in the context of modern culture. The subject of the study are 13 pieces op. 76 J. Sibelius. The article analyzes the role of 13 pieces for piano op. 76 in the development of the piano miniature genre and the role of this cycle in the work of J. Sibelius. The novelty of the research lies in the methodological analysis of the cycle of the composer's piano pieces. The work complements the already existing studies on J. Sibelius and writes out 13 pieces for pianoforte op. into the general musical context.

Keywords: Screen documentaries, China, the policy of reform and openness, Stalinism, the Sino-Japanese war.

Финская музыкальная культура является не настолько популярной на арене музыкальной истории, как например немецкая, итальянская или французская, но вряд ли есть хотя бы один уважающий себя музыкант, который не знал бы имя Яна Сибелиуса. Являясь продолжателем линии романтических западноевропейских музыкантов (Ф. Шуберт, Ф. Шопен, Р. Шуман, Ф. Лист), Я. Сибелиус сочетал в своей музыке романтические черты с национальным финским фольклором, в частности героическим эпосом, основываясь также в своих произведениях на рунических песнях «Калевалы».

Фортепианное творчество Я. Сибелиуса, малоизвестное в России, включает в себя обширный круг произведений: сонату F-dur (op. 12); три сонатины (op. 67); циклы миниатюр (более 120 пьес), в том числе фортепианный цикл «Кюлликки» (op. 41); обработки шести напевов финских народных песен и фортепианные переложения ряда оркестровых пьес,

первоначально созданных композитором для драматических спектаклей. Фортепианные сочинения Я. Сибелиуса представлены различными жанрами: песней, романсом, вальсом, экспромтом, юмореской, новеллеттой и др. Образная сфера произведений связана с духовными константами финской культуры: образы священных деревьев (пьесы «Береза», «Ель» и др.), почитаемых цветов и трав («Гвоздика», «Львиный зев», «Колокольчик» и др.), героев «Калевалы» (например, «Кюлликки» — образ девушки из 11 и 12 рун).

Цикл из 13 пьес для фортепиано ор. 76 Я. Сибелиус написал в 1914 году во время своих гастролей в США. При том, что он играл на фортепиано с детства и смотрел, как играла его мать, в молодости он все же предпочитал скрипку. Есть мнение, что он недолюбливал фортепиано, в связи с этим некоторые его пьесы могут быть неудобны для исполнения на этом инструменте.

Опус состоит из тринадцати пьес, каждая из которых имеет свое название на иностранных языках: французском, итальянском и шведском. Названия всех пьес являются программными.

Интересно рассмотреть круг тональностей, которые использует Я. Сибелиус. Четыре из тринадцати пьес написаны в cis-moll: первая, четвертая, пятая (то есть две подряд идущие пьесы) и десятая. Начиная с cis moll, композитор затем идет по тональностям с небольшим количеством знаков, потом снова cis-moll, H-dur, несколько бемольных тональностей (по увеличению количества знаков), снова cis-moll, и заканчивается цикл в Es-dur.

Я. Сибелиус не всегда делает контраст между пьесами: первые две написаны в одном настроении, четвертая и пятая вообще в одной тональности. Тем не менее, контраст между некоторыми пьесами все же есть.

Огромную роль играют здесь паузы и тишина, особенно в четвертой, одиннадцатой и тринадцатой. Слушатель ждет разрешения, но слуховая инерция нарушается, и внезапно все замолкает, но потом так же неожиданно появляется вновь, а затем снова резко исчезает. Особенно это видно в заключительных частях пьес.

Первая пьеса «Esquisse» («Набросок») очень напоминает музыкальные моменты Ф. Шуберта, особенно ее тональность — cis-moll. Слышно огромное влияние романтической западноевропейской музыки. Начинается пьеса так же незаметно, как и заканчивается, как будто слышим отрывок разговора. Заканчивается оно интересно: звучит как будто кадансовый квартсекстаккорд (на самом деле, обычная тоника, но в мелодическом положении терции), но мы все равно ждем доминанту и окончательную тонику, которые не наступают.

Вторая пьеса «Etude» («Этюд») сильно похожа на первую: настроение и характер те же, темп, размер, тип движения, многое совпадает. Тональность —a-moll. Основное отличие состоит только в том, что здесь есть первая доля в партии правой руки (в первой пьесе она была только в партии левой руки).

