

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 / Editorial Board:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Игнатович Зарко (Словения), профессор Консерватории музыки и балета г. Любляна и музыкально-педагогического факультета Университета г. Марибор

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

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

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

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

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

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

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

Логинава Лариса Николаевна (Испания), доктор искусствоведения, профессор теории музыки Академии музыки и танца «Лютье» в г. Барселона

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

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

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

Малинина Татьяна Глебовна, доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник Научно-исследовательского института 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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Скоробогачева Екатерина Александровна, доктор искусствоведения, профессор кафедры всеобщей истории искусств Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова

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

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

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

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

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

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

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

Издательство: Международный Центр «Искусство и образование»

Юридический адрес: 101000, г. Москва, Хохловский пер., 3-16

ИНН 7715576892, ОГРН 1057748371856, ОКПО 78928720

Почтовый адрес: 101000, г. Москва, Хохловский пер., 3-16

Телефон: (495) 917-84-41

Веб-сайт: <http://www.art-in-school.ru>

Электронная почта: kushaev38@mail.ru

Publishing house: International Centre «Art and Education»

Official address: 101000, Moscow, Khohlovsky lane, 3-16

TIN 7715576892, PSRN 1057748371856, NCN 78928720

Postal address: 101000, Moscow, Khohlovsky lane, 3-16

Telephones: (495) 917-84-41

Web-site: <http://www.art-in-school.ru>

E-mail: kushaev38@mail.ru

ОГЛАВЛЕНИЕ

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ИСКУССТВА

<i>Киреева Наталья Юрьевна</i> <i>ПРОШЛОЕ, НАСТОЯЩЕЕ, БУДУЩЕЕ! (К 80-ЛЕТИЮ А.И. ДЕМЧЕНКО)</i>	8
<i>Брейтбург Валерия Вячеславовна, Брейтбург Кимол Александрович</i> <i>ОДИН ИЗ ЭЛЕМЕНТОВ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ МЮЗИКЛОВ: «ПЕСНЯ-ЖЕЛАНИЕ» ("I WANT")</i>	20
<i>Лю Пэй</i> <i>О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ МУЗЫКАЛЬНО-ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ЖАНРА ШАНЬДУНСКИХ ЯНГЭ</i>	36
<i>Дай Тяньи</i> <i>А. Н. ЧЕРЕПНИН В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРНОГО ДИАЛОГА РОССИИ И КИТАЯ</i>	42
<i>Сюй ЮньФэй</i> <i>АНАЛИЗ КОМПОЗИЦИИ И СТИЛЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ПОЛА КРЕСТОНА ДЛЯ САКСОФОНА НА ПРИМЕРЕ СЮИТЫ ОР.6, СОНАТЫ ОР.19, КОНЦЕРТА ОР.26.</i>	48
<i>Хо Сяоцэнь</i> <i>СПЕЦИФИКА ПОСТАНОВОК ОПЕРЫ «АИДА» («AIDA») ДЖУЗЕППЕ ВЕРДИ НА СЦЕНАХ КИТАЙСКИХ ОПЕРНЫХ ТЕАТРОВ</i>	57
<i>Гуменная Татьяна Петровна</i> <i>ПОЛИФОНИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ XX ВЕКА</i>	69
<i>Цао Ши</i> <i>ЕВРОПЕЙСКИЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ В ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ ИСКУССТВА КИТАЯ XIX-XX ВЕКОВ НА ПРИМЕРЕ КЛАРНЕТА</i>	75
<i>Мамбетов Сервет Якубович</i> <i>СТИЛИСТИЧЕСКИЕ КОМПОНЕНТЫ МУЗЫКАЛЬНОГО СТИЛЯ ФОРТЕПИАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЖЕМИЛЯ КАРИКОВА</i>	81
<i>Чжао Вэйлунь, Тан Цинь, Гун Сяоцзин</i> <i>ВЛИЯНИЕ СТИЛЯ КИТАЙСКОЙ МУЗЫКИ НА МУЗЫКАЛЬНУЮ КУЛЬТУРУ РОССИИ XX ВЕКА</i>	89
<i>Чжао Линда</i> <i>ПРОЦЕСС РАЗВИТИЯ БАЯННОГО ИСКУССТВА И ЕГО АКАДЕМИЗАЦИИ НА ТЕРРИТОРИИ КИТАЯ</i>	95
<i>Гришко Анна Александровна</i> <i>РАБОТА ПИАНИСТА НАД ПАРТИЕЙ ФОРТЕПИАНО В «ПРЕЛЮДИИ И ВОСТОЧНОМ ТАНЦЕ ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО» ОР. 2 С. В. РАХМАНИНОВА</i>	104

<i>Гасникова Оксана Владимировна</i> ТВОРЧЕСКИЙ ЭКСПЕРИМЕНТ В ХОРЕОГРАФИИ РУССКИХ И ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИХ БАЛЕТМЕЙСТЕРОВ (НА ПРИМЕРЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ОПЕРЫ И БАЛЕТА)	111
<i>Пу Аньюань</i> ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ БОРИСА АРВАТОВА В ТРУДАХ БОРИСА ГРОЙСА	120
<i>Давыдова Инесса Андреевна</i> ТРАКТОВКА ФОРМЫ СВОБОДНЫХ ВАРИАЦИЙ В ЭТЮДЕ № 12 ДО МАЖОР ШАРЛЯ ВАЛАНТЕНА АЛЬКАНА ДЛЯ ПЕДАЛЬЕРА	129
<i>Лян Сяосюэ</i> СПЕЦИФИКА КАМЕРНЫХ ФОРТЕПИАННЫХ АНСАМБЛЕЙ В МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКЕ	140
<i>Сюй Сяо</i> ПЛАСТИЧЕСКАЯ СИСТЕМА И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ТЕРРАКОТОВЫХ ВОИНОВ ДИНАСТИИ ЦИНЬ В КИТАЕ	148
ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ	
<i>Захаренкова Елена Ивановна, Юдин Алексей Петрович, Ли Ялань</i> ДИАЛЕКТИКА ПРЕЕМСТВЕННОСТИ В ДЕТСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ КОМПОЗИТОРОВ РОССИИ XIX – XX ВЕКОВ	159
<i>Петрина Светлана Николаевна, Семенова Мария Александровна</i> ТВОРЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ СТУДЕНТОВ	166
<i>Хао Юй</i> ВОКАЛЬНО-МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ И ПРЕПОДАВАНИЕ В СРЕДНЕЙ ШКОЛЕ ПРИ КОНСЕРВАТОРИИ ИМ. П. И. ЧАЙКОВСКОГО	173
<i>Ахмедиева Елена Владимировна</i> ЗНАЧИМОСТЬ И НЕОБХОДИМОСТЬ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА В СИСТЕМЕ НРАВСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ ДЕТЕЙ	179
<i>Лозинская Лариса Сергеевна</i> КОСТЮМЫ ОНЕГИНА: ПРОБЛЕМА ДОСТОВЕРНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ	186
<i>Сюй Цзупинь</i> КИТАЙСКО-РОССИЙСКИЙ ТРАНСГРАНИЧНЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ОБМЕН В БАССЕЙНЕ РЕКИ ХЭЙЛУНЦЗЯН	195
<i>Сорокина Ульяна Владимировна</i> ЦЕРКОВНО-ПЕВЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА РОСТОВА-НА-ДОНУ В УСЛОВИЯХ СОЦИАЛЬНО-ПОЛИТИЧЕСКИХ ТРАНСФОРМАЦИЙ (1920-1930 ГГ.) ПАМЯТИ М. П. РАХМАНОВОЙ	201

<i>Архипов Александр Александрович, Соков Петр Федорович</i>	
СЛОЖНОСТИ ПЕРЕВОДА НАЗВАНИЙ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИСКУССТВА ОТЕЧЕСТВЕННЫХ ХУДОЖНИКОВ НА МАТЕРИАЛЕ РУССКОГО И АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКОВ	208
<i>Галиакберова Альфинур Азатовна, Маликов Рустам Шайдуллович</i>	
ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ МЫСЛЬ И ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ПРОСВЕТИТЕЛЯ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА ГИЛЬМАНА АХУНА	217
ПЕДАГОГИКА ИСКУССТВА	
<i>Блок Олег Аркадьевич</i>	
ФОРМИРОВАНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО СОЗНАНИЯ НАЧИНАЮЩИХ ИНСТРУМЕНТАЛИСТОВ	223
<i>Роцин Сергей Павлович, Афанасьев Владимир Васильевич</i>	
ПРАКТИКО-ОРИЕНТИРОВАННЫЕ МЕТОДЫ ВЫПОЛНЕНИЯ ВЫПУСКНОЙ КВАЛИФИКАЦИОННОЙ РАБОТЫ МАГИСТРАНТОВ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ НАПРАВЛЕННОСТИ «ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО»	229
<i>Маркова Надежда Григорьевна, Гарнышева Татьяна Владимировна, Яковлева Елена Владимировна, Хакимова Гульнара Ахметхабибовна</i>	
СОДЕРЖАНИЕ ЭКОЛОГИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ ДОШКОЛЬНИКОВ И ОБУЧАЮЩИХСЯ НАЧАЛЬНОЙ ШКОЛЫ СРЕДСТВАМИ НАРОДНОЙ ПЕДАГОГИКИ	237
<i>Грушина Елизавета Евгеньевна</i>	
К ВОПРОСУ О МЕСТЕ СОВРЕМЕННОЙ АКАДЕМИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ В ПЕДАГОГИЧЕСКОМ И МУЗЫКАЛЬНО-ХУДОЖЕСТВЕННОМ РЕПЕРТУАРЕ СОВРЕМЕННОГО КОЛЛЕДЖА И ВУЗА	243
<i>Федорова Валентина Андреевна, Матюхов Игорь Гаврилович</i>	
ПОИСКИ МАНЕРЫ ПЕНИЯ ДЛЯ ИСПОЛНЕНИЯ МУЗЫКИ РЕНЕССАНСА	250
<i>Орлов-Давыдовский Георгий Алексеевич</i>	
ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ К ФОРМИРОВАНИЮ ЗВУКОВОЙ КУЛЬТУРЫ	262
<i>Лежнева Татьяна Михайловна, Тянь Сяоя</i>	
ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ КИТАЯ В УСЛОВИЯХ СОВРЕМЕННОГО ОБЩЕСТВА	268
<i>Ли Юань</i>	
МУЗЫКАЛЬНОЕ РАЗВИТИЕ ШКОЛЬНИКОВ В КОНЦЕПЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ В КИТАЕ	274
<i>Ли Цзиньин</i>	
О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ФОРТЕПИАННОЙ ПЕДАГОГИКИ В СОВРЕМЕННОМ КИТАЕ	280
<i>Сун Сяонань</i>	
ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ И МЕТОДЫ ФОРТЕПИАННОГО ОБУЧЕНИЯ В ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ВУЗАХ РОССИИ И КИТАЯ: ОБЩИЕ И ХАРАКТЕРНЫЕ ЧЕРТЫ	286

<i>Го Чжисхуэй</i>	
<i>ОСОБЕННОСТИ ВОКАЛЬНОГО РАЗВИТИЯ ДЕТЕЙ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА</i>	294
<i>Чжан Юе, Чжоу Фанчжу</i>	
<i>РАЗРАБОТКА И ОЦЕНИВАНИЕ ТВОРЧЕСКИХ ЗАДАНИЙ ПО РАЗВИТИЮ У КИТАЙСКИХ МУЗЫКАНТОВ ОБРАЗНОГО ВОСПРИЯТИЯ ЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКИ</i>	299
ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ	
<i>Бакланова Татьяна Ивановна</i>	
<i>МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО И НАРОДНЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОМЫСЛЫ В ДОПОЛНИТЕЛЬНОЙ ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ПРОГРАММЕ «МИР РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ»</i>	305
<i>Лозовицкая Алёна Андреевна, Чельшева Ирина Викториновна, Голобородько Ирина Эдуардовна, Сапожникова Юлия Андреевна</i>	
<i>ФОРМИРОВАНИЕ НОВОГО ЛАНДШАФТА ПАРТНЕРСТВА ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ВУЗА И ПЕДАГОГИЧЕСКОГО СООБЩЕСТВА В КОНТЕКСТЕ ПРАКТИЧЕСКОГО ВОПЛОЩЕНИЯ УНИКАЛЬНОГО ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОГО МЕДИАОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО И КИНОПЕДАГОГИЧЕСКОГО КОНТЕНТА</i>	312
<i>Афанасьев Владимир Васильевич, Ляпина Елена Михайловна</i>	
<i>ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ОБРАБОТКА ТКАНИ КАК СРЕДСТВО РАЗВИТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБРАЗНОГО МЫШЛЕНИЯ ПОДРОСТКОВ В РАМКАХ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ</i>	321
<i>Самадова Зарина Абдулахатовна, Юдин Алексей Петрович</i>	
<i>ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ФОРМЫ ОРГАНИЗАЦИИ ДЕТСКОЙ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ</i>	330
<i>Ван Чао</i>	
<i>ПОДХОДЫ К ПРЕОДОЛЕНИЮ ТРУДНОСТЕЙ В ОСВОЕНИИ ФОРТЕПИАННОЙ ТЕХНИКИ: ТРАДИЦИИ И ИННОВАЦИИ</i>	337
<i>Вандышева Ольга Викторовна, Гаврицков Сергей Алексеевич, Сложеникина Наталья Сергеевна, Аверьянова Татьяна Александровна</i>	
<i>КОМБИНИРОВАНИЕ МАТЕРИАЛОВ И ТЕХНОЛОГИЙ В ДИЗАЙНЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ: ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ</i>	344
<i>Ван Шухань</i>	
<i>ДИАГНОСТИКА ГОТОВНОСТИ СТУДЕНТОВ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ВУЗОВ КИТАЯ К СОЗДАНИЮ ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКОЙ СРЕДЫ В ДОШКОЛЬНЫХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ УЧРЕЖДЕНИЯХ</i>	356
<i>Ильяева Лариса Павловна</i>	
<i>РЕКРЕАЦИЯ ДЕТЕЙ И ПОДРОСТКОВ В УСЛОВИЯХ МАССОВОЙ МЕДИАТИЗАЦИИ ОКРУЖАЮЩЕЙ СРЕДЫ</i>	364

*Сафонова Наталья Васильевна, Тараторин Евгений Викторович, Якушкина
Галина Владиславовна*

*СОХРАНЕНИЕ И РАЗВИТИЕ НАРОДНО-ПЕВЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ РОССИИ
ПОСРЕДСТВОМ ГРАНТОВОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ*

372

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ИСКУССТВА

Киреева Наталья Юрьевна

кандидат искусствоведения, доцент

ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория

им. Л.В. Собинова»

e-mail: sanata1004@yandex.ru

Kireyeva Natalia Yu.

Candidate of Art History, Associate Professor

Saratov State Conservatory them. L. V. Sobinov

ПРОШЛОЕ, НАСТОЯЩЕЕ, БУДУЩЕЕ! **(К 80-ЛЕТИЮ А.И. ДЕМЧЕНКО)**

Аннотация. В данной статье рассматриваются ведущие принципы творчества и педагогического искусства доктора искусствоведения, профессора Александра Ивановича Демченко. А.И. Демченко признан одним из ведущих искусствоведов страны, за многие годы исследовательской работы ему удалось осмыслить огромные пласты художественной культуры практически всех стран и народов. Спектр его научных интересов поистине необъятен, как необъятен и массив артефактов, находящихся в сфере его внимания. Помимо обширнейшего круга работ по музыкальному искусству различных эпох и национальных школ, его основные усилия трех последних десятилетий направлены на освоение мировой художественной культуры, рассматриваемой в максимальном объеме и с восхождением от региональной специфики и локальных особенностей к выявлению общих, магистральных тенденций в развитии мирового художественного процесса, взятого в его интернациональном охвате. Универсальный взгляд на искусствоведение проецируется и на систему музыкального образования, которое в условиях современного реформирования нуждается в использовании комплексного подхода. Автор убежден, что качественное применение новых подходов позволит преодолеть существующую в образовательных учреждениях информационную разобщенность между музыкально-историческими и музыкально-теоретическими, а также общегуманитарными дисциплинами, которые зачастую ведутся вне связи между собой. Так, всем этим закладывается базис нового научного направления – всеобщего искусствознания, обращенного к изучению мирового художественного процесса в исчерпывающей полноте, с системно-синхронным рассмотрением всех видов искусства.

Ключевые слова: Демченко Александр Иванович, мировая художественная культура, универсальное искусствоведение, музыкальное искусство, музыкальное образование.

PAST, PRESENT, FUTURE! **(TO THE 80TH ANNIVERSARY OF A.I. DEMCHENKO)**

Annotation. This article is devoted to the study of the leading principles of creativity and pedagogical art of the Doctor of Arts, Professor Alexander Ivanovich Demchenko. A.I. Demchenko is recognized as one of the leading art historians of the country, for many years of research he has managed to comprehend the vast layers of artistic culture of virtually all countries and peoples. The range of his scientific interests is truly immense, as is the vast array of artifacts in the sphere of his attention. In addition to the broadest range of works on the musical art of different epochs and national schools, its main efforts for the last three decades are

aimed at mastering the world artistic culture, considered to the maximum extent and with the ascent from regional specificities and local features to identify common, main trends in the development of the world artistic process, taken in its international coverage. A universal view of art history is also projected on the system of musical education, which, under the conditions of modern reform, which is in the mainstream of the Bologna Process, is implemented using the intertextual approach. The author is convinced that the qualitative application of new approaches will make it possible to overcome the information disunity existing in educational institutions between musical-historical and musical-theoretical, as well as general humanities disciplines, which are conducted outside of communication. Thus, all this is laid the basis for a new scientific trend – universal or universal art history, which is turned to the study of the world artistic process in an exhaustive fullness, with a system-synchronous consideration of all types of art.

Keywords: Alexander Demchenko, world art culture, universal art, music art, music education.



В январе 2023 года исполняется 80 лет одному из известных искусствоведов России **Александру Ивановичу Демченко**. Поскольку речь идет о большом юбилее, имеет смысл для начала привести краткое портфолио.

А.И. Демченко – доктор искусствоведения, профессор Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова, Саратовского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского и Тамбовского музыкально-педагогического института имени С.В. Рахманинова. Главный научный сотрудник и руководитель организованного им Международного Центра комплексных художественных исследований, председатель Фонда композитора Елены Гохман, действительный член (академик) Российской и Европейской академий естествознания, действительный член (академик) Академии общественных и фундаментальных наук имени М.В. Ломоносова

(председатель отделения «История и теория искусств»), заслуженный деятель искусств России, заслуженный деятель науки и образования, имеет почетное звание «Основатель научной школы», сертификат «Золотая кафедра России». Будучи основателем докторского диссертационного совета при Саратовской консерватории, в качестве председателя обеспечивал его в высшей степени плодотворную работу с 2005 по 2017 год, а также позаботился о преемниках своего детища, что позволило диссертационному совету благополучно продолжить свою работу.

Главный редактор научных журналов «Манускрипт» и «ИКОНИ» (из числа рецензируемых ВАК), инициатор создания и член редакционной коллегии общероссийского журнала «Проблемы музыкальной науки», член редакционной коллегии ряда других отечественных и зарубежных журналов,

Среди других регалий – Знак Министерства культуры РФ «За достижения в культуре» (2001), Золотая медаль имени В.И. Вернадского за успехи в развитии отечественной науки (2009), лауреат премии имени Д.Д. Шостаковича (2010), лауреат премии для научно-педагогических работников высшего образования «Высота» (2020), медаль П.А. Столыпина (2012), Золотая медаль «За новаторскую работу в области высшего образования» (2013), почетный гражданин города Саратова (2016), почетный гражданин Саратовской области (2022), почетный деятель Союза композиторов России (2022). В 2017 году ему присуждена Международная премия имени Николая Рериха, которой отмечают особые заслуги в сфере служения культуре и общественному благу. В 2018 году удостоен Почетного знака Губернатора Саратовской области.

Лауреат Всесоюзного конкурса на лучшую музыковедческую работу (1974), лауреат Всероссийского конкурса на лучшее учебно-методическое пособие (2009), лауреат Всероссийского конкурса на лучшую научную книгу 2009 года (2010), 2018 года (2019) и 2019 года (2020), лауреат I премии конкурса «Лучшая книга 2017 года» (2018).

Автор свыше 1600 научных публикаций (более 200 из них – в рецензируемых отечественных и зарубежных базах данных) и около 300 книжных изданий, в том числе опубликованных в московских издательствах «Наука», «Высшая школа», «КноРус», «Юрайт», «Русайнс», «Музыка», «Композитор», а также за рубежом. Для него характерна масштабность изысканий с охватом практически всех эпох и национальных школ. Последние три десятилетия самым активным образом разрабатывает новое научное направление – всеобщее искусствознание, которое базируется на комплексном изучении всех видов художественного творчества. Соответствующая методология апробирована в капитальной монографии «Мировая художественная культура как системное целое» (2010), а затем в книгах «Мировой художественный процесс. Эволюция и закономерности» (2019), «Мировая художественная культура» (2020) и «Смысловые концепты всемирного художественного наследия» (2021). В настоящее время, помимо большой серии книг и статей всевозможной тематики, осуществляет три фундаментальных проекта: «Вселенная слова, цвета, звука» в 12-ти томах, «Художественная энциклопедия» в 3-х томах и «Художественная сокровищница Поволжья».

Под его руководством созданный им Международный Центр комплексных художественных исследований вырос в многоотраслевую структуру, объединяющую усилия более 500 ученых многих городов России и 24 зарубежных стран. За последние годы проведено 10 Международных научных форумов «Диалог искусств и арт-парадигм» («SCIENCEFORUM PAN-ART»), и по их материалам издано свыше 50-ти томов одноименного альманаха. Подготовил 65 кандидатов и докторов наук, успешно защитивших диссертации. Принимал участие более чем в 400 международных, всероссийских и региональных научных конференциях (в том числе в качестве

руководителя). Периодически выступает в качестве научного редактора и редактора-составителя ряда изданий (свыше 70-ти). Его творческой деятельности посвящено около 250-ти публикаций.

Член Союза композиторов и Союза журналистов РФ, член Музыкаловедческой комиссии Союза композиторов России. В его активе около 500 выступлений по радио и телевидению. Является организатором множества различных художественных акций, в том числе трех музыкальных фестивалей. Широкий резонанс имеет его просветительская деятельность – масштабные циклы лекций по различным направлениям мировой художественной культуры проведены им в целом ряде городов страны.

Автор либретто нескольких опер и балетов, режиссер-постановщик двух телеопер. Автор сочинений в различных музыкальных жанрах, стихов, рассказов, двух романов, а также ряда графических и живописных работ.

А.И. Демченко признан одним из ведущих искусствоведов страны, за многие годы исследовательской работы ему удалось осмыслить огромные пласты художественной культуры практически всех стран и народов. Спектр его научных интересов поистине необъятен, как необъятен и массив артефактов, находящихся в сфере его внимания. Помимо обширнейшего круга работ по музыкальному искусству различных эпох и национальных школ (монографии о классиках мировой музыки от Монтеверди до Бриттена и от Глинки до Шнитке, а также фундаментальных исследований типа «Картина мира в музыкальном искусстве России начала XX века» и «Иллюзии и аллюзии. Мифопоэтика музыки о Революции»), его основные усилия трех последних десятилетий направлены на освоение мировой художественной культуры, рассматриваемой в максимальном объеме и с восхождением от региональной специфики и локальных особенностей к выявлению общих, магистральных тенденций в развитии мирового художественного процесса, взятого в его интернациональном охвате.

Параллельно этому А.И. Демченко опубликовал множество книг, посвященных отдельным эпохам, стилям и направлениям искусства – прежде всего в его классической составляющей (в диапазоне от издания «Немеркнущие идеалы Античности» до монографии «Серебряный век русской художественной культуры») и с выходами в сложную проблематику современности (показательны книги «Коллаж и полистилистика», «Конструктивизм», «Космогония авангарда»). В настоящее время он готовит к публикации двенадцатитомное исследование «Вселенная слова, цвета, звука (История мировой художественной культуры)», в котором все виды искусства рассматриваются в их эволюции от истоков до наших дней, и трехтомную «Художественную энциклопедию (Литература. Изобразительное искусство. Архитектура. Музыка. Театр и Кино)». Всем этим закладывается базис нового научного направления – всеобщее искусствознание, обращенное к изучению мирового художественного процесса в исчерпывающей полноте, с рассмотрением всех видов искусства.

Столь грандиозные проекты не имеют аналогов в практике мирового искусствознания, что позволяет говорить о мощном прорыве в искусствоведческой науке. Трудно представить себе в современной науке о художественном творчестве что-либо столь же колоссальное и уникальное как по замыслу, так и по его реализации. Точно так же нелегко представить себе, как один человек может ставить перед собой творческие задачи, которые под силу только большому коллективу исследователей различного профиля, но огромное количество публикаций А.И. Демченко доказывает, что это является реальностью.

Во всем массиве информации исследователь выбирает самые существенные моменты, которые подвергаются обобщению и систематизации. Это касается как самих произведений искусства, так и их авторов. В концентрированном виде и сжатой форме эти знания подаются как в искусствоведческих трудах, так и в учебных пособиях, что делает их доступными для большого круга профессионалов, студенческой молодёжи и любителей искусства. Всё вышесказанное позволяет представить А.И. Демченко как ученого-энциклопедиста.

Важное место в деятельности А.И. Демченко занимает исследование региональных культур и прежде всего художественной культуры Поволжья, где, естественно, приоритет отдается Саратовскому краю – как ученый и просветитель он изучил, систематизировал и обобщил все то культурное наследие, которым располагает наш регион от времени его зарождения до нынешних дней. Определенные итоги этому подведены в двух книгах, вышедших в 2015 году («Золотой фонд столицы Поволжья» и «Вехи. События. Лица»), а также в вышедшей за рубежом монографии «Об одной из русских земель», и увенчано двумя изданиями капитального труда «Художественная культура Саратовского края» (2021, 2022). Пафос подобных исследований состоит в том, чтобы вовлечь в орбиту безусловного достояния культуры широкий круг высокохудожественных артефактов, созданных в российской провинции.

А.И. Демченко относится к типу исследователей, стремящихся дать комплексное представление о реалиях искусства – исследователей, тяготеющих к просветительскому направлению деятельности в целом. Это видно не только по названиям работ ученого, но и по его фактической занятости: профессор Саратовской государственной консерватории, Саратовского государственного университета, Тамбовского государственного музыкально-педагогического института, а совсем недавно и еще двух вузов – Саратовского государственного социально-экономического университета и Оренбургского государственного института искусств.

Характеризуя творческое наследие А.И. Демченко, И.В. Николаева отмечает следующее: *«интенсивность научных поисков, всеобъемлющая широта научных интересов, масштабность замыслов, оригинальность тематики исследований и её глубинная переработка, тяготение к обобщающему охвату больших исторических периодов в развитии искусства, самобытность манеры изложения»* [10, с. 132]. Именно такими чертами обладает уникальное наследие А.И. Демченко.

Так же как Б.В. Асафьев вошел в историю благодаря созданию теории интонации, определяя музыку как *«искусство интонируемого смысла»*, так и А.И. Демченко во многом известен как автор *«аналитического концепционного метода»*, суть которого заключается в том, что исследование художественного материала должно отталкиваться прежде всего от его концепционной основы. Именно концепция как идейно-содержательный субстрат, к выражению которого в конечном счете (осознанно или интуитивно) стремится художник, является высшим объединяющим фактором, сводящим в смысловую целостность все и вся в той или иной композиции.

По мнению Александра Ивановича, при подобном подходе удастся нацелить анализ на ту сверхзадачу, которая определяет суть рассматриваемого произведения, и одновременно способствовать преодолению трех взаимосвязанных дефектов, довольно широко бытующих в практике искусствоведческого анализа: констатационность – описательность – технологизм, то есть *«самодовлеющая информативность, фиксация фактов без их смыслового комментирования, рассмотрение разного рода явлений вне их содержательной направленности»* [5, с. 4]. Суть же концепционного анализа состоит в том, что во главу угла ставится выявление образно-смыслового содержания, и все компоненты аргументации (от общеисторических сведений до технологических выкладок)

подчиняются раскрытию соответствующих аспектов. Сам Александр Иванович придерживается в своих исследованиях представленного метода, и максимальный акцент делается им на семантико-концептуальных сторонах произведений искусства.

Идею многоуровневой концепции автор проецирует и на свою исследовательскую деятельность в целом, убеждая в необходимости интегрирующего осмысления предшествующего творческого опыта, что выражается в необходимости использования комплексного подхода к рассматриваемому материалу. Утверждаемое им всеобщее искусствознание отнюдь не отменяет анализа региональной специфики и локальных особенностей того или иного явления, но, наоборот, призывает соотносить выявленную специфику с проявлением общего, магистрального в развитии художественной культуры, взятой в ее интернациональном срезе, что благоприятствует созданию целостной художественной картины мира, формированию нового типа всеобъемлющего сознания, предпосылкой для целостного восприятия и понимания всего происходившего и происходящего на нашей планете.

Универсальный взгляд на искусствоведение проецируется и на систему художественного образования, которое в условиях современного реформирования осуществляется с применением интертекстуального подхода. Автор отмечает, что инструментальные методы, призванные улучшить качество российского образования, нередко понимаются и истолковываются поверхностно, а, следовательно, и применяются весьма формально. Использование новых подходов призвано помочь преодолеть информационную разобщенность между художественными и общегуманитарными дисциплинами, которые ведутся вне связи между собой.

Для того чтобы преодолеть эту разобщенность автор предлагает использовать *принцип историзма*, который позволит провести *«освоение всего цикла в параллельном, синхронном разворачивании материала – от истоков к современности, в движении от эпохи к эпохе. Это позволит студенту получить законченное, комплексное представление о целостном и последовательном развитии музыкально-исторического процесса в его связях с процессами общехудожественными и общеисторическими»* [6, с.137]. Несинхронное же обучение гуманитарных и общемузыкальных предметов приводит к тому, что нередко у выпускников отсутствует необходимая ориентация не только в хронологической соотнесенности между общественно-историческими и художественными явлениями, но и между параллельными процессами в зарубежной и отечественной культуре.

Именно такими – энциклопедически всеобъемлющими, насыщенными параллелями между музыкой и литературой, музыкой и живописью – будут вспоминаться лекции по истории музыки, которые читает в стенах Саратовской консерватории профессор Александр Иванович Демченко. Именно такой концептуально-контекстуальный подход был положен в основу проводимых им для самой широкой аудитории лекций в Саратовской областной научной универсальной библиотеке, где слушателям раскрывалась всеобъемлющая картина художественной жизни разных народов и разных эпох. Это многообразие от лекции к лекции складывалось в грандиозную картину не только бытия искусства, но и встававшего за ним бытия человечества в его эволюции от простейших форм первозданного существования к нынешним способам художественного выражения в авангардных системах XX столетия.

Исследователи отмечают, что А.И. Демченко убедительно совмещает общее и частное при сопоставлении различных видов искусств – музыки и литературы, архитектуры и живописи, театра и кино, так как одной из главных объединяющих доминант является единство времени, к которому все это принадлежит. Вместе с лекциями и текстами ученого, представляющими мировую художественную культуру как

системное целое, реципиент усваивает и *«стратегии аксиологического подхода к искусству»*, что особенно важно и действенно в переходные исторические периоды.

Наряду с тем, что А.И. Демченко выявляет и показывает наиболее существенные, показательные моменты развития культуры, он также и обращает внимание на интересные детали начала этих магистральных линий, которые можно обнаружить в творчестве художников, предчувствовавших начало коренных перемен. Именно это дает возможность осознать непрерывность, взаимопроникновение и естественность процессов смены эпох, по-новому осмыслить ценность тех или иных художественных явлений.

Исследовательский стиль изложения А.И. Демченко вряд ли можно назвать классическим научным стилем в привычном смысле слова. Скорее этот сплав являет собой гармоничный сплав науки и литературного слова. И это еще при обсуждении его докторской диссертации подметил российский музыковед и музыкально-общественный деятель, профессор Московской консерватории В.В. Задерацкий: *«Вы понимаете, это не просто традиционное наше музыковедение. Александр Иванович – природный музыкальный писатель»*, – говорил он [3, с. 83-84].

Стиль преподнесения материала обладает особым магическим обаянием. Все тексты А.И. Демченко пронизаны пафосом глубинного осмысления – будь то исследование композиторских опусов или рассмотрение исполнительских интерпретаций. На первый план у него всегда выходит критерий поиска всеобщего и даже надчеловеческого содержания, заложенного в искусстве.

И еще можно говорить об особой гуманистической ноте, характерной для научных текстов А.И. Демченко. Его аналитические работы наполнены бережным и уважительным отношением к автору произведения или к создателю интерпретации, а также к будущему читателю. Можно согласиться с мнением Н.С. Серовой, высказанным в рецензии на книгу *«Мировая художественная культура как системное целое»*, о том, что *«в манере развертывания своих положений автор ориентируется на читателя, заботится о нем... Стиль книги приглашает к общению, она написана так, что хочется принять участие в обсуждении затронутых тем»* [11, с. 539].

Чрезвычайно большое внимание Александр Иванович, как руководитель, уделяет созданному им Международному Центру комплексных художественных исследований при Саратовской консерватории. Среди разных научных и просветительских мероприятий особенно выделяется серия Международных научных форумов *«Диалог искусств и арт-парадигм»*. Участниками форумов становятся представители самых разных гуманитарных наук из различных городов России и зарубежья. Тематический диапазон публикуемых текстов форума исключительно широк и включает проблемы музыкального и изобразительного искусства, литературного творчества, архитектуры, театра, кино, фольклора и других областей искусства с привлечением междисциплинарных подходов научного знания. Не ограничена тематика и временными рамками. Вопросы, обсуждаемые на форумах, могут быть посвящены художественной культуре во всём её диапазоне – от Древнего мира до наших дней.

За всем сказанным стоит стремление А.И. Демченко к активной популяризации всего жизнеспособного и драгоценного в гигантских накоплениях мирового художественного наследия с пестованием безусловной уважительности и толерантности в отношении к различным национальным культурам. Он всемерно озабочен вопросами поддержания в слушательской и зрительской среде серьезнейшего интереса к высоким духовным ценностям, которые несут в себе огромные творческие ресурсы, накопленные человеческой цивилизацией за всю ее историю, и на протяжении полувека неустанно пропагандирует достижения отечественной и мировой художественной культуры во всех формах и направлениях. Всеохватная эрудиция автора и его способность живо,

увлекательно донести до слушателей знания о художественном мире – это неоценимый вклад в сохранение памяти о всемирном культурном наследии.

Пытаясь окинуть взглядом поистине неисчислимый свод того, что уже вошло с именем Александра Ивановича Демченко в анналы мирового искусствознания (свыше 1600 научных публикаций и около 300 книжных изданий), вновь и вновь приходится отметить два коренных качества – универсализм и энциклопедизм. В самом деле, это необозримые своды исследований мировой художественной культуры, что увенчано фундаментальным трудом «Смысловые концепты всемирного художественного наследия», опубликованным нашим центральным издательством «Наука». Это целые массивы книг по отечественной и зарубежной литературе, а также по архитектуре, изобразительному искусству и т. д., и это, конечно же, поразительные в своей всеохватности монографии, посвященные музыке и другим видам искусств. Вкратце остановимся на четырех из них, только что вышедших в Москве.

Одним из самых значительных трудов последнего времени стала работа под названием «Звуковые миры Иоганна Себастьяна Баха». Монография состоит из девяти разделов; в семи параграфах центральной части (Ordinario, Festoso, Energetica, Sapiens, Dramatik, Universum I, Universum II) излагаются основополагающие содержательные аспекты творчества И.С. Баха. Основная часть обрамлена вступительным (Predict) и заключительным (Postict) разделами. В книге рассматриваются особенности хоральных прелюдий для органа, духовных кантат и монументальных звуковых полотен. В своих пассажах, как отмечает автор, композитор самым широким образом использует возможности театрализации, превращая произведения в сценические оратории, в сюжетной основе которых легко подразумеваются реальные персонажи и зримое действие.

Говоря об образно-концептуальном срезе сочинений, А.И. Демченко особо выделяет *«идею пути»*, которая воплощается столь свойственными для Баха средствами полифонического изложения, в том числе многослойными имитационными наложениями, что представляет собой своеобразный симфонизм, обладающий тенденцией к бесконечному делению и тяготеющий к безостановочному движению. Это все вызывает прямые ассоциации с воплощением самого жизненного потока с его внутренними стремлениями и противоречиями. При всем том путь этот воспринимается *«в этике стоического долженствования, а в качестве противовеса сумрачно-гнетущей юдоли существования выдвигается позиция сурово-эпического жизнеотношения, мужественный настрой и всемерно утверждаемая мысль о величии человеческого духа, что находит для себя опору в незыблемых устоях всеобщего бытия... убеждая в том, что труды человеческие составляют важнейшую суть мироздания»* [2, с. 85].

Отдельно ученый останавливается на гуманистической концепции искусства Баха, выражающейся в глубоком сочувствии страданиям человека, в осознании всего многообразия проявлений его внутренней и внешней жизни. Даже в культовых сочинениях Баха *«в изобилии появляются эпизоды, казалось бы, допустимые только в опусах сугубо мирской ориентации»*, – подчеркивает автор [2, с. 97]. Будучи сыном своего времени, Бах органично претворял в жизнь важнейшую черту эпохи Барокко – «совмещение несовместимого», используя всю палитру интонационно-стилевых возможностей и драматургических приемов.