Третья пьеса — «Carillion» («Карильон»). Карильон — музыкальный инструмент из Фландрии, в котором звук производят колокола. Такие инструменты иногда располагаются в церквях и храмах. Эта пьеса, с одной стороны, является подражанием звучанию колоколов: звучит одна нота, а от нее расходятся призвуки. С другой стороны, музыка напоминает ноктюрны Ф. Шопена, которые ничего общего с колоколами не имеют: спокойное душевное состояние выражено в умиротворении природы. Интересен лад темы: в тональности F-dur часто звучат h и es, причем последний, образуя септаккорд, не разрешается в четвертую ступень, кроме того, повторяется ход «c — d — es» и все так же без разрешения. Также иногда есть диссонансы и неожиданные переходы в далекие тональности.

Четвертая пьеса — «Humoresque» («Юмореска»). Похожа на вторую пьесу из этого цикла: фактура совпадает, как будто тематизм зарождается еще во второй пьесе. Пьеса вся состоит из коротких мотивов, из которых, как из коротких ниточек и лоскутков, выплетается музыкальная ткань. Здесь огромную роль в конце играют паузы. Материал используется тот же, но как будто ткань разрезали на кусочки, и общая мысль потерялась и не знает, что делать дальше. Звучат короткие мотивы шестнадцатых и пауза. Затем снова мотивы и снова пауза. Затем аккорды восьмыми и опять пауза. И наконец наступает завершающий разреженный воздухом аккорд неполного тонического трезвучия.

Пятая пьеса — «Consolation» («Утешение»). Пьеса написана снова в cis moll, но при этом все равно контрастна предыдущей. Здесь можно говорить о варьировании материала. Сначала тема проводится сольно, потом в дуэте, затем в трио, далее добавляется ритм шестнадцатых, а затем триольный ритм, который, кажется, ускоряет движение. С каждым следующим проведением темы ритм ускоряется, но темп остается прежним. Самая быстрая вариация проводится в высоком регистре, что напоминает перезвоны Ф. Листа. Есть также много полифонических элементов в этой миниатюре. Композитор добавляет разные голоса, не перегружая при этом музыкальную ткань и не позволяя нам потерять из виду тему. Гармонически эта пьеса тоже примечательна: в ней есть такие неожиданные приемы, как наступление субдоминанты после доминанты, что нарушает одно из основополагающих правил классической гармонии. Завершается пьеса тихим октавным унисоном. Несмотря на название, не очень слышно утешение, скорее, больше затаенную тревогу, сомнение в душе лирического героя, хотя бы из-за минорной тональности.

Шестая пьеса — «Romanzetta» («Романцетта»), можно перевести как «маленький романс». Написана в H-dur и имеет нестандартный ритм:

ломаный, скатывающийся, скомкивающийся, который не меняется ни разу на протяжении всей пьесы, однако часто используются замедления и ускорения. Есть небольшой намек на пентатонику, а также встречаются уменьшенные аккорды, которые тут же разрешаются.

Седьмая пьеса — «Affettuoso» («Любящий, влюбленный») — центральная в цикле. Я. Сибелиус резко меняет тональную сферу и пишет пьесу в Es-dur. В отличие от предыдущей здесь происходит частая смена размера: 9/8, 6/8, иногда даже в каждом такте. Не сразу понятно, что это Es-dur, композитор блуждает по тональностям: C-dur (с чего все начинается), c-moll, As-dur, снова c-moll. G в роли пятой ступени C-dur перегармонизуется в третью ступень Es-dur. Этот же C-dur наступает в середине пьесы очень неожиданной волной посреди развития музыкальной мысли. Постепенно идет усложнение фигурационного рисунка и ритма. Вся пьеса наполнена короткими интонациями вздоха в партии правой руки, а зависающая нота g как будто показывает, как человек сделал глубокий вдох, чтобы сказать что-то важное, а потом замер, и природа замерла вместе с ним. То, что эта пьеса поставлена в середину цикла, говорит о том, что, несмотря на калейдоскоп разных эмоций, которые может испытывать лирический герой нередко в одно время, основное чувство, которое преобладает в его душе — влюбленность или даже любовь.

Восьмая пьеса — «Pièce enfantine» («Детская пьеса»). Полная противоположность предыдущей пьесе, разрядка после лирического трепетного порыва. С первых же нот слышны детские игры, скорее всего, догонялки. В то же время эта пьеса является по факту быстрым этюдом для развития беглости пальцев, чтобы не путаться в повторяющихся мотивах, чтобы пальцы в них не «залипали». При этом важно отметить, что в партии левой руки присутствует фактура вальса. Мы снова можем делать вывод о

сочетании совершенно не сочетаемых на первый взгляд элементов в творчестве Я. Сибелиуса.