Таким образом, А.И. Демченко ярко и ясно очерчивает круг звуковых миров музыки И.С. Баха, для которых характерны *«грандиозные художественные концепции, эпический размах, монументальность... гимнические приношения земному миру и небесам, яркие картины празднеств... аффектированная драматическая патетика»* [2, с. 5], оттеняющиеся и субъективированными, сугубо индивидуальными ощущениями, выливающимися в философский и проникновенный лиризм.

Следующим масштабным трудом стала «Appassionata. Очерки творчества Бетховена». Основной концепцией монографии, приуроченной к 250-летию со дня рождения Мастера, становится опора на ведущие идейные константы бетховенского творчества (героика, драма, эпос), дополняемые другими сущностными составляющими бытия (жизнедеятельность, лирика, отдохновения). А.И. Демченко акцентирует внимание на том, что творчество Л. ван Бетховена очень насыщено и событийно. Он справедливо подчеркивает, что *«композитор воссоздал в своей музыке всеобъемлющую картину мира, исключительную полноту и богатство жизнеощущения, обрисовал натуру человека, находящегося в расцвете сил и возможностей»* [1, с. 4]. Бетховен стремился всем трудностям смотреть в лицо, его мало что могло утратить, и это очень хорошо чувствуется в его музыкальных творениях, наполненных высоким драматизмом, горячим воодушевлением, волевой устремленностью, интенсивностью переживаний и преодолений. Безусловно, этому *«отвечает особая объемность и содержательная насыщенность образов, их чрезвычайная яркость, рельефность и выразительность»* [1, с. 4].

Центральным стержнем творчества Л. ван Бетховена становится героическое начало, «благословляющее» и драму, и эпос, и даже самую проникновенную и глубокую лирику. Несмотря на то, что композитор был знаковой личностью своего времени, он не стремился к тому, чтобы быть героем для самого себя и своих сочинений; и несмотря на то, что творчество любого художника нельзя отделить от него самого (оно всегда во многом автобиографично), герой произведений Бетховена не замкнут на самом себе, он глубоко чувствует социальные противоречия и желает прийти на помощь другим. А.И. Демченко пишет: *«героическое деяние зачастую приобретает в музыке композитора отчетливо гражданственную направленность, передавая утверждение достоинства и свободы человека, ненависть к тирании, республиканские идеалы, что определило соответствующую роль декламационно-ораторской выразительности и ассимиляцию жанров, порожденных революционными движениями того времени»* [1, с. 5]. Вместе со всем этим творчество Мастера наполнено оптимизмом, верой в торжество справедливости и высшего разума.

Следующий труд также посвящен юбилару – Сергею Васильевичу Рахманинову (к 150-летию со дня рождения). Здесь внимание сосредоточивается на основополагающих тенденциях и процессах творческой эволюции крупнейшего мастера отечественной музыки конца XIX – первой половины XX века. А.И. Демченко пишет, что волею судьбы С.В. Рахманинову довелось жить в трудный исторический период: Первая мировая война, три революции, часть Второй мировой войны.

Проведя немалое время вне России, композитор получил достаточную пищу для того, чтобы в полной мере прочувствовать и художественно осмыслить природу таких категорий, как *русский путь* и *русская идея*. А.И. Демченко проводит параллели между творческими идеями самого С.В. Рахманинова и воззрениями его современника – религиозного философа Н.А. Бердяева, у которых обнаруживаются явные параллели, сходства и подобия, выраженные только различным образом, соответственно роду деятельности каждого из них.

Это прежде всего принцип крайностей, противоположностей, которые включают в себя все оттенки жизненного бытия: элегичность в различных градациях грусти и меланхолии, ностальгия по несбывшемуся и несбыточному, мучительный комплекс неудовлетворенности сущим, наплывы депрессии и отчаяния, подводившие к грани трагизма, и в то же время – это светлые стороны существования, жизнелюбие, ярко выраженная жажда обновления, полове раскрепощенных чувств, бурное

воодушевление и героическая окрыленность, приобретающие поистине гимническое звучание.

Русский путь реализуется в его нескончаемых исканиях, в элегичности (как типе мировосприятия и типе жизнеотношения) и лиризме, через который передаются столь свойственные русской душе сочувственность, сострадательность, горячее биение сердца. Разумеется, искания, о которых идет речь, неизбежно связаны с высоким духовным напряжением. Искания русского человека отличает подчеркнуто проблемный настрой, русский интеллект охвачен «мировыми проблемами», подчас сгибаясь под их непомерной тяжестью. Мотивируя выраженные в музыке Рахманинова умонастроения, приводится суждение Бердяева: *«Противоречивость и сложность русской души может быть связана с тем, что в России сталкиваются и приходят во взаимодействие два потока мировой истории – Восток и Запад. Русский народ есть не чисто европейский и не чисто азиатский народ. Россия есть целая часть света, огромный Восток-Запад, она соединяет два мира. И всегда в русской душе боролись два начала, восточное и западное»* (Н.А. Бердяев). И, может быть, действительно *«русскому народу надлежит сказать свое новое слово в конце времен»* (Ф.М. Достоевский) [7, с. 118].

В завершение данного обзора обратим внимание на только что опубликованный труд, который посвящен 90-летию Родиона Щедрина. Эта монография состоит из следующих разделов: «Преамбула», «На исходных рубежах», «Бурные шестидесятые», «Балетная поэтика», «Распутье и зарубежье», «Постскрипtum», завершаясь списком основных произведений Р.К. Щедрина. Здесь говорится о фортепианных концертах и концертах для других инструментов, вызвавших неподдельный интерес исполнителей и публики, о хоровых и симфонических произведениях, вошедших в постоянный репертуар многих коллективов.

Особое внимание исследователь сосредоточивает на балетах. Наряду с наиболее значимыми оперными шедеврами («Не только любовь», «Мертвые души», «Лолита», «Очарованный странник», хоровая «Боярыня Морозова») существенные позиции в художественном наследии Щедрина составляют созданные им балеты. Произведения именно этого жанра дают наиболее последовательное представление об эволюции композитора за первые три десятилетия творчества: сказочный балет-буфф («Конек-Горбунок»), балет-драма («Кармен-сюита»), балет-трагедия («Анна Каренина») с последующим «остыванием» романтической «лавы» («Чайка» и «Дама с собачкой»).

Щедрин в ходе эволюции шел по пути резкого обострения различных сторон музыкальной выразительности, что соответственно сопровождалось сгущением красок и тонов во всем и вся, а это, в свою очередь, означало, что его творчество приобретало явно романтическую направленность. Высшей кульминацией его наследия стала «Анна Каренина». В свое время А.В. Свешников оценил ее как *«новое слово в искусстве балета»*. И следует признать: Р.К. Щедрин был в числе самых ярких представителей романтического движения второй половины XX века, а в целом его творческий почерк *«отличают интонационная свежесть, острота ритма, гармонии и артикуляции, резко подчеркнутые образные контрасты (вплоть до парадоксальности их совмещения), широкое применение новаторски трактованных средств полифонии... Ряду его сочинений присуще незаурядное чувство юмора»* [8, с. 5].

Автора названных книг, Александра Ивановича отличает стремление к реализации монументальных идей, для чего он проделывает колоссальный объем работы. Он наделен феноменальными энергетическими и интеллектуальными возможностями, целеустремленностью и внутренней мотивацией, передающейся людям, общающимся с ним, и не позволяющей им останавливаться, требующей вечного и безудержного движения вперед. Темп, динамика и событийная насыщенность его жизни разительно

отличаются от жизни многих из нас, что не может не поражать. Не жизнь управляет им, но он управляет ей, как умелый скульптор подчиняет идее глину, когда ваяет шедевр.

Можно без ложной скромности сказать, что Александр Иванович Демченко является для нас своеобразной путеводной звездой, ярким примером человека, обладающего непостижимой пронизательностью, стройностью и глубиной исследовательской мысли, эталоном дипломатичности в межличностной коммуникации, позволяющей решать самые сложные задачи, человека высокой эрудиции и справедливого отношения к миру. И в связи 80-летним юбилеем хочется пожелать ему дальнейшей плодотворной работы, реализации запланированных идей, широких возможностей, неугасающего оптимизма и вдохновения, крепкого здоровья и долгих лет жизни.

ЛИТЕРАТУРА

1. Демченко А.И. *Appassionata*. Очерки творчества Бетховена. К 250-летию со дня рождения: монография. – М.: РУСАЙНС, 2021. – 164 с.
2. Демченко А.И. *Звуковые миры Иоганна Себастьяна Баха*: монография. – М.: РУСАЙНС, 2021. – 156 с.
3. Демченко А.И. *Зигзаги прямой. Вместо автобиографии // Аналогии и параллели: сборник научных статей / Ред.-сост. А. Демченко.* – Саратов: Изд-во СГК, 2012. С. 5–86.
4. Демченко А.И. *Избранные статьи о музыке. Вып. 2. Искусство России рубежа и начала XX века.* – Саратов: Изд-во СГК, 2004. – 176 с.
5. Демченко А.И. *Концепционный метод музыкально-исторического анализа: учебное пособие для музыкальных вузов.* – М.: Композитор, 2010. – 88 с.
6. Демченко А.И. *Проект преподавания общих дисциплин в музыкальном вузе // Проблемы музыкальной науки. 2017. № 1. С. 137–142.*
7. Демченко А.И. *Сергей Рахманинов. К 150-летию со дня рождения: монография.* – М.: РУСАЙНС, 2022. – 126 с.
8. Демченко А.И. *Творчество Родиона Щедрина. К 90-летию со дня рождения.* – М.: РУСАЙНС, 2022. – 100 с.
9. Мстиславская Е.В. *Творческая мастерская А.И. Демченко // Искания, труды, дерзания. К 75-летию со дня рождения Александра Ивановича Демченко: сборник материалов.* – Саратов: Изд-во СГК, 2018. С. 87–97.
10. Николаева И.В. *Горизонты искусствознания (О научных исследованиях А. Демченко) / Демченко А. Избранные статьи о музыке. Вып. 1. Западноевропейское искусство. Барокко и Романтизм.* – Саратов: Изд-во СГК, 2003. С. 128–137.
11. Серова Н.С. *Рецензия на книгу А. Демченко «Мировая художественная культура как системное целое» // Аналогии и параллели: сборник научных статей / Ред.-сост. А.И. Демченко.* – Саратов: Изд-во СГК, 2012. С. 538–539.
12. Хохлова А.Л. *Рецензия на книгу А. Демченко «Мировая художественная культура как системное целое» // Аналогии и параллели: сборник научных статей / Ред.-сост. А.И. Демченко.* Саратов: Изд-во СГК, 2012. С. 532–533.

REFERENCES

1. Demchenko A.I. *Appassionata*. Ocherki tvorchestva Betkhovena. K 250-letiyu so dnya rozhdeniya: monografiya. – M.: RUSAINS, 2021. – 164 p.
2. Demchenko A.I. *Zvukovye miry Ioganna Sebast'yana Bakha: monografiya.* – M.: RUSAINS, 2021. – 156 p.

3. Demchenko A.I. Zigzagi pryamoi. Vmesto avtobiografii // Analogii i paralleli: sbornik nauchnykh statei / Red.-sost. A. Demchenko. – Saratov: Izd-vo SGK, 2012. Pp. 5–86.
4. Demchenko A.I. Izbrannye stat'i o muzyke. Vyp. 2. Iskusstvo Rossii rubezha i nachala KhKh veka. – Saratov: Izd-vo SGK, 2004. – 176 p.
5. Demchenko A.I. Kontsepsionnyi metod muzykal'no-istoricheskogo analiza: uchebnoe posobie dlya muzykal'nykh vuzov. – M.: Kompozitor, 2010. – 88 p.
6. Demchenko A.I. Proekt prepodavaniya obshchikh distsiplin v muzykal'nom vuze // Problemy muzykal'noi nauki. 2017. № 1. Pp. 137–142.
7. Demchenko A.I. Sergei Rakhmaninov. K 150-letiyu so dnya rozhdeniya: monografiya. – M.: RUSAINS, 2022. – 126 p.
8. Demchenko A.I. Tvorchestvo Rodiona Shchedrina. K 90-letiyu so dnya rozhdeniya. – M.: RUSAINS, 2022. – 100 p.
9. Mstislavskaya E.V. Tvorcheskaya masterskaya A.I. Demchenko // Iskaniya, trudy, derzaniya. K 75-letiyu so dnya rozhdeniya Aleksandra Ivanovicha Demchenko: sbornik materialov. – Saratov: Izd-vo SGK, 2018. Pp. 87–97.
10. Nikolaeva I.V. Gorizonty iskusstvoznaniya (O nauchnykh issledovaniyakh A. Demchenko) / Demchenko A. Izbrannye stat'i o muzyke. Vyp. 1. Zapadnoevropeiskoe iskusstvo. Barokko i Romantizm. – Saratov: Izd-vo SGK, 2003. Pp. 128–137.
11. Serova N.S. Retsenziya na knigu A. Demchenko «Mirovaya khudozhestvennaya kul'tura kak sistemnoe tseloe» // Analogii i paralleli: sbornik nauchnykh statei / Red.-sost. A.I. Demchenko. – Saratov: Izd-vo SGK, 2012. Pp. 538–539.
12. Khokhlova A.L. Retsenziya na knigu A. Demchenko «Mirovaya khudozhestvennaya kul'tura kak sistemnoe tseloe» // Analogii i paralleli: sbornik nauchnykh statei / Red.-sost. A.I. Demchenko. Saratov: Izd-vo SGK, 2012. Pp. 532–533.

Брейтбург Валерия Вячеславовна

кандидат искусствоведения, доцент кафедры эстрадно-джазового пения
ФГБОУ ВО «Российская академия музыки им. Гнесиных»
e-mail: 5291685@mail.ru

Брейтбург Кимол Александрович

заслуженный деятель искусств РФ,
композитор, продюсер, магистр изящных искусств
e-mail: 7403336@mail.ru

Breitburg Valeria V.

PhD in History of Arts, Associate Professor of pop-jazz singing,
Russian Gnessin Academy of Music

Breitburg Kimol A.

Honored Artist of the Russian Federation,
composer, producer, Master of Fine Arts

ОДИН ИЗ ЭЛЕМЕНТОВ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ МЮЗИКЛОВ: «ПЕСНЯ-ЖЕЛАНИЕ» (“I WANT”)

Аннотация. Написание произведений для музыкального театра является сегодня актуальным творческим процессом для многих российских авторов, сотрудничающих с репертуарными театрами страны. Мюзикл как один из ключевых современных видов музыкального театра весьма популярен и пользуется большим спросом. Однако российские авторы и постановщики, в силу недостатка специфической профессиональной информации в значительной степени лишены возможности ознакомиться с некоторыми приемами создания и структурирования мюзиклов, освоенными их зарубежными коллегами. Методы создания форм успешных в художественном и коммерческом отношении мюзиклов на самом деле существуют как некий канон, но отнюдь не догматический, а напротив – позволяющий свободно творить в широких пределах, сообразуясь, однако, с некоторыми ориентирами. В частности, музыкально-драматургическое моделирование формы произведений на основе *мономифа* является хорошо апробированной и успешно подтвержденной творческой практикой создания мюзиклов. В данной статье автором делается попытка проанализировать и показать действенность одного из таких приёмов на конкретных примерах, а именно: создание определенного типа вокальных музыкальных номеров, успешно интегрированных в ткань нарратива музыкального спектакля, которые в мировой практике именуются музыкальными вокальными номерами с характеристикой содержания “*I want*” или, говоря по-русски – «песнями-желаниями».

Ключевые слова: мюзикл, шоу, мономиф, «песня-желание», номера “*I want*”, музыкальный театр, «Моя прекрасная леди», «Цыганка», «Злая», «Гамильтон».

ONE OF THE BASIC ELEMENTS OF THE MUSICAL DRAMATURGY OF MUSICALS: "THE SONG-DESIRE"

Annotation. Writing works for the musical theater is today an actual creative process for many Russian authors collaborating with the repertory theaters of the country. The musical, as one of the key modern types of musical theater, is very popular and in great demand. However, Russian authors and directors, due to the lack of specific professional information, are largely deprived of the opportunity to get acquainted with some of the techniques for creating and structuring musicals mastered by their foreign colleagues. The methods for creating forms of

artistically and commercially successful musicals actually exist as a kind of canon, but by no means dogmatic, but on the contrary, allowing you to freely create within a wide range, in accordance, however, with some guidelines. In particular, the musical and dramatic modeling of the form of works based on the monomyth is a well-tested and successfully confirmed creative practice of creating musicals. In this article, the author makes an attempt to analyze and show the effectiveness of one of these techniques using specific examples, namely: the creation of a certain type of vocal musical numbers that are successfully integrated into the fabric of the narrative of a musical performance, which in world practice are called musical vocal numbers with the content characteristic “I want” or, speaking in Russian - “songs-desires”.

Keywords: musical, show, monomyth, “song-desire”, numbers “I want”, musical theater, “My Fair Lady”, “Gypsy”, “Wicked”, “Hamilton”.

В практике создания мюзиклов часто используется структура *мономифа*, впервые описанная Джозефом Кэмпбеллом (*Joseph John Campbell*) в его книге «Тысячеликий герой» (*The Hero with a Thousand Faces*), в которой автор выдвинул теорию о том, что все мифы объединяют единые структурные сходства. Позже – его учеником и продолжателем Кристофером Воглером (*Christopher Vogler*) в работе под названием «Путешествие писателя»¹ (*The Writer's Journey: Mythic Structure For Writers*) система взглядов Кэмпбелла была упрощена и приведена к драматургической схеме, состоящей из 12-ти главных структурных стадий сюжета. *Мономиф* трактует сюжет, как путешествие главного Героя, разбивая его на 12 основных этапов, которые являются проявлением действий архетипических персонажей, сложившихся за всю историю существования разного рода мифов, порожденных нашей цивилизацией. Применительно к созданию мюзиклов *мономиф* имеет непосредственное отношение, поскольку он как некая формообразующая структура лежит в основе большинства классических мейнстримных произведений этого жанра. 12 стадий *мономифа*, если описывать их очень сжато, предусматривают этапы развития путешествия Героя от завязки («Состояние стабильности»), через ряд промежуточных стадий – к переломному моменту, который у Воглера именуется «Высшим испытанием» – затем наступает момент «Перерождения», завершает форму «Финальный Конфликт» или развязка сюжета, после чего следует «Возвращение к стабильности».² «Авторы (при создании мюзиклов – прим. автора) применяют архетипы, поскольку они позволяют быстро распознавать персонажа и исключают необходимость обширной экспозиции. Нам, зрителям, понятны поведенческие ожидания этих основанных на архетипах персонажей и доставляет удовольствие видеть знакомые типы характеров в новых ситуациях и новых вариациях»³ [3, с.122].

В этой статье мы рассмотрим один из типов музыкальных вокальных номеров, присутствующий в большинстве произведений, связанных с конструктивными особенностями строения *мономифической драматургии* в мюзиклах, а именно – «*песню-желание*» или, если пользоваться терминологией, принятой и широко используемой во всем музыкально-театральном мире, – тип вокального музыкального номера “*I want*”.

Обычно подобные номера появляются в начале сюжета, вслед за прологом или экспозицией. Задача номеров “*I want*” – дать зрителям представление о главном Герое, рассказать о том, что это за персонаж: *кто он и чего он хочет*.

¹ «Путешествие писателя. Мифологические структуры в литературе и кино». Издание на русском языке, перевод Марии Николенко [2]

² Подробнее смотрите: К. Брейтбург, В. Брейтбург. «Мюзикл: искусство и коммерция» [1, с. 83-90].

³ Здесь и далее перевод автора статьи.

Создатель лучших образцов мюзиклов, вошедших в историю музыкального театра, либреттист и поэт Оскар Хаммерстайн (*Oscar Hammerstein II*) как-то сказал, что «в жизни есть немного вещей, в которых я уверен, но я уверен в одном, что песня – слуга пьесы, что неправильно сначала писать то, что вы считаете привлекательной песней, а затем пытаться втиснуть её в историю»⁴ [цит. по: 8, с.162]. Подхватывая и развивая эту мысль, его ученик, знаменитый автор мюзиклов XX века композитор и создатель поэтических текстов Стивен Сондхайм (*Stephen Sondheim*) выдвигает для мюзиклов определенные структурные требования, которые, как ему кажется, являются движущей силой и необходимостью для успешных шоу.

По мысли Сондхайма, мюзиклы часто вынужденно останавливают действие для исполнения вокальных монологов, постановочных номеров, шоу-стопперов⁵, иногда – просто для смены декораций. Если с самого начала мюзикл не получает достаточно энергии, то отвлекающие факторы полностью могут взять верх, и история, по мнению Сондхайма, может потеряться вместе с интересом зрителей.

Романы в литературе, как мыслит Стивен Сондхайм, часто могут выжить только благодаря силе авторского голоса, если он достаточно силен. И тогда мы можем «читать произведение в любом темпе, в котором захотим: наслаждаясь поэтикой, воспаряя над изложением, контролируя прозу». Однако в театре спектакль предлагается зрителям в темпе произнесенного (или спетого) слова. Что-то должно с самого начала собрать, сфокусировать внимание и чувства аудитории, вызвать её сочувствие к герою, чтобы отправиться вместе с ним в путешествие, связанное с сюжетом. Следовательно, героям нужны такие вокальные номера, в которых они могут заявить о себе как о ярких личностях, обозначив свои устремления, надежды и цели – именно такую функцию в музыкальной драматургии мюзикла выполняют «песни-желания» (тип песен “*I want*”).

Непреложных правил создания долговечных успешных мюзиклов нет, разве что, кроме этого: герой должен хотеть чего-то труднодостижимого и стремиться к нему во что бы то ни стало. Приведем ряд примеров:

- *If I Were a Rich Man* – из «Скрипача на крыше» (*Fiddler on the Roof*, 1964; *Jerry Bock*)
- *Wouldn't It Be Lovely?* – из «Моей прекрасной леди» (*My Fair Lady*, 1956; *Frederick Loewe*)
- *One Song Glory* – из «Богемы» (*Rent*, 1997; *Johnathan Larson*)
- *I Want to Be a Producer* – из «Продюсеров» (*The Producers*, 2001; *Mel Brooks*)
- *Maybe* – из «Энни» (*Annie*, 1997; *Charles Strouse*)
- *Some People* – из «Цыганки» (*Gypsy*, 1973; *Jule Styne*)
- *The Wizard and I* – из «Злой» (*Wicked*, 2003; *Stephen Schwartz*)
- *Something's Coming* – из «Вестсайдской истории» (*West Side Story*, 1957; *Leonard Bernstein*,)
- *I Just Can't Wait to Be King* – из «Короля Льва» (*Lion King*, 1997; *Elton John*)
- *Part of Your World* – из «Русалочки» (*The Little Mermaid*, 2007; *Alan Menken*)

В мюзикле «Моя прекрасная леди» Алана Джея Лернера (*Alan Jay Lerner*) и Фредерика Лоу (*Frederick Loewe*) присутствует один из самых знаменитых классических бродвейских примеров песни типа “*I Want*”: песня Элизы «Разве это не было бы мило?»

⁴Оригинальный источник: Oscar Hammerstein II. Lyrics. Simon & Shuster [4, p. 41–42].

⁵ Шоу-стоппер (*Showstopper*) – «коронный номер» в шоу, вызывающий аплодисменты зала и тем самым останавливающий действие.

(*Wouldn't It Be Lovely?*) Она содержит конкретное желание героини жить более достойной жизнью: «Всё, чего я хочу, – это комнатка где-то, подальше от промозглых ночей» – объясняет мокрая, перепачканная, почти бездомная цветочница-кокни Элиза Дулиттл. Это достаточно простое желание, трогательное своей ясностью и скромностью, но видимо недостижимое.

The musical score is presented in four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is common time (C).

- System 1:**
 - Vocal: ELIZA: (20) All I want is a room some-where; Far a - way from the
 - Piano: *p* (Str. arco) (+ W.W.)
- System 2:**
 - Vocal: (Fl.) cold night air. With one e - nor-mous chair; oh, would - nt it be
 - Piano: (+ W.W.)
- System 3:**
 - Vocal: (W.W.) (28) lov - er - ly? Lots of choc'-late for me to eat; Lots of coal ma-kin'
 - Piano: (Hns.) (Str.) (Bsn., Cello) (Fl.) (+ W.W.)
- System 4:**
 - Vocal: (E.H. colla voce) lots of heat; Warm face, warm hands, warm feet, oh, would - nt it be
 - Piano: (+ W.W.) (+ W.W.)



Её желание (“*I Want*”) кажется теплым, человечным и нежным. Поведение Генри Хиггинса кажется при этом небрежным, снобистским и нетерпимым. В случае с «Моей прекрасной леди» желание Элизы очевидно, а желание Хиггинса, при всем его хвастовстве, менее выражено; он никогда на самом деле не говорит: «Это то, чего я хочу», он только жалуется, что у него нет, того, чего он хочет, – заставляя нас смеяться над своей яростной, слепой верой в ценность своего желания. «Учитывая неторопливый темп и элегантный, величавый музыкально-драматургический подход к стилю изложения материала, “Моя прекрасная леди” обладает удивительной энергией, потому что обоими её главными героями движет отчаянная страсть получить то, чего у них нет, что-то, что кажется им недоступным» [9, с. 65]

В случае с «Моей прекрасной леди» Алану Джею Лернеру и Фредерику Лоу помог Джордж Бернард Шоу, который в оригинальной пьесе «Пигмалион» рисует характеры и конфликт с блестящей ясностью. Но Лернеру и Лоу удалось выкристаллизовать пьесу в музыкальном плане и превратить её из «комедии идей» лишь с намеком на романтику в гламурный мюзикл с наличием великолепных арий и массовых постановочных номеров, не утратив при этом остроты сюжетного конфликта. Это стало их грандиозной победой.

Четыре года спустя Лернер и Лоу попытались сделать то же самое с мюзиклом «Камелот» (*Camelot*, 1960) и, несмотря на хорошее качество исходного материала (роман Т. Х. Уайта «Король прошлого и будущего»⁶) творческий тандем фактически потерпел неудачу. «“Камелот” Алана Джея Лернера и Фредерика Лоу, мелодичный тур по рыцарскому двору короля Артура обычно считается последним шоу из золотого века мюзиклов» [7, с. 64]. «Камелоту» удалось стать успешным лишь на непродолжительное время. Это произведение мы знаем сегодня гораздо хуже, чем мюзикл «Моя прекрасная леди». Одна из основных причин неудачи, на наш взгляд, заключается в отношении авторов к «песням-желаниям», которые задают неверный тон всему спектаклю с самого начала. Песни типа “*I Want*” в этом мюзикле в некотором смысле даже глубже, чем аналогичные номера из «*My Fair Lady*». Написаны они мастеровито, остроумно, их мелодии легко запоминаются, что для мюзикла как жанра – существенное достоинство. Но в целом эти музыкальные номера работают лишь на то, чтобы оттолкнуть публику от персонажей, которые их поют.

Мы впервые видим на сцене короля Артура, который оказывается молодым, незрелым человеком, ожидающим прибытия своей невесты в Камелот, невесты, которую он никогда не видел и которую *не хочет видеть*. Пока Артур ждёт прибытия невесты в

⁶ Т. Х. Уайт «Король прошлого и будущего» (*T. H. White “The Once and Future King”*) – сборник фантастических романов Т. Х. Уайта о легендарном короле Артуре. Впервые был опубликован в 1958 году.

номере «Интересно, что делает король сегодня вечером» (*I Wonder What the King Is Doing Tonight*) он дает нам понять, чего он хочет – *он хочет*, чтобы его оставили в покое, отстали от него с требованиями жениться. Он явно хочет избежать неизбежности царствования или даже ответственной взрослой жизни. Это забавно, в том смысле, что молодой король напуган, а текст его вокального номера так остроумен. Но действительно ли мы считаем, что этот человек стоит нашего времени и внимания?

Гвиневра, его будущая жена при своем появлении исполняет номер «Простые радости девичества» (*The Simple Joys of Maidenhood*). Она хочет замуж не больше, чем Артур – жениться. И дело не в том, что «Простые радости девичества» – плохая песня. Это просто песня, раскрывающая характер, на узнавание которого мы не хотим тратить своё время. Если величайшее в жизни желание будущей королевы Гвиневры выражается в том, что она раздражённо спрашивает: «Неужели родственники не должны убивать своих сородичей ради меня? О, где простые радости девичества?» – мы довольно далеки от того, чтобы принять её точку зрения. Песня неглупая, но в конечном счёте – токсичная.

В отличие от персонажей Элизы и Хиггинса, нас не волнует, получают ли эти люди то, чего хотят.

По мере того, как герои получают уроки от жизни и стремятся – опять же, как в «Моей прекрасной леди» – преобразовать свой мир, мы по достоинству ценим, как далеко они продвинулись и насколько благородны их конечные желания. У «Камелота» отличная тема. В нём рассказывается о мифической попытке молодой королевской семьи создать гражданское общество в мире, где до сих пор царили насилие, корысть, похоть и лицемерие. Легко влюбиться в идеи такого спектакля, но трудно полюбить само шоу. Чтобы всё это сработало, зрители должны были с самого начала эмоционально привязаться к героям. В случае с «Камелотом» Лернер и Лоу исходили из рациональных умозаключений и предпосылок, касающихся художественного содержания произведения, но не учли реальный эмоциональный отклик аудитории. Публика почти присоединяется к действию, когда Артур поет для самой Гвиневры заглавную песню *Camelot*, которая значится в партитуре пятым номером. Но в каком-то смысле уже слишком поздно. И это основное противоречие «Камелота» – он балансирует между грехом и искуплением. Театральные критики в своё время восхищались его умными текстами, музыкальными амбициями и возвышенностью идей, но это то раздражало, то впечатляло, то усыпляло аудиторию. Причина – неверная экспозиция образов главных героев в этом мюзикле, заявленная в номерах типа “*I Want*”.

Конечно, всё, что близко подходит к базовому минимальному набору требований, рискует превратиться в клише, и зрителям неизбежно станет неинтересно, если они поймут, что уже слышали всё это раньше. Что же сохраняет свежесть песен внутри нарратива? Уникальные персонажи, неожиданные ситуации и ярко прорисованные миры.

В мюзикле «Цыганка» (*Gypsy*, 1973) либреттист Артур Лоренц (*Arthur Laurents*) не сдерживал эмоционального натиска, и с музыкой Джула Стайна (*Jule Styne*) и текстами Стивена Сондхайма партитура отразила каждый острый поворот в судьбе неблагополучной семьи, поднимающейся, падающей, а затем снова поднимающейся в шоу-бизнесе эпохи Великой депрессии» [5, с. 285]. Главная героиня Роуз хочет, чтобы две её маленькие дочери, которые выступают по захудалым ночным клубам, вырвались из Сиэтла в большую жизнь и попали бы в сферу интересов знаменитой компании, занимающейся прокатом водевильных шоу по всей стране – “*Orpheum vaudeville circuit*”⁷.

⁷ В начале XX века произошла консолидация крупных антрепренеров водевилей, объединившихся в несколько крупных организаций: «Объединенную службу бронирования» (United Booking Office, или UBO). Кита и Олби и сеть «Орфей» (*Orpheum*

Её отец хочет, чтобы она остепенилась и нашла себе мужа. Но Роуз этого не хочет. Третий номер мюзикла – «Некоторые люди» (*Some People*) позволяет ей спеть об этом:

*Некоторые люди могут быть довольны,
Играя в бинго и оплачивая аренду —
Это замечательно для некоторых людей,
Для некоторых
Привычно
Быть такими,
Но эти некоторые люди – не я!
У меня есть мечта,
Чудесная мечта, папочка,
Всё о Джун и об Orpheum Circuit
Дай мне шанс, и я знаю, что смогу
Сделать это.
У меня есть мечта,
Она настолько реальна, насколько это возможно, папочка.
Я была в офисе мистера Орфея,
И он говорил мне: "Роуз!
Сделайте себе новые оркестровки,
Приобретите шапочку с перьями для малышки,
Повесьте афиши на фасаде театра,
Наймите агента — и очень быстро
Вы получите постоянную работу!"*

Cue: ROSE: Fightin' to get up and get out!

Moderately bright (♩ = 120)
ROSE:

Piano

Some peo - ple can
get a thrill - knit - ting sweat - ers and

Circuit), учрежденная Густавом Уолтером (*Gustav Walter*) и впоследствии расширенная Мартином Бекком (*Martin Beck*). Эти организации выступали посредниками между исполнителями и театральными управляющими и контролировали большую часть водеvilльных театров на территории страны.

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The lyrics are: "sit - ting still. — That's o - kay for some peo - ple who don't know - they're a -". A small box with the number "9" is located above the first system. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The piano accompaniment features a steady bass line and chords in the right hand.

У Роуз нет ничего общего с публикой. Её любовь к сцене и водевилям характеризует её и учит нас некоторым вещам, которые мы, возможно, не знаем – мы люди разных профессий и других интересов. Но нам как зрителям виден азарт этой женщины, странное сочетание смекалки и наивности в отношении шоу-бизнеса (она действительно верит, что существует «мистер Орфей»), её жажда жизни и её презрение к повседневной рутине. Мы также можем определить эпоху, в которой она живет – шляпы с перьями, игра в бинго и т.д. Роуз невозможно не заметить, и в этом часть смысла «песни-желания» в структуре этого спектакля. Сцена может быть полна людей, поющих и танцующих, но песня *"I Want"* говорит публике: «Посмотрите сюда. Это важно. Это тот персонаж, у которого сверхчеловеческая страсть».

Мы подсознательно всегда хотим, чтобы наши герои были выдающимися, неординарными личностями.

В начале «Вестсайдской истории» мы знакомимся с двумя уличными бандами молодых людей, ощетинившихся гневом, враждебностью, преданностью своему клану и опасностями, которые сопутствуют этим вещам. Они — мир пьесы — бесконечная война между бандами за территорию, которая не имеет реальной ценности, – и мы проводим с ними достаточно времени, чтобы увидеть, как этот мир, определяемый бедностью, расизмом и мрачным отсутствием возможностей, может сокрушить их необузданную энергию.

Главный герой мюзикла Тони – в своем роде художник или, по крайней мере, молодой человек с художественным дарованием. Его желание – поскорее уйти из своей банды. Почему? «Что-то приближается» (*Something's Coming*), — поёт он. Он не знает – что именно приближается, но ждёт чего-то лучшего. Это сложное содержание для «песни-желания», потому что Тони на самом деле не знает, чего он хочет — он просто знает, что то, что будет, будет лучше того, что у него есть сейчас: более ценным, более человечным, более поэтичным. Это «нечто» должно стать для него своеобразным указателем пути от безнадежности к осмысленной жизни. У Тони есть только *зарождающееся желание*, но музыка Леонарда Бернштейна и стихи Стивена Сондхайма заставляют его чувствовать, что это чрезвычайно важно. В музыкальном плане песня пульсирует, плавно переходя от реальности к мечте. У вокальной партии Тони другой внутренний ритм, отличающийся от музыкальных характеристик его бесшабашных сверстников — более интроспективный,

более сложный и многомерный. Стихи соответствуют этой музыке, поскольку Тони поёт о чудесах, которые прячутся прямо за углом или «пушечными ядрами летят по небу».

Fast ♩ = 176

TONY *pp*

Could

ad lib.

p *dim.* *pp*

be! Who

1. knows? There's
2. knows? It's_

(rhythmically)

some-thing due_ an - y day;_ I will know right a - way,-
on - ly just_ out of reach, Down the block, on a beach,



Тони верит в свое предчувствие, потому что он должен иметь нечто светлое в своей душе. И среди того сброда, который окружает его на сцене, со всеми их желаниями подавить друг друга, мы знаем, что это тот человек, за которым стоит наблюдать. Он важнее – он лучше, чем его окружение, хотя то, что в нем ценно, – это и то, что в нем уязвимо. Он является причиной будущей истории: бегство из окружающего его мира – если оно вообще произойдет – будет трудным и не обязательно с гарантированным удачным завершением. Но нам стоит посмотреть на его попытку.

Мюзикл «Злая» (*Wicked*, 2003) композитора и поэта Стивена Шварца (*Stephen Schwartz*) и автора либретто Винни Гольцман (*Winnie Holzman*) при любом формальном анализе имеет структурные проблемы. Мюзикл борется с проблемой сжатия длинного, растянутого романа⁸ в форму, определяемому музыкальным театром – который лучше всего проявляет себя, когда эта форма компактна. Длинные романы трудно адаптировать для музыкальной сцены. Успешные постановки, основанные на объёмных по масштабу повествования литературных источниках редки: «Плавучий театр» (*Show Boat*, 1927), «Оверженные» (*Les Miserables*, 1985), «Человек из Ламанчи» (*Man of La Mancha*, 1965). Успешные или неудачные, все эти мюзиклы делают всё возможное, чтобы вместить множество людей и захватить в своем повествовании слишком большой отрезок времени. Они, как правило, длинные (первоначальная постановка *Les Miserables* длилась более трех часов, как и *Show Boat*), но всё же кажутся неполными – как будто многое было вырезано или быстро пролистано, относительно оригинального литературного источника. Большие романы, как правило, рассказывают свои истории постепенно, через десятки персонажей и сотни происшествий, и не так-то легко раскрывают свою глубину в форме, которая обычно зависит от нескольких крупных, широкомасштабных событий сюжета. «Злая» – не исключение. Мюзикл открылся и получил плохие отзывы, критики отвергли его как спектакль мрачный и спорный, к тому же с затянутым сюжетом. Однако со временем всё это стало совершенно неактуальным. Почему?

По общему признанию, сейчас мы гораздо больше привыкли мириться с обилием инцидентов, описанных в *Wicked*, чем во времена *My Fair Lady*. Наш мозг гораздо лучше умеет откладывать наполовину отсортированные события и возвращаться к ним позже. Мы обрабатываем информацию иначе, чем наши родители. И наши дети значительно опережают нас в развитии именно в области многовекторного восприятия информации. То, что пожилые зрители и многие критики сочли недостатком в структуре *Wicked*, его повествовании и захватывающей, но иногда сложной музыке, не было проблемой для

⁸ Мюзикл основан на романе Грегори Магуайра 1995 года «Злая: жизнь и времена Злой Ведьмы Запада» (*Gregory Maguire "Wicked: The Life and Times of the Wicked Witch of the West"*), который, в свою очередь, основан на романе Л. Фрэнка Баума 1900 года «Чудесный волшебник из страны Оз» (*L. Frank Baum "The Wonderful Wizard of Oz"*) и экранизации этого романа компанией *Metro-Goldwyn-Mayer* в 1939 году.

молодых любителей музыкального театра. У *Wicked* есть ещё два достоинства, о которых стоит упомянуть. Это зрелище: спецэффекты, полеты, причудливый дизайн, великолепно выстроенная организация сценического пространства – всё это служит тому, чтобы увлечь зрителей таким визуально эффектным шоу, которое они не скоро забудут. И ещё у этого спектакля есть предмет, который стоит упомянуть особо. Это одинокое путешествие главной героини Эльфабы, которое начинается как борьба за личное достоинство, переходя в противостояние темнеющему миру, в котором набирает силу фашизм.

Несмотря на хаотичный сюжетный материал (характерный для переноса на сцену музыкального театра больших романов) и робкие попытки в сюжете *Wicked* объяснить истоки «Волшебника страны Оз» (в конце концов, это – приквел), зрители большую часть времени остаются очарованными, они терпимы ко всему происходящему на сцене. Мы полагаем, что отчасти причина в том, что в мюзикле есть момент “*I Want*”, в «песне-желании» «Волшебник и я» (*The Wizard and I*), который у главной героини настолько велик и силён, а желание настолько универсально и опознаваемо, что зрители готовы и даже жаждут смириться со многими недостатками спектакля.

The image displays a musical score for the song "The Wizard and I" from the musical *Wicked*. It consists of two systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system covers measures 39 to 42, and the second system covers measures 43 to 45. The vocal line is written in a treble clef, and the piano accompaniment is in a bass clef. The lyrics are: "When I meet the Wizard— Once I prove my worth,—" (measures 39-42) and "and then I meet the Wizard— What I've wait-ed for— since—" (measures 43-45). The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords. The chords for measures 39-42 are C, Dm/C, G7sus/C, and G/C. The chords for measures 43-45 are C, C/B, Am7, Dm7, and C/F G sus.

The image displays a musical score for a vocal and piano performance. It consists of two systems of staves. The first system covers measures 46 to 48, and the second system covers measures 49 to 51. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat major/D minor) and a 4/4 time signature. The lyrics are: "since birth! And with all his Wiz-ard wis-dom, By my looks, he won't be blind-ed... Do you think the Wiz-ard is". The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs). Chord symbols are provided below the piano part: G sus, G/C, C, Dm/C, G7sus/C, G/C, C, Em, and Bb maj7/F.

Чем может быть вызвано это всеобщее желание? За что мы будем яростно цепляться? Что мы все при этом чувствуем? Суть этого феномена выражает зеленокожая девушка с какими-то неопределенными телекинетическими способностями. Она не очень похожа на нас внешне. Но внешность — это метафора. Внутри она точно такая же, как мы: отчаянно боящаяся собственного отражения в зеркале, убеждённая, что всю жизнь останется без друзей, сбитая с толку неоправданной жестокостью своих сверстников и всегда одинокая. В каком-то инстинктивно понятном для нас смысле она является суммой всех комплексов неполноценности, которые испытывают молодые люди, когда они впервые попадают в незнакомую для себя среду.

Как и подобает общему стилю *Wicked*, номер «Волшебник и я» дискурсивен. Это позволяет Эльфабе представить себе следующие этапы своей жизни в некоторых деталях, включая то, как она освободится от всей боли, которую пережила как абсолютный аутсайдер; сбросит свою внешность гадкого утенка и превратится в состоящую женщину. Завершая первый акт Эльфаба взмывает на метле над толпой в номере «Бросая вызов гравитации» (*Defying Gravity*). И миллионы театральных зрителей хотят совершить это перерождение вместе с ней.

«Автор текста и композитор постоянно делились друг с другом идеями, строки диалога превращались в песню, а песня превращалась в более эффектную короткую сцену» [6, с. 4], именно благодаря кропотливой и тонкой работе авторов, мюзикл *Wicked* улавливает самые запутанные психологические моменты перехода от девушки к женщине, и ему не нужно раскрывать это с той ясностью, которую ожидают взрослые. В некотором смысле сумятица, беспорядочность — характерный художественный прием, применяемый авторами.

Этот мюзикл затрагивает важные вопросы о том, что такое цивилизация и что значит стать настоящим человеком и гражданином, но смотрит на эти вопросы через

призму молодых людей, только начинающих взрослеть. И когда Эльфаба в конце концов поддается злу, нам дают понять, что это была её неизбежная судьба, учитывая жестокую данность мира, который её окружает. «Никто не оплакивает злых» (*No One Mourns the Wicked*) – это вступительный номер шоу, но к концу это именно то, что мы делаем – оплакиваем Эльфабу и доблестную битву, которую она в конечном итоге проиграла. Зрители приходят с устоявшейся точкой зрения на Злую Ведьму Запада из всем известной сказки, а затем вынуждены подвергать сомнению каждое предположение, которое у них было с момента их первого знакомства с книгой «Волшебник страны Оз». Это должно было бы приводить их к выходу из зала, но они остаются, потому что в этом захватывающем, сбивающем с толку, а иногда и откровенно запутанном шоу «песня-желание» захватывает их с самого начала и не отпускает до конца представления.

В отличие от более простых, хотя и не менее страстных желаний, которыми наполнены такие шоу, как *Gypsy*, желание, которое движет мюзиклом «Гамильтон» (*Hamilton*, 2015), автором музыки, либретто и стихов которого является Лин-Мануэль Миранда (*Lin-Manuel Miranda*), кажется достаточным, но в то же время приводит ко всевозможным неожиданностям.

Рэп Гамильтона в «песне-желании», (хотя это не обычная песня), называется «Мой выстрел» (*My Shot*), и это отдаленный, но узнаваемый потомок *Something's Coming* из «Вестсайдской истории». Гамильтон пытается присоединиться к банде, а не сбежать от неё, но это банда на сей раз – сплочённый круг революционеров-новаторов с прогрессивными представлениями о будущем своей страны. Они собираются воевать, чтобы получить то, чего хотят, и Гамильтон тоже очень хочет в этом участвовать. Но, в отличие от остальных, ему не хватает воспитанности, утончённости, высокого происхождения. Он аутсайдер, и именно на него стоит обратить внимание. Конечно, каждый раз, когда он заявляет:

Эй, йоу, я такой же, как моя страна,
Я молод, неряшлив и голоден,
И я не собираюсь откладывать свой выстрел...

The image displays a musical score for the song "My Shot" from the musical "Hamilton". It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins at measure 23 and includes the lyrics: "not throw-ing a-way my shot I am not throw-ing a-way my shot Hey yo, I'm". The piano accompaniment includes chords Gm, F/A, Bb, and G7/B.

just like my coun-try I'm young, scrap-py and hun-gry And I'm not throw-ing a-way my shot I'm a get a

schol-ar-ship to King's Col-lege I prob'-ly should-n't brag, but dag, I a-maze and as-ton-ish The prob-lem is I got a

Мы немного вздрагиваем от этих слов, потому что, в конце концов, Гамильтон откладывает свой выстрел, сначала образно, а затем буквально, в то время как Аарон Барр наносит смертельный удар и уничтожает одного из великих персонажей и интеллектов ранней американской истории – самого президента Авраама Линкольна. «Мой выстрел» происходит в контексте, в котором мы едва распознаем музыкальный театр — актеры одеты в исторические костюмы, но выше шеи они выглядят как разношерстная банда уличных революционеров Бронкса в 2015 году. И звучат они тоже так же. Тем не менее, Гамильтон представляет вступительный номер, который идеально задает стиль, тон (каким бы уникальным он ни был) и точку зрения шоу (в комплексе с информацией о том, что герой будет мёртв в финале), а затем переходит к *My Shot*, подтверждая, что его повстанческому стилю поможет только *соблюдение классических правил создания шоу*, а именно – *наличие номера, связанного с принципом “I Want”*.

За первым слоем часто скрыто более глубокое, большее желание, которое позволяет реальной теме шоу экспоненциально расширяться на полпути, не прерывая авантюрного духа, который захватывает аудиторию в первую очередь. Если вы рассматриваете первоначальное желание как некую вершину, на которую нужно взобраться, опыт этих шоу подобен открытию того, что за первой вершиной есть другая, и вас ждёт более интересный поход, чем вы могли ожидать вначале.

Прародителем этой структурной формы (в мюзиклах) может быть спектакль «Моя прекрасная леди». Неотразимые герои шоу, Элиза и Генри Хиггинс, заключают сделку, по-видимому, без каких-либо условий: он научит её правильному английскому языку, она сделает всё возможное, чтобы выучить его, если ей это удастся, Хиггинс выиграет пари. Вот и всё. Чего ни один из них не может предвидеть, так это того, что этот подвиг, если он будет достигнут, неизбежно изменит их обоих и оставит на краю пропасти. Как только Хиггинс заново изобрёл Элизу как нового человека, что ему с ней делать? Как только она войдёт в его мир на своих условиях, как ей вернуться в тот, из которого она сбежала? Оригинал желания и у того, и у другого (“*I Want*”) внезапно забыт и неактуален. Проблема гораздо серьезнее, чем кто-либо мог себе представить. Вторая вершина

значительно выше первой, но первая была достаточно интересна, чтобы мы с энтузиазмом начали на неё подниматься. «Элиза Дулиттл из «Моей прекрасной леди» едва ли является того рода пассивной, милой маленькой женщиной, которую так часто идеализировали в 1950-е. Напротив, она упряма, энергична и умна, и её достижения, в конечном счёте, – это её собственные достижения» [10, с. 131].

Таким образом мы можем констатировать, что у «песен-желаний» (“*I want*”) «существует огромный спектр стилей и структур, но всех их объединяет нечто общее: все они демонстрируют нам персонажей, которые чего-то желают и тем самым заставляют зрителей сочувствовать себе» [11, 152]. Чем ярче и острее поданы в мюзикле устремления и цели персонажа, тем более яркой является эмоциональная реакция зрителей. Аудитория хочет, чтобы Герой осуществил свое желание, и будет поддерживать его на протяжении всего действия. Преодоление конфликта между *желанием* Героя и *возможностью его достижения* является своеобразным энергетическим ресурсом для поддержания динамичного развития всей музыкально-драматургической ткани произведения. Присутствие в мюзикле «песни-желания» (“*I Want*”) – признак наличия активного и действенного Героя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брейтбург, К.А., Брейтбург, В.В. Мюзикл: искусство и коммерция: монография. – М.: Издательство «Лань», «Планета музыки», 2021. – 288 с.
2. Волгер, К. Путешествие писателя: мифологические структуры в литературе и кино / Пер. с англ. М. Николенко. – М.: АНФ: Moscow film school, 2015. – 474 с.
3. Deer, Joe and Dal Vera, Rocco. Acting in Musical Theatre. USA, NY: Routledge, 2016. – 350 p.
4. Hammerstein, Oscar II. Lyrics. – NY: Simon & Shuster, 1949. – 215 p.
5. Kenrick, John. Musical Theatre: A History. New York: Continuum International, 2008. – 408 p.
6. Laird, Paul R. The Cambridge Companion to the Musical. Cambridge University Press, 2017. – P. 1-20.
7. Riedel, Michael. Razzle Dazzle. The Battle for Broadway. – USA, NY: Simon & Shuster, 2015. – 447 p.
8. Rogers, Bradley. The Emergence of the Integrated Musical: Otto Harbach, Oratorical Theory, and the Cinema. Cambridge University Pres, UK, 2022. – P.160–182.
9. Viertel, Jack. The Secret Life of the American Musical. Sarah Crichton Books. USA, 2017. – 336 p.
10. Wollman, Elizabeth L. A Critical Companion to the American Stage Musical. USA, NY: Bloomsbury Methuen Drama, 2017. – 292 p.
11. Woolford, Julian. How Musicals Work. UK, London: Nick Hern Books, 2013. – 376 p.

REFERENCES

1. Breitburg, K.A., Breitburg, V.V. Myuzikl: iskusstvo i kommertsiya: monografiya. – M.: Izdatel'stvo «Lan'», «Planeta muzyki», 2021. – 288 p.
2. Volger, K. Puteshestvie pisatelya: mifologicheskie struktury v literature i kino / Per. s angl. M. Nikolenko. – M.: ANF: Moscow film school, 2015. – 474 p.
3. Deer, Joe and Dal Vera, Rocco. Acting in Musical Theatre. USA, NY: Routledge, 2016. – 350 p.
4. Hammerstein, Oscar II. Lyrics. – NY: Simon & Shuster, 1949. – 215 p.

5. Kenrick, John. *Musical Theatre: A History*. New York: Continuum International, 2008. – 408 p.
6. Laird, Paul R. *The Cambridge Companion to the Musical*. Cambridge University Press, 2017. – P. 1-20.
7. Riedel, Michael. *Razzle Dazzle. The Battle for Broadway*. – USA, NY: Simon & Shuster, 2015. – 447 p.
8. Rogers, Bradley. *The Emergence of the Integrated Musical: Otto Harbach, Oratorical Theory, and the Cinema*. Cambridge University Pres, UK, 2022. – P.160–182.
9. Viertel, Jack. *The Secret Life of the American Musical*. Sarah Crichton Books. USA, 2017. – 336 p.
10. Wollman, Elizabeth L. *A Critical Companion to the American Stage Musical*. USA, NY: Bloomsbury Methuen Drama, 2017. – 292 p.
11. Woolford, Julian. *How Musicals Work*. UK, London: Nick Hern Books, 2013. – 376 p.

Лю Пэй

аспирант

Института музыки, театра и хореографии

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет

им. А.И. Герцена»

e-mail: 415943463@qq.com

Liu Pei

post-graduate student

of the Institute of Music, Theater and Choreography

The Herzen State Pedagogical University

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ МУЗЫКАЛЬНО- ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ЖАНРА ШАНЬДУНСКИХ ЯНГЭ

Статья посвящена особенностям музыкально-хореографического жанра янгэ китайской провинции Шаньдун. Автор дает картину зарождения трех основных разновидностей жанра. Представлена форма исполнения названных видов, каждая из которых уникальна, имеет свои движения, ритм и реквизиты. Предложен анализ музыкальных различий танцевальных форм. В заключении делается вывод о необходимости сохранения и развития музыкально-хореографического жанра в Шаньдуне, самобытной экологической культуры Китая сегодня.

Ключевые слова: шаньдунский янгэ, китайский фольклор, национальные традиции Китая

ABOUT SOME FEATURES OF THE MUSICAL AND CHOREOGRAPHIC GENRE OF THE SHANDONG YANGAE

The article is devoted to the peculiarities of the musical and choreographic genre of yangge in the Chinese province of Shandong. The author gives a picture of the origin of the three main varieties of the genre. The form of performance of these types is presented, each of which is unique, has its own movements, rhythm and props. The analysis of musical differences of dance forms is proposed. In conclusion, it is concluded that it is necessary to preserve and develop the musical and choreographic genre in Shandong, the original ecological culture of China today.

Keywords: Shandong yang, Chinese folklore, national traditions of China

Музыкально-хореографический жанр шаньдунских янгэ возник в процессе трудовой деятельности китайского народа, занимающегося сельским хозяйством на северо-востоке страны. Его зарождение было связано с возникающими жизненными ситуациями, условиями исполнения и восприятия – песенными молениями и ритуальными поклонениями земледельческому божеству китайской народной религии.

Янгэ является прикладным синкретическим жанром, объединяющим музыку, танец и действие. В процессе своего становления и развития он непрерывно впитывал исполнительские элементы и формы песенного фольклора – «крестьянские песни» и «песни сбора водяных орехов», а также народные боевые искусства, акробатику и оперу. Эволюция жанра происходила от мотивов простой «пахотной песни» [1, с. 56] («поющего янгэ») до народных песен и танцев в инструментальном сопровождении.

Из-за особого географического положения провинции Шаньдун и условий бытования на протяжении более чем трехсотлетней истории сформировалось три основных

разновидности жанра янгэ: Гуцзы янгэ, Хайян янгэ и Цзяочжоу янгэ. Происхождение *Гуцзы янгэ* связано с уездами Шанхэ и Цзиян в равнинной части центра провинции. *Хайян янгэ* возник на полуострове Цзяодун (район Яньтай). *Цзяочжоу янгэ* появился в районе Циндао полуострова Цзяодун. Местные разновидности жанра янгэ являются наиболее типичными и для всего северо-восточного Китая. Их уникальный танцевальный стиль передает особенности культуры Цилю (древнее название Шаньдуна), воплощая духовное мировоззрение и эстетический вкус проживающих там людей.

В настоящее время глобальное развитие экономики и культуры нового Китая оказывает существенное влияние на шаньдунский музыкально-хореографический жанр янгэ. Это возможность и вызов для наследования и развития культуры янгэ в провинции Шаньдун. Поэтому сегодня важно изучить традицию наследования музыкально-хореографического жанра, его историю, уникальные особенности, отличающие от других китайских янгэ, формы исполнения, музыкальные различия.

История зарождения жанра

Музыкально-хореографический жанр шаньдунских янгэ имеет большую ценность для исследования. Провинция Шаньдун является одним из важнейших центров китайской культуры – здесь родился и жил Конфуций, возникло древнейшее китайское город-государство, письменность, производство шелка и керамики. Особую роль в развитии китайской культуры сыграли шаньдунские диалекты, отразившие особенности восприятия и образа жизни местных жителей.

Рассмотрим бытование одного из распространенных видов музыкально-хореографического жанра шаньдунских янгэ – массового народного танца *Гуцзы янгэ* на территории провинции Шаньдун. В Шанхэ, Хуэйминь, Юйчэн и других местностях он чрезвычайно популярен и часто исполняется на площадях.

Гуцзы переводится дословно как «барабан». Здесь каждый танцор исполняет свою роль, используя «зонтики», «барабаны», «палки» и «цветы» в качестве реквизита, чтобы передать радость празднования урожая. Действо олицетворяет многолетнюю борьбу жителей Шаньдуна с Желтой рекой и их тяжелую работу, когда они снова и снова добивались урожая.

Река Хуанхэ, протекая через провинцию Шаньдун Китая, вскормила ее жителей, но из-за того, что нижнее течение подвержено наводнениям, люди также страдали от этого и боролись со стихией. В танце они взяли в руки предметы труда и быта, чтобы выразить свою радость от получения урожая. В исполнении Гуцзы янгэ танцоры имитируют бурные волны реки Хуанхэ, демонстрируют крепкое телосложение и богатырский дух местных жителей. Сегодня можно сказать, что великая Желтая река, ставшая символом жизни, питала не только жителей провинции, но и всю великую культуру древней китайской нации.

Цзяочжоу янгэ – небольшая опера (или драма) янгэ, которая распространена в районе залива Цзяочжоу провинции Шаньдун (город Цзяочжоу и район Джимо города Циндао, и район Цзяонань). В конце правления древней китайской династии Мин и начале династии Цин местные жители широко использовали круглые веера и цветные шарфы, чтобы петь и танцевать, попрошайничая. Постепенно мотивы переросли в местные народные напевы, образовали оригинальную Цзяочжоу янгэ и стали особым народным исполнительским искусством.

Опера янгэ как правило состоит из четверостиший, основанных на коротких и длинных предложениях, либо семи строф. Наиболее характерным является женский танцевальный образ Цзяочжоу янгэ. Движения Сяо Мэн («молодой девушки»), Цуйхуа («изумрудные украшения, похожие на цветы») и «девушка держит веер» вызывают у зрителей трепетное эстетическое чувство.

Хайян янгэ родился примерно в середине правления династии Цин в Китае. Город Хайян расположен на юге полуострова Шаньдун с множеством холмистой и низменной местности. Жители хайяна трудолюбивы и добры, они сформировали комплексную форму народного танца, объединяющую пение, танец и драму. Хайян янгэ является неотъемлемой частью празднования там фестивалей.

Как отмечают современные китайские исследователи вышеперечисленные региональные разновидности музыкально-хореографического жанра янгэ известны как три главные янгэ провинции Шаньдун, где женские элементы танца Цзяочжоу янгэ и Хайян янгэ имеют форму «трех изгибов» и вместе называются «Шаньдун янгэ» [2]. По этому поводу Го Тинтин пишет: «Однако Цзяочжоу янгэ и Хайян янгэ совершенно разные по морфологическим признакам, эстетической направленности, историческому происхождению и культурным особенностям. То, что они находятся в провинции Шаньдун и широко известны их сближает» [2, с. 102].

Форма исполнения

Ци Цюань определяет *Гуцзы янгэ* как четырехчастную композицию: «Гуцзы янгэ состоит из четырех частей: "поход в сельскую местность", "узкая улица", "бегать, петь и танцевать" и "выйти из сельской местности"» [3, с. 114]. Исполнители делятся на танцоров и ударный ансамбль. Они имеют разные роли из-за реквизита, который используют, и героев, которые играют. Это приводит к разнообразным движениям и стилям Гуцзы янгэ.

Танец исполняется, как правило, большим (четным) количеством участников, где установлено определенное паритетное соотношение мужчин и женщин (в равных «пропорциях»), что позволяет лучше приспособиться к сценическим изменениям.

В Гуцзы янгэ танцоры играют одну из пяти установленных ролей, одна из которых относится к танцовщице, а другие связаны с реквизитом, который держат герои.

1. «Зонтик» представляет собой образ молодых людей с грубыми и прямыми движениями.

2. Роль «Барабан» исполняют немолодые мужчины, имеющие большую силу. В левой руке они держат плоский круглый барабан, а в правой – барабанные палочки. Их движения очень размашисты, они танцуют и мощно бьют в барабаны.

3. «Палка» демонстрирует образ энергичных подростков мужского пола. В каждой руке танцовщик держит по деревянной палочке, и две деревянные палки ударяют друг о друга. Особенности их движений в основном проявляются в вертикальном положении верхней части туловища с усилием плеч.

4. «Цветок» представляет собой образ девушек. В левой руке они держат веер, а в правой – шелковый платок. В сценах изображены бойкие, веселые, ловкие и грациозные девушки.

5. «Клоун» выражает образ торжественного, энергичного и одновременно смешного старика. Это предводитель, который направляет движение в сцене.

Форма исполнения *Цзяочжоу янгэ* делится на две части: «большая сцена» и «маленькая опера». «Большая сцена» постановочно структурирована. В «маленькой опере» актеры имеют пять пар разных ролей: «Гузи» («Барабан»), «Цуйхуа» («Изумрудные украшения, похожие на цветы»), «девушка держит веер», «Банчуй» («Палка») и «Сяо Мэн» («Молодая девушка»). Реквизит исполнителей включает «банчуй» («палка»), «складные веера» и «шелковые шарфы» и т. д. «Сантоу» («голова-зонтик») – лидер и предводитель команды. Он быстр в своих действиях, ясно мыслит и красноречив. Он часто произносит какие-то благоприятные слова перед выступлением, и его язык юмористичен. «Цуйхуа» («изумрудные украшения, похожие на цветы») – это молодые женщины и девушки, демонстрирующие мягкость, скромность, оптимизм и щедрость шаньдунских женщин. «Сяо Мэн» («Молодая девушка») – молодая девушка с живыми и

красивыми движениями. «Гузи» («Барабан») и «Банчуй» («Палка») – образы мужчин молодого и среднего возраста, они юмористические и героические. В танце женские движения самые характерные, страстные, острые, нежные и мягкие. Их движения быстры, а тела грациозны.

Хайян янге – это комплексная форма, включающая танцы с использованием реквизита, ролевые игры и народные драмы. Представления бывают двух видов: «шествование» и «площадь». В «шествовании» исполнители в ритме танца двигаются колоннами, где в первой – певцы, во второй – музыканты, в третьей – танцоры. Каждая часть в «площади» образует свою собственную картину и подвижна. Их персонажи включают «Дафу», «Хуагу» («цветочный барабан»), «Хуолан» («разносчик») и «Цуйхуа» («изумрудные украшения, похожие на цветы») и т. д. «Дафу» – командир смены строя артистической бригады. «Хуагу» («цветочный барабан») – образ гибко танцующего воина с барабаном на плечах. «Хуолан» («разносчик») держит веерообразные полки. Он часто танцует с «Цуйхуа». «Цуйхуа» – изображение деревенской девушки, держащей складной веер. Хайян янгэ прост по стилю и уникален по разнообразному ритму и дыханию. «Дыхание предшествует движению» – основная ритмическая черта Хайян янгэ.

Анализ исполнения жанра янгэ показал, что три основных его вида в Шаньдуне имеют свою уникальную форму, ритм и основные движения.

Музыкальные особенности жанра

Музыкальный анализ шаньдунских янгэ показывает совершенно разные их характеристики. Объединяющим признаком жанра является географический принцип и танцевальное начало.

В качестве характерных музыкальных особенностей жизнерадостных и искрометных, лирических шаньдунских янгэ можно назвать музыкальное сопровождение, красивую мелодию и особый метроритм.

Исследование инструментальной области жанра выявило использование в качестве аккомпанемента ансамбля исполнителей на традиционных музыкальных инструментах. При этом в Гуцзы янгэ широко используются барабаны: более легкие ударные инструменты для женских составов и тяжелые – для мужских. Отметим, что как правило, Гуцзы янгэ очень редко исполняется под аккомпанемент духовых и струнных инструментов, традиционно танец сопровождают ударные. В Цзяочжоу янгэ обычно применяется сона, тангу, большой гонг и ударные китайские тарелки (большая и малая). Аккомпанирующие инструменты Хайян янгэ – это в основном барабаны, гонги и тарелки.

Ударная группа обеспечивает метроритмическую основу танца в музыке и пульс аккомпанемента. В учебнике «Пособие и методы обучения китайскому национальному народному танцу» под редакцией Пан Чжитао ритм янгэ описывается как «неожиданный и внезапный» [4]. Фокусом танцевальных движений он называет повторение «дон», когда слабый ритм является расширением движения или продолжением силы. Сочетание четкости и силы растяжения придает танцевальным движениям янгэ сильное чувство ритма.

Характерной особенностью шаньдунских янгэ является использование сценического пространства в танце двумя способами – в ритме круга и в форме восьмерки. Именно ритм в данном случае определяет комбинацию движений танцоров, составляющих танцевальный образ. Отметим существенную разницу в ритме между Цзяочжоу янгэ и Хайян янгэ, который часто легко спутать. Поскольку оба они имеют ритм восьмерки, их часто комбинируют в процессе аранжировки, но на самом деле все же есть большие различия. Го Тинтин также указывает на визуальные различия между шаньдунскими янгэ. Автор считает, что в основе лежит различие в использовании пространства в музыкальном ритме и ритме восьмерки:

«Возвращаясь к первоисточнику, они имеют разное происхождение и представляют разные типы и уровни традиционной сельскохозяйственной культуры» [2, с. 103].

Основу музыкальных ритмов шаньдунских янгэ составляют барабанные ритмы, что говорит о эмоциях данной музыки и определяет качество той или иной разновидности жанра. Внутренняя пульсация, метроритм здесь имеют особое место. В Цзяочжоу янгэ он характеризуется акцентированными «сильными» ударами, в Хайян янгэ используется в основном перкуссионный аккомпанемент с отчетливым сильным ритмом. Современный исследователь Ян Сяо Сюй подчеркивает, что «В гуцзы янгэ также существует система ритмоформул: некоторые исполняются для того, чтобы задать начало, другие – для середины представления, третьи – окончания» [5, с. 17].

Характеризуя вокальную сферу жанра янгэ, подчеркнем, что в настоящее время Цзяочжоу янгэ и Хайян янгэ в основном используют шаньдунские народные песни или некоторые старинные мелодические интонации. При этом характерной особенностью Гуцзы янгэ является довольно скупая мелодия.

В **заключении** важно отметить, что на протяжении столетий происходило постоянное обогащение жанра янгэ, на содержание, форму и исполнение которого оказывала Пекинская опера и театр. Важными характеристиками жанра стали чувство юмора, сила, горячность, живость и острота. «Такой уникальный стиль и особенности движений выражают эстетические привычки народа северо-востока Китая» [6, с. 87], – считает Люй Инь.

Процесс совершенствования музыкально-хореографического жанра янгэ сопровождался также постоянным взаимообменом его региональных разновидностей. На это указывает Ян Сяо Сюй. Выделяя важные черты жанра янгэ, она обращает внимание на «все большее увеличение количества исполнителей и расширение актерского диапазона жанра» [7, с. 58], массовость и появление различных персонажей из традиционной истории. «Как следствие, – пишет ученый, – первоначальная простая, незатейливая форма танцевального представления эволюционирует и развивается в сложную систему: танец обретает экспрессию» [7, с. 58].

Проведенный анализ некоторых характерных особенностей жанра шаньдунских янгэ представляет ценный материал для будущих исследований музыкально-хореографического жанра янгэ. Обобщая специфические черты данных разновидностей, можно сделать вывод о том, что они характеризуются богатством используемого материала и многообразием форм. С точки зрения музыки, шаньдунские янгэ отличаются ярко выраженным инструментарием, строгой пульсацией, ритмичностью, красивой мелодией, характерным музыкальным сопровождением, полнотой музыкального воплощения. Разновидности жанра характеризуются стилевой окраской, точностью выражения диалекта, что подчеркивает особенности местности. Для произведений данного жанра характерна яркость образов, демонстрация сущности персонажей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дай Лий. Китайский народный национальный танец: пособие для преподавателя / Дай Лий. Шэньян: Шэньянское издательство, 2009. – 100 с.
2. Го Тинтин. Анализ культурных различий между Цзяочжоу янгэ и Хайян янгэ / Го Тинтин // Журнал Пекинской танцевальной академии. 2013. № 4. С. 102-104.
3. Ци Цзюань. Исследование формы наследования и развития трех великих песен янгэ в провинции Шаньдун / Ци Цзюань // Шаньси: Голос Желтой реки. 2013. № 19. С. 114.

4. Пан Чжитао. Пособие и методы обучения китайскому национальному народному танцу / Пан Чжитао. – Шанхай: Шанхайское издательство музыки, 2001. – 356 с.
5. Ян Сяо Сюй. Янгэ – жанр национального музыкально-хореографического искусства Китая: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. – СПб., 2011. – 23 с.
6. Люй Инь. Характерные черты китайских народных танцев / Люй Инь // Наука и современность. 2011. С. 86-91.
7. Ян Сяо Сюй. К вопросу об истории северо-восточных янгэ / Ян Сяо Сюй // Мир науки, культуры, образования. 2010. № 1(20). С. 57-59.

REFERENCES

1. Dai Lii. Kitaiskii narodnyi natsional'nyi tanets: posobie dlya prepodavatelya / Dai Lii. Shen'yan: Shen'yanskoe izdatel'stvo, 2009. – 100 p.
2. Go Tintin. Analiz kul'turnykh razlichii mezhdru Tszyaochzhou yange i Khaiyan yange / Go Tintin // Zhurnal Pekinskoj tantseval'noi akademii. 2013. № 4. Pp. 102-104.
3. Tsi Tszyuan'. Issledovanie formy nasledovaniya i razvitiya trekh velikikh pesen yange v provintsii Shan'dun / Tsi Tszyuan' // Shan'si: Golos Zheltoi reki. 2013. № 19. P. 114.
4. Pan Chzhitaо. Posobie i metody obucheniya kitaiskomu natsional'nomu narodnomu tantсу / Pan Chzhitaо. – Shankhai: Shankhaiskoe izdatel'stvo muzyki, 2001. – 356 p.
5. Yan Syao Syui. Yange – zhanr natsional'nogo muzykal'no-khoreograficheskogo iskusstva Kitaya: avtoref. diss. ... kand. iskusstvovedeniya. – SPb., 2011. – 23 p.
6. Lyui In'. Kharakternye cherty kitaiskikh narodnykh tantsev / Lyui In' // Nauka i sovremennost'. 2011. Pp. 86-91.
7. Yan Syao Syui. K voprosu ob istorii severo-vostochnykh yange / Yan Syao Syui // Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya. 2010. № 1(20). Pp. 57-59.

Дай Тяньи

аспирант

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет

им. А. И. Герцена»

e-mail: messe04@yandex.ru

Dai Tianyi

graduate student

Russian State Pedagogical university. A. I. Herzen

А. Н. ЧЕРЕПНИН В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРНОГО ДИАЛОГА РОССИИ И КИТАЯ

Статья раскрывает биографические факты о жизни и деятельности русского композитора А. Н. Черепнина в Китае. Выявляются предпосылки и факторы его активной деятельности в Шанхае. Исследуются связи, которыми обладал русско-американский композитор с представителями китайской музыкальной индустрии. Анализируются основные педагогические идеи Черепнина о создании китайской национальной композиторской школы, которые он развивал в процессе своей педагогической и концертной деятельности в Поднебесной. Оценивается вклад русского композитора-педагога в продвижение китайской национальной композиторской школы, а также в воспитание нового поколения композиторов в Шанхае. На примере учебных пособий и фортепианных этюдов А. Черепнина оценивается значимость и перспективы использования его педагогического наследия для обучения будущих музыкантов и композиторов в вузах и консерваториях Китая.

Ключевые слова: Александр Черепнин, межкультурный диалог, русское фортепиано, русские пианисты, российско-китайское сотрудничество, российско-китайские культурные связи.

A. N. CHEREPNIN IN THE CONTEXT OF CULTURAL DIALOGUE OF RUSSIA AND CHINA

The article reveals biographical facts about the life and work of the Russian composer A. N. Cherepnin in China. The prerequisites and factors of his vigorous activity in Shanghai are revealed. The connections that the Russian American composer had with representatives of the Chinese music industry are explored. The main pedagogical ideas of Cherepnin about the creation of the Chinese national school of composer, which he developed during his pedagogical and concert activities in the Celestial Empire, are analyzed. The contribution of the Russian composer-teacher to the promotion of the Chinese national school of composers, as well as to the education of a new generation of composers in Shanghai is evaluated. On the example of textbooks and piano studies by A. Cherepnin, the significance, and prospects of using his pedagogical heritage for teaching future musicians and composers in universities and conservatories in China are assessed.

Keywords: Alexander Cherepnin, intercultural dialogue, Russian piano, Russian pianists, Russian-Chinese cooperation, Russian-Chinese cultural ties.

Представители современного академического сообщества заявляют, что популярная культура является не только прямым отражением трендов и процессов, развивающихся в обществе, но также во многом способствует их формированию [5; 6].

Это обусловлено как трансграничной миграцией, претензиями национальных и других меньшинств на особую культурную самобытность, так и последствиями глобализации, растущей взаимозависимостью между всеми регионами мира и высокими достижениями в области информации и средств коммуникации. В таких условиях всестороннее исследование культурного аспекта международных отношений государств представляет особый интерес.

Настоящая статья посвящена проблеме развития межкультурного диалога и культурного сотрудничества между Россией и Китаем в контексте взаимодействия пианистической и композиторской школ данных двух стран, а также аспекте фортепианного творчества А. Н. Черепнина.

Китай XXI века представляет собой государство, в котором за последние сто лет произошла целая масса глобальных изменений, в том числе касающихся культурной и образовательной политики. Провозглашаемые на официальном уровне тренды способствовали укреплению позиций Поднебесной в области классического музыкального искусства. Одним из главных признаков этого является стремительное увеличение числа азиатских музыкантов, принимающих участие в международных исполнительских конкурсах, завоевание ими призовых мест наряду с исполнителями из других стран. К примеру, известно, что в рамках парижского конкурса «Лонг и Тибо», проводимого в 2005 году, общее число музыкантов из Азии составило 58% от всех участников [5].

Еще с начала XX века в числе самых востребованных музыкальных инструментов в Китае было и остается фортепиано [7]. В то же время история показывает, что несмотря на высокий интерес китайских любителей и профессионалов к пианистическому исполнительству, как таковых институтов, деятельность которых была бы направлена на развитие музыкального фортепианного образования в Китае, в начале прошлого столетия еще не было. Отсутствовала также практика организации и частных уроков, китайскими или зарубежными пианистами.

Одним из первых и наиболее важных центров развития музыкальной культуры Китая стала Шанхайская консерватория (далее – Консерватория), основанная в 1927 году. Будучи самым первым учреждением высшего музыкального образования, Консерватория послужила мощным толчком к дальнейшему открытию университетов и вузов в других крупных городах страны, среди которых оказался Пекин, Нанкин и др. В академических кругах Шанхайскую консерваторию принято негласно называть «колыбелью музыкантов» [6].

Примерно к середине XX века именно китайские музыканты из Шанхая, выходцы Шанхайской консерватории были теми, кто задавал вектор и направление развития всей музыкальной культуры Поднебесной. Однако, в то же время, если история китайского музыкального искусства насчитывает далеко не одно столетие, то что касается теоретического фундамента фортепианного музыкального исполнительства, то с ним китайским музыкантам посчастливилось впервые познакомиться только спустя несколько десятилетий XX столетия [3].

История гласит, что в период 1920-1930-х годов главным вектором развития Шанхайской консерватории был путь германской модели. Утверждение полноценного преподавательского состава, который должен был работать в Консерватории, произошло на протяжении первой декады после открытия учебного заведения [5]. В преимущественном большинстве это были китайские музыканты, которые обучались исполнительскому искусству и музицированию в вузах и консерваториях Европы и США. Часть преподавательского состава включала иностранных музыкантов, проживающих в тот период времени в Шанхае [6]. Многие из них помимо непосредственно преподавательской деятельности также осуществляли сольную карьеру в небольшом на то

время Шанхайском симфоническом оркестре, который, к тому же, был единственным во всем Китае, состоявшим фактически полностью из музыкантов иностранного происхождения. Это способствовало постепенному выходу китайской музыкальной культуры на мировую арену [7].