Девятая пьеса — «Arabesque» («Арабеска») вступает в конфликт с предыдущей пьесой. «Детская пьеса» написана и заканчивается в As-dur, а эта начинается с ферматы на звуке а, который отрицает всю предыдущую пьесу и ее тональность. Другой интересный факт заключается в том, что эта пьеса написана шестнадцатыми, а предыдущая восьмыми, но при этом такты в обеих пьесах длятся одинаковое количество времени. По этой причине кажется, что «Арабеска» замедлена по отношении к предыдущей пьесе. Примечательны неожиданные парные взлеты по нотам уменьшенных аккордов, а также секундовые длинные мотивы, которые по сути являются выписанной трелью (если не посмотреть в ноты, не догадаться). Тип движения напоминает второй раздел крайних частей вальса Ф. Шопена cis-moll op. 64 № 2: те же шестнадцатые, та же летящая партия правой руки, в целом та же вальсовая пульсация в левой руке. Сходство с Ф. Шопеном также дает право сказать, что пьеса своей виртуозностью напоминает концертный этюд. Чем дальше идет развитие, тем выше поднимается тесситура пьесы, которая так и заканчивается в высоком регистре.

Десятая пьеса — «Elegiaco» («Элегическая»). Здесь мы наблюдаем возвращение в cis-moll, который далее не будет нигде появляться в качестве основной тональности. Пьеса напоминает самые прекрасные образцы романсовой лирики западноевропейских композиторов благодаря начальному мотиву в объеме кварты. Иногда в трехдольном размере проявляются черты двухдольности. Есть те же секундовые интонации вздоха, которые иногда продолжаются ходами на большой интервал вверх. С точки зрения лада бросается в уши внезапно возникающая вторая низкая ступень (d в cis-moll), которая, правда, быстро сменятся доминантовым аккордом.

Одиннадцатая пьеса — «Linnaea» («Линнея»), наверное, нестандартное произведение цикла в отношении названия. Слово «Линнея» имеет несколько значений, но здесь, скорее всего, имеется в виду женское имя шведского происхождения. Пьеса написана в e-moll, который появляется далеко не сразу и которого здесь в принципе мало, зато много диезов и бемолей в фигурации. Пьеса изобилует уменьшенными гармониями в крайних разделах, много блуждания по тональностям, то отход от e-moll, то возвращение к нему. Огромное количество модуляций-сопоставлений — заметный отход от романтизма и шаг в сторону музыки XX века. Я. Сибелиус использует нестандартный размер — 12/16. Здесь снова огромную роль играют паузы. В целом пьеса звучит загадочно относительно других пьес этого цикла. Наличие загадочности и пауз может говорить о том, что эта пьеса была особо важна для композитора. Возможно, была девушка, которая обратила на себя его внимание, но о которой он ничего не знал. От нее осталось лишь воспоминание в виде этой музыке, поэтому пьеса такая таинственная.

Двенадцатая пьеса — «Capriccietto» («Каприччиетто») — снова есть налет чего-то маленького (так как все пьесы представляют собой миниатюры). Тональность — g-moll, но, если не услышать последний такт, нельзя ее узнать, нет ни одного аккорда, ни одного намека на нее. С точки зрения тональности именно эта пьеса является самой загадочной. По факту основана на восходящих и нисходящих хроматических быстрых движениях, разной продолжительности, в разных вариациях и регистрах.

Последняя, тринадцатая пьеса — «Harlequinade» («Арлекинада»). Я. Сибелиус все же завершает цикл шуткой, как бы говоря «не беспокойтесь, я пошутил, всего этого теперь нет, давайте вместе посмеемся над этим». Тональность — Es-dur (как и в седьмой пьесе). Здесь используется частая смена фактуры. Пьеса вполне диатонична и гармонически устойчива. Это третья пьеса, в которой значение имеют паузы, а даже больше — длинные

ноты. Долгий органный пункт тоники привлекает внимание, только усиливая шуточный эффект пьесы. По сути, она вся является шуткой (не зря название связано с одним из комических персонажей), которая возвращает веселое настроение отношения к жизни и показывает, что, несмотря на присутствие в жизни разных событий, хороших и не очень, нужно верить лучшее и сохранять оптимистичный настрой.