Большую роль в продвижении музыкальной (и, в частности, фортепианной) культуры в Китае в начале XX века сыграли русские музыканты. Известно, что многие представители русской музыкальной индустрии под влиянием распада Российской Империи и в связи с революционными событиями 1917–1922 годов эмигрировали в разные ближайшие страны, включая Китай. Неся в себе уникальное богатство культуры своей страны, которая в то время славилась как великая держава (до своего системного кризиса), русские музыканты целыми группами поселялись в Шанхае – одном из наиболее динамично развивающихся городов Китая. В тот период Шанхай представлял собой, по сути, свободный порт, где для поселения не нужно было получать предварительно визу или вид на жительство. Это во многом облегчало процесс эмиграции, особенно для той русской интеллигенции, которая по объективным причинам испытывала финансовые трудности из-за событий, произошедших в стране их происхождения.

Помимо представителей музыкальной индустрии из русской диаспоры, большое влияние на музыкальную сцену в Шанхае в начале и середине XX века оказывали и приезжие музыканты, активисты в своей сфере, в числе которых оказался и Александр Николаевич Черепнин. Имея всемирно известную славу, любовь и признание, Черепнин стал тем, кто регулярно организовывал концерты в совершенно разных уголках планеты, тем самым знакомя мирового зрителя с национальной музыкальной культурой России, способствуя налаживанию двустороннего межкультурного диалога [4]. На протяжении своего творческого пути русско-американский композитор неоднократно высказывался о том, что испытывает искреннее очарование музыкальным наследием народов Кавказа, Ближнего и Дальнего Востока.

Периодом наиболее частых визитов А. Черепнина на Дальний Восток стало время с 1934 по 1937 годы. Тогда он не только давал концерты в Поднебесной, но также и обучал композиторскому мастерству начинающих музыкантов-исполнителей из Китая и Японии [2]. Тщетно наблюдая за становлением классической музыкальной отрасли в данных странах, Черепнин неоднократно говорил о том, что в Китае необходимо создать собственную композиторскую школу, которая будет прославлять национальную музыку и способствовать ее мировой популяризации.

Одним из первых визитов А. Черепнина в Китай стало прибытие в Шанхай в 1934 году. Тогда на протяжении трех месяцев музыкант давал мастер-классы по фортепианному исполнительству для всех желающих – как для профессионалов, так и для любителей пианино. Вместе с этим сугубо по своей собственной инициативе помимо педагогической и концертной практики А. Черепнин активно занимался сбором материалов для исследования китайского музыкального наследия. Это позволило ему создать обширные и глубокие контакты с китайской культурой и музыкальным искусством того времени, осознать свою собственную персональную миссию пребывания в Китае.

В своих личных дневниках и заметках того времени А. Черепнин неоднократно утверждал, что китайские музыканты довольно сильно подвержены влиянию европейских музыкальных традиций [5]. Причем контекст таких заявлений был связан с тем, что такая тенденция, несомненно, может повлечь за собой ряд непредсказуемых и не самых благоприятных последствий. Опираясь на это, А. Черепнин высказывал свои идеи относительно необходимости сохранения китайскими музыкантами своих уникальных и неповторимых, национально ярких музыкальных традиций. Он настаивал на том, что путь

«слепого» заимствования и копирования – это путь в никуда. Понимание этого стало одним из факторов создания конкурса композиторов в Китае, организатором которого стал А. Черепнин. Заручившись поддержкой своих китайских коллег – Сяо Юмей и другими представителями Шанхайской консерватории, конкурс композиторов Черепнина привлек большое внимание со стороны мирового музыкального сообщества.

После этого в этом же 1934 году А. Черепнин отправляется в концертный тур по странам Дальнего Востока и в США. Спустя несколько месяцев он возвращается в Шанхай, разрывает предыдущий контракт и начинает полноценную концертную деятельность в Китае, одновременно получив должность почетного профессора в Шанхайской консерватории. Такое желание и личное стремление А. Черепнина было продиктовано в том числе его персональными интересами. В своих заметках он указывал, что, прибыв снова в Шанхай, он буквально почувствовал, что именно в этом городе он сможет полноценно реализовать себя как творческая личность, быть по-настоящему востребованным и органичным. К слову, все эти ожидания в последствии были полностью оправданы, ведь именно в Поднебесной творческая личность А. Черепнина получила мощнейший импульс и толчок в своем развитии [6].

Во время своей жизни и музыкальной, педагогической деятельности в Китае А. Черепнин искренне и всесторонне увлекался богатой и разнообразной музыкальной культурой Поднебесной. В частности, это проявлялось в многолетнем изучении традиционной китайской музыки, взятии уроков исполнительской игры на традиционных китайских музыкальных инструментах, включая национальный струнный щипковый инструмент «пипу», а также в разворачивании бурной артистической деятельности [7]. Помимо этого, также Черепнин активно давал концерты по всему Китаю, исполнял свою собственную музыку, чем завоевал большое доверие со стороны публики и в профессиональных кругах. Спустя некоторое время русскому музыканту предложили должность советника по делам музыкального образования при Министерстве просвещения Китая, которая в том числе предполагала реализацию кураторской деятельности в музыкальных учебных заведениях Пекина, Тяньцзиня и Нанкина.

Среди всех прочих видов деятельности А. Черепнина в Китае большую важность имела работа по воспитанию молодых китайских композиторов. Как отмечал сам педагог, главной задачей его педагогической деятельности было *«учить китайцев оставаться китайцами»* [1].

Занимаясь активной пропагандой, развитием и продвижением китайской композиторской школы в 1933 году А. Черепнин отправился в Японию. Там он основал музыкальное издательство под названием «Collection Tcherepnin». Важнейшим результатом деятельности данного издательства стал выпуск около 40 сочинений молодых музыкантов Китая и Японии. Однако, уже в 1937 году деятельность «Collection Tcherepnin» была прекращена.

Все это с еще большей силой способствовало усилению тяготения А. Черепнина к «евразийству». Сам композитор признавал, что, будучи прежде всего русским художником своей главной миссией он видит *«содействие повороту России к Азии»*, то есть говоря другими словами способствовать налаживанию межкультурного диалога между странами. При этом свою деятельность на Востоке Черепнин оценивал так: *«в Японии и Китае я трудился в надежде помочь молодым пианистам и композиторам. Я разработал пианистический метод, основанный на пентатонике, что помогло научить китайских и японских музыкантов остаться в близости к своей культуре»* [6].

В рамках своей активной преподавательской и просветительской деятельности А. Черепнин указывал, что китайские музыканты должны стремиться в первую очередь в наследовании китайских музыкальных традиций и соединении их с техникой игры на

европейских музыкальных инструментах [2]. Для этого в качестве важной задачи их профессиональной подготовки Черепнин выдвигал понимание логики европейской музыки XX века и особенностей исполнительского мастерства ведущих музыкантов.

Многие из учеников русского педагога стали передовыми музыкантами во всем Восточном регионе. Среди них можно назвать прежде всего такие имена: Хэ Люйтин, Цзян Динсянь, Лю Сюэань, Чэнь Тяньхэ, Тань Сяолин и другие композиторы, внесшие свой вклад в развитие современной китайской музыки, которая благодаря его учению смогла обрести национальный характер и постепенно выйти на мировую арену. Сам А. Черепнин на этот счет отмечал: *«Что касается моих учеников, насколько мне известно, Хэ Лутин сейчас является директором Шанхайской консерватории. Тин, который учился со мной после войны в Париже, также является профессором в Шанхайской консерватории. Поэтому моя работа не была тщетной»* [7].

Среди других педагогических достижений А. Черепнина в Китае важно отметить создание большого числа учебных материалов и этюдов для игры на фортепиано в китайском стиле. Наиболее ценными среди них видятся такие его работы, как: «Учебное пособие по пентатонике для фортепиано», «Пять концертных этюдов» (Op. 52), «Технические упражнения на основе пентатонической гаммы» (Op. 53).

Исследователи признают, что деятельность Черепнина по созданию этюдов в китайском стиле стала по-настоящему бесценной в свое время и оказала большое влияние на налаживание межкультурных связей между Россией и Китаем [5]. В частности, отмечается, что при создании «Учебного пособия по пентатонике для фортепиано» и «Технических упражнений на основе пентатонической гаммы» (Op. 53) русский педагог преследовал за собой необходимость решения сугубо педагогических задач, в то время, как «Пять концертных этюдов» (Op. 52) представляют собой произведение, наделенное высокой художественной ценностью, которое изначально создавалось композитором для последующего исполнения в рамках концертной деятельности.

В свою очередь китайская культура также не могла не оказать свое влияние на творчество А. Черепнина. Известно, что, находясь в Китае русский композитор написал цикл из семи песен на сюжет китайских поэм, фортепианный концерт, «Китайский» концертный этюд, «Китайскую симфонию № 3», а также множество других произведений, на создание которых его вдохновил Китай [6].

Таким образом, проведенный в рамках настоящей статьи анализ позволяет сделать вывод о том, что А. Н. Черепнин является настоящим «гражданином мира в музыкальной индустрии». Благодаря своей активной композиторской, педагогической, музыкальной и концертной, просветительской деятельности, в американской среде его именуют «почетным американским композитором» (А. Копланд), а в японской индустрии – «отцом японской музыки» (Т. Такемитсу). В музыкальной культуре Поднебесной несмотря на то, что у Черепнина нет как такового «прозвища», тем не менее большинство музыкантов и композиторов того времени искренне и от всей души считают его покровителем китайской музыкальной культуры и великим учителем.

Культура восходящей великой китайской державы в начале и середине XX века смогла взять все лучшее от многолетней практики российского музыканта и композитора А. Черепнина. На институциональном уровне Китаю была оказана неоценимая помощь в становлении и развитии Шанхайской консерватории, а также в создании многих других институтов композиторского мастерства и исполнительства. Именно это позволило выработать тот необходимый стойкий фундамент для творчества будущих китайских композиторов, а также снизить уровень заимствований из европейской музыки, найти Китаю свою уникальную нишу в мировом музыкальном искусстве.

Следовательно, все это говорит о том, что роль и значение деятельности А. Черепнина в налаживании российско-китайских культурных и музыкальных, а также образовательных связей сложно переоценить.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ван В. Китайский стиль и техники исполнения «Пяти концертных этюдов» Черепнина // Музыкальное время. - 2012. - № 5. - С. 42-43.
2. Доу Ц. Создание фортепианных этюдов Черепнина в китайском стиле // Китайское музыковедение. - 2006. - № 4. - С. 101-104.
3. Пенфей С., Мин М. Л. Черты китайского стиля в произведении А. Н. Черепнина «Пять концертных этюдов» (ор. 52) // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2019. - № 49. – С. 87–93.
4. Рубан Н. Л. Фортепианное творчество Александра Черепнина в контексте его артистической карьеры: автореф. ... дисс. канд. искусств. – Специальность: 17.00.02. – Нижний Новгород, 2017. – 24 с.
5. Цянь Ж. Материалы Международного симпозиума «Черепнин и китайская музыкальная культура». – Шанхая: Изд-во Шанхайской консерватории, 2016. - 304 с.
6. Чжан Ц. Черепнин и китайская современная музыка // Музыкальное искусство. - 2013. - № 2. – С. 108–122.
7. Чжу Ц. Влияние русской пианистической школы на практику преподавания фортепиано в Китае // Актуальные проблемы искусства: история, теория, методика. – 2020. – № 11. - С. 288–291.

REFERENCES

1. Van V. Kitaiskii stil' i tekhniki ispolneniya «Pyati kontsertnykh etyudov» Cherepnina // Muzykal'noe vremya. - 2012. - № 5. - Pp. 42-43.
2. Dou Ts. Sozdanie fortepiannykh etyudov Cherepnina v kitaiskom stile // Kitaiskoe muzykovedenie. - 2006. - № 4. - Pp. 101-104.
3. Penfei S., Min M. L. Cherty kitaiskogo stilya v proizvedenii A. N. Cherepnina «Pyat' kontsertnykh etyudov» (or. 52) // Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. – 2019. - № 49. – Pp. 87–93.
4. Ruban N. L. Fortepiannoe tvorchestvo Aleksandra Cherepnina v kontekste ego artisticheskoi kar'ery: avtoref. ... diss. kand. iskusstv. – Spetsial'nost': 17.00.02. – Nizhnii Novgorod, 2017. – 24 p.
5. Tsyant' Zh. Materialy Mezhdunarodnogo simpoziuma «Cherepnin i kitaiskaya muzykal'naya kul'tura». – Shankhaya: Izd-vo Shankhaiskoi konservatorii, 2016. - 304 p.
6. Chzhan Ts. Cherepnin i kitaiskaya sovremennaya muzyka // Muzykal'noe iskusstvo. - 2013. - № 2. – Pp. 108–122.
7. Chzhu Ts. Vliyanie russkoi pianisticheskoi shkoly na praktiku prepodavaniya fortepiano v Kitae // Aktual'nye problemy iskusstva: istoriya, teoriya, metodika. – 2020. – № 11. - Pp. 288–291.

Сюй ЮньФэй

ассистент-стажер

ФГБОУ ВО «Российской академии музыки им. Гнесиных»

e-mail: xu.yunfei@rambler.ru

Xu YunFei

trainee assistant

Gnesin Russian Academy of Music

АНАЛИЗ КОМПОЗИЦИИ И СТИЛЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ПОЛА КРЕСТОНА ДЛЯ САКСОФОНА НА ПРИМЕРЕ СЮИТЫ ОР.6, СОНАТЫ ОР.19, КОНЦЕРТА ОР.26.

Аннотация. Статья посвящена анализу композиции и стиля в произведениях для саксофона-альта американского композитора Пола Крестона. Объектом исследования в работе выбраны 3 произведения: Сюита ор.6, Соната ор.19 и Концерт ор.26. Предметом исследования являются композиция и стиль в указанных произведениях композитора. Цель данного исследования заключается в выявлении характерных композиционно-стилистических особенностей в указанных произведениях. Актуальность темы объясняется недостаточной изученностью явления в отечественном музыковедении, малым числом источников на русском языке. Одним из элементов научной новизны является анализ Сюиты ор.6. В ней отчетливо проявляются основные композиционные и стилистические особенности музыки композитора. В результате исследования выявлены характерные черты авторского стиля, приемы ритмической, мелодической, ладогармонической работы с музыкальным материалом, особенности композиции.

Ключевые слова: Пол Крестон, саксофон, произведения для саксофона, соната ор.19, концерт ор.26, сюита ор.6, мультиметр.

ANALYSIS OF COMPOSITION AND STYLE IN PAUL CRESTON'S WORKS FOR SAXOPHONE ON THE EXAMPLE OF THE SUITE OP.6, SONATAS OP.19, CONCERTOS OP.26.

Abstract. The article is devoted to the analysis of composition and style in works for alto saxophone by the American composer Paul Creston. The object of research in the work selected 3 works: Suite op.6, Sonata op.19 and Concert op.26. The subject of the study is the composition and style in these works of the composer. The purpose of this study is to identify the characteristic compositional and stylistic features in these works. The relevance of the topic is explained by the insufficient study of the phenomenon in Russian musicology, a small number of sources in Russian. One of the elements of scientific novelty is the analysis of the op Suite.6. It clearly shows the main compositional and stylistic features of the composer's music. As a result of the research, the characteristic features of the author's style, techniques of rhythmic, melodic, ladoharmonic work with musical material, features of composition are revealed.

Keywords: Paul Creston, saxophone, works for saxophone, sonata Op.19, concerto op.26, suite op.6, multimeter.

Творчество американского композитора Пола Крестона многолико и разнообразно. Композитор был очень популярен в Америке, плодовит и оригинален, наряду с традиционными составами писал произведения для необычных инструментов, таких как маримба, тромбон, саксофон. Произведения для саксофона составляют небольшую часть

творческого наследия композитора, однако представляют художественный и исследовательский интерес как своеобразная лаборатория, где формировался индивидуальный стиль композитора.

Творчество композитора достаточно хорошо изучено зарубежным музыковедением. Наиболее интересными в контексте анализа стиля являются книга У. Симмонса «Голоса в пустыне» [1], а также исследования, посвященные анализу сонаты ор.19: докторская диссертация Р. Эккерса [2], работы К. Леоне [3], К. Швейцера [4]. Литература на русском языке немногочисленна. Это, в первую очередь, фундаментальное историческое исследование саксофонной музыки Понькиной А.М. [5, 6] и статья Ермиловой Е.В. [7] о саксофонном творчестве композитора. В указанных источниках не освещены ранние произведения композитора, например, Сюита ор.6, тогда как она представляет безусловный интерес для понимания стилистических особенностей музыки П. Крестона.

Актуальность темы, таким образом, объясняется недостаточной изученностью явления в отечественном музыковедении, малым числом источников на русском языке и необходимостью смещения акцента исследования в область анализа музыкального стиля композитора.

Цель данного исследования заключается в выявлении характерных композиционно-стилистических особенностей в произведениях Пола Крестона для саксофона-альта: Сюита ор.6, Соната ор.19 и Концерт ор.26.

Достижение цели требует решения следующих задач:

- дать определения стиля и композиции, принятые в отечественном музыковедении;
- охарактеризовать основные произведения композитора для саксофона;
- проанализировать указанные произведения с точки зрения средств музыкальной выразительности;
- выявить индивидуальные особенности композиции и стиля композитора в Сюите ор.6;
- проследить развитие указанных композиционных и стилистических приемов в более зрелых произведениях.

В ходе работы были использованы методы анализа и сравнения.

В данной работе под стилем понимается система «художественных средств и приемов, особенностей формы и содержания в творчестве того или иного композитора», ее связь «с эстетическими взглядами авторов музыки, с историческим контекстом». [8, с. 11] Композиция или форма рассматривается как одна из составляющих музыкального стиля произведения и автора.

Произведения Пола Крестона для саксофона немногочисленны, однако, проходят через всю творческую жизнь композитора. Это 4 произведения для саксофона-альта in Es и аккомпанирующего инструмента (сюита ор.6 (1936г.), соната ор.19 (1939г.), концерт ор.26 (1941г.) и ор.26b в редакции для оркестра (1944г.), рапсодия ор. 108 (1976г.)) и Сюита для квартета саксофонов ор.111 (1979г.) без сопровождения. В большинстве произведений саксофон трактуется как солирующий инструмент, демонстрирующий виртуозные возможности исполнителя. Аккомпанемент фортепиано, органа или оркестра, как правило, только оттеняет блестящую партию саксофона, изредка выходя на первый план.

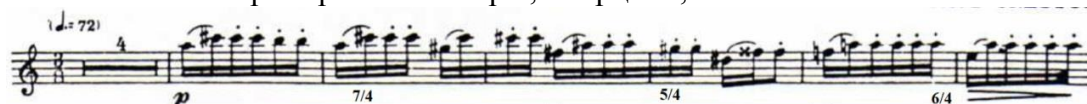
Как видно, к жанру сюиты композитор обращался в начале и в конце творческого пути, в центре же располагаются крупные сольные полотна. Прослеживается тенденция к усложнению стиля: от трехчастной формы в сюите ор.6 к сонатной в сонате и концерте, от преобладающей гомофонии ранних произведений к полифонии в последней сюите ор.111, от сольной трактовки саксофона к ансамблевой.

Композитор впервые обращается к музыке для саксофона в 30-е годы, благодаря дружбе и сотрудничеству с выдающимся саксофонистом того времени Сесилем Лиссоном. Лиссон воспринимал саксофон как серьезный, классический инструмент: его манера игры отличалась от принятой в джазовой танцевальной среде. Свободное виртуозное владение инструментом продвинуло вперед современную композиторскую технику: более 50 произведений было написано для Лиссона в классическом стиле. Из них 3 принадлежит Крестону.

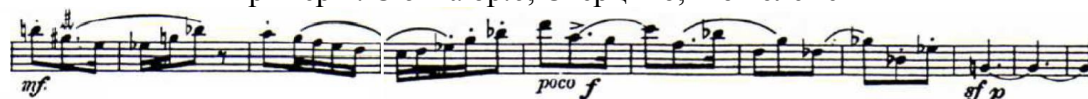
Представляется интересным более подробно остановиться на самом раннем из этих трех произведений - Сюите ор.6. для саксофона-альта и фортепиано. В музыковедческой литературе это произведение совсем не освещено, между тем, здесь уже отчетливо проявились основные композиционные и стилистические особенности музыки композитора. Сюита включает три пьесы: *Скерцино*, *Пастораль*, *Токката*. Форма всех пьес – трехчастная.

В первой пьесе *Скерцино* композитор экспериментирует с атональностью и последовательно проводит принципы работы с ритмом, которые позже систематизирует в книге «Принципы ритма». Теоретические постулаты П. Крестона хорошо освещены в зарубежной литературе, с ними можно ознакомиться, например, в работах Р. Эккерса [2], К. Швейцера [4]. В результате последовательного применения этих принципов возникает явление, названное композитором «мультиметром» - это «ритм, который изменяет метр с каждым тактом или каждые несколько тактов» [цит.по: 9, с. 11]. Мультиметр создает переменность метра благодаря смене внутритактовых акцентов при формальном сохранении основного размера. Так, размер первой пьесы сюиты 3/8, он не меняется, однако, на протяжении первых тактов мы слышим смену размеров 7/4, 5/4, 6/4. Этот эффект достигается благодаря неравномерному распределению акцентов внутри такта (пример 1).

Пример 1. Сюита ор.6, Скерцино, 1-ый элемент



Пример 2. Сюита ор.6, Скерцино, 2-ой элемент



Необходимо отметить, что ритм в этой пьесе является основным формообразующим элементом. Поскольку пьеса атональна, мелодическая линия невыразительна, то переход к новому разделу формы может быть осознан исключительно благодаря смене ритмической фигуры. В примерах 1,2 показаны 2 основных тематических элемента пьесы. Первый состоит преимущественно из шестнадцатых и содержит переменный метр. Второй элемент более певучий, в нем преобладают восьмые, нет метрической переменности, подчеркнут основной размер 3/8. Разрабатывание этих двух элементов и составляет первую часть миниатюры. Небольшая середина также построена на сопоставлении 2-х элементов. Она отличается от 1-ой части сопоставлением новых ритмических фигур (синкопы, повторение одного звука, блуждание по большим терциям вверх и вниз). Возвращение знакомых составных размеров 7/4 и 5/4 знаменует репризу. Тематической репризы здесь, конечно, нет, но идея сопоставления 2-х элементов в переменном и постоянном метре сохраняется (пример 3а, б).

Пример 3а. Сюита ор.6, Скерцино, 1-ый элемент в «репризе»



Пример 36. Сюита ор.6, Скерцино, 2-ый элемент в «репризе»



Трехчастность в *Пасторали* организована иначе. Постоянное мерцание и метрическая нестабильность не свойственны распевным лирическим темам более протяженного дыхания. Здесь также используется переменный размер, но это постоянная переменность, заявленная автором в начале пьесы (9/8+6/9+9/8) (пример 4).

Пример 4. Сюита ор.6, Пастораль, тема.

II. Pastorale



Несмотря на свободную ладовую основу здесь уже можно говорить не столько об атональности, сколько о расширенной тональности, или «пантональности», как называл ее сам композитор [1, с. 207]. Отношение к тональному центру трактовано романтически свободно, пьеса тонально разомкнута: начинается в F dur, заканчивается в Ges dur. Прекрасная лирическая мелодия, наследница импрессионистов и поздних романтиков композиционно организована как период типа развертывания. Развитие в небольшой середине происходит знакомым способом: усложняется ритмический рисунок, появляются метрические перебивки, синкопы и гемиолы. Помимо ожидаемого ритмического здесь присутствует ладогармоническое развитие. Реприза расширена.

В контексте анализа стиля и композиции третья пьеса сюиты *Токката* наименее интересна. Это виртуозное произведение, сходное с этюдом, которое из сферы лирической утонченности снова погружает нас в атмосферу навязчивого механического движения. Стоит отметить появление в середине патетических тират и речевых интонаций, отдаленно напоминающих искаженные кварты *Пасторали*. Подобный прием цитирования интонаций из медленной части в финале цикла встречается у композитора во всех упоминаемых здесь произведениях.

В результате анализа Сюиты ор.6 можно сделать следующие наблюдения:

1. Ритм является наиболее важным элементом музыкального языка и трактуется как важный формообразующий фактор. Прослеживается своеобразная последовательная система работы с ритмом.

2. Выявляются основные типы тематизма композитора. С одной стороны, моторные, механистические, кинематографические темы быстрых частей, напоминающие «футбольную» музыку Д. Шостаковича. Они являются полем для ритмических экспериментов и демонстрации виртуозных возможностей саксофона. Им

противопоставлены созерцательные мелодии медленных частей в духе постромантизма и импрессионизма.

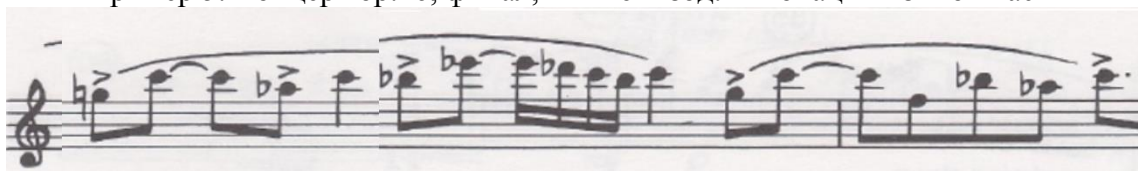
3. Композиционные особенности характеризуются неразвитостью средних частей, отсутствием интереса к специальным развивающим разделам, разомкнутостью внутренних разделов, текучестью формы. Это, возможно, объясняется тем, что музыка П. Крестона изначально, с первых тактов пронизана развитием.

4. Тональная организация произведения – расширенная тональность [9], «пантональность», которая проявляется в отсутствии стабильного тонального центра, избегания или использовании неустойчивых форм тоники, применения многотерцовых аккордов и аккордов с неаккордовыми тонами. В быстрых частях композитор экспериментирует с атональностью.

Эти черты стиля продолжают развиваться в более зрелых опусах. Следующие два произведения признаны безусловными шедеврами литературы для саксофона. Это соната ор. 19 и концерт ор. 26. Они рассматриваются в паре, поскольку имеют много общих черт в композиции и стиле. Исследователи отмечают взаимопроникновение жанров сонаты и концерта в музыке для саксофона исследуемого периода [6, с. 100, 254], поэтому представляется целесообразным параллельный анализ этих произведений.

Оба произведения принадлежат к т.н. «неоромантическому» стилю [6, с. 254]. Произведения имеют ряд схожих черт в композиционном и стилистическом отношении. Оба написаны в форме классического сонатного трехчастного цикла: Iч в форме сонатного аллегро без разработки, IIч в трехчастной форме, финал в форме рондо. В обоих произведениях в эпизодах финала звучат тематические элементы из II части (примеры 5, 6). Части тонально замкнуты, разделы внутри частей гармонически разомкнуты, текучесть формы затрудняет определение границ. Финальный тонический аккорд используется зачастую в диссонирующем варианте, например, VI7. Образный строй музыки схож и в медленных пасторальных частях этих циклов, и в их моторных финалах, напоминающих слушателю о том, что в эпоху «Великого немого» Пол Крестон работал тапером в кинотеатре.

Пример 5. Концерт ор.26, финал, 1-ый эпизод: интонации из 2-ой части



Пример 6. Соната ор.19, финал, 2-ой эпизод: интонации из 2-ой части



Стоит отметить некоторые особенности формы. Влияние концертного стиля на сонату проявляется в отсутствии разработки в сонатной форме и виртуозности партии солиста. Среди композиционных особенностей концерта - монотематическая сонатная форма первой части (примеры 7а-7д) и каденция солиста, перенесенная из финала во вторую часть.

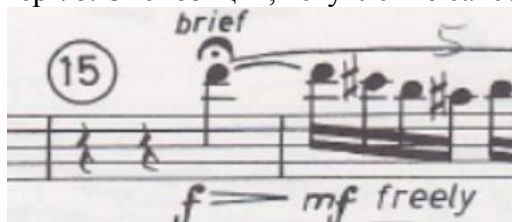
Пример 7. Концерт ор.26, 1 часть, признаки монотематической сонатной формы.

Элементы главной темы в ритмических вариантах:

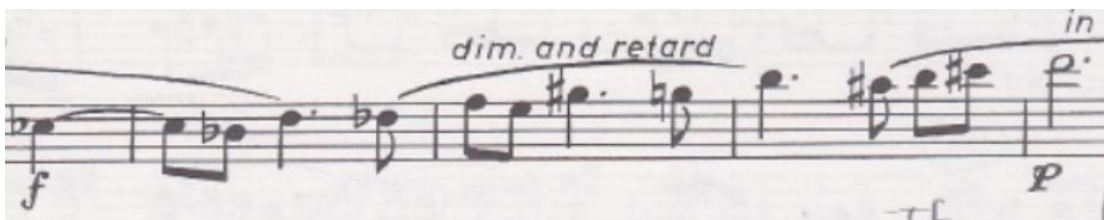
Пример 7а. Экспозиция, 2 элемента главной темы



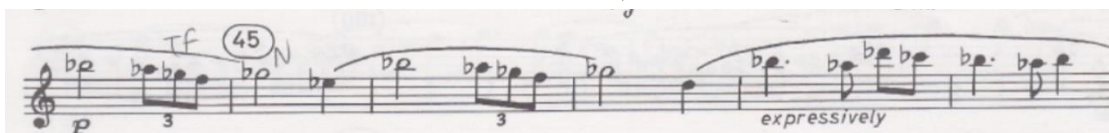
Пример 7б. Экспозиция, вступление саксофона



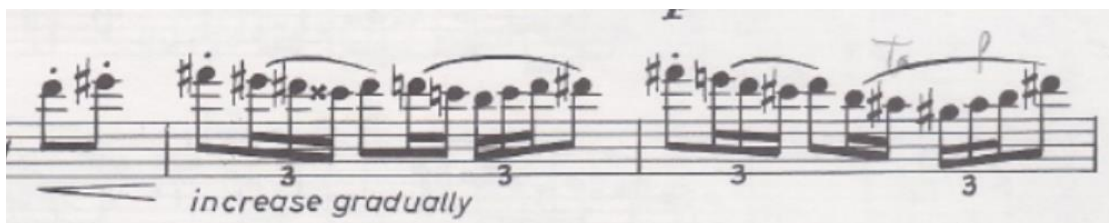
Пример 7в. Такты 30-33, 2-ой элемент главной темы



Пример 7г. Побочная тема включает оба элемента главной темы (такты 44-49)



Пример 7д. Заключительная часть, элемент главной темы в развитии (такты 91-92)



В зрелых произведениях композитора присутствуют все характерные стилистические черты, отмеченные при анализе Сюиты ор.6. Однако, есть и отличия.

1. Ритм перестает быть полем для экспериментов, используется более осознанно.
2. Тематизм подвижных частей меняется, перестает быть механистичным, становится выразительным, запоминающимся. Яркой самобытной является и суровая патетическая главная тема Iч Концерта (пример 7а) и взволнованная тема Сонаты (пример 8).

Пример 8. Соната op.19, I часть, главная тема



В отличие от op.6 в Сонате и Концерте не ритм, а именно тематизм отвечает за формообразование. Темы настолько яркие, что в одном из эпизодов подвижного финала слушатель успевает узнать цитату из медленной части. Рельефность тематизма заметно активизирует тематическое развитие в развивающих разделах (пример 7). Красота и трепетность тем медленных частей иллюстрируется примерами 4,8,9. Им свойственно широкое дыхание, развитая форма периода типа развертывания.

Пример 9. Соната op.19, II часть



3. Композиционные особенности, отмеченные выше при анализе Сюиты, сохраняются в крупных формах. Сонатная форма используется в облегченном варианте – без разработки, связующая часть минимальна, заключительная почти сразу переходит в репризу или коду.
4. В сфере тональной организации по сравнению с op.6 стоит отметить отказ от полной атональности и тенденцию к тональной замкнутости частей.
5. Роль аккомпанирующего инструмента перестает быть исключительно оттеняющей. Все чаще возникает диалог солиста и концертмейстера (оркестра). Наряду с ритмической полифонией, которая активно использовалась и раньше, появляются элементы имитационной полифонии, например, во II части Сонаты.

Итак, сравнительный анализ произведений П. Крестона с точки зрения средств музыкальной выразительности и композиции позволяет сделать вывод, что все индивидуальные черты стиля композитора отчетливо проявляются уже в ранних произведениях, несмотря на постоянные эксперименты в области ритма, тональности и гармонии. В зрелых сочинениях выкристаллизовываются основные типы тематизма, композитор отказывается от механистичности, общих форм звучания в пользу ярких, выпуклых мелодических образов. Продолжая последовательно работать с ритмом, автор подчиняет его мелодической логике.

В ходе анализа были выявлены характерные черты авторского стиля, приемы ритмической, мелодической, ладогармонической работы с музыкальным материалом, особенности композиции.

Впервые в работе проанализирована Сюита op.6. В ней отчетливо проявляются основные композиционные и стилистические особенности музыки композитора.

Как видно из сравнительного анализа с более зрелыми произведениями, миниатюры явились для композитора своеобразной творческой лабораторией, в которой оттачивался его стиль.

ЛИТЕРАТУРА

1. Simmons W. *Voices in the Wilderness Six American Neo-Romantic Composers*. - Toronto, 2006. – 422 p.
2. Eckers R. B. *An analysis of Paul Creston's Sonata for E-flat Alto saxophone and piano: dissertation ... for the degree of Doctor of Musical Arts / R. B. Eckers*. – Eastman, 1966. – 56 p.
3. Leone C. *Interpreting The Rhythmic Structures Of Paul Creston As Applied In The Six Preludes For Piano, Op. 38 And The Sonata For Saxophone And Piano, Op. 19: dissertation ... for the degree of Doctor of Musical Arts / C. Leone*. – Texas, 1991. – 82 p.
4. Sweitzer Christopher Kyle. *A Metrical Analysis and Rebaring of Paul Creston's Sonata for Alto Saxophone and Piano, Op. 19*. - Student Research, Creative Activity, and Performance - School of Music. 31.
5. Понькина А.М. Историческая панорама жанров музыки для саксофона второй половины XX столетия // *Искусство и образование*. 2019. № 3(119). С. 42-53.
6. Понькина А.М. *Эволюция академической музыки для саксофона 2й половины XIX – начала XXI века»: дисс. ... доктора искусствоведения*. - Ростов-на-Дону, 2020. – 487 с.
7. Ермилова, Е.В., Агдеева, Н. Г. *Произведения для саксофона П. Крестона: к вопросу о исполнительском стиле / Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: материалы Всерос. науч.-практ. конф.* – Казань: Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова, 2016. С. 52-58.
8. Назайкинский Е.В. *Стиль и жанр в музыке: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений*. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 248 с.
9. Jensen, Ginger Anne. *The Performance Interpretation of Paul Creston's Six Preludes, Opus 38 for Piano (1971)*. - All Master's Theses.1755.
10. Дьячкова Л. *Гармония в музыке XX века*. - М., 2004. - 296 с.

REFERENCES

1. Simmons W. *Voices in the Wilderness Six American Neo-Romantic Composers*. - Toronto, 2006. – 422 p.
2. Eckers R. B. *An analysis of Paul Creston's Sonata for E-flat Alto saxophone and piano: dissertation ... for the degree of Doctor of Musical Arts / R. B. Eckers*. – Eastman, 1966. – 56 p.
3. Leone C. *Interpreting The Rhythmic Structures Of Paul Creston As Applied In The Six Preludes For Piano, Op. 38 And The Sonata For Saxophone And Piano, Op. 19: dissertation ... for the degree of Doctor of Musical Arts / C. Leone*. – Texas, 1991. – 82 p.

4. Sweitzer Christopher Kyle. A Metrical Analysis and Rebarring of Paul Creston's Sonata for Alto Saxophone and Piano, Op. 19. - Student Research, Creative Activity, and Performance - School of Music. 31.
5. Pon'kina A.M. Istoricheskaya panorama zhanrov muzyki dlya saksofona vtoroi poloviny KhKh stoletiya // Iskusstvo i obrazovanie. 2019. № 3(119). Pp. 42-53.
6. Pon'kina A.M. Evolyutsiya akademicheskoi muzyki dlya saksofona 2i poloviny XIX – nachala KhKhI veka»: diss. ... doktora iskusstvovedeniya. - Rostov-na-Donu, 2020. – 487 p.
7. Ermilova, E.V., Agdeeva, N. G. Proizvedeniya dlya saksofona P. Krestona: k voprosu o ispolnitel'skom stile / Aktual'nye problemy muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva: materialy Vseros. nauch.-prakt. konf. – Kazan': Kazanskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni N. G. Zhiganova, 2016. Pp. 52-58.
8. Nazaikinskii E.V. Stil' i zhanr v muzyke: Ucheb. posobie dlya stud. vyssh. ucheb. zavedenii. – M.: Gumanit. izd. tsentr VLADOS, 2003. – 248 p.
9. Jensen, Ginger Anne. The Performance Interpretation of Paul Creston's Six Preludes, Opus 38 for Piano (1971). - All Master's Theses.1755.
10. D'yachkova L. Garmoniya v muzyke XX veka. - M., 2004. - 296 p.