Ян Сибелиус оказал влияние на развитие западноевропейской романтической музыки, перекинув мостик от Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Листа к композиторам XX века, использовав при этом национальные финские мотивы и как следует подняв национальный дух страны. В цикле 13 пьес для фортепиано ор. 76 видно, как Я. Сибелиус использует гармонические и другие находки эпохи романтизма и вплетает в них фольклорные элементы его родной страны. Расцвет его творчества пришелся как раз на то время, когда Финляндия и ее народ в этом так нуждались. Эта страна взрастила композитора, которого смело можно поставить в один ряд с другими легендами мировой музыки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Александрова В.Н. Ян Сибелиус. Очерк жизни и творчества / В.Н. Александрова, Е.Ф. Бронфин. – М.: Музгиз, 1963. – 148 с.
2. Ахо К. Финская музыка после Сибелиуса и становление музыкального искусства Финляндии: Доклад / К. Ахо. – Хельсинки [б. и.], 1989. – 28 с.
3. Горная И.Н. Поэтические истоки финской песни XX века / И.Н. Горная // Музыкальная академия. – 2006. – № 2. – С. 176–181.
4. Горохова Л.В. Ян Сибелиус / Л. Горохова. – М.: Музыка, 1973. – 47 с.
5. Нилова В.И. Параллельные структуры в музыке Сибелиуса / В. И. Нилова // Музыкальная академия. – 2005. – № 2. – С. 192–198.

6. Нормет Л. Симфонии Сибелиуса: глава из книги / Л. Нормет // Таллинн: литература, искусство, критика. – 2006. – № 6. – С. 123–130.
7. «Партитуры не горят. Ян Сибелиус» (фильм телеканала «Культура» 2016 года).
8. Сто замечательных финнов. Калейдоскоп биографий / Ред. Т. Вихавайнен. – Хельсинки: Общество финской литературы, 2004. – 814 с.
9. Ступель А.М. Ян Сибелиус, 1865–1957: популярная монография / А. Ступель. – 2-е изд. – Л.: Музыка, 1982. – 101 с.
10. Тавастшерна Э. Сибелиус / Э. Тавастшерна. – М.: Музыка, 1981. Ч. 1. – 1981. – 279 с.
11. Энтелис Л.А. Ян Сибелиус / Л. А. Энтелис // Силуэты композиторов XX века. – Ленинград: Музыка, 1975. – 249 с.

REFERENCES

1. Aleksandrova V.N. Yan Sibelius. Ocherk zhizni i tvorchestva / V.N. Aleksandrova, E.F. Bronfin. – M.: Muzgiz, 1963. – 148 p.
2. Akho K. Finskaya muzyka posle Sibeliusa i stanovlenie muzykal'nogo iskusstva Finlyandii: Doklad / K. Akho. – Khel'sinki [b. i.], 1989. – 28 p.
3. Gornaya I.N. Poeticheskie istoki finskoi pesni XX veka / I.N. Gornaya // Muzykal'naya akademiya. – 2006. – № 2. – Pp. 176–181.
4. Gorokhova L.V. Yan Sibelius / L. Gorokhova. – M.: Muzyka, 1973. – 47 p.
5. Nilova V.I. Parallel'nye struktury v muzyke Sibeliusa / V. I. Nilova // Muzykal'naya akademiya. – 2005. – № 2. – Pp. 192–198.
6. Normet L. Simfonii Sibeliusa: glava iz knigi / L. Normet // Tallinn: literatura, iskusstvo, kritika. – 2006. – № 6. – Pp. 123–130.
7. «Partitury ne goryat. Yan Sibelius» (fil'm telekanala «Kul'tura» 2016 goda).

8. Sto zamechatel'nykh finnov. Kaleidoskop biografii / Red. T. Vikhavainen. – Khel'sinki: Obshchestvo finskoi literatury, 2004. – 814 p.
9. Stupel' A.M. Yan Sibelius, 1865–1957: populyarnaya monografiya / A. Stupel'. – 2-e izd. – L.: Muzyka, 1982. – 101 p.
10. Tavastsherna E. Sibelius / E. Tavastsherna. – M.: Muzyka, 1981. Ch. 1. – 1981. – 279 p.
11. Entelis L.A. Yan Sibelius / L. A. Entelis // Siluety kompozitorov XX veka. – Leningrad: Muzyka, 1975. – 249 p.