Хо Сяоцэн

аспирант факультета искусств, кафедры музыкального искусства,
ФГБОУ ВО «Московский государственный университет
им. М.В. Ломоносова»
преподаватель Гуандунского политехнического университета
e-mail: niha67@mail.ru

Huo Xiaocen

postgraduate student of the Faculty of Arts, Department of Musical Art,
Moscow State University M.V. Lomonosov
lecturer at Guangdong Polytechnic University

СПЕЦИФИКА ПОСТАНОВОК ОПЕРЫ «АИДА» («AIDA») ДЖУЗЕППЕ ВЕРДИ НА СЦЕНАХ КИТАЙСКИХ ОПЕРНЫХ ТЕАТРОВ

Аннотация. Данная статья представляет собой подробный анализ серии постановок оперы «Аида» («Aida») Джузеппе Верди на китайской оперной сцене. С учетом принципа историзма, а также на основе использования исследовательских методов музыкальной теории автор раскрывает особенности сценографии каждой из постановок, высказывает соображения относительно исполнительского мастерства актерского состава, анализирует режиссерский замысел и подходы к интерпретации сюжета, воплощенного великим итальянским композитором.

Классификация рассматриваемых версий оперы приведена согласно типологическим критериям режиссерского прочтения оперных классических произведений, разработанным музыковедом Евгением Цодоковым.

Автором в процессе исследования установлено, что на первоначальном этапе становления оперного искусства в Китае китайские постановщики ориентировались на европейскую оперную традицию, часто обращаясь к опыту наиболее известных представителей западного музыкального искусства. Однако со временем исполнительский уровень китайских мастеров оперной сцены достиг таких высот, которые позволили оформиться национальной китайской школе оперы и перейти к полностью самостоятельной деятельности в сфере трактовки выдающейся зарубежной классики.

По мнению автора, ретроспектива постановок «Аиды» на китайской сцене в смысле характера режиссерской работы указывает на склонность к использованию двух базовых подходов при организации художественного пространства музыкально-сценического произведения – исторического реализма и музыкально-поэтического символизма [11] – принципов, предполагающих взаимодополняющую роль зрительного образа и музыкального сопровождения, на основе применения художественных приемов более понятных восточной аудитории с учетом специфики национальной культурной традиции.

Ключевые слова: специфика постановки оперного спектакля; версии интерпретации оперного произведения; оперная режиссура; своеобразие восприятия художественного пространства в китайской культурной традиции; классическое оперное произведение; опера Джузеппе Верди «Аида».

SPECIFICITY OF STAGING THE OPERA AIDA BY GIUSEPPE VERDI ON THE STAGES OF CHINESE AND FOREIGN OPERA THEATRES

Abstract. In this article, for the first time, with the help of historical and musical-theoretical methods, the specifics of the productions of the opera Aida (Aida) by Giuseppe Verdi on the Chinese opera stage are studied in terms of scenography, theatrical acting, scenery, design side, performing interpretation, modern trends in directing.

The classification of versions of the opera is given according to the typology of the director's reading of opera classical works by musicologist Evgeny Tsodokov.

It has been established that at the initial stage of creating a European opera, China adhered to the strategy of turning to the experience of the best Western musicians, gradually cultivating a national school for the performance of foreign classics.

It has been proven that the opera directing of the versions of Aida is more inclined towards two director's approaches: "historical realism" and "musical and poetic symbolism" – as principles where the visual and musical principles complement each other, and artistic techniques are more understandable to the eastern audience and do not run counter to national traditions.

Keywords: specifics of productions, versions of the opera, opera directing, national Chinese elements, classical work, opera "Aida".

Опера «Аида» является наиболее значительной работой позднего периода творческой карьеры выдающегося итальянского композитора Джузеппе Верди (1813–1901), а также ярким образцом европейской «большой оперы» конца XIX века. Как известно, инициатором создания этого знаменитого оперного спектакля стал губернатор Египта, который таким образом решил отметить завершение колоссального инфраструктурного проекта – открытие Суэцкого канала в 1869 году. Для создания монументального музыкального произведения был приглашен именно Верди. Согласно пожеланиям губернатора Египта, будущее оперное действие должно было подчеркивать национальный характер произведения – рельефно отражать культурную традицию древней страны фараонов – как в смысле изобразительно-пластического образа, так и в отношении музыкальной фактуры.

Сюжет оперного произведения разворачивается около 3 тыс. лет назад и представляет собой трогательную историю любви дочерей властителей двух великих африканских держав древности – Эфиопии и Египта (которые традиционно соперничали друг с другом) – Аиды и Амнерис – к молодому начальнику дворцовой стражи и предводителю египетского войска Радамесу. При этом отношения между главными героями выстроены по принципу традиционного любовного треугольника, приводящего впоследствии к внутриличностному конфликту чувства и долга.

Любовь к молодому воину Радамесу эфиопской принцессы Аиды, находящейся в неволе во дворце фараона и прислуживающей его дочери, оказывается взаимной. Однако необходимость выбора между душевным порывом и честью, между страстью и воинским долгом ставит героев в чрезвычайно сложное положение. Сердце Аиды разрывается между чувством всеобъемлющей любви к своей родине и страстью к возлюбленному Радамесу. С другой стороны, дочь фараона Амнерис питает не менее сильные чувства к Радамесу, но сталкивается с наличием сильной соперницы.

Верди тщательно исследовал огромный массив документального материала, связанного с историей и искусством Древнего Египта. Композитор постарался глубоко интегрировать национальную самобытность египетской культуры, насчитывающей более 5 тыс. лет истории, в музыкальный контекст своего произведения.

24 декабря 1871 года состоялась премьера оперы «Аида» в Каирском оперном театре. Постановка имела грандиозный успех, хотя сам автор на ней не присутствовал. Европейская премьера «Аиды» прошла в следующем 1872 году в театре Ла Скала (Италия). Затем этот шедевр оперного искусства был исполнен в Нью-Йорке (1873 г.), Берлине (1874 г.), Париже (1880 г.) и Лондоне (1876 г.)» [3]. В России «Аиду» впервые увидели 19 ноября 1875 года в Санкт-Петербурге в исполнении итальянской труппы.

В Китае опера впервые была поставлена 27 августа 1998 года. Она знаменовала собой открытие концертного сезона в шанхайском Большом театре. Постановка стала результатом плодотворного сотрудничества Большого театра Шанхая и Оперного театра Флоренции (Opera di Firenze).

С точки зрения классификации режиссерских подходов к постановке оперных произведений, предложенной критиком Евгением Цодоковым, – этот вариант постановки является классическим, актуализируя «натурализм, или тотальный аутентизм» [11] этого музыкального шедевра. В таком контексте опера становится более комфортной для восприятия, более доступной для понимания неподготовленной китайской публики.

Работая над постановкой, итальянский режиссер Стефано Вициоли (Stefano Vizioli) обратился к классическому пониманию оперы с ее традиционными жанрами — ариями и речитативами, ансамблями и хорами, а также другими атрибутами, присущими оперному спектаклю, такими как: максимальное расширение сценического пространства, исключительное качество вокального исполнения, изысканный декор костюмов и другие способы и формы актуализации зрительского внимания. При этом в оперном действии были заняты преимущественно зарубежные исполнители (исключение составляли лишь массовые сцены).

Приглашение мастеров (режиссеров, певцов, декораторов и оформителей) из-за границы для развития оперного направления в современном музыкальном искусстве Китая на стадии его становления можно считать устойчивой тенденцией.

Способом прямого сравнения, на контрасте – когда две труппы (китайская и зарубежная) по очереди отыгрывали одно и то же произведение – выяснялись пути дальнейшего совершенствования режиссерской и актерской работы. Такая методика со временем привела к более глубокому пониманию китайскими оперными артистами европейского художественного подхода к исполнению оперных спектаклей, постепенно повысилось и качество исполнения музыкальных произведений мастерами Поднебесной.

И вот, спустя 19 лет, 24 января 2015 года, «Аида» вновь была поставлена на подмостках шанхайского Большого театра [4]. На этот раз в целях обеспечения исключительной выразительности художественного решения сценического пространства «Аиды» и дальнейшего изучения лучших практик оперного постановочного дела была собрана талантливая команда из признанных профессионалов международной оперной индустрии. В нее вошли режиссер Франческо Микели (Francesco Micheli, Италия) и дирижер Зубин Мета (Zubin Mehta, Индия).

В числе исполнителей:

1. Труппа «А»: Аида (сопрано), эфиопская царевна-рабыня – Хэ Хуэй (和慧, Китай); Радамес (тенор), начальник дворцовой стражи – Хорхе Де Леон (Jorge De Leon, Испания); Амнерис (меццо-сопрано), дочь фараона – Марина Пруденская (Marina Prudenskaya, Россия); Амонасро (баритон), эфиопский царь и отец Аиды – Карлос Альмагуер (Carlos Almaguer, Мексика); Рамфис (бас), верховный жрец – Тянь Хаоцзян (田浩江, Китай).

2. Труппа «В»: Аида (сопрано) – Сусана Браунини (Susanna Branchini, Италия), Радамес (тенор) – Дай Юйцян (戴玉强, Китай), Амнерис (меццо-сопрано) – Ян Гуан (杨光,

Китай), Амонасро (баритон) – Юань Ченье (袁晨野, Китай), Рамфис (бас) – Джузеппини Джорджо (Giorgio Giuseppini, Италия).

Партию Жрицы (сопрано) в обоих труппах исполняла Чжоу Сяолин (Китай), фараона (бас) – Чэнь Пэйсинь (Китай).

Знаменитый испанский тенор Хорхе де Леон – новая звезда современной мировой оперы. В 2014 году в Китае он исполнял партию Туриду, в опере «Сельская честь» Пьетро Масканьи (Pietro Mascagni), поставленную Китайским государственным Большим театром. При этом китайский тенор Дэ Юйцян (戴玉强), всемирно известное сопрано Сусана Браунины (Susanna Branchini), баритон Юань Ченье (袁晨野) и сопрано Ян Гуан (杨光) с партнерами образуют не менее сильный китайский состав (труппа «В»).



Рис. 1. Партию Аиды исполняет Хэ Хуэй, Ляо Кун, 2015.

Сценическое оформление и дизайн костюмов в этой версии «Аиды» основывались на принципе соотнесения с оригинальным историческим обликом оперного сюжета, но при этом были исполнены в художественно-реалистическом стиле. В общей сложности для данного спектакля было изготовлено 278 комплектов сценической одежды. Разнообразие стилей, дизайна и внимание к деталям стали главными характеристиками дизайна нарядов этой постановки, среди которых наличествуют доспехи (18 видов и 128 комплектов) из разнообразных материалов, повторяющих текстуры металла, кожи и даже костей животных!

Кроме того, в данной постановке на сцене появляются новые персонажи – пленные эфиопские воины. Режиссёр Франческо Микели сделал акцент на передаче могущества Древней Эфиопии – государства с тысячелетней историей. Поэтому облик пленных эфиопов в рамках оперного зрелища подчинен идее передать величие их духа, несмотря на поражение от египетской армии.



Рис. 2–3. Сцены из оперы «Аида» (версия 2015 года).

С точки зрения декора сцены, режиссёр Франческо Микели решил опереться не только на использование реальных предметов быта и обстановки, но и создал яркий пейзаж-заставку эпохи древнеегипетских фараонов, в полной мере продемонстрировав мощь и статус древнеегипетской цивилизации. Здесь и высокий, впечатляющий убранством военный корабль (во втором акте), который размеренно движется по «вечной» реке Нил; и величественный храм и другие не менее зрелищные объекты оформления художественного пространства.

Сценография изобилует конструкциями из полимерной пены, которая тщательно обработана под нужные формы и прорисована. При подготовке декораций и бутафории применялся весь спектр передовых высокотехнологичных решений. В частности методом трехмерного проектирования выполнены грандиозная реалистичная пирамида и скульптура сфинкса в первом акте; колоссальный древнеегипетский храм, речной поток Нила, ниспадающий водопад во втором акте; масштабное сражение и разрушение храма в четвертом акте; наконец, бескрайняя пустыня, похоронившая в своих глубинах главных героев.

Для светового оформления сцены было использовано тринадцать высокопроизводительных проекторов, которые передавали изображение и видеоряд с нескольких направлений (сверху, а также впереди и за зоной зрительской аудитории) на гигантский экран неба, расположенный позади сцены. Световая панорама экрана не только декорировала происходящее действие, изменяя свой вид соответственно сюжету, но и виртуально расширяла пространство сцены, обеспечивая ее беспрецедентную визуальную глубину.

Гармоничное сочетание оригинального подхода к сценографии, использование современных проекционных технологий позволило зрителям погрузиться в мир Древнего Египта, перенестись на несколько тысяч лет назад.

После первой демонстрации эта оперная постановка вызвала огромный резонанс в китайском обществе – как в среде музыкальных и театральных критиков, так и у рядовых зрителей, не искушенных в тонкостях оперного искусства.

Опера «Аида» – это произведение с необычайно сильным акцентом на визуальной составляющей спектакля – ее восприятие крайне зависимо от выразительности костюмов персонажей, обстановки и аутентичных декораций. Именно поэтому Шанхайский оперный театр решил представить классическое произведение, не ориентируясь на жесткую, «сухую» схему замкнутого оперного пространства, а стараясь как бы вынести зрелище на открытый воздух, виртуально отодвигая линию горизонта от аудитории.

Безусловно, все оформительские решения имели целью подчеркнуть музыкальную ткань произведения великого итальянского композитора. В шанхайской постановке были задействованы симфонический оркестр, хор и танцевальный коллектив Шанхайского оперного театра. Они выступали в полном составе. Кроме того, специально для данного спектакля были приглашены симфонический оркестр из г. Сучжоу и коллектив театра Ванемуйне (Эстония) для дополнения хоровой партии. В общей сложности в постановке приняли участие более 400 человек (около 120 хористов).

Нельзя не отметить использование ряда чисто кинематографических приемов для создания захватывающего дух эффекта – к примеру, приема «сюжета в сюжете», когда «происходит органическое слияние пространства и времени двух эпох – древности и современности» и «с помощью двух линий излагается сюжет "Аиды"» [8]. Так, на занавес постоянно проецировались фотографии съёмочной площадки; видеокамера, предназначенная для съёмки кино; актёр в современной одежде, прогуливающийся по сцене и др., – всё это соотносило постановку с голливудской кинолентой «Аида» (1953 г.) с участием знаменитой Софи Лорен. По мысли режиссера, этот художественный прием как бы давал возможность зрителю по своему желанию переноситься из одного места действия в другое, побывав и на площадке съёмок голливудского фильма и на берегах древнего Нила.

Помещение, в котором размещались зрительные места, было разделено на три зоны-картины, которые были взаимосвязаны по сюжету и переходили одно в другое, чтобы увлечь зрителей возможностью смешения реальности и иллюзорности, прочувствовать переплетение истинного и фантазийного. Такой художественный метод был призван расширить и дополнить скрытый смысл внутреннего содержания произведения. Это отмечают и критики, считая, что «версию 2015 года Аиды можно отнести к "историческому реализму"» [5]. Причем в данной постановке сохранены музыка, сюжет, но одновременно внедрены и новейшие технические средства, а также новаторские средства акцентуации выразительности.

Как известно, в своей типологии режиссерского видения оперной классики известный критик Евгений Цодоков задействовал несколько параметров: соотношение «реализма» и «условности» («символизма»), степень отдаленности спектакля от произведения, доминирование в постановке музыки или немusical факторов. Третий тип режиссуры он назвал «постмодернистской» или «современной» режиссурой, которая подразумевает «полный разрыв с авторским замыслом и классическими постановочными традициями» [5]. Четвёртый тип – «музыкально-поэтический символизм» (так его можно условно назвать, не путая с историческим понятием символизма, как художественного стиля), по мнению Е.Цодокова, основан на максимальном использовании основных свойств музыки, как определяющей субстанции

оперы, касающейся в первую очередь ее непонятной основы (в отличие от драматического искусства).

По существу, в такой постановке, «дабы она также не превратилась в рутину, можно отходить от конкретики авторского замысла, но обязательно с сохранением духа сочинения, осторожно и исключительно в направлении усиления условности, а не при помощи механической замены одной смысловой конкретики другой (как, например, при актуализации), или приема «снижения» (термин М.Бахтина). Именно здесь эффективен основной закон визуализации оперной постановки, который мы неоднократно уже декларировали: любые внемузыкальные художественные средства интерпретации в оперном искусстве плодотворны в той мере, в какой они усиливают и «обнажают» художественные смыслы основной оперной субстанции – музыки» [11].

Выше мы отмечали, что «Аида» считается одной из самых масштабных по размерам художественного сценического пространства европейских опер, сопряженной с необходимостью моделирования панорамных пейзажей, что связано «с грандиозной сценой самой оперы» [2]. Ее художественный замысел состоит в том, чтобы представить зрителям натуралистичное и яркое театральное зрелище за счет реалистичности оформительского решения сцены, тем самым полностью раскрывая коннотацию оперы, заставляя аудиторию саму очутиться на месте действия сюжета. Также подобная постановочная форма дает зрителям возможность приобщиться одновременно к целому спектру различных видов искусства (хореографии, акробатике, цирковым номерам, практике боевых искусств, иллюзионизму и т.д.). Однако для аудитории, мало информированной в плане содержания оперного произведения, такой формат затрудняет понимание структуры сюжета и логики происходящих событий, стирая различия между первичным и вторичным на сцене; ослабляя драматизм, музыкальность и выразительность оперы, которые так стремился передать ее автор.

Впечатляющая зрелищность сюжета «Аиды» не раз становилась главной причиной обращения к ней разных оперных коллективов. В 1980-х гг. опера впервые была исполнена на фоне реального пейзажа – перед храмом в Луксоре в Египте. С тех пор в Гизе, в Монреале, в Сиднее, в Вене, в Мюнхене, в Афинах, в Цюрихе и в других местах это произведение Джузеппе Верди неоднократно представлялось на открытом пространстве [2].



Рис. 4. Сцена из оперы «Аида», поставленной в Венском театре под открытым небом (2006 г.)

Среди китайских постановок в таком формате стоит особо выделить оперный спектакль «Турандот», разыгранный в Запретном городе (Пекин), который поставил Чжан Имоу в 1998 году.

В 2000 году пейзажный вариант «Аиды» была представлен на открытой сцене шанхайского стадиона (его вместимость – до 80 тыс зрителей). В постановке было задействовано более 3 тыс. человек, а общая площадь сцены составила 5298,75 м². Интересно, что высота воссозданной пирамиды и скульптуры сфинкса превышала 28 метров, а общая площадь декораций, рельефов и картин – 2282,5 м². Поражают и другие параметры: общее количество реквизита – 5812 предметов, а в числе «живого» антуража были два тигра, три слона, три верблюда, два льва, двадцать лошадей и даже... питон.

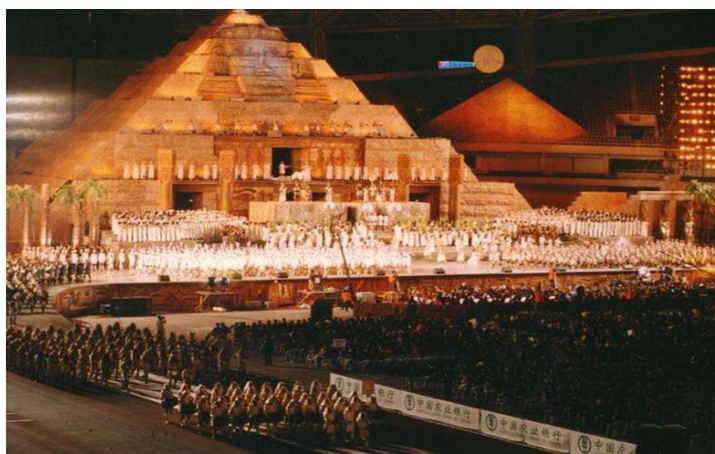


Рис. 5-6. Опера «Аида» на открытой сцене шанхайского стадиона

27 сентября 2003 года на Пекинском стадионе была поставлена наиболее богато оформленная, негабаритная рабочая версия оперы «Аида».



Рис. 5. Пекинский спортивный стадион.
Негабаритная рабочая версия «Аиды» (Женьфу, 2019)

Режиссером пекинской «Аиды» стал художественный руководитель Хорватского национальной театра Кресмир Доранзич, дирижировал оркестром австрийский дирижёр Нильс Муус (Niels Muus), партию сопрано (Аида) исполняла Джорджина фон Бенза (Georginavon Benza, Венгрия); исландский тенор Кристьян Йоханнссон (Kristjan Johannsson) был задействован в роли Радамеса, партию египетской принцессы (сопрано) исполняла Златомира Николова (Zlatomira Nikolove, Болгария); русский бас – Максим Михайлов (Maxim Mikhailov) выступил в роли фараона.

В этом выступлении также использовалось немало эффектных средств выразительности и технических новаций. К таковым можно отнести использование реальных пейзажей, лазер-шоу, фейерверков, воздушных шаров, проекционных экранов и даже вертолетов. Кроме того, в ткань произведения были искусно вплетены цирковые номера (акробатика), а также сцены с представителями животного мира (львами, тиграми, слонами, верблюдами и т.д.).

В выступлении участвовало более 4 тыс. человек, общая площадь сцены составила 6400 м², высота пирамиды достигала 46 метров, десятиметровая статуя сфинкса весила более 10 тонн! Для устройства сцены было использовано более 1000 тонн стальных труб.

И вновь музыкальный контекст произведения Верди играл здесь лишь фоновую роль, что дополнительно подчеркивало искажение звукоусиливающего оборудования. В качестве неожиданного элемента, отсылающего к национальной китайской культурной традиции, можно выделить измененный финал в пекинской версии «Аиды», переработанный в контексте китайской легенды «Лян Шаньбо и ЧжуИньтай», когда в сиянии сотен факелов герой и героиня в облике двух огромных бабочек (символизирующих Аиду и Радамеса) возносятся на небо. Это подчеркивало всепобеждающую силу любви, которая неподвластна времени. Такой спектакль смело можно отнести к примеру «современной режиссуры», в которой исходное произведение Джузеппе Верди служило лишь прототипом, отправной точкой.

Версия «Аиды», поставленная Китайским государственным Большим театром в 2015 году, напротив, принесла «новый шаблон для крупномасштабных оперных созданий, не только демонстрируя великолепную красоту «Аиды», но и демонстрируя её художественную душу» [12, с. 83].

Следует констатировать, что в настоящее время в Китае весьма распространенными стали версии исполнения классических произведений в форме концерта, с сохранением музыки, реплик, сюжета, идентичности персонажей оригинальной оперы, но без использования сценических декораций, реквизита и костюмов. При этом исполнение актеров выглядит вполне достойно, сцены не перегружены оформлением, а в некоторых версиях даже звучит музыка, правда, исполняемая в упрощенной манере (например, оркестр заменяет партия фортепиано).

Такой «минимализм» присущ постановочному принципу «музыкально-поэтический символизм» режиссёрского прочтения оперы. В этом случае комплекс постановочных работ сводится к необходимому набору предметов или даже полностью обходится без них. Преимущество этого формата состоит в том, что себестоимость постановки оказывается кратно ниже и может приспособиться к сценической площадке любого уровня, пусть и зрелище, представленное на сцене, не является полностью соответствующим сюжету (хотя музыкальная часть, как правило, полностью сохраняется). Безусловно, стоимость билетов на концертную версию оперы весьма демократична, и

такие постановки востребованы китайскими любителями оперы, знакомыми с фабулой оперных произведений и перепетиями сюжета. Наглядным примером концертной версии оперы «Аида» является постановка 3 августа 2012 года, подготовленная совместно Китайским государственным Большим театром и Новым национальным театром Японии (The New National Theatre, Tokyo).

Видео:

<http://www.ncpa-classic.com/2012/08/30/VIDA1346319542137581.shtml>.

15 сентября 2017 года концертная версия оперы «Аида» была поставлена в Концертном зале г. Шэньчжэнь <中国深圳音乐厅>.

Заключение

Исторически оперное искусство в Китае развивалось стремительно и временами непоследовательно, пройдя всего за считанные десятилетия путь, который европейское искусство преодолело за несколько веков.

Государственный китайский Большой театр и другие сценические площадки Китая в процессе аккумуляции теоретических знаний и практического опыта в основном опирались на зарубежный кадровый состав – и в вопросах режиссуры, и по части формирования исполнительского контингента. Таким образом реализовывался принцип осознанного заимствования передовой практики и техники у признанных национальных школ – лидеров мирового оперного движения, предполагающий, в общем случае, три этапа:

1. Приглашение зарубежных мастеров для демонстрации лучших образцов оперного искусства.
2. Совместное с иностранными партнерами создание оперных постановок.
3. Самостоятельная локализация европейского оперного материала и постановка оперных спектаклей с опорой на собственные подготовленные творческие коллективы или смешанный (с зарубежными исполнителями) состав.

Однако нельзя сказать, что китайские постановки «Аиды» выступают своеобразной калькой с европейской модели оперного спектакля. Так, в оформлении «Аиды» образца 1998 и 2005 гг. уже присутствовали элементы традиционной китайской живописи Гохуа (монохромное исполнение сюжетов тушью или чернилами с использованием акварельной техники). Известная деликатность при описании сильных эмоциональных переживаний героев (не свойственная европейской оперной традиции) прослеживается в режиссёрских прочтениях обеих китайских версий «Аиды».

Масштабные с точки зрения решения художественного пространства сцены постановки «Аиды» в Китае 2000 и 2003 гг., развернутые на спортивных стадионах, поражают своим внешним великолепием, стараются встроить в канву произведения параллели с китайской культурной традицией, приводят зрителей в трепет грандиозностью происходящего на сцене. Однако эти зрелищные моменты, с другой стороны, несколько отодвигают на второй план музыкальную основу произведения и затушевывает лейтмотив «Аиды» – внутриличностные противоречия, которые мучают главных героев. Эти постановки с известной долей условности можно отнести к т.н. типу «современной режиссуры», в которой хотя и не наблюдается как такового разрыва с исходным повествованием, но доминантой выступают всё же внемузыкальные факторы – атрибуты музыкально-циркового шоу.

Другим специфическим трендом последних лет, который всё более активно используется китайскими театрами, можно считать концертные версии в формате «минимализма». Такие постановки отличает скромность бюджета, доступность для широких слоев публики, легкость в плане восприятия, активное популяризаторское начало и вместе с тем выдерживание на достаточно высоком уровне исходной музыкальной фактуры. «Этот вариант постановки ближе к «музыкально-поэтическому символизму», он эффективно воспитывает китайскую аудиторию» [7].

В заключение отметим, что постановочная модель Шанхайского Большого театра строится на трех китах – обращение к лучшим произведениям мировой культуры, использование при адаптации зарубежных образцов оперного искусства элементов китайской культуры, учет при подготовке той или иной постановки требований времени [10]. Эти слагаемые сыграли весьма позитивную роль в развитии оперного искусства в Китайской Народной Республике.

Опера относится к высокому жанру музыкального искусства. Ее популярность поддерживается лишь исключительным качеством исполнительского мастерства и соблюдением ряда строгих канонов. И для соответствия необходимому уровню любой национальной оперной школе нужно время, талантливые кадры, проницательные режиссеры и тщательное изучение теоретического материала. Таковы составляющие любого подлинного художественного произведения. Поиск баланса этих компонентов и выступает той целью, к которой стремятся в своих интерпретациях выдающихся оперных произведений китайские и зарубежные мастера оперного искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ван Чжипэн (王志鹏). Современная версия оперы – новая постановка оперы. [D]. Университет Хэнань. 2007. («时尚版歌剧—传统歌剧的新制作» [D]. 河南大学, 2007).
2. Гозенпуд А. Опера Верди «Аида». – URL: <https://www.belcanto.ru/aida.html> (дата обращения: 20.11.2021).
3. Опера Верди «Аида», рассказ: интернет-портал «Unistomlg». – URL: <https://unistomlg.ru/overcoat/aida-verdi-opera-verdi-aida-aida-rasskaz> (дата обращения: 22.12.2021).
4. Опера Донбасса: интернет-портал «Calameo». – URL: <https://www.calameo.com/books/006987006ba9ac4e4d609> (дата обращения: 22.11.2021).
5. Кривоногова Е.В. Типология оперной режиссуры: театроведческий аспект. – Екатеринбург: Уральская государственная консерватория им. М.П. Мусоргского, 2016. С. 31.
6. Ман Синьин (满新颖). Зарождение оперы в Китае. Университет города Сямынь. Университет Сямынь. 2007 («中国歌剧的诞生». 厦门大学, 2007).
7. Науменко Т.И. Музыкальная наука в контексте культуры. – М.: Российская академия музыки им. Гнесиных, 2018. №4(27). С. 86–89.
8. Попова Е.В. Культурология: учеб. пособие для студентов проф.-пед. вузов / Л. А. Кленов, Е. В. Попова. – Екатеринбург: Изд-во ГОУ ВПО «Рос. гос. проф.-пед. ун-т», 2009. С. 151.
9. Ряпосов Ю.А. Музыкальный театр: векторы развития. Вып. 1–2 / Российский институт истории искусств; сост. и ред. – Е. В. Третьякова. – СПб.: Астерион, 2020. С. 310.
10. У Цзин Юй. Опера Дж. Пуччини «Турандот»: автореф. дисс. ... канд. культурологии. – СПб., 2013. С. 29.

11. Цодоков Е. Визуализация оперы, или Типология оперной режиссуры. 08.10.2009. – URL: <https://www.operanews.ru/history55.htm> (дата обращения: 03.05.2021).
12. Х. В. Янсон и Энтони Ф. Ят. Основы истории искусств. – СПб.: АОЗТ ИКАР, 1996 / Copyright ©1971 Harry N. Abrams, B. V., The Netherlands.

REFERENCES

1. Van Chzhipen (王志鹏). *Sovremennaya versiya opery – novaya postanovka opery*. [D]. Universitet Khenan'. 2007. («时尚版歌剧—传统歌剧的新制作» [D]. 河南大学, 2007).
2. Gozenpud A. *Opera Verdi «Aida»*. – URL: <https://www.belcanto.ru/aida.html> (data obrashcheniya: 20.11.2021).
3. *Opera Verdi «Aida»*, rasskaz: internet-portal «Unistomlg». – URL: <https://unistomlg.ru/overcoat/aida-verdi-opera-verdi-aida-aida-rasskaz> (data obrashcheniya: 22.12.2021).
4. *Opera Donbassa: internet-portal «Calameo»*. – URL: <https://www.calameo.com/books/006987006ba9ac4e4d609> (data obrashcheniya: 22.11.2021).
5. Krivonogova E.V. *Tipologiya opernoi rezhissury: teatrovedcheskii aspekt*. – Ekaterinburg: Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M.P. Musorgskogo, 2016. P. 31.
6. Man Sin'in (满新颖). *Zarozhdenie opery v Kitae*. Universitet goroda Syamyn'. Universitet Syamyn'. 2007 («中国歌剧的诞生». 厦门大学, 2007).
7. Naumenko T.I. *Muzykal'naya nauka v kontekste kul'tury*. – M.: Rossiiskaya akademiya muzyki im. Gnesinykh, 2018. №4(27). Pp. 86–89.
8. Popova E.V. *Kul'turologiya: ucheb. posobie dlya studentov prof.-ped. vuzov / L. A. Klenov, E. V. Popova*. – Ekaterinburg: Izd-vo GOU VPO «Ros. gos. prof.-ped. un-t», 2009. P. 151.
9. Ryaposov Yu.A. *Muzykal'nyi teatr: vektory razvitiya*. Vyp. 1–2 / Rossiiskii institut istorii iskusstv; sost. i red. – E. V. Tret'yakova. – SPb.: Asterion, 2020. P. 310.
10. U Tszin Yui. *Opera Dzh. Puchchini «Turandot»: avtoref. diss. ... kand. kul'turologii*. – SPb., 2013. P. 29.
11. Tsodokov E. *Vizualizatsiya opery, ili Tipologiya opernoi rezhissury*. 08.10.2009. – URL: <https://www.operanews.ru/history55.htm> (data obrashcheniya: 03.05.2021).
12. X. V. Yanson i Entoni F. Yat. *Osnovy istorii iskusstv*. – SPb.: AOZT IKAR, 1996 / Copyright ©1971 Harry N. Abrams, V. V., The Netherlands.

Гуменная Татьяна Петровна

доцент кафедры фортепиано

ФГКВОУ ВО «Военный университет им. князя Александра Невского»

Министерства обороны Российской Федерации

e-mail: gutaani@yandex.ru

Gumennaya Tatiana P.

Associate Professor of the Department of Piano

Military University. Prince Alexander Nevsky

Ministry of Defense of the Russian Federation

ПОЛИФОНИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ XX ВЕКА

Аннотация. В статье анализируется изучение полифонических произведений композиторов XX века (Д. Кабалевского, С. Фейнберга, Д. Шостаковича, Р. Щедрина и других) в классе фортепиано.

В данной теме полифония XX века рассматривается как обязательный материал для формирования профессионального фундамента и музыкального потенциала обучающихся, необходимого для их последующей деятельности.

Целью работы является научное обоснование выбора репертуара и интерпретации по учебной теме «Полифонические произведения».

Ключевые слова: фортепианная школа, русская полифония XX века, фортепианный репертуар, интерпретация, прелюдии и фуги.

POLYPHONIC WORKS

RUSSIAN COMPOSERS OF THE TWENTIETH CENTURY

Annotation. The article analyzes the study of polyphonic works by composers of the twentieth century (D. Kabalevsky, S. Feinberg, D. Shostakovich, R. Shchedrin and others) in the piano class.

In this topic, the polyphony of the twentieth century is considered as a mandatory material for the formation of a professional foundation and the musical potential of students necessary for their subsequent activities.

The purpose of the work is the scientific justification of the choice of repertoire and interpretation on the educational topic "Polyphonic works".

Keywords: piano school, Russian polyphony of the 20th century, piano repertoire, interpretation, preludes and fugues.

Возрастающая роль полифонии в двадцатом столетии связана с общими тенденциями усиления рационального, логического начала современной музыки. Композиторы стремятся сочетать классические закономерности с новыми основами музыкального мышления.

XX век предстаёт как время расцвета полифонического искусства, также как это было во времена барокко, ренессанса, позднего средневековья.

Многие композиторы создали многочастные полифонические циклы, например, П. Хиндемит («Ludus tonalis»), Д. Шостакович («24 прелюдии и фуги»), К. Караев («12 фуг»), А. Хачатурян («Речитативы и фуги»), А. Пирумов («Полифоническая тетрадь»), циклы из 24 прелюдий и фуг Р. Щедрина, В. Полторацкого, С. Слонимского и других.

Два фортепианных сочинения А. Шнитке продолжают традицию барочного полифонического цикла: «Прелюдия и fuga» (1963г.) и «Импровизация и fuga» (1965г.).

Полифония XX века, построенная на взаимодействии и противостоянии старого и нового, оказалась органично включенной и в авангардные и в традиционные области в творчестве многих композиторов.

Музыка советского периода завоевала широкое признание. Эти сочинения ярко отражают жизнь нашей Родины, а отечественный фортепианный репертуар пополнился изданиями, заслуживающими серьезного внимания, в частности, в области полифонии.

Своеобразным опытом создания программных произведений полифонического стиля является сборник прелюдий и фуг Д. Б. Кабалевского (ор. 61), опубликованный в 1961 году.

Этот цикл полезен учащимся с начальным и средним уровнем подготовки. Программность прелюдий и фуг Кабалевского близка и понятна юным музыкантам, исполнителям этих пьес. Здесь есть картины природы (прелюдия и fuga №3 «Вечерняя песня за рекой»), образы пионеров (прелюдия и fuga №2 «Прием в пионеры» и прелюдия и fuga №4 «В пионерском лагере»), рассказы о героизме советской молодежи в Великой Отечественной войне (прелюдия и fuga №5 «Рассказ о герое» и прелюдия и fuga №6 «Праздник труда»). Сам композитор в своем обращении к детям (с этого обращения сборник открывается) вкратце объясняет жанровые особенности этих прелюдий и фуг, замечая, что наши учащиеся часто играют полифонические произведения без должного внимания к их содержанию. За красивой поэтичной прелюдией и фугой №1 следует прелюдия и fuga №2 «Прием в пионеры», в которой примечательна стремительная, довольно техничная fuga. Прелюдия №3 рисует картины природы, а в фуге №3 слышится протяжная лирическая песня, исполняя которую надо очень бережно относиться к звуку, регистрам инструмента, находить динамически оправданные построения.

Прелюдия и fuga №5 «Рассказ о герое» – наиболее сложная пьеса в сборнике. Чтобы передать взволнованный, драматичный характер от исполнителя требуется искренность, непосредственность переживания. Прелюдию и фугу №6 «Праздник труда» следует исполнять с большим размахом и виртуозностью. Осуществить это помогает пианистически удобная фактура.

Современная полифония имеет свои особенности, в частности, в прелюдиях и фугах Кабалевского прежде всего заметна новизна музыкального языка. В целом, прелюдии и фуги Кабалевского являются высокохудожественными образцами советской программной музыки, которые будут воспитывать у учащихся творческое отношение к полифонической музыке.

Крупнейшие композиторы нашей страны используют полифонические приемы письма. Здесь привлекают внимание содержательные по музыке пьесы Г. Свиридова, М. Вайнберга, С. Фейнберга и других авторов.

В 1963 году в издательстве «Советский композитор» вышел «Детский альбом» Самуила Евгеньевича Фейнберга, написанный им в 1962 году и являющийся вместе с Двенадцатой сонатой лебединой песней этого замечательного советского композитора. Эти пьесы могут стоять в одном ряду с лучшими произведениями для детей Шумана, Чайковского, Бартока, Прокофьева. Композиторское мастерство автора, используемые им контрастность и разнообразие музыкальных образов, удачно найденная форма изложения сохраняют черты стиля Фейнберга с характерной для него фортепианной техникой. Кроме того, у С. Фейнберга много транскрипций и обработок. Например, «Сборник транскрипций пьес из произведений итальянских композиторов 17-18 столетий» (Москва, Госиздат 1963г.), рассчитанный на исполнение юными пианистами. В сборник включено 9 пьес из произведений П. Локателли, Дж. Фрескобальди, Б. Марчелло, А. Корелли. Все это

имеет большое воспитательное и педагогическое значение, ориентирует юных музыкантов на изучение высокохудожественных произведений прошлого.

Особое место в русской полифонии XX века занимают работы Д. Шостаковича и Р. Щедрина. Большую популярность приобрели Двадцать четыре прелюдии и фуги для фортепиано (op.87), написанные Шостаковичем в 1951 году. Этот цикл явился новым словом в развитии мирового полифонического искусства. Сочинение можно считать одним из ярчайших фортепианных произведений 20 века. Данный цикл привлек внимание таких музыковедов как Л.А. Мазель, С.С. Скребков, А.Н. Должанский, К.Х. Аджемов, В.П. Задерацкий; появились книги-биографии о Шостаковиче Л.В. Данилевича, С.М. Хентовой, Л.О. Акопяна, в которых они обращают внимание на разнообразие традиций, русского и мирового наследия, сформировавших особенный, своеобразный музыкальный почерк композитора. Можно привести слова самого Шостаковича: «Кто-то даже про меня сказал в упрек мне, что я всеяден «ем, так сказать, всю музыку – «от Баха до Оффенбаха», а я считаю это своим большим счастьем. Мне доставляет радость великая музыка Баха, и в то же время мелодии Оффенбаха».

В 24 прелюдиях и фугах можно услышать и найти общность с «Хорошо темперированным клавиром» И.С. Баха, да и сам цикл написан после неоднократного прослушивания Шостаковичем произведений И.С. Баха на международном конкурсе им. И.С. Баха, проходившем в 1950 году, в Лейпциге. Шостакович тогда как раз председательствовал в жюри этого конкурса. Прелюдии и фуги Шостакович, как и И.С. Бах, объединяет попарно, пишет во всех 24 тональностях. Даже первые прелюдии До мажор в циклах Баха (1 том «ХТК») и Шостаковича близки по настроению (спокойные, ясные) и являются самыми часто исполняемыми и известными пьесами в циклах и Баха и Шостаковича. Точным считаю высказывание В. Задерацкого: «Шостакович относится к категории художников-мыслителей. Богатство, разнообразие и внутренняя напряжённость мелодических интонаций, насыщенных мыслью, требуют абсолютной ясности выражения. Фактура фортепианных произведений Шостаковича отличается незагроможденностью голосоведения и необычной полнозвучностью...». Источники творчества Д.Д. Шостаковича обнаруживаются и в музыке русских композиторов – М.И. Глинки, М.П. Мусоргского, А.П. Бородина, С.А. Танеева, А.С. Аренского, А.К. Лядова.

Внутри цикла 24 прелюдий и фуг встречаются многочисленные художественные примеры разных по колориту образов. В строгих рамках старой полифонической формы композитор создал живые произведения, согретые глубокими чувствами современного человека. Темы в большинстве своём носят ярко выраженные, характерные черты русского народа. Здесь и плавные, спокойные мелодии народного склада, и суровые, драматические былинные распевы, как древние сказания. Рядом с этим возникают образы, полные веселья, танцевальные, очень жизнерадостные, стремительные. Драматические эпизоды не нарушают, а скорее подчеркивают общий оптимистический характер цикла.

Прелюдия и фуга *fis-moll*: в прелюдии явно слышны сухие речитативные построения, а фуга – философское размышление с вопросительными интонациями. Прелюдия и фуга *A-dur*: обе пьесы написаны в подвижном, активном движении; прелюдия и фуга *cis-moll*: прелюдия в непрерывном имитационном движении, иногда чередующимся аккордовыми построениями, а фуга – очень сосредоточенного серьезного плана. Яркие, неповторимые мелодии цикла легко запоминаются. Мелодичные темы, но с резкими, неожиданными интонациями. В основе музыкальной ткани как диатонические мажор и минор, так и характерные для Шостаковича низкие II, VI, III, VII ступени.

В прелюдии *Des-dur* – с перехода 12 такта в 13 такт в натуральном мажоре звучат низкие II, VI, III, VII ступени, способствующие усилению «минорности» в восприятии музыки. Необходимо отметить простоту, гибкость и неповторимость изложения

музыкального материала. Даже в плотной вертикальной фактуре кульминационных построений все очень хорошо прослушивается. Например, мощный колокольный заключительный раздел фуги d-moll. В цикле, а именно в фугах, можно встретить трансформацию имитационно-полифонической музыкальной ткани в гомофонно-гармоническую, например – fuga As-dur. В завершающей части фуги Des-dur происходит переход в одноголосное звучание.

Условно можно разделить весь цикл на три группы.

Первая – лирическая, повествовательно-созерцательная и пейзажная. Прелюдии и фуги – до мажор, ре мажор, ля мажор, ми минор, до минор, си бемоль минор, а также прелюдии ми мажор, соль диез минор, фуги до диез минор, соль диез минор и фа минор.

Вторую группу составляют эпические, а порой повествовательно-драматические прелюдии и фуги: си минор, ля бемоль мажор, си бемоль мажор, соль диез минор, ми бемоль мажор и ре минор. Эти прелюдии и фуги вызывают в памяти сцены из опер Мусоргского (особенно прелюдия и fuga ми бемоль минор).

Третья группа прелюдий и фуг проникнута танцевальными ритмами скерцозных произведений, в которых Шостакович отдает дань юмору и гротеску (например, прелюдия и fuga си мажор).

Завершающая весь цикл прелюдия и fuga ре минор – одно из наиболее глубоких по содержанию и крупных по масштабу сочинений цикла. Здесь можно говорить о симфонизации формы.

Большой заслугой Д. Шостаковича в ор. 87 является актуальность баховского замысла, а также возможность сочинения прелюдий и фуг в современной интерпретации, созвучной музыке XX века.

Цикл 24 прелюдии и фуги Шостаковича является выдающимся произведением не только его фортепианного творчества, но и всего его композиторского достояния.

Появление этого сочинения вдохновило отечественных композиторов к написанию следующих полифонических циклов, таких как 34 прелюдии и фуги В.С. Бибика (1973-1978), 12 фуг К. Караева (1981), интересны 24 прелюдии и фуги для гитары И.В. Рехина (1985-1990) и 24 прелюдии и фуги С.С. Слонимского (1994). На их появление оказали влияние «Хорошо темперированный клавир» И.С. Баха и цикл 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича.

Особенно хочется упомянуть и рассмотреть цикл Двадцать четыре прелюдии и фуги (1964-1970) Р.К. Щедрина, позднее его же «Полифоническую тетрадь».

«24 прелюдии и фуги» для фортепиано Родиона Щедрина, как и у Дмитрия Шостаковича, связаны с большим интересом композитора к полифонии, эпохе барокко, и так же особой любовью к творчеству И.С. Баха – непревзойденной вершине полифонического искусства.

В прелюдии и фуге си бемоль мажор Р.К. Щедрин использовал темы И.С. Баха: в фуге – тему из фуги си бемоль мажор (2 том «ХТК»), а в прелюдии – тему ВАСН.

В отличие от Баха, который располагал свои микроциклы по хроматической гамме, Шостакович и Щедрин располагают свои прелюдии и фуги по квинтовому кругу, разделяя все сочинение на два тома, охватывающих, соответственно, диезные и бемольные тональности. Прелюдии и фуги первого тома (1966) Щедрин пишет в диезных тональностях. Второй том написан почти спустя 5 лет, в бемольных тональностях (1971). Диезные прелюдии и фуги написаны одновременно с концертом для оркестра «Озорные частушки» и оперой «Не только любовь». Поэтому в фугах мы наблюдаем образную конкретность и театральность с искрометным юмором, сочетающимся с проникновенной поэтической лирикой. К драматическим фугам в первом томе, их не много, можно отнести фуги си минор, фа диез минор, соль диез минор.

Во втором же томе преобладает иное настроение – мягкий лиризм, раздумье, трагедийный пафос.

Но при всех этих различиях в характере прелюдий и фуг, полностью цикл звучит единым, целым сочинением. «Подчеркивая единство цикла, Щедрин скрепляет его части своеобразной аркой, образуемой первой и последней фугами. 24-я прелюдия и fuga (ре минор) – точное обращение первой (до мажор). Подобный пример обращения фуги встречается в «Искусстве фуги» И.С. Баха (contrapunctus XII). Эта репризность имеет значение для логики всего сочинения, удачно найденное Щедриным завершение цикла сообщает ему большую законченность».

Автор использует принципы старополифонических жанров с использованием современного письма, выработанного в XX веке. Прелюдии Щедрина, различаясь по своей форме и жанрам кратки, немногословны. Они приобретают современный характер звучания, будь то скерцозные (до мажор, си бемоль минор), танцевальные (соль мажор – сицилиана, фа минор – вальс), хоральные (си минор) или токкатного склада (ля мажор, ми бемоль мажор), лирический, романсовый характер звучит в прелюдиях фа мажор, до диэз минор. Достаточно велико число импровизационных прелюдий, среди которых встречаются блестяще-виртуозные (ми бемоль минор, си бемоль мажор, соль минор, ре мажор) и задумчиво-созерцательные (фа диэз минор, ре бемоль мажор). Большая часть прелюдий выдержана в полифоническом складе. Но есть в сборнике несколько гомофонно-гармонических прелюдий (си минор, си мажор, ре мажор).

В микроцикле Щедрина (прелюдия-фуга) прелюдия играет роль вступления к фуге. «Продолжая баховские традиции в отношении импровизационности прелюдий, их лаконизма и несамостоятельности, зависимости от фуги, Щедрин, подобно Шостаковичу, усваивает и опыт русских композиторов-полифонистов (Танеева и Глазунова), положивших в основу цикла принцип монотематизма (впервые этот принцип был применён в полифонических циклах Листа и Франка). Но, в отличие от Шостаковича, прелюдии Щедрина гораздо лаконичнее, в них преобладает импровизационность, (особенно в прелюдиях второго тома), что усиливает контраст с фугой и объединяет части цикла, ибо прелюдия становится несамостоятельной и не может существовать отдельно от фуги.

Прелюдии же Шостаковича более развернуты, самостоятельны, конструктивно оформлены. Их можно было бы исполнять и отдельно. Если они невольно вызывают сравнение с прелюдиями Рахманинова, то прелюдии Щедрина ближе к аналогичному жанру Шопена и Скрябина».

«24 прелюдии и фуги» – безусловно, выдающаяся работа Р. Щедрина, в которой автор продолжает русское музыкальное наследие, развивает и обогащает полифонию, наполняя свои пьесы содержанием сегодняшней окружающей нас жизни, в которой отражается так же и богатство творческой индивидуальности художника XX века.

В заключение можно сделать вывод о том, что полифоническая музыка может очень много дать учащемуся. Начинающий музыкант должен осмыслить эту музыку, почувствовать ее красоту и величие. Для достижения профессионализма учащемуся понадобится постоянное системное совершенствование своих знаний и навыков, полифоническая и музыкальная зрелость; желательна преемственность в музыкальной педагогике, с изучением мирового музыкального наследия, и, конечно, эмоциональный, душевный и творческий контакт с музыкой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века: очерки. – Л.: Советский композитор, 1976.

2. Задерацкий В. Об интерпретации сборника прелюдий и фуг Д. Шостаковича. Вопросы фортепианной педагогики. Сборник статей под общей редакцией В. Нотансона. Вып. 2. – М.: Музыка, 1967.
3. Лю Чже Д. Шостакович о времени и о себе 1926-1975. – М.: Советский композитор, 1980.
4. Лихачева И. 24 прелюдии и фуги Р. Щедрина. – М.: Музыка, 1975.
5. Иванова Е.В. О способах использования цифровых технологий в вузовских курсах «полифонии» (дистанционный формат обучения) // Искусство и образование. 2022. № 6 (140). С. 182-189.
6. Куликова М.А. Простейшие музыкальные приемы, как способ освоения полифонии учащимися ДМШ // Педагогический научный журнал. 2022. № 2. С. 32-37.

REFERENCES

1. Gakkel' L. E. Fortepiannaya muzyka XX veka: ocherki. – L.: Sovetskii kompozitor, 1976.
2. Zaderatskii V. Ob interpretatsii sbornika prelyudii i fug D. Shostakovicha. Voprosy fortepiannoi pedagogiki. Sbornik statei pod obshchei redaktsiei V. Notansona. Vyp. 2. – M.: Muzyka, 1967.
3. Lyu Chzhe D. Shostakovich o vremeni i o sebe 1926-1975. – M.: Sovetskii kompozitor, 1980.
4. Likhacheva I. 24 prelyudii i fugi R. Shchedrina. – M.: Muzyka, 1975.
5. Ivanova E.V. Iskusstvo i obrazovanie, 2022, № 6 (140), Pp. 182-189.
6. Kulikova M.A. Pedagogicheskii nauchnyi zhurnal, 2022, № 2, Pp. 32-37.

Цао Ши

аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
ФГБОУ ВО «Российского государственного педагогического университета
им. А. И. Герцена»
e-mail: 1145613463@qq.com

Cao Shi

postgraduate student of the Department of Musical Education and Education
Russian State Pedagogical University them. A. I. Herzen

ЕВРОПЕЙСКИЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ В ИСТОРИКО- КУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ ИСКУССТВА КИТАЯ XIX-XX ВЕКОВ НА ПРИМЕРЕ КЛАРНЕТА

Аннотация. Статья посвящена проблеме развития европейских музыкальных инструментов в историко-культурном контексте искусства Китая XIX–XX веков на примере кларнета. Прошедшее столетие отличалось стремительными изменениями во всех сферах жизни общества Китая: политической, социально-экономической, культурно-производственной. Все это сопровождала динамика технического прогресса. Кроме того, в XX столетии Китай пережил смену политических режимов и политических курсов, которые оказывали влияние на взаимодействие с западноевропейской культурой и развитие музыкального искусства Китая. Кларнет в Китае прошел более, чем вековой путь становления. В каждый из исторических периодов проявлялись те или иные черты как исполнительского, так и композиторского творчества, связанные с данным инструментом. Менялись идеи, содержание, музыкальный язык, средства выразительности. Но все изменения, сопутствующие процессу развития кларнета в Китае, соотносятся непосредственно с историко-культурным аспектом, что и определило актуальность данного исследования.

Ключевые слова: исполнительство, жанр, средства выразительности, стиль, композиторская техника, историко-культурный контекст.

EUROPEAN MUSICAL INSTRUMENTS IN THE HISTORICAL AND CULTURAL CONTEXT OF CHINA ART OF THE 11TH-20TH CENTURIES ON THE EXAMPLE OF THE CLARINET

Annotation. The article is devoted to the problem of the development of European musical instruments in the historical and cultural context of the Chinese art of the XIX-XX centuries on the example of the clarinet. The past century has been marked by rapid changes in all spheres of Chinese society: political, socio-economic, cultural and industrial. All this was accompanied by the dynamics of technical progress. In addition, in the 20th century, China experienced a change in political regimes and political courses that influenced interaction with Western European culture and the development of Chinese musical art. The clarinet in China has gone through more than a century of development. In each of the historical periods, certain features of both performing and composing creativity associated with this instrument were manifested. Changed ideas, content, musical language, means of expression. But all the changes associated with the development of the clarinet in China are directly related to the historical and cultural aspect, which determined the relevance of this study.

Keywords: performance, genre, means of expression, style, composer's technique, historical and cultural context.

История музыкальной культуры Китая вызывала интерес музыковедов и искусствоведов на протяжении многих десятилетий. Искусство и культура Китая всегда были тесно связаны с историческими, политическими событиями и развивались в соответствии и параллельно с ними, под их влиянием. В данном аспекте происходило и проникновение в музыкальную культуру Китая западноевропейских деревянных духовых инструментов, в том числе и кларнета.

История развития исполнительства на кларнете и композиторского творчества для этого инструмента в Китае не продолжительна: кларнет получил признание среди китайских музыкантов лишь в середине прошлого столетия. Тем не менее, достигнуты большие успехи на международном уровне среди китайских кларнетистов, произведения для кларнета китайских композиторов являются составной частью репертуара во всем мире.

Как указывает в своей диссертации Фу Цян, самое раннее упоминание о кларнете в Китае относится к периоду правления династии Цин. Согласно записям, в середине XVIII века западные миссионеры прибыли в Китай и подарили императору Цяньлуну музыкальные инструменты, среди которых был музыкальный инструмент под названием «Западный Сяо». «Западный Сяо» являлся одной из первых разновидностей кларнета. Сразу после появления инструмент стал популярен при дворе императора. Признание кларнета в качестве придворного инструмента было обусловлено традициями инструментального музыкального искусства Китая. С древнейших времен праздники, придворные церемонии, ритуалы сопровождалась в Китае инструментальной музыкой [2, с.5].

В середине XIX века англичанин Хёрд основал первый в Китае оркестр. Пекинско-Тяньцзиньский оркестр состоял из студентов и иностранных преподавателей, профессиональных музыкантов, которые приехали в Китай работать. Следует отметить, что вторая половина XIX – начало XX столетий ознаменовано тесным сотрудничеством Китая с другими странами, в том числе в сфере образования, культуры и искусства. В XX столетии приток эмигрантов в страну был связан со сложной военно-политической обстановкой на международной арене. Оркестр в основном сопровождал придворные развлечения, исполняя светскую музыку.

Рубеж XIX и XX столетий отмечен стремительными изменениями в общественной и политической жизни. Это нашло отражение в культуре и искусстве. Музыкальная культура столкнулась с необходимостью переосмысления образов, задач, содержания. Научный и технический прогресс также оказал влияние на творческое мышление композиторов и их произведения.

К началу XX столетия относится появление первого среди исполнителей китайского кларнетиста – Му Чжицина (1889–1969), получившего западноевропейское образование и воспитавшего большое количество выдающихся музыкальных талантов, таких как У Бочао, Сянь Синхай, Тан Шучжэнь и др. Му Чжицин внес большой вклад в развитие китайской кларнетовой школы исполнительства и педагогики.

В первые десятилетия XX века в Китае появились симфонические оркестры как результат интеграции западноевропейских традиций в музыкальную культуру Китая. В 1940-х годах в Китае стали создаваться и активно развиваться духовые оркестры. Связано это было, в первую очередь, с китайско-японской войной и подъемом патриотических настроений. Таким образом, исполнительское кларнетовое искусство развивалось параллельно с тенденциями формирования оркестровой музыки.

Богатые технические и звуковые возможности кларнета помогали воплотить разнообразные художественные образы. Также исполнительские возможности инструмента стали объектом композиторских экспериментов.

Образование в 1949 году Китайской Народной Республики выдвинуло на первый план коммунистическую идеологию и подчинение ей всех сфер жизни общества, в том числе и искусства. В данный период активно развивалось образование, педагогика и методика исполнительства на кларнете, что свидетельствовало о трактовке данного инструмента в Китае как профессионального.

В середине XX столетия появились первые сочинения для кларнета китайских композиторов. В основе большинства произведений 1950–1980 годов были народные танцы и песенные мелодии. Среди произведений для кларнета китайских композиторов: «Вариации в Северной Цзянсу» (1952) Чжан Ву, «Синьцзянские танцы» (1955), «Новогодние танцы» (1960), «Монгольские песни о любви» (1956) Синь Хугуана, «Песни лугов», «Осенний урожай» Ню Ванли (1962), «Песнь пастухов» (1963) Ван Яня и др. «Характерным для всех этих произведений являлось сочетание западноевропейских особенностей исполнительства на кларнете с национальными чертами китайской народной музыки (мелодия, гармония, ритм, техника игры, стиль фольклорных традиций)», – отмечает Фу, Цян [3, с. 60].

Одновременно с композиторским, развивалось и исполнительское творчество. Китайские музыканты начали активно концерттировать в других странах, что сделало их популярными на мировых сценах и международных конкурсах. Так, Тао Чуньсяо занял третье место на VII-м Всемирном молодежном фестивале духовой музыки в 1952 году. Это знаковое достижение доказало, что профессиональное обучение игре на кларнете в Китае находилось на высоком уровне. Бай Вэньшунь, кларнетист-виртуоз, в 1964 году записал первый в стране сольный альбом.

Создание в 1952 году «Вариации в Северной Цзянсу» Чжан Ву стало знаковым событием в развитии музыки для кларнета. Чжао Юй указывает: «В произведении композитор интегрирует музыкальный стиль западных произведений в колорит традиционной китайской музыки, а также использует творческий метод исполнения китайских ладов европейским инструментом». Вариации разделены на три части. Структура «Аллегро-Адажио-Аллегро» используется в качестве основного принципа формообразования. Основная тема пронизана национальным колоритом и интонациями [6, с. 79].

Период 1966–1976 годов в Китае связан с Культурной революцией. В данный период искусство и культура практически не развивались, все западноевропейское запрещалось. Идеология и политическая диктатура на целое десятилетие остановили развитие исполнительского искусства. Закрывались музыкальные образовательные организации, распались творческие коллективы. Все это отразилось на исполнительской и композиторской деятельности. Кларнету, как инструменту с европейскими корнями, стало сложно развиваться. Композиторы стали писать для него музыку, основанную либо на народном, либо на революционном тематизме. Однако, новые политические веяния не смогли нарушить уже сформировавшиеся традиции и интерес к инструменту, в результате лишь замедлилась динамика его развития. В качестве примера произведений для кларнета этого исторического периода можно назвать «Красную армию матерей» (1963), пьесы «Подготовительный танец армии матерей» (1969), «Танец со шляпами доули» (1970), «Освобождение» (1973) композитора Сян Чжэньлуна.

После окончания Культурной революции в Китай стали приезжать музыканты из-за рубежа и, наоборот, китайские исполнители и композиторы получили разрешение выезда в другие страны. Выдающиеся преподаватели и музыканты Чжан У, Тао Чуньсяо, Хуан Юаньпэй, Бай Чжэминь, Цин Лэйцзюнь и их ученики стали основателями китайской исполнительской кларнетовой школы.

Период, начавшийся после Культурной революции, являлся этапом расцвета и активного развития кларнета в Китае. В структуре данного исторического периода выделялось три этапа, для каждого из которых характерны свои достижения: конец 1970-х годов – этап возрождения популяризации кларнета после периода Культурной революции, 1980–1990-е годы – этап активного развития и творческих поисков, с 1998 года до настоящего времени – этап значительных творческих успехов и признания китайских кларнетистов в мире.

После Культурной революции в исполнительской и композиторской деятельности проявлялась свобода творчества, освобождение от догм и ограниченных рамок. Получили развитие различные формы и жанры музыки для кларнета (пьесы-миниатюры на национальные темы – «Радость Надам», «Праздник на горе Гиу», «Прекрасная Аулэ»; переложения народных мелодий в разнообразных жанровых проявлениях в форме вариации, обработки, рондо: Ни Яочи «Хуабанцзы Северо-восточного региона» (песня для инструмента баньху, «Братья из Красной армии вернулись» (песня для эрху), «Строй проснувшихся тетушек» (песня для китайской флейты ди)); переложениями популярных мелодий для кларнета – Чжао Юйшу «Почему цветы такие красные?» (1981), Ни Яочи «Песня партизанского отряда» (1980). Появились новые композиторские техники, в процессе исполнительской практики кларнетисты стали применять новые исполнительские приемы и шире раскрывать тембровые возможности кларнета.

В конце 1980-х годов один из самых популярных кларнетистов в Китае Чэнь Циган создал новаторские произведения для кларнета. Он начал применять новые композиторские техники и особенности музыкального языка различных стилей. Такова, например, авангардная композиция «Утренняя песня», получившая высокую оценку на II Международном конкурсе молодых композиторов во Франции.

В 1980 году Ху Бицзина написал трехчастный концерт для кларнета «Голос Памира», ставший классикой китайской кларнетовой музыки. В 1982 году был издан сборник «Избранные песни для преподавания на кларнете в Центральной музыкальной консерватории», опубликованный Народным музыкальным издательством, куда вошли в том числе «Пастушка» в транскрипции Ли Гоцюаня, «Синьцзянский танец» Чжан Ву, «Осенний урожай» Ню Ванли и др. Эти произведения были основаны на традиционной китайской народной музыке и интегрированы со стилистическими чертами западного классического и романтического периодов. Хотя данные произведения были написаны в жанре миниатюры, они представляли собой крупный прорыв в художественных достижениях китайских композиторов и демонстрировали величие китайских произведений для кларнета на раннем этапе развития.

С начала 1990-х годов резко возросло количество международных конкурсов и фестивалей, проводимых в Китае. Это также в определенной степени способствовало развитию исполнительского искусства на кларнете и появлению новых образцов композиторского творчества. В этот период появилась группа молодых кларнетистов, в том числе Тао Сюгуан, Хэ И, Цин Лицзюнь, Мэн Чжаося, Ю Дейи, Ван Тао, Бай Те, Юань Юань. Примером сочинения для кларнета, созданного в этот период, является «Каприччио» Хуан Аньлуна, которое состоит из двух частей (первая часть относительно медленная и лирическая, вторая более живая и подвижная). В основу пьесы положена мелодия северной шэньсийской народной песни «Поймай звериный дух», а тембр кларнета позволил передать яркую жизненную атмосферу жителей северной провинции Шэньси.

В музыке китайских композиторов нашли свое проявление тенденции примитивизма, додекафонии, алеаторики, электронной музыки и т. д. Освоение новых техник было вызвано усложнением музыкальной образности, что, в свою очередь, влекло

за собой изменение не только средств музыкальной выразительности, но и исполнительских возможностей кларнета. Таким образом, под влиянием новых композиторских техник, усложнялись и модернизировались технические, тембровые и выразительные исполнительские возможности кларнета. В произведениях композиторов XX века способность кларнета исполнять блестящие виртуозные соло, благодаря своим техническим возможностям, была показана в новом аспекте в жанрах, связанных с движением. К таким жанрам относятся танцевальная музыка, марши, этюды, шествия и т.д.

Подводя итог, можно сделать следующие выводы. Композиторы и исполнители XX века внесли большой вклад в развитие музыкального искусства кларнета в Китае, соединив в нем традиционные черты европейской музыки и индивидуальные новаторские композиторские решения. Кроме того, китайская национальная школа стремились отразить в произведениях для кларнета в первую очередь национальные традиции. В связи с тем, что развитие кларнета в XX столетии в Китае было подготовлено тенденциями эпохи европейского Романтизма, композиции китайских композиторов являются преимущественно программной музыкой. Китайское композиторское творчество повлияло на развитие исполнительского кларнетового искусства, что позволило китайским музыкантам занять уверенные позиции в современной мировой музыкальной культуре.

ЛИТЕРАТУРА

1. Майстренко, А.В. Кларнет и саксофон в России. Исполнительство, педагогика, композиторское творчество / А.В. Майстренко. – СПб.: Лань, 2017. – 384 с.
2. Фу, Цян. Европейский кларнет и его функционирование в художественной культуре Китая XX – начала XXI в.: автореф. дисс....кандидат искусствоведения, 17.00.09 / Цян Фу. – Минск, 2017. – 27 с.
3. Фу, Цян. Особенности становления и развития исполнительской школы на кларнете в Китае (вторая половина XX–XXI в.) / Фу Цян // Вести Института современных знаний. – 2016. – № 2. – С. 59–62.
4. Хотенцев, А.А. Модернизация кларнета и пути применения его разновидностей / А.А. Хотенцев // Современный учитель XXI века: проблемы, поиски, перспективы: Сборник музыкально-педагогического факультета МГОПИ. Вып. 2. – М.: Изд-во МГОПИ, 2005. – С. 4-27.
5. Хоу, Чанчжи. Кларнет в Китае: проблемы подготовки исполнительских и педагогических кадров: дисс. ... кандидата педагогических наук, 13.00.02./ Чанчжи Хоу. – М., 2021. – 172 с.
6. Хоу, Чанчжи, Черная, М.Р. Историографический очерк о выдающихся китайских кларнетистах - педагогах-методистах и исполнителях / Чанчжи Хоу, М.Р. Черная // Вестник КемГУКИ. – 2018. - № 42. – С. 83-90.
7. Чжао, Юй. Некоторые вехи исторической эволюции кларнета на пути к мировой известности / Юй Чжао // Южно-российский музыкальный альманах. – 2017. - № 4. – С. 78-82.

REFERENCES

1. Maistrenko, A.V. Klarnet i saksofon v Rossii. Ispolnitel'stvo, pedagogika, kompozitorskoe tvorchestvo / A.V. Maistrenko. – SPb.: Lan', 2017. – 384 p.
2. Fu, Tsyann. Evropeiskii klarnet i ego funktsionirovanie v khudozhestvennoi kul'ture Kitaya XX – nachala XXI v.: avtoref. diss....kandidat iskusstvovedeniya, 17.00.09 / Tsyann Fu. – Minsk, 2017. – 27 p.

3. Fu, Tsyau. Osobennosti stanovleniya i razvitiya ispolnitel'skoi shkoly na klarnete v Kitae (vtoraya polovina XX–XXI v.) / Fu Tsyau // Vesti Instituta sovremennykh znaniy. – 2016. – № 2. – Pp. 59–62.
4. Khotentsev, A.A. Modernizatsiya klarneta i puti primeneniya ego raznovidnostei / A.A. Khotentsev // Sovremenniy uchitel' XXI veka: problemy, poiski, perspektivy: Sbornik muzykal'no-pedagogicheskogo fakul'teta MGOPI. Vyp. 2. – M.: Izd-vo MGOPI, 2005. – Pp. 4-27.
5. Khou, Chanchzhi. Klarnet v Kitae: problemy podgotovki ispolnitel'skikh i pedagogicheskikh kadrov: diss. ... kandidata pedagogicheskikh nauk, 13.00.02./ Chanchzhi Khou. – M., 2021. – 172 p.
6. Khou, Chanchzhi, Chernaya, M.R. Istoriograficheskii ocherk o vydayushchikhsya kitaiskikh klarnetistakh - pedagogakh-metodistakh i ispolnitelyakh / Chanchzhi Khou, M.R. Chernaya // Vestnik KemGUKI. – 2018. - № 42. – Pp. 83-90.
7. Chzhao, Yui. Nekotorye vekhi istoricheskoi evolyutsii klarneta na puti k mirovoi izvestnosti / Yui Chzhao // Yuzhno-rossiiskii muzykal'nyi al'manakh. – 2017. - № 4. – Pp. 78-82.

Мамбетов Сервет Якубович

доцент кафедры музыкально-инструментальное искусство
ГБОУ ВО РК «Крымский инженерно-педагогический университет
им. Февзи Якубова»
e-mail: 52s.mambet@gmail.com

Mambetov Servet Ya.

Associate Professor of the Department of Musical and Instrumental Art
Crimean Engineering and Pedagogical University named after Fevzi Yakubov

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ КОМПОНЕНТЫ МУЗЫКАЛЬНОГО СТИЛЯ ФОРТЕПИАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЖЕМИЛЯ КАРИКОВА

Аннотация. Стремление познать стилистическое многообразие современной музыки Крыма побуждает исследователей изучать интонационные, гармонические, ладовые и фактурные особенности композиторского творчества в совокупности с образной семантикой. Самобытный интонационный мир творчества крымскотатарского композитора Джемиля Энверовича Карикова недостаточно исследовано. Определяющий жанр его творчества – фортепианная музыка – раскрывает стилистическую направленность его композиций, которые построены на взаимодействии фольклора и современных языковых средств. И презентуют художественный мир автора.

Ключевые слова: фортепианная музыка, фольклор, джаз, гармония, импровизация, лад.

STYLISTIC COMPONENTS OF THE MUSICAL STYLE OF D. KARIKOV'S PIANO WORKS

Annotation. The desire to know the stylistic diversity of contemporary music of the Crimea encourages researchers to study intonation, harmonic, fret and texture features of the composer's work in conjunction with figurative semantics. The original intonational world of the work of the Crimean Tatar composer Dzhemil Enverovich Karikov has not been sufficiently investigated. The defining genre of his work – piano music – reveals the stylistic orientation of his compositions, which are built on the interaction of folklore and modern linguistic means. And present the artistic world of the author.

Keywords: piano music, folklore, jazz, harmony, improvisation, fret.

Талантливым представителем современной академической музыкальной культуры Крыма является композитор и исполнитель Джемиль Энверович Кариков, в творчестве которого находят самобытное претворение крымскотатарские народные мелодии. Являясь автором произведений разных жанров, он отдает предпочтение фортепианной музыке, которая представлена сборниками: «Крымскотатарский альбом для фортепиано» (1999), «Джазовый альбом» (2012), «Мелек дефтери» («Тетрадь ангела») (2014).

Следует подчеркнуть, что фольклорная основа его фортепианных композиций является показательной для его стиля. Народные мелодии, расцвеченные современными гармоническими и фактурными средствами, предстают в пьесах автора в ауре терпких звучаний. Как отмечает исследователь Куртбединова Л.: «Тематизм его произведений часто связан с фольклорными образцами, где в талантливых обработках автор использует полифонические приемы, современные средства музыкального языка, джазовые ритмы. Музыкальный язык его сочинений опирается на принцип модально-гармонического

мышления во взаимосвязи с тонально-гармоническими принципами и особенностями современной хроматической системы» [7, С. 194].

Особую страницу творчества композитора представляют произведения адресованные юным исполнителям, которые объединены в два сборника «Турецкая тетрадь» и «Мелек дефтери» («Тетрадь ангела»). Тематическую основу этих пьес составляет фольклорный материал – крымскотатарский и турецкий. Применяя в них современные гармонии с терпким звучанием диссонансов, композитор приобщает юных исполнителей к современной музыкальной интонации.

Самобытную сторону композиционного мышления Д. Карикова раскрывают произведения, в которых фольклорный мелос синтезирован с джазовой стилистикой. Здесь примечательны слова В. Медушевского: «Включение иных художественных миров в душу стиля не ставит под сомнение ее собственную целостность – напротив, расширяет ее» [9, С. 16-17].

Заметим, что джазовые обработки народных мелодий представляют в творчестве Д. Карикова одну из форм преломления фольклора в крымскотатарской современной академической музыке. Общеизвестно, что стремление обогатить интонационно-ритмические параметры классических музыкальных жанров побуждают композиторов обратиться к джазу, что происходит в двадцатые годы XX века. Классическими примерами являются произведения Джорджа Гершвина, Игоря Стравинского, Леонарда Бернстайна и других. Эта тенденция в творчестве композиторов наблюдается на протяжении всего XX века. Яркие образцы их представлены в творчестве Дмитрия Шостаковича, Бориса Тищенко, Альфреда Шнитке, Имантса Калныньша и др.

Подчеркнем, что включение ритмических, гармонических, тембровых, формообразующих элементов джаза в современное композиторское творчество способствует оригинальности и коммуникабельности музыкальных композиций. И. Мартынов отмечает: «Джазовая музыка, несомненно, утвердилась в музыкальном быту нашего столетия, что свидетельствует о жизненности ее отдельных традиций» [8, С. 449]. Так, и фортепианные и вокальные сочинения Джемиля Карикова, основанные на взаимодействии фольклорной мелодии с синкопированными ритмами и альтерационно усложненными гармониями, исходящими от джазовой стилистики, составляют характерные приметы стиля композитора. Л. Раабен отмечает, что «Нормой современного творчества становится не замкнутость в какой-либо одной композиционной системе, а слияние систем...» [10, С. 86].

Обратимся к сборнику «Джазовый альбом» для фортепиано, включающему двенадцать пьес. В интерпретациях народных мелодий композитор находит те или иные джазовые приемы, расцвечивающие колористику фольклорных напевов. Здесь диатонические в своей первооснове мелодии обрастают альтерированными гармониями, хроматическими ходами и синкопированными ритмами.

Простые мелодии небольшого масштаба в результате варьированных повторов, разрастаются в более масштабные пьесы, порой приобретая концертный характер. Показательными примерами являются пьесы: «Минаре» («Минарет»), «Ялта» («Ялта»), «Исфакан» («Исфакан»), «Мисхор кызы» («Девушка из Мисхора»), «Севдим сени» («Полюбил тебя») и др.

В композиционном строении каждой пьесы сборника автор находит семантико-выразительные средства, раскрывающие жанровое и образное содержание фольклорных образцов. Интерпретации Д. Карикова разнообразны в своем фактурно-гармоническом и композиционном оформлении. Но в них непременно отражены принципы джазовой стилистики. Гармонический фон насыщен спектром разнообразных диссонирующих аккордов – септ и нонаккордов, аккордов с секундовыми и расщепленными тонами,

квартаккордами. Сохраняя ладовый строй напева, автор обогащает интонационную основу хроматизмами и альтерациями.

Показательным примером является пьеса «Минаре» («Минарет»), включающая гармонические пласты с параллельными терциями и квартаккордами (такты 6, 8, 12, 22, 23, 32, 33). В заключение пьесы автор применяет выразительный хроматический ход с упором в диссонирующую тонику, утверждающую джазовую стилистику пьесы.

Пример 1

Minare

Moderato

The musical score for 'Minare' is presented in four systems. Each system contains a piano (right) and bass (left) staff. The tempo is marked 'Moderato'. The key signature is two flats. The melody is characterized by triplets and chromatic lines. The bass line features chords and single notes, including a dissonant tonic at the end.

В некоторых пьесах Д. Кариков применяет типичный джазовый модуляционный ход сдвига тональности на диатонический или хроматический полутон или большую секунду. Этот прием мы наблюдаем в пьесах: «Озен ичи тюземлик» (*F-Fis*), «Эй кыз» (*Es-F*), «Севдим сени» (*a-b*).

В основу пьесы «Мисхор кызы» положена народная песня, состоящая из двенадцати тактов. В интерпретации Д. Карикова она расширилась до объема восьмидесяти шести тактов. В модуляционном плане пьесы танцевального склада «Мисхор кызы» применен ход на кварту вверх (*F-B*), типичный прием джазово-эстрадных жанров.

Пример 2

Mishor qızı*

Moderato



Для композиционного строения пьесы «Исфахан» характерны вариантная повторность, джазовая синкопированность, пряные секундовые звучания в аккордах, импровизационность, хроматизация и ритмическая острота нижнего голоса, блюзовые аккорды (септаккорды и трезвучия с одновременно звучащими большой и малой терциями, такты 17, 23, 48).

Пример 3



Многие пьесы сборника основаны на импровизационном изложении первоисточника, где вариационный повтор, насыщенный виртуозными пассажами,

динамизирует общую композицию пьесы. С. Бирюков подчеркивает, что в творчестве современных композиторов «произошла «вспышка» интереса композиторов к импровизационности самой различной жанрово-стилистической природы – например, барочной, джазовой» [2, С. 137]. Яркие примеры импровизационности присутствуют в пьесах «Минаре», «Исфахан», «Ялта», «Тавга бардым», «Мисхор кызы».

Особую страницу музыкальных образов представляют лирические пьесы, насыщенные эмоциональной выразительностью. Среди них заключительная пьеса «Севдим сени». Оставив неизменной мелодические контуры, ладовый остов (гармонический минор), метроритмику ($\frac{3}{4}$), фольклорной шестнадцати тактовой мелодии, композитор в своей интерпретации расширяет ее масштабы до шестидесяти одного такта.

Пример 4

Sevdim seni

Moderato

Главным компонентом композиционного строения является импровизация, важная составляющая джазового стиля. Из варьированных повторов структурных ячеек (предложений, периодов) образуется текучая лирическая композиция. Динамичные волнообразные подъемы и спады, насыщенные скачкообразным и гаммообразным движением, включают выразительные альтерации и хроматические ходы (такты 18, 19, 25-28, 32, 38, 41, 46, 51-52, 54).

Пример 5

Musical score for Example 5, measures 15-26. The score is written for piano and features a complex harmonic structure with many accidentals and chromaticism. The melody is highly active, with many triplets and sixteenth notes. The bass line provides a steady accompaniment with chords and moving lines. The key signature is one flat (B-flat major or D minor).

Мелодия народной песни, являясь неизменной константой, в результате импровизационного развития обрастает характерным для джазового стиля гармоническим фоном, включающим септ и нонаккорды часто с альтерациями и расщепленными тонами. В процессе импровизационного изложения расширяется ладовое содержание напева, включающего II пониженную и III повышенную ступени. Ладовая основа пьесы обогащена восходящей модуляцией на малую секунду в такте 33 (*a-moll-b-moll*), еще раз подчеркивающей джазовую основу опуса.

Пример 6

Musical score for Example 6, measures 32-35. The score is written for piano and features a complex harmonic structure with many accidentals and chromaticism. The melody is highly active, with many triplets and sixteenth notes. The bass line provides a steady accompaniment with chords and moving lines. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). Dynamics markings include *cres.* and *ff*.

С. Бирюков отмечает: «Типичный для импровизаций музыкально-выразительный склад, характеризующийся вольной прихотливостью иногда (по отношению к жестким грамматическим нормам) внешней случайностью развития и вместе с тем интуитивно-образной убедительностью» [2, С. 135].

Так, тема народной песни, претерпевая в своем развитии различные модификационные (фактурные и гармонические) изменения, предстает перед нами в богатстве эмоциональных красок.

Анализ фортепианного творчества Джемиля Энверовича Карикова показал, что главной платформой для творческого мышления автора являются народные напевы и инструментальные мелодии. Интегрируя их с современным музыкальным мышлением, композитор раскрывает богатый мир крымскотатарской музыкальной культуры в его ментальном своеобразии и современном художественном восприятии. Индивидуальный поиск композитора презентовал нам обновленное прочтение фольклора в его диалоге с джазовым стилем.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алиев Ф. М. Антология крымской народной музыки. Къырым халкъ музыкасыгнынъ антологиясы. – Симферополь: Крымское учебно-педагогическое гос. издательство, 2001. – 600 с.
2. Бирюков С. Обаяние импровизации (традиции и современная советская музыка) / Музыкальный современник. - М.: Сов. композитор, 1984. – 287 с.
3. Кариков Дж. Melek defteri. – Симферополь: Кымучпедгиз, 2014. – 48 с.
4. Кариков Дж. Джазовый альбом для фортепиано. – КРП «Видавнитство», «Крымучпедгиз». 2010. – 57 с.
5. Кариков Дж. Крымскотатарский альбом для фортепиано. - Симферополь, 1999. – 56 с.
6. Кариков Дж. Турецкая тетрадь. – Olimpik farbe, 2012. – 31 с.
7. Куртбединова Л. Фортепианное творчество крымскотатарских композиторов / Вопросы крымскотатарской филологии, истории и культуры. – Симферополь, ИП Хотеева Л.В., 2021. – Выпуск 11. - С. 192- 195.
8. Мартынов И. Очерки о зарубежной музыке первой половины XX века. - М.: Музыка, 1970. – 504 с. - С. 449.
9. Медушевский В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей / Музыкальный современник. – М.: Сов. комп., 1984. – 287 с. – С. 16-17.
10. Раабен Л. Система, стиль, метод / Критика и музыкознание. – Л.: Музыка, 1975. – 278 с. - С. 86.
11. Шерфетдинов Я. Ш. Звучит хайтарма. - Ташкент: Издательство литературы Гафура Гуляма, 1978. – 232 с.

REFERENCES

1. Aliev F. M. Antologiya krymskoi narodnoi muzyki. K"yrym khalk" muzykasygnyn" antologiyasy. – Simferopol': Krymskoe uchebno-pedagogicheskoe gos. izdatel'stvo, 2001. – 600 s.
2. Biryukov S. Obayanie improvizatsii (traditsii i sovremennaya sovetskaya muzyka) / Muzykal'nyi sovremennik. - M.: Sov. kompozitor, 1984. – 287 s.
3. Karikov Dzh. Melek defteri. – Simferopol': Kymuchpedgiz, 2014. – 48 s.
4. Karikov Dzh. Dzhazovyi al'bom dlya fortepiano. – KRP «Vidavnitstvo», «Krymuchpedgiz». 2010. – 57 s.

5. Karikov Dzh. Krymskotatarskii al'bom dlya fortepiano. - Simferopol', 1999. – 56 s.
6. Karikov Dzh. Turetskaya tetrad'. – Olimpik farbe, 2012. – 31 s.
7. Kurtbedinova L. Fortepiannoe tvorchestvo krymskotatarskikh kompozitorov / Voprosy krymskotatarskoi filologii, istorii i kul'tury. – Simferopol', IP Khoteeva L.V., 2021. – Vypusk 11. - S. 192- 195.
8. Martynov I. Ocherki o zarubezhnoi muzyke pervoi poloviny XX veka. - M.: Muzyka, 1970. – 504 s. - S. 449.
9. Medushevskii V. K probleme sushchnosti, evolyutsii i tipologii muzykal'nykh stilei / Muzykal'nyi sovremennik. – M.: Sov. komp., 1984. – 287 s. – S. 16-17.
10. Raaben L. Sistema, stil', metod / Kritika i muzykoznanie. – L.: Muzyka, 1975. – 278 s. - S. 86.
11. Sherfedinov Ya. Sh. Zvuchit khaitarma. - Tashkent: Izdatel'stvo literatury Gafura Gulyama, 1978. – 232 s.

Чжао Вэйлунь

ассистент

Сычуаньская Академия культуры и искусств

e-mail: 843904180@qq.com

Тан Цинь

профессор Школы музыки и танца

Сычуаньская Академия культуры и искусств

e-mail: 1283103@qq.com

Гун Сюэцин

доцент кафедры инструментальной музыки и искусств

Сычуаньский институт культуры и искусства

e-mail: 190632962@qq.com

Zhao Weilun

assistant

Sichuan Academy of Culture and Arts

Tang Jin

professor at the School of Music and Dance

Sichuan Academy of Culture and Arts

Gong Xiaojing

Associate Professor, Department of Instrumental Music and Arts

Sichuan Institute of Culture and Art

ВЛИЯНИЕ СТИЛЯ КИТАЙСКОЙ МУЗЫКИ НА МУЗЫКАЛЬНУЮ КУЛЬТУРУ РОССИИ XX ВЕКА

Исследование выполнено при поддержке гранта № СWYB202236, 2022JY43

Статья посвящена актуальной теме исследования – оценке влияния китайской музыки на музыкальную культуру России XX века. Исследовательский интерес к детализации данной проблемы обусловлен тем, что музыкальная культура и искусство сегодня являются важнейшими инструментами всестороннего развития национальных талантов и внешнекультурных связей двух великих держав – России и Китая. Проводится обзор русско-китайских отношений в сфере музыкального искусства и культуры. Анализируется творчество и деятельность композитора и активиста Цзо Чжэньгуань, который оказал особо ценное влияние на популяризацию китайского музыкального наследия в России XX-XXI века. Представлены примеры сочетания китайских и российских музыкальных традиций. Раскрывается важность и значимость взаимообогащения русского и китайского музыкального искусства и его влияние на двусторонние взаимоотношения стран.

Ключевые слова: музыкальная культура, музыкальное искусство, китайская музыка, российская музыка, российско-китайские культурные связи, российско-китайское сотрудничество, образовательные связи.

THE INFLUENCE OF THE STYLE OF CHINESE MUSIC ON THE MUSICAL CULTURE OF RUSSIA IN THE XX CENTURY

The study was supported by grant No. CWYB202236, 2022JY43

The article is devoted to the actual topic of the study - the assessment of the influence of Chinese music on the musical culture of Russia in the 20th century. Research interest in detailing this problem is since musical culture and art today are the most important tools for the comprehensive development of national talents and foreign cultural relations of the two great powers - Russia and China. The review of Russian-Chinese relations in the field of musical art and culture is carried out. The work and activities of the composer and activist Zuo Zhengan, who had a particularly valuable influence on the popularization of the Chinese musical heritage in Russia in the 20th-21st centuries, are analyzed. Examples of a combination of Chinese and Russian musical traditions are presented. The importance and significance of the mutual enrichment of Russian and Chinese musical art and its influence on bilateral relations between countries are revealed.

Keywords: musical culture, musical art, Chinese music, Russian music, Russian-Chinese cultural ties, Russian-Chinese cooperation, educational ties.

Музыкальная культура – уникально разнообразное и богатое пространство, отражающее в себе не только историю и поведенческие аспекты общества, языка, искусства, религии, но и связывающее разные времена, национально-этнические аспекты жизни представителей разных народов в их пересечении и тесной взаимосвязи. Россия и Китай являются двумя странами, которые исходя из своего географического положения с древнейших времен развивались, находясь «плечом к плечу» друг друга. Так или иначе оба государства всегда были связаны определенным образом по политическим и экономическим вопросам, а также в области культуры и искусства. Пиком российско-китайского содружества стал период XX века, когда после образования Нового Китая в 1949 году на правительственном уровне между двумя странами произошло подписание множества важнейших договоренностей, впоследствии оказавших влияние буквально на все сферы их жизнедеятельности [2]. На этом этапе музыкальная культура и искусство стали одной из тех отраслей, которая была официально провозглашена важнейшим способом и инструментом всестороннего развития национальных талантов и внешнекультурных связей, как в России, так и в Китае. Собственно, с этого и началось тесное взаимодействие российских и китайских музыкантов, композиторов, педагогов, творческих деятелей, которые оказали безусловно положительное влияние как на собственные музыкальные культуры, так и на соседние.

В академической практике обеих стран на сегодняшний день накоплен достаточно богатый опыт исследований, посвященных раскрытию отдельных аспектов взаимовлияния российской и китайской музыкальных и художественных культур. Однако, тем не менее, данная тема и область исследования является настолько широкой, что по-прежнему существует пробел в некоторых частях ее знания. В частности, это касается вопроса влияния стиля китайской музыки на развитие музыкальной культуры советской России периода XX века. К тому же, следует признать, что в России популяризация китайской культуры еще далека от достаточной. Очень мало китайских художественных коллективов выступают в России, да и китайских литературных произведений в России издается не так много. Эта ситуация далеко не поспевает за нынешним уровнем развития двусторонних отношений. Собственно, именно этой актуальной теме и посвящена настоящая статья.

Если обратиться к истокам русской музыкальной культуры, то становится понятным, что вплоть до XVIII века она носила фактически исключительно религиозный характер [1]. По мере эволюции общества и роста интереса простых людей к какой-бы то

ни было музыке, данная форма художественного искусства получила широкий виток в своем развитии. Об этом свидетельствует появление большого числа композиторов и исполнителей, которые не входили в состав каких-либо религиозных общин и не находились под управлением правительства. Принято считать, что именно с началом XVIII столетия в России началось формирование самобытной и неповторимой музыкальной культуры, обладающей уникальными национальными особенностями.

Будучи преимущественно сельским аграрным обществом, большинство территории российского государства – это села. Огромная территория и множество различных этносов, проживающих на них, обогащали русскую музыкальную культуру. Большинство композиций, созданных в период XVIII–XIX века в России – это медленные с точки зрения ритма песни, отличающиеся свободным ритмом, протяженностью, отражающие глубокий и достойный темперамент русского народа [1]. Основными темами таких произведений выступали народные герои, природа, любовь и сострадание. В противоположность им не меньшей популярностью в то время пользовались и ритмичные быстрые песни, веселого настроения, выражающие любовь к красоте, стремление к счастью, здоровью и благополучию, подчеркивающие обратную сторону русского народного менталитета – остроумие и безудержный дух [4].

Точно также, как и Россия, Китай был страной, преимущественно, аграрной. Большая часть территории Поднебесной представляет собой сельскую местность. Тем не менее, так же, как и российская сторона, китайская культура обладает богатейшими музыкальными ресурсами. Одним из факторов этого стало то, что в Китае насчитывается около 56 этнических групп, для которых эта страна является их историческим домом, Родиной и постоянным местом жительства. Каждый народ, каждое этническое меньшинство развивало свои музыкальные культуры в разных регионах Поднебесной. С этой точки зрения Россия и Китай являются очень похожими. Сходством также является и то, что в обеих музыкальных культурах на этапе XVIII–XIX столетий в качестве ключевых тем произведений выступали народные герои, а также неукротимые, сплоченные и цепкие качества наций [3].

На самом деле музыка является, пожалуй, самым мощным и ярким носителем, отражающим характер и внутреннюю деятельность общества, его мысли, эстетику и культуру. Судьба страны и всей нации, религиозные верования ее народа, политический строй – все это по природе своей наделялось глубокой душой, когда русские и китайские композиторы XIX–XX века создавали свою музыку [6]. Эти и многие другие культурно значимые и национально обусловленные элементы так или иначе проникали во все уголки и словно выгравировались в самой глубине каждой мелодии и каждой ноты. К тому же, многие произведения русских и китайских композиторов, творивших на данном историческом этапе, создавались в результате взаимных визитов в Россию или Китай, после просмотра выступлений и прослушивания мелодий своих зарубежных коллег. Собственно, в этом и кроется вопрос о том, как именно стиль китайской музыки мог повлиять на характер российской музыкальной культуры в период XX века.

Ключевые особенности русской ритмики XX века проявлялись прежде всего в разнообразии ритмических форм, которые можно было разделить на две основные категории: регулярный тактовый строй и неправильный тактовый строй. Регулярная система включала в себя преимущественно классическую квадратную форму, форму периодической структуры, что в основном находит свое отражение в музыке таких композиторов-классиков, как Б. Г. Чагин (1936–2000). Нерегулярная система включает в себя неквадратную форму, смешанную и свободную смену ритма, многотактность, шахматность и прозаичность.

Путем сравнительного исследования русской и китайской музыкальной культуры XX века, можно обнаружить, что с точки зрения музыкальной композиции основу музыки композиторов из Китая составляет пентатонический тон. Так называемый пентатонический лад представляет собой лад, состоящий из пяти тонов – «чжигун», «шан», «цзяо», «чжэн» и «юй», аналогичный в нотной записи 1, 2, 3, 5 и 6. Кроме того, в китайской музыкальной культуре XX века преобладает монофоническая музыка, которая отличается неповторимой естественной, натяжной и прозаической художественной концепцией с точки зрения своего стиля, а также требует интеграции ритма, что соответствует в полной мере тенденциям, развивающимся в этот же исторический период в музыкальном искусстве России.

Ритм в музыке подобен скелету, а мелодия – коже, эмоция подобна душе. Проявление ритма осуществляется в такте и бите. Благодаря вариативности ритма музыка может получать гибкие, яркие и отчетливые краски, заставляя эмоции колебаться, менять дыхание, отражать собой драматические или юмористические настроения. В основе ритма русской музыки XX века лежит двух-, трех- и четырехтактный бит. Например, это заметно по произведениям русской классики «Калинка» и «Катюша». Во многих русских музыкальных произведениях один и тот же тематический тон начинается с тихой, слегка меланхоличной мелодии и постепенно перерастает в грандиозную, колыбельную музыку с богатырским темпераментом, отражающим двойственный характер русского народа – одновременно страстного и романтического, лирического и задорного, восторженного и безудержного. Именно такой стиль русской музыки сформировался за счет особой географической среды, культурного фона, а также глубокого и давнего исторического, культурного характера нации.

Что касается отражения музыкальных стилистических черт китайской культуры в произведениях композиторов из России XX века, то на этот счет можно сказать, что музыкальные системы обеих стран в целом имеют очевидную исторически обусловленную корреляционную связь, которая укоренялась на протяжении целых столетий. Среди ключевых аспектов, заимствованных русскими музыкантами от своих китайских коллег, можно отметить стиль композиции, исполнительское мастерство, гармонию, технику. К тому же это подтверждается еще и тем, что конкретные произведения, сочиненные русскими композиторами в период середины XX века, являются наиболее понятными и близкими китайскому слушателю. Среди таких композиций можно назвать в первую очередь: «Ночь на окраине Москвы», «Песня волжского следопыта», «Боярышник», «Красная малина в цвету», «Катюша». Мелодии данных произведений с точки зрения своей стилистики очень близки к мелодиям, созданным китайскими потомками «Янь» и «Хуан».

Ярким примером сочетания китайских и российских музыкальных традиций является Цзо Чжэньгуань (1945) – заслуженный артист России, всемирно известный русско-китайский композитор [5]. За свою творческую карьеру ему удалось не только добиться больших успехов в области музыкального творчества и академических исследований, но и посвятить себя обмену музыкальной культурой между Китаем и зарубежными странами, включая Россию. Цзо Чжэньгуань с конца XX века активно проводил концерты, в рамках которых знакомил русскую аудиторию с искусством китайской музыки, руководил выступлениями известных российских творческих коллективов, в деятельность которых привносил какие-то свои уникальные тенденции.

За последние несколько лет Цзо Чжэньгуань организовал большое количество учебных концертов, к участию в которых привлекались русские и китайские студенты, учащиеся музыкальных вузов России. По мнению русско-китайского педагога такие мероприятия, во-первых, дают возможность китайским студентами, изучающим музыку в

крупных российских городах, выступить в известных концертных залах и перед русской аудиторией; а, во-вторых, предоставляют возможность продемонстрировать российскому зрителю художественный уровень китайских музыкантов, познакомить их с элементами китайской музыкальной стилистики.

В 1992 году Цзо Чжэньгуань основал филармонический оркестр в России, которым было записано в общей сложности более 500 компакт-дисков, большинство из которых в сотрудничестве с китайскими музыкантами, композиторами и дирижерами. Помимо этого, Цзо также успешно возглавляет такие известные в России творческие коллективы, как государственный симфонический оркестр, московский филармонический оркестр, русский национальный балет, кремлевский балет, балет Станиславского и многие другие, которые в том числе активно гастролируют в Китай и другие зарубежные страны. В целом, можно признать, что деятельность Цзо Чжэньгуань имеет большое значение для культурного обмена между двумя странами [5].

Само же музыкальное творчество Цзо Чжэньгуань содержит яркие элементы, как китайской, так и русской культуры, что способствует культурному взаимообогащению обеих стран. Это отражается в таких вокальных произведениях, как «Книга песен», «Ли бай»; камерной музыке «Китайская живопись»; перкуссии «Пять стихий», «Соната для виолончели соло», имитирующей технику гуцинь; симфонии «Осенняя музыка в ханьском дворце»; балете «Течет речка». Все эти и многие другие работы Цзо Чжэньгуань обладают особым китайским музыкальным стилем, восходят к глубокой китайской традиционной культуре с точки зрения своей коннотации, но тем не менее являются «межкультурными ветвями», которые развиваются в рамках русской музыкальной культуры, взаимодополняются ею.

Таким образом, исходя из вышеприведенного анализа мы видим, что формирование русской и китайской музыкальной культуры происходило в неразрывном единстве и тесном сотрудничестве друг с другом. В связи с этим с точки зрения своей стилистики произведения XX века, написанные композиторами из обеих сторон, обладают тесной корреляционной связью. Отдельные элементы китайского музыкального стиля сохраняются и проявляются в русской музыке и до сих пор. Помимо очевидно объективных причин, рассмотренных в настоящей статье, это может быть также объяснено и тем, что музыка – это искусство стремления к красоте, выражения красоты и ее распространения. А красивые сердца, как известно, всегда связаны. Прекрасное искусство может свободно преодолевать границы, путешествовать во времени и пространстве, взаимодополняясь и обогащаясь, обретать вечность.

Проведенный анализ показал, что Цзо Чжэньгуань является одним из ярких примеров органической интеграции «китайских элементов» и современных композиционных приемов в музыкальный язык русской музыки. Собственно, что наделяет его музыкальное наследие особым шармом и значимостью, особенно сегодня, когда Россия и Китай переживают, пожалуй, наиболее важный этап в своих двусторонних отношениях и культурных обменах.

Перспективы дальнейших исследований видятся прежде всего в детализации взаимовлияния стилей и ритмов музыки китайских и русских композиторов XX века, выявлении их педагогического потенциала для профессионального обучения современного поколения музыкантов обеих стран.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алановский. Русские композиторы и XX век. - Пекин: Центральная консерватория, 2005.

2. Валеев Р. М., Касимова А. Р. Российско-китайские культурные связи (1990-2000-е гг.) // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. – 2013.
3. Ци Пин, Цзяо Дунцзянь, Донг Моли. Интервью с современными русскими музыкантами. - Пекин: Народное музыкальное издательство, 2004.
4. Цзо Чжэнгуань. Русские музыканты в Китае. - Пекин: Народное музыкальное издательство, 2017.
5. Цзо Чжэнгуань. Как использовать музыку как мост между сердцами китайцев и россиян? [Электронный ресурс] // China News Network. - 2022. Режим доступа: <https://www.chinanews.com.cn/dxw/2022/06-29/9791635.shtml> (дата обращения 22.09.2022).
6. Tao Yabing. Study on Music Composition of Chinese Composers Studying abroad in Soviet Union in 1950-s // Harbin Normal University. 2011. P. 132.

REFERENCES

1. Alanovskii. Russkie kompozitory i XX vek. - Pekin: Tsentral'naya konservatoriya, 2005.
2. Valeev R. M., Kasimova A. R. Rossiisko-kitaiskie kul'turnye svyazi (1990-2000-e gg.) // Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. – 2013.
3. Tsi Pin, Tszyao Duntszyan', Dong Moli. Interv'yu s sovremennymi russkimi muzykantami. - Pekin: Narodnoe muzykal'noe izdatel'stvo, 2004.
4. Tszo Chzhenguan'. Russkie muzykanty v Kitae. - Pekin: Narodnoe muzykal'noe izdatel'stvo, 2017.
5. Tszo Chzhenguan'. Kak ispol'zovat' muzyku kak most mezhdru serdtsami kitaitsev i rossiyan? [Elektronnyi resurs] // China News Network. - 2022. Rezhim dostupa: <https://www.chinanews.com.cn/dxw/2022/06-29/9791635.shtml> (data obrashcheniya 22.09.2022).
6. Tao Yabing. Study on Music Composition of Chinese Composers Studying abroad in Soviet Union in 1950-s // Harbin Normal University. 2011. P. 132.

Чжао Линда

ассистент-стажёр

ФГБОУ ВО «Российской академии музыки им. Гнесиных»

e-mail: bayanzhao@yeah.net

Zhao Linda

assistant trainee

of the Gnessin Russian Academy of Music

ПРОЦЕСС РАЗВИТИЯ БАЯННОГО ИСКУССТВА И ЕГО АКАДЕМИЗАЦИИ НА ТЕРРИТОРИИ КИТАЯ

Аннотация. В данной статье мы рассмотрим процесс развития баянного искусства в Китае, а также то, как этот «совсем не китайский музыкальный инструмент» заслужил свою славу и почёт в культурном и политическом развитии страны. К слову, уже существуют научные работы с общей характеристикой произведений, написанных для инструмента, но в них анализируются преимущественно переложения, обработки национальных мелодий и транскрипции. До начала 90-х годов XX века концертный репертуар баяниста был представлен преимущественно этими направлениями. Как я считаю, исследования в исторической и теоретической сфере помогают баянисту более осмысленно подходить к исполняемому репертуару. В данной статье рассматривается академическое направление, на данный момент являющееся наиболее молодым и перспективным. Информация, описанная в приведенной статье полезна исполнителям, педагогам и композиторам, причастным к баянному искусству.

Ключевые слова: Баян, культурная революция в Китае, академическое творчество, баянские центры, политика, музыка.

THE PROCESS OF DEVELOPMENT OF ACCORDION ART AND ITS ACADEMIZATION IN CHINA

Annotation. In this article, we will look at the development of bayan art in China, as well as how this “not at all Chinese musical instrument” earned its fame and honor in the cultural and political development of the country. By the way, there are already scientific works with a general description of works written for the instrument, but they analyze mainly transcriptions, arrangements of national melodies and transcriptions. Until the beginning of the 1990s, the bayanist's concert repertoire was represented mainly by these styles. In my opinion, research in the historical and theoretical spheres helps the bayan player to approach the repertoire he performs more meaningfully. This article discusses the academic direction, which is currently the youngest and most promising. The information described in this article is useful for performers, teachers and composers involved in the bayan art.

Keywords: Bayan, cultural revolution in China, academic creativity, bayan centers, politics, music.

Баян на территории Китая появился в качестве инструмента для бытового музицирования. Он звучал на праздничных мероприятиях, аккомпанировал песням и танцам. Благодаря яркому звучанию и возможности играть стоя, баян быстро завоевал любовь китайского населения. Предположительно, инструмент попал в страну из России, где к началу XX века уже являлся достаточно распространённым. Возможно, появлению баяна на территории Китая способствовали студенты, обучающиеся в европейских

странах (Франция, Германия и т. д.). С начала XX века и по сегодняшний день, в мировой образовательной среде наибольшую часть иностранных студентов составляют китайские граждане. Они впитывают зарубежную культуру и стремятся интегрировать её в национальную среду. Заинтересовавшись баяном во время обучения в другом государстве, китайские выпускники могли привозить его на родину и продолжать музицировать там, вовлекая новых слушателей и исполнителей.

Говоря об эволюции академического репертуара для баяна в Китае, необходимо выделить основные периоды развития исполнительства. Китайские и российские музыковеды предлагают следующие этапы:

- начало XX века-1949 г. - появление и распространение баяна на территории Китая.
- 1949-1966 – появление первых пьес для баяна соло.
- 1966-1976 – Культурная революция. Репертуар, одобренный правительством.
- 1977-1999 – устранение последствий Культурной революции, выход баяна на академическую сцену.

Ван Дэцун в своей диссертации «Творчество китайских композиторов в контексте становления национального аккордеонного искусства» обозначает ещё один период:

- 2000-2010-е годы – вершина профессионального развития композиторов и исполнителей.

В данной работе пятый период – это 2000-2020-е годы. Баянисты и композиторы, пишущие для баяна, продолжают поиски и достигают новых высот.

Начало XX века – 1949 г.

Формирование академического репертуара для любого инструмента – долгий и включающий в себя различные аспекты процесс. Среди его основных сторон следует выделить:

- уже существующий и распространённый репертуар;
- педагоги, их уровень подготовки и цели работы;
- существующий инструментарий.

Развитие любого из этих пунктов ведёт к эволюции других. Усложнение репертуара предполагает увеличение количества задач перед педагогами и исполнителями, а их качественная реализация возможна благодаря совершенствованию производимых музыкальных инструментов.

Репертуар этого времени в Китае составляли преимущественно обработки русских народных мелодий в достаточно примитивном изложении. Нотация, даже в цифровом виде, отсутствовала. Баянное искусство носило исключительно устный характер. Помимо этого, становлению академической традиции мешало отсутствие стандартов производства музыкальных инструментов. Баяны могли различаться по наличию тех или иных аккордов (например, в некоторых китайских изданиях существует обозначение увеличенного аккорда, отсутствующего в европейских моделях) и расположению нот на правой клавиатуре. Производство инструментов только набирало обороты, мастера учились конструировать новое, разбирая старое.

Следует упомянуть о различиях в названии на русском и китайском языках. Так, в России баяном является кнопочный трёх- четырёх- или пятирядный хроматический инструмент с готовой и/или готово-выборной левой клавиатурой. В Китае единое обозначение «手风琴» («шоуфэньцин»), дословно переводящееся как «ручной орган») до конца XX века распространялось на все виды ручных гармоник. Помимо хроматических, европейских моделей, пользовались популярностью национальные инструменты пентатонического строя. Уточнение «кнопочный» или «клавишный» у баяна появилось только в 90-х годах XX века.

Начало XX века характеризовалось активным формированием национальной исполнительской школы. Несмотря на отсутствие единых стандартов производства инструментов, появлялись музыканты, стремящиеся систематизировать имеющиеся знания, сделать освоение инструмента доступным широкому кругу людей, объяснить базовые принципы игры на нём. Первыми методическими работами стали самоучители. Важнейшими образцами стали «Самоучитель игры на баяне» (Чжан Чжэн Цзыин) и «Учебное пособие по игре на баяне» (авторство не установлено в связи с порчей обложки). Данные работы предназначались для самостоятельного освоения целотоновой ручной гармоники ручного типа. Такие инструменты имели 10 кнопок на правой клавиатуре и две кнопки на левой. Регистры отсутствовали. Для того, чтобы освоить инструмент, было необходимо уметь читать и иметь баян. Основным методическим материалом в пособиях являлись народные китайские и японские песни.

Пример 1. Люй Цимин «Играй, моя любимая пипа», фрагмент.

3 3 6 5 5 3 | 2· 1 3 2 1· 6 | 2 2 5 2 2 7 | 6· 5 7 6 5 - |
 西 边 的 太 阳 快 要 落 山 了, 微 山 湖 上 静 悄 悄

1 1 6 3 3 5 2 7 | 6 - 6 2 2· 2 | 5 7 6 5· 6 7 6 | 5 - - 0 $\frac{2}{4}$ 1· 6 3 3 2 |
 弹 起 我 心 爱 的 土 琵 琶, 唱 起 那 动 人 的 歌 谣, 爬 上 飞 快 的

1 1 0 3 | 6 5 3 3 5 | 2 2 0 | 1 1· 2 | 3 3 5 2 7 | 6 - | 6 2 2 2 | 5 7 6 |
 火 车, 像 骑 上 奔 驰 的 骏 马, 车 站 和 铁 道 线 上, 是 我 们 杀 敌 的

5· 6 7 6 | 5· 5 5 | 3 3 6 1 1 1 | 3 2 3 1 0 | 3 3 6 5 5 3 | 2 2 1 2 0 |
 好 战 场 我 们 爬 飞 车 (那 个) 搞 机 枪, 闯 火 车 (那 个) 炸 桥 梁

Данная нотация способствовала развитию импровизации. Дело в том, что аккомпанемент записывался схематично, без указания длительностей. Это позволяло исполнителю подобрать любой понравившийся ритм, от самого простого до синкопированного или меняющегося в каждом разделе. Кроме того, народные песни изначально могли иметь несколько вариантов звучания, ритмические и мелизматические различия. Такая свобода делала ту или иную песню совершенно неузнаваемой у разных исполнителей.

Недавно появившийся инструмент очень быстро завоевал успех среди широкого круга людей: простой в освоении баян привлёк музыкантов-любителей, а возможность аккомпанировать своему голосу или даже маршировать одновременно с игрой сделали его невероятно популярным. Слушателей же привлекло яркое звучание, по тембру напоминавшее шэн. Данный национальный инструмент считается одной из первых в мире губных гармоник. Первые упоминания о шэне датируются приблизительно четвёртым тысячелетием до нашей эры. Он представлял собой чашу тыкваобразной формы с отверстиями, куда были вставлены трубки с металлическими язычками. Звук появлялся при вдохе или выдохе музыканта через мундштук и закрытие пальцем выбранного бокового отверстия. В Европе шэн стал именоваться «китайским органчиком». В настоящее время на территории Китая инструмент звучит в Пекинской опере, национальных спектаклях и стилизациях.

В кругах китайского пролетариата баян сразу получил преимущество перед шэном благодаря возможности одновременно исполнять мелодию и аккомпанемент. Возможность играть чёткое ритмическое сопровождение сделало баян постоянным участником народных гуляний. Инструмент аккомпанировал танцам и песням. Как правило, исполнитель играл стоя и полноценно участвовал в мероприятиях. Позднее, более распространённым стало исполнение сидя, стоять музыканты стали только для зрительного эффекта.

Начало XX века – время появления баяна на территории Китая. Этому периоду характерно любительское музицирование. Музыканты чаще играли по цифровкам, но многие стремились внести что-то своё, усложнить, разнообразить имеющийся материал. Такое желание способствовало постепенному внедрению в общее пользование классической европейской нотации, но до академизации баяна должно было пройти некоторое время.

1949-1966 годы.

На территории Китая начинали формироваться центры баянного искусства. Исполнительство на баяне становилось более популярным в Харбине, Шанхае и Яньане.

По одной из актуальных версий, баян попал в Китай как подарок от русских эмигрантов. В начале XX века Харбин стал городом, где русские составляли треть населения. Они и привезли инструмент, познакомили китайских людей с его звучанием и стали первыми преподавателями. Харбин стал первым городом, где появились курсы игры на баяне, открытые в 1927 году при Высшей школе музыки имени А. К. Глазунова. Занятия были рассчитаны на популяризацию инструмента среди различных слоёв населения. Репертуар, осваиваемый на курсах, составлял простейшие переложения русской, украинской и китайской музыки, национальных популярных мелодий. Основной целью студентов стало освоение игры двумя руками. Смена меха, как правило, была произвольной. Наиболее талантливые студенты осваивали её самостоятельно.

Внедрялась европейская нотация, однако обозначение аккордов оставалось национальным – существовали определённые иероглифы, ставившиеся в ноты.

Пример 2. Ван Юй Пин. Весна в Ляншань.



Следующий баянный центр – Шанхай. Распространителями баяна здесь также стали русские эмигранты. В 1930-е годы в городе состоялось выступление русского оркестра с аккордеонами. В программе концерта были переложения русских народных песен и китайской традиционной музыки.

В Яньане, городском округе в центральной части Китая, был создан оркестр. Помимо китайских национальных музыкальных инструментов, полноправными участниками коллектива являлись баяны. Направленность оркестра отличалась от шанхайских и харбинских коллег – основу репертуара составляли национальные спектакли янгэ.

Исполнительский уровень в этих городах стремительно рос. Всё больше людей вовлекалось, появлялись новые слушатели и исполнители, любители баянной музыки. Появление новых курсов, концертная практика – всё это способствовало улучшению качества игры.

Важнейшим событием периода стало собрание баянистов на базе Китайской музыкальной ассоциации в Пекине 16 февраля 1963 года. По итогам встречи была создана «Китайская музыкальная ассоциация профессиональных баянистов Пекина» во главе с Жэнь Шижунем, баянистом, с успехом гастролирующим в Китае и за его пределами.

На базе ассоциации был создан оркестр аккордеонов. Коллектив давал концерты, в которых принимали участие баянисты соло и в ансамбле. Так баян стал выходить на новый уровень – теперь это был не любительский инструмент, а полноправный участник большой сцены.

Теперь всё больше училищ и высших учебных заведений начали вводить в свои учебные программы направление «баян (аккордеон)». Перед педагогами появились новые задачи: формирование учебного репертуара. До конца 60-х годов студенты обучались в основном по переведённым русским пособиям. Неизвестная и достаточно далёкая от китайских исполнителей национальная культура не способствовала высокому качеству обучения. Чтобы грамотно и качественно освоить русскую народную песню, необходимо не только выучить ноты, но и понимать словесный текст, а также уметь проинтонировать его.

Пример 3. Русская народная песня «Во поле берёза стояла»



На китайском языке это прозвучит следующим образом:

在现场桦树站

在现场卷曲站在

[zài xiànchǎng huàshù zhàn
zài xiànchǎng juǎnqū zhàn zài].

Столь значимая разница в произношении становилась языковым барьером для китайских баянистов, поэтому первые профессора консерватории в Тяньцзине Го Тинши и Ван Юйпин начали решать вопрос репертуара. Они создали множество обработок национальной музыки и фортепианных произведений для баяна. Одним из наиболее значимых работ стало переложение Го Тинши этюдов К. Черни. В настоящее время китайские студенты играют его версию для баяна.

Важнейшим событием для баянного искусства в Китае стало появление первого оригинального произведения, пьесы Ли Юйцю «Кавалерия в степи» («草原轻骑») для дуэта баянов (аккордеонов) в 1962 году.

1964 год стал годом появления первой оригинальной пьесы для сольного исполнения – «Аратской песни» («牧民之歌»), написанной двумя авторами: Ван Юйпином и Чжан Цзэнляном. Произведение сразу получило огромный успех среди

музыкантов и слушателей, а позднее, в 1989-ом году, было удостоено первой премии на I Сессии выдающейся китайской музыки. Жизнеутверждающий патриотический характер, четкость музыкальной формы и выразительная мелодия сделали пьесу образцом для будущих авторов.

С этого времени баян начал перемещаться из любительской среды на профессиональную сцену. Данный процесс спровоцировало появление оригинальных произведений, а значит, помимо количества исполнителей, стал расти их уровень владения инструментом.

Государство одобряло баян как инструмент для досуга людей: он сопровождал народные гуляния и мероприятия. Создавались курсы при детских домах, домах культуры, общеобразовательных школах, заводах, велись обучающие эфиры на радиостанциях. Занятия носили самостоятельный или групповой характер, поэтому в целом уровень исполнительства на баяне оставался низким.

С одной стороны, присутствовал спрос на новые произведения от педагогов и исполнителей, с другой – расширение репертуара провоцировало повышение уровня баянистов.

В национальном баянном репертуаре данного периода не существовало разделений на учебный и концертный репертуар, оригинальные произведения и переложения. В 1950-1960-е годы написано не так много произведений, чтобы было возможно это реализовать, однако первые шаги к академизации инструмента проходили успешно.

Культурная революция 1966-1976 гг.

Эпоха Культурной революции отразилась на всех сферах деятельности государства. Великая пролетарская культурная революция – серия идейно-политических кампаний 1966-1976 гг. в Китае, развёрнутых и руководимых лично Председателем Мао Цзэдуном, либо проводимых от его имени, в рамках которых под предлогами противодействия возможной «реставрации капитализма» в КНР и «борьбы с внутренним и внешним ревизионизмом» выполнялись цели по дискредитации и уничтожению политической оппозиции для обеспечения власти Мао Цзэдуна и перехода власти к Цзян Цин . Устраивались репрессии, запрещались многие музыкальные инструменты, как «пережиток буржуазии». Власть стремилась подавить не только любую оппозицию, но и каждую возможность инакомыслия. Всё подвергалось жесточайшей цензуре: музыка, литература, живопись. Партия стремилась уничтожить всё старое и создать абсолютно новое мышление человека.

Баян оказался в числе немногих, разрешённых государством, инструментов. По мнению правительства, он являлся полностью народным инструментом. Исполнительство на баяне поощрялось. Инструмент сопровождал все массовые политические мероприятия. В целом, искусство переживало кризис. Сольное исполнительство идеологически не могло поощряться, инструмент рассматривался только как аккомпанирующий. Обучение игре на баяне в Тяньцзиньской, Сианьской и Шанхайской консерваториях практически остановилось. Везде нужны были аккомпаниаторы, но не сольные исполнители.

Положительным в сложившейся ситуации могло быть только совершенствование техники аккомпанемента, гармонизации маршей и песен. Студенты имели постоянную практику на политических мероприятиях, поэтому уровень мастерства постоянно рос.

Репертуар баянистов в 1966-1976-е гг. пополнился только переложениями революционных песен и номеров из образцовых революционных спектаклей (янбань-спектаклей). Все произведения проходили серьёзную проверку на содержание. Они должны были иметь патриотический характер, в противном случае, музыка запрещалась к изданию и исполнению, а композитор мог подвергаться репрессии.

Важной культурной особенностью периода является коллективное авторство. Идеология не одобряла единоличную собственность чего-либо, поэтому творчество в группе было единственным способом создать произведение. «Сказание о Красном фонаре» (1965), «Шацзябан» (1963), «Красный женский отряд» (1963) – эти переложения периода Культурной революции имели коллективное авторство и являются исполняемыми по сегодняшний день.

В целом, правительство не интересовал профессиональный уровень исполнителей и композиторов. Основной их задачей являлась политическая пропаганда.

Если сравнивать репертуар для баяна до Культурной революции и во время её, то будет понятно, что в 1950-е – первую половину 1960-х годов тематика произведений гораздо более обширна, чем в период 1966-1976 гг. Тем не менее, исполнительство продолжало развитие. Баянисты совершенствовали технику, искали новые приёмы игры на инструменте. Всё это благотворно сказалось на дальнейшей эволюции исполнительства.

Помимо аккомпанемента, в период 1966-1976 гг. развилось искусство импровизации. Этой теме посвятили свои работы Бай Лупин, Вэн Фэн, Лин Шаошэн, Чжан Синьшэн, Ван Юйпин.

1976-1999 гг.

Этот период стал восстановительным для страны. Основные силы государства были направлены на ликвидацию последствий Культурной революции. Страна стала открытой: возобновились выезды китайских студентов для обучения за границу и приглашения зарубежных специалистов для обмена опытом. С начала 1990-х годов Китай посетили ведущие российские и европейские музыканты: Ф. Р. Липс, В. А. Семёнов, Ю. В. Шишкин, Э. Мозер (Германия). Их концерты и мастер-классы оказали серьёзное влияние на китайских баянистов, а репертуар, исполняемый баянистами, нашёл отражение в китайских оригинальных произведениях для баяна.

Обогащение репертуара двигалось в двух направлениях:

- переложения и транскрипции произведений европейских и китайских авторов;
- оригинальные произведения для баяна.

Важными для баянного исполнительства в Китае стали сборники педагогического репертуара, с произведениями разных жанров и стилей и методическими указаниями к ним. Наиболее яркие пособия: «Национальное руководство для высшего этапа обучения на баяне» в 3-х тетрадях (1988) и «Популярные произведения из репертуара Национальных игр на аккордеоне с установленной системой оценок» (1998) - редакторы Шань Юаньчан и Жэнь Шижун. Сборники состоят из национальных и зарубежных произведений, историй их создания и рекомендаций к исполнению.

Благодаря смягчению режима, в этот период композиторы начинают творить. Появляется свобода в выборе тематики пьес. Создаются следующие оригинальные произведения для баяна соло: Ли Юйцю: сюита «Глиняные фигуры в Хуэйшань», «Медитация и пение» («沉思与酣歌»); Воды («傣家欢庆泼水节») и «Веселый хулушэн» («欢乐的葫芦笙»).

Знаковым событием конца XX века стало появление сборника «Сто китайских произведений для баяна» в 1999-м году. Было издано 82 произведения для исполнения соло и 18 ансамблей баянов, написанных в XX столетии китайскими композиторами.

Профессора консерваторий и лучшие баянисты страны заинтересованы в привлечении к написанию музыки профессиональных композиторов. Дело в том, что до начала 1990-х годов музыка для баяна писалась исполнителями и часто имела композиционные огрехи, неточности.

Обращение к баяну профессиональных композиторов выводит инструмент на большую сцену. Усложняется музыкальный язык, содержание произведений.

Перед концертными исполнителями встают следующие задачи:

- Монорепертуарная политика (термин О. А. Немцевой) – создавать программы, посвящённые одному автору;

- охватить все жанры, быть интересными любителям академической и популярной музыки, увлечь широкую аудиторию;

Первая задача значительно сложнее в реализации и привлекает гораздо меньше слушателей. Данное явление являлось распространённым во всём мире в начале XXI века. Исполнитель составлял программу концерта, целиком посвящая её одному автору. Такие мероприятия являлись скорее просветительскими, нежели развлекательными. Монорепертуарное направление можно отнести к элитарному.

Вторая задача охватывала широкий круг слушателей. Люди приходили услышать музыканта, и каждый шёл за чем-то своим. Многие баянисты в свои программы включали произведения эпохи Барокко, венских классиков, оригинальную музыку, обработки национальных мелодий и песен и даже эстрадные произведения. Такие концерты пользуются успехом и в настоящее время.

Исходя из описанного выше, стало понятно, что на протяжении XX века исполнительство на баяне в Китае прошло серьёзный путь. На территории страны инструмент появился в качестве любительского, став действительно народным через несколько десятилетий. Создавались курсы по обучению игре на баяне, всё больше людей стремились его освоить. Инструмент звучал на массовых мероприятиях бытового и политического характера, пользуясь успехом благодаря своей портативности и громкости. В период Культурной революции (1966-1976) многие музыкальные инструменты были запрещены, все сферы интеллектуальной деятельности подвергались жесточайшей цензуре. Но баян не был репрессирован. Он стал распространённым инструментом на политических мероприятиях, что позволило исполнителям совершенствовать мастерство пусть и в непростых политических условиях. Профессиональные композиторы обратили внимание на молодой музыкальный инструмент и стали экспериментировать с его возможностями и звучанием.

ЛИТЕРАТУРА

1. Айзенштадт С. А. Борис Матвеевич Лазарев и музыкальная культура российской эмиграции в Китае // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2015. – № 8. Ч. 2. – С. 15-20.
2. Ван Дэцун. К истории развития аккордеонного репертуара в Китае (1949-1966) // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2014. – № 3 (33). – С. 50-56.
3. Ван Дэцун. Пути развития аккордеонного репертуара в последней четверти XX в. // Вестник Кемеровского университета культуры и искусств. – 2015. – № 32. – С. 163-169.
4. Ван Дэцун. Творчество Яо Хэнлу: западные влияния в китайском современном репертуаре для аккордеона // Гармония культур, гармония цивилизаций: сборник статей по материалам Международного молодежного форума (Нижний Новгород, 15-17 ноября 2015). – Н. Новгород: Изд-во Нижегородской консерватории, 2016. – С. 115-121.

5. Ван Дэцун. Творчество китайских композиторов в контексте становления национального аккордеонного искусства: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Нижний Новгород, 2016.
6. Дьячкова Л. С. Гармония в музыке XX века: Учебное пособие. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2003. – 296 с.
7. Имханицкий М. И. История исполнительства на русских народных инструментах. Изд. 2. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2018. – 640 с.
8. Имханицкий М. И. История баянного и аккордеонного искусства: Учебное пособие. – М., РАМ им. Гнесиных, 2006. – 520 с.
9. Люй Цзи. О некоторых вопросах музыкальной теории и критики по китайской музыке // Статьи китайских композиторов и музыковедов / ред.–сост. Г. М. Шнеерсон. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1958. – С. 74–104.
10. Пэн Чэн. Китайские композиторы XX века (обзор) // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2012. – № 4 (25). – С. 19-23.
11. Цзо Чжэньгуань. Русские музыканты в Китае. – СПб.: Композитор, 2014. – 336 с., ил.

REFERENCES

1. Aizenshtadt S. A. Boris Matveevich Lazarev i muzykal'naya kul'tura rossiiskoi emigratsii v Kitae // Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki. – 2015. – № 8. Ch. 2. – Pp. 15-20.
2. Van Detsun. K istorii razvitiya akkordeonnogo repertuara v Kitae (1949-1966) // Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya. – 2014. – № 3 (33). – Pp. 50-56.
3. Van Detsun. Puti razvitiya akkordeonnogo repertuara v poslednei chetverti XX v. // Vestnik Kemerovskogo universiteta kul'tury i iskusstv. – 2015. – № 32. – Pp. 163-169.
4. Van Detsun. Tvorchestvo Yao Khenlu: zapadnye vliyaniya v kitaiskom sovremennom repertuare dlya akkordeona // Garmoniya kul'tur, garmoniya tsivilizatsii: sbornik statei po materialam Mezhdunarodnogo molodezhnogo foruma (Nizhnii Novgorod, 15-17 noyabrya 2015). – N. Novgorod: Izd-vo Nizhegorodskoi konservatorii, 2016. – Pp. 115-121.
5. Van Detsun. Tvorchestvo kitaiskikh kompozitorov v kontekste stanovleniya natsional'nogo akkordeonnogo iskusstva: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya. – Nizhnii Novgorod, 2016.
6. D'yachkova L. S. Garmoniya v muzyke KhKh veka: Uchebnoe posobie. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2003. – 296 p.
7. Imkhanitskii M. I. Istoriya ispolnitel'stva na russkikh narodnykh instrumentakh. Izd. 2. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2018. – 640 p.
8. Imkhanitskii M. I. Istoriya bayannogo i akkordeonnogo iskusstva: Uchebnoe posobie. – М., РАМ им. Гнесиных, 2006. – 520 p.
9. Lyui Tsz'i. O nekotorykh voprosakh muzykal'noi teorii i kritiki po kitaiskoi muzyke // Stat'i kitaiskikh kompozitorov i muzykovedov / red.–sost. G. M. Shneerson. – М.: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1958. – Pp. 74–104.
10. Pen Chen. Kitaiskie kompozitory XX veka (obzor) // Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya. – 2012. – № 4 (25). – Pp. 19-23.
11. Tszo Chzhen'guan'. Russkie muzykanty v Kitae. – SPb.: Kompozitor, 2014. – 336 p., il.

Гришко Анна Александровна

доцент

ФГБОУ ВО «Мурманский арктический государственный университет»

e-mail: annep1990@yandex.ru

Grishko Anna A.

Associate Professor

Murmansk Arctic State University

РАБОТА ПИАНИСТА НАД ПАРТИЕЙ ФОРТЕПИАНО В «ПРЕЛЮДИИ И ВОСТОЧНОМ ТАНЦЕ ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО»

ОП. 2 С. В. РАХМАНИНОВА

Аннотация. Цель статьи заключается в анализе исполнительской работы пианиста над партией фортепиано в «Прелюдии и Восточном танце для виолончели и фортепиано» оп. 2 С. В. Рахманинова. Отмечаются общевосточные элементы и индивидуальные стилистические черты, которые создают ориентальный колорит, интонационные и фактурные элементы, способствующие объединению цикла. Исполнительские задачи пианиста включают умение создавать широкие мелодические линии, идущие от свободно вариантного мелодического развития, передачу стального ритма, рельефное выделение основного тематизма, активизацию вторичных элементов фортепианной фактуры, на которые ложится нагрузка по созданию определенного образа или его трансформации. В результате установлено, что работа пианиста должна учитывать ориентальные особенности сочинения и роль партии фортепиано в разных разделах формы при взаимодействии с партией виолончели.

Ключевые слова: С. В. Рахманинов, ориентализм, «Прелюдия и Восточный танец для виолончели и фортепиано», исполнительская работа, роль партии фортепиано.

THE PIANIST'S WORK ON THE PIANO PART IN "PRELUDE AND ORIENTAL DANCE FOR CELLO AND PIANO"

OP. 2 S. V. RACHMANINOV

Abstract. The purpose of the article is to analyze the pianist's performance work on the piano part in "Prelude and Oriental Dance for Cello and Piano" op. 2 S. V. Rachmaninov. General Eastern elements and individual stylistic features are noted, which create an oriental color, intonation and textural elements that contribute to the unification of the cycle. The pianist's performing tasks include the ability to create wide melodic lines coming from free-variant melodic development, the transfer of a steel rhythm, the relief highlighting of the main thematic, the activation of secondary elements of the piano texture, which are burdened with the creation of a certain image or its transformation. As a result, it was established that the pianist's work should take into account the oriental features of the composition and the role of the piano part in different sections of the form when interacting with the cello part.

Keywords: S.V. Rachmaninov, Orientalism, "Prelude and Oriental Dance for Cello and Piano", performing work, the role of the piano part.

Камерно-инструментальное наследие С. В. Рахманинова включает только пять сочинений, которые были созданы в ранний период творчества с 1889 по 1901 годы⁹. При этом два произведения имеют ориентальную основу. «Прелюдия и Восточный танец для виолончели и фортепиано» указывают на связь с элементами «русского Востока», а «Романс и Венгерский танец для скрипки и фортепиано» – на «Восток западного плана». Ориентальная тема находит отражение в разных жанрах творчества С. В. Рахманинова – романсах, фортепианных прелюдиях и пьесах, концертах, опере. В этом плане камерно-инструментальная музыка включается в русло общих стилевых исканий композитора, характерных для «русского» периода творчества. Ориентализм становится у С. В. Рахманинова носителем камерного, субъективного, психологического начала индивидуально-личностного высказывания [1, с. 210]. Между тем, отражение общевосточных элементов в камерно-инструментальных произведениях композитора имеет свои особенности. При этом вопросы, связанные с исполнительской работой, до сих пор остаются неизученными. Предметом нашего исследования являются аспекты работы пианиста над партией фортепиано в «Прелюдии и Восточном танце для виолончели и фортепиано» С. В. Рахманинова.

Отталкиваясь от позднеромантических традиций, С. В. Рахманинов использует в цикле «Прелюдия и Восточный танец для виолончели и фортепиано» терцовое соотношение тональностей как между пьесами (F-dur – a-moll), так и внутри номеров (средний раздел трехчастной формы № 1 написан в Des-dur, № 2 – в F-dur). Выбор темпа оказывается близким: в Прелюдии термин *Commodo* указывает на свободное, неторопливое исполнение, а в Восточном танце *Andante cantabile* – на умеренное, плавное движение, певучее исполнение. Разнохарактерность номеров цикла создается за счет мелодических, ладовых, ритмических средств. Одновременно, цикл содержит интонационные и фактурные связи между номерами, благодаря которым ориентальные черты выявляются не только в танце, но и в прелюдии.

Первый номер является переработкой прелюдии для фортепиано, которая была написана С. В. Рахманиновым годом ранее. Сохраняется тональность, трехчастная форма и тематизм пьесы. Однако при переработке пьесы для виолончели и фортепиано музыка наполнилась новыми исполнительскими чертами. Виолончели поручена солирующая партия. Ее мелодия вырастает из короткого четырехзвучного мотива, который сочетает интонации секунды и терции. Свободное вариантное развитие мотива указывает виолончелисту на объединение фраз и выстраивание широкой мелодической линии. Обогащение мелодии все новыми нюансами наполняет музыку экспрессией, особенно выразительно звучат группы из четырех шестнадцатых.

Верхний голос аккордовой фактуры партии фортепиано построен на повторении секундовой интонации, изложенной в ритме четвертей, которая играет важную роль для всего цикла. Непрерывное чередование секундовых мотивов должно исполняться пианистом *portamento*, с характерным для данного штриха связным исполнением мелодии, подчеркивающим каждую ноту. *Portamento* относится к излюбленным артикуляционным нюансам С. В. Рахманинова. Именно благодаря использованию *portamento* С. В. Рахманинов умел придавать мелодии «особую выразительную наполненность, “весомость” каждому отдельному звуку, “декламировать” на фортепиано»

⁹ Камерно-инструментальные сочинения С. Рахманинова составляют: две части струнного квартета: Романс и Скерцо (1889); Элегическое трио для фортепиано, скрипки и виолончели («юношеское», g-moll, 1892); Элегическое трио для фортепиано, скрипки и виолончели («Памяти великого художника», d-moll, 1893); Прелюдия и Восточный танец для виолончели и фортепиано, op. 2 (№ 1 и 2, 1892); Романс и Венгерский танец для скрипки и фортепиано, op. 6 (№ 1 и 2, 1893); Соната для виолончели и фортепиано, g-moll, op. 19, 1901.

[2, с. 99]. Вместе с тем, фактура партии фортепиано за счет опоры на одни интервалы, остинато в басу и размеренности движения (чередование четвертей) создает одно эмоциональное состояние спокойствия, равновесия, которое не меняется на протяжении всего первого раздела. «Процесс длительного погружения в какое-нибудь одно эмоционального состояния» Д. А. Рахимова определяет как «статическую ориентальность» [3, с. 90].

Средний раздел Прелюдии исполняется в более быстром темпе (*Con moto*), и фигурации шестнадцатыми также способствуют ощущению активизации движения, постоянного стремления вперед. Работа над средним разделом должна быть построена на тесном взаимодействии между исполнителями, так как тематический материал композитор гибко распределил между виолончелистом и пианистом. Можно выделить два новых тематических элемента, которые звучат поочередно. Первый элемент излагается у виолончели, он начинается с восходящего секстового скачка к III ступени *Des-dur*, который затем заполняется движением по звукам мажорного квартсекстаккорда. Второй тематический элемент проводится в партии фортепиано, в его основе – восходящие ходы на секунду и кварту. Большое значение имеют повторение секундовой интонации в группе из четырех шестнадцатых и ритмическая группа «восьмая и две шестнадцатых», так как эти элементы будут развиты в «Восточном танце». Фоном для мелодических фраз являются фигурации шестнадцатых, которые всегда поручаются инструменту, у которого не проводятся тематические элементы. Фигурационный пласт фактуры гибко переходит от фортепиано к виолончели и обратно без пауз. От исполнителей требуется мобильность взаимодействия, чтобы создать текучесть, непрерывность движения. В партии фортепиано данная задача осложняется наличием техники, основанной на движении двойными нотами (параллельные терции с включением кварт, секунд, секст и других интервалов): пианисту необходимо продумать аппликатуру и поработать над синхронностью изложения. Участникам дуэта также нужно грамотно выстроить динамический баланс. С. В. Рахманинов указывает, что тематические элементы всегда должны звучать на нюанс громче по сравнению с фигурациями. Кроме того, композитор вводит *crescendo* и *diminuendo* в партии одного исполнителя при сохранении ровного звучания в партии другого. В результате, пласты фактуры получаются тонко детализированными.

Сквозной переход к динамизированной репризе выстраивается на основе секундового мотива в ритме четырех шестнадцатых, который теперь изложен аккордами. Начавшись в последнем такте среднего раздела, мотив переходит в репризу, сохраняясь до заключительной каденции Прелюдии. После эмоционального нарастания в среднем разделе формы тихая реприза (она начинается в динамике *ppp*) утверждает спокойный созерцательный образ. Возвращение основной темы у виолончели обогащается мотивом с восходящей квартой и ритмической группой «восьмая и две шестнадцатых» из среднего раздела Прелюдии, который излагался у фортепиано. В фактуре партии фортепиано выделяется два пласта: если для исполнения басовой линии требуется легкий звук, то секундовые мотивы шестнадцатых должны исполняться плотным звуком, составляя контрапункт к теме виолончели.

Таким образом, в Прелюдии именно в партии фортепиано содержится важный для всего цикла секундовый мотив, который сначала изложен четвертями, в среднем разделе он появляется в группе шестнадцатых, а затем составляет основу всего репризного раздела. В Прелюдии устанавливается паритетное взаимодействие между участниками камерного ансамбля.

Секундовый мотив обрамляет «Восточный танец». Однако на этот раз мотив изложен в средне-высоком регистре и гармонизован «пустой» квинтой, которая чередуется с терцией, что сразу создает не романтическое звучание, как в Прелюдии, а

указывает на ориентализм. Совпадение звуковысотности (ноты $e^1-f^1-e^1$) между изложением мотива в начале Прелюдии и Восточного танца указывает на интонационную связь. Отметим, что секундовые вспомогательные интонации в целом характерны для передачи Востока у С. В. Рахманинова. Вспомним, например, знаменитый романс «Не пой, красавица» на стихи А. Пушкина (ор. 4 № 4).

Тема у виолончели содержит все основные общевосточные признаки. Это звукоряд цыганской гаммы (IV повышенная и VII повышенная ступени, в результате чего создаются интонации увеличенной секунды), использование форшлагов и других украшений в мелодии, приема *pizzicato*. Прихотливость ритмики заключается в чередовании ритмических групп «восьмая и две шестнадцатых», «две шестнадцатых и восьмая». А длительное выдерживание устойчивой V ступени a-moll и начало мелодии с вершины относятся к индивидуальным авторским чертам С. В. Рахманинова [4, с. 12]. В партии фортепиано при этом содержатся характерные элементы остинато. От пианиста требуется плотное, густое звучание инструмента, которое будет способствовать выявлению экспрессии лирико-патетического чувства. При этом бас и аккорды должны исполняться с равной силой, составляя пульсацию восьмыми длительностями.

С. В. Рахманинов не ограничивает функцию фортепиано только гармонической поддержкой. Первый раздел трехчастной формы «Восточного танца» написан в двухчастной репризной форме по типу $a-a_1-b-a_2$. Второе проведение темы a_1 поручается пианисту, а виолончель исполняет аккорды на *pizzicato*. Здесь тема приобретает другой образ. Если у виолончели тема звучала эмоционально, даже патетично, в достаточно громкой динамике (*mezzo-forte, forte*), то в партии фортепиано тема излагается в октавный унисон и проводится на *piano*. Пианисту здесь необходимо стремиться к ровности звуковедения, к достаточно «сухому» тембру фортепиано, приближая его звучание к *pizzicato* виолончели. Средний раздел двухчастной формы построен на развитии восходящего мотива темы в объеме терции в ритме «две шестнадцатых и восьмая». Мелодия вновь поручается виолончели (*arco*) и звучит еще более экспрессивно за счет усиления динамических контрастов, расширения диапазона звучания. В средних голосах фактуры фортепиано появляется хроматический ход, построенный на полутоновых интонациях. Он является развитием секундового мотива цикла и требует выделения с помощью *marcato* или акцентов. В репризе тема продолжает звучать у виолончели. В партии фортепиано появляются фигурации шестнадцатыми, которые выполняют фоновую функцию, поэтому требуют легкого звучания.

Характерные для восточной музыки статика и динамика чередуются в произведениях С. В. Рахманинова по принципу сопоставления контрастных разделов [4, с. 13]. В «Восточном танце» активно-волевое начало проявляется в средней части формы, и вся нагрузка на создание активно-волевого образа ложится на пианиста. Фактура партии фортепиано основана на повторении секундового мотива в ритме «две шестнадцатых и восьмая», причем на этот раз на восьмые длительности приходятся акценты. Этот ритм постепенно выводился в «Восточном танце» на первый план, и теперь явился «главной динамической пружиной» активно-волевого образа¹⁰.

Музыка средней части «Восточного танца» - это характерный пример стального ритма С. В. Рахманинова, который главенствует здесь над другими элементами музыкального языка. Ритмической четкости также способствует штрих *marcato*. Секундовый мотив в ритме «две шестнадцатых и восьмая» представлен в октавном

¹⁰ Выражение «главная ритмическая пружина» принадлежит Д. Житомирскому. Советский музыковед на примере тем концертов С. В. Рахманинова описывает характерную для композитора ритмическую организацию. Она заключается в наличии ритмической формулы, которая сначала выступает как фон, а затем постепенно раскрывается, становится ритмическим принципом самой мелодии [5, с. 87].

изложении, которое дается то в партии одной руки, то распределяется между правой и левой руками пианиста. Средние голоса фактуры излагаются четвертями. Создается сложная многослойная фактура, требующая отдельной проработки. Партия виолончели сводится к равномерным фигурациям, исполняемым приемом тремоло. Лишь в конце среднего раздела к виолончели возвращается мелодическая функция. В партии фортепиано, несмотря на смену фактуры (многозвучные аккорды, исполняемые приемом *arpeggiato*), сохраняется ритмическая функция.

Как и в Прелюдии, тихая реприза «Восточного танца» звучит ярким контрастом, выявляя новые грани изложенного ранее тематизма. Нежный, таинственный колорит музыки создается за счет фактурных, регистровых и динамических средств. У фортепиано задействован только средне-высокий регистр, нюанс *pianissimo*, а мелкая техника строится на секундовых мотивах, изложенных тридцатьвторыми длительностями, которые в быстром темпе уподобляются украшениям. От пианиста требуется создание легкого, звонкого звучания. Из мелодии виолончели исчезают форшлаги, благодаря чему тема становится сугубо лирической и более песенной. Характерно, что партии обоих инструментов звучат на *pianissimo*, в то время как до этого композитор средствами динамики дифференцировал мелодию и сопровождение. Это подчеркивает особое значение партии фортепиано в создании трансформированного образа темы. В разделах *b-a₂* репризы возвращается первоначальный лирико-патетический облик темы. Однако завершается «Восточный танец», как и Прелюдия, постепенным ослаблением и растворением звучания.

В «Прелюдии и Восточном танце» соединились ориентальные черты, идущие от русских композиторов XIX века, и индивидуальные особенности стиля С. В. Рахманинова. Рахимов Д. А. верно отмечает, что в произведениях С. В. Рахманинова нет экзотического Востока, который был характерен для предшествующих русских композиторов: «его внимание как композитора и исполнителя обращено на глубинные основы лада- и формообразования, манеру исполнения, приемы фактуры, <...> принцип импровизационного мышления» [6, с. 292]. К общевосточным чертам в ор. 2 С. В. Рахманинова можно отнести использование ряда выразительных и исполнительских средств (звукоряд цыганской гаммы, краски интервала чистой квинты, органнй пункт, игра приемом *pizzicato* у виолончели для создания колорита струнного народного инструмента), принцип построения формы (чередование статики и динамики). Некоторые индивидуальные черты стиля композитора также относятся к средствам, с помощью которых создается восточный колорит, как, например, долгое вращение вокруг устойчивой ступени лада.

Типичными для стиля С. В. Рахманинова являются «медленно развертывающиеся темы, свободно-вариантное мелодическое движение» [7, с. 238], что ярко проявилось и в камерном произведении для виолончели и фортепиано. Можно отметить в ор. 2 и характерное для композитора «вживание в одну интонационную единицу» [7, с. 238], которое проявляется в развитии секундовой интонации. В Прелюдии мотив секунды представлен в партии фортепиано в разных вариантах во всех разделах трехчастной формы. Секундовая интонация в явном виде обрамляет «Восточный танец», а при ближайшем рассмотрении оказывается, что на ней строится основной мотив средней части, фигурационное сопровождение в начале репризы. В Прелюдии, в отличие от «Восточного танца», нет ярко выраженных ориентальных черт. Однако за счет интонационных и фактурных связей между пьесами исполнители могут выстроить единую концепцию при интерпретации цикла, построенную на выделении общевосточных элементов. Отметим также в «Восточном танце» постепенное выведение на первый план

ритмической фигуры «две шестнадцатые и восьмая», которая становится «главной динамической пружиной» для создания активно-волевого образа средней части формы.

Работа пианиста в аспекте исполнительских проблем должна включать умение создавать кантиленное звучание, широкие мелодические линии, идущие от свободно вариантного мелодического развития. Необходимым является и передача стального ритма С. В. Рахманинова, который главенствует здесь над другими элементами музыкального языка в средней части «Восточного танца». Одновременно, ритмика композитора поражает в ор. 2 своей гибкостью и необычайной свободой, что в целом характерно для ориентальных образов. Отражение разных задач и образов требует от пианиста певучего звучания на *legato*, декламационной подачи материала, связанной со штрихом *marcato*, интонационного выделения за счет *portamento*.

В каждом номере цикла есть разделы, в которых фортепиано поручается солирующая, ведущая функция. Это не только проведение мелодии, тематических элементов в средней части Прелюдии и первом и втором разделах «Восточного танца». Фактурные элементы также получают у С. В. Рахманинова выразительную смысловую нагрузку в создании определенных образов. В крайних разделах Прелюдии и в начале репризы «Восточного танца» можно говорить об «активизации вторичных функций фактуры», в качестве которых выступают гармонические фигурации и аккордовые столбы¹¹. В такие моменты при сохранении мелодии у виолончели партия фортепиано также наделяется солирующими качествами. На пианиста нередко ложится нагрузка на создание или трансформацию определенного образа, что делает функции участников дуэта паритетными.

На основании проведенного исследования можно сделать следующие выводы. В «Прелюдии и Восточном танце для виолончели и фортепиано» тесно переплетаются общевосточные черты и индивидуальные особенности стиля С. В. Рахманинова, понимание которых необходимо для адекватного воспроизведения нотного текста. При выстраивании интерпретации исполнителям необходимо учитывать принцип чередования статики и динамики, проследить образные изменения тематического материала, наличие интонационных связей (секундовый мотив). Работа пианиста включает как сольные тематические проведения, так и активизацию вторичных компонентов фортепианной фактуры. Нередко вся нагрузка на создание нового образа ложится на пианиста, что указывает на большую роль его исполнительской работы в составе камерно-инструментального дуэта с виолончелью.

ЛИТЕРАТУРА

1. Рахимова Д. А. Художественный облик ориентализма в музыке С. В. Рахманинова // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. – 2011. – № 127. – С. 209-215.
2. Келдыш Ю. В. Рахманинов и его время. – М.: Музыка, 1973. – 432 с.
3. Рахимова Д. А. Статика и динамика в ориентальной музыке С. В. Рахманинова // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2010. – № 8. – С. 90-92.
4. Рахимова Д. А. Ориентализм в музыке С. В. Рахманинова: автореф. дисс. ... канд. иск. – СПб., 2011. – 19 с.
5. Житомирский Д. Фортепианное творчество Рахманинова // Советская музыка. – 1945. – № 4. – С. 80–103.

¹¹ В. Бикташев говорит об «активизации вторичных функций – гармонических фигураций и аккордовых столбов» в партии фортепиано, благодаря чему она наделяется сольными качествами при одновременном звучании мелодической линии у второго участника дуэта [8, с. 48]

6. Рахимова Д. А. Об ориентальных особенностях в музыке С. В. Рахманинова // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. – 2008. – № 70. – С. 290-293.
7. Скворцова И. Стил Модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX – XX веков. – М.: Композитор, 2009. – 354 с.
8. Бикташев В. Н. Искусство концертмейстера: основы исполнительского мастерства / под ред. С. И. Кулибабы. – СПб.: Издательство «Союз художников», 2014. – 157 с.

REFERENCES

1. Rakhimova D. A. Izvestiya RGPU im. A. I. Gertsena, 2011, № 127, Pp. 209-215.
2. Keldysh Yu. V. Rakhmaninov i ego vremya (Rachmaninoff and his time), Moscow: Muzyka, 1973, 432 p.
3. Rakhimova D. A. Izvestiya Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta, 2010, № 8, Pp. 90-92.
4. Rakhimova D. A. Orientalizm v muzyke S. V. Rakhmaninova (Orientalism in the music of S. V. Rachmaninov), St. Petersburg, 2011, 19 p.
5. Zhitomirskii D. Sovetskaya muzyka, 1945, № 4, Pp. 80–103.
6. Rakhimova D. A. Izvestiya RGPU im. A. I. Gertsena, 2008, № 70, Pp. 290-293.
7. Skvortsova I. Stil' Modern v russkom muzykal'nom iskusstve rubezha XIX – XX vekov (Modern style in Russian musical art at the turn of the 19th – 20th centuries), Moscow: Kompozitor, 2009, 354 p.
8. Biktashev V. N. Iskusstvo kontsertmeitera: osnovy ispolnitel'skogo masterstva (The art of an accompanist: the basics of performing arts), St. Petersburg: Izdatel'stvo «Soyuz khudozhnikov», 2014, 157 p.

Гасникова Оксана Владимировна
аспирант кафедры хореографии,
ведущая солистка театра балета «Русский балет»
под руководством Народного артиста СССР В.М. Гордеева,
заслуженная артистка Московской области
ФГБОУ ВО «Российский институт театрального искусства – ГИТИС»
e-mail: oxi-12@yandex.ru

Gasnikova Oksana V.
graduate student of the Department of Choreography,
Leading soloist of the Russian Ballet
Theater under the direction of People's Artist of the USSR V.M. Gordeev,
Honored Artist of the Moscow region
Russian Institute of Theater Arts – GITIS

ТВОРЧЕСКИЙ ЭКСПЕРИМЕНТ В ХОРЕОГРАФИИ РУССКИХ И ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИХ БАЛЕТМЕЙСТЕРОВ (НА ПРИМЕРЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ОПЕРЫ И БАЛЕТА)

В статье рассматривается вопрос взаимодействия оперы и балета, выраженный в спектаклях, отличающихся нестандартными решениями. Автор рассматривает их с позиции хореографического решения. Особое внимание уделено пластической интерпретации оперы В. А. Моцарта «Волшебная флейта» в постановке французского хореографа М. Бежара. Подчеркивается, что оставив в неприкосновенности музыкальный текст и либретто оперы, М. Бежар создал особую форму пластического спектакля, в котором органично взаимодействуют жанры оперы, балета и драматического искусства.

На основе анализа постановок, основанных на взаимодействии жанров, автор делает следующие выводы: во-первых, каждый балетмейстер имеет возможность воплощения целостной художественной идеи, во-вторых, появляется стимул к порождению новых постановочных вариантов. Более того, создание новых оригинальных жанровых микстов способствуют обогащению выразительных средств хореографии, а также расширению смысловых горизонтов.

Ключевые слова: опера, балет, взаимодействие жанров, хореография, балетмейстер, новаторство.

CREATIVE EXPERIMENT IN CHOREOGRAPHY OF RUSSIAN AND WEST EUROPEAN CHOREOGRAPHERS

The article deals with the issue of the interaction of opera and ballet, expressed in performances that differ in non-standard solutions. The author considers them from the position of a choreographic solution and an approach to the musical text. Special attention is paid to the plastic interpretation of Mozart's opera "The Magic Flute" staged by French choreographer M. Bejar. It is emphasized that leaving the musical text and libretto of the opera intact, M. Bejar created a special form of plastic performance in which the genres of opera, ballet and dramatic art organically interact.

Based on the analysis of productions based on the interaction of genres, the author draws the following conclusions: firstly, each choreographer has the opportunity to embody a holistic artistic idea, and secondly, there is an incentive to generate new staging options. Moreover, the

creation of new original genre mixes contributes to the enrichment of expressive means of choreography, as well as the expansion of semantic horizons.

Keywords: opera, ballet, interaction of genres, choreography, choreographer, innovation.

Предметом исследовательского интереса являются творческие эксперименты, основанные на взаимодействии оперы и балета и отличающиеся нестандартными решениями. Несмотря на то, что в опере художественный замысел воплощается с помощью пения, а в балете посредством танца, пластики, эти музыкально-театральные жанры всегда находились в тесном взаимодействии, что послужило поводом для творческих исканий деятелей искусств в направлении создания новых оригинальных жанровых микстов.

Одним из видных представителей балета XX века был французский хореограф М. Бежар. Как известно, он кардинально изменил представление о балетном искусстве. Все его творчество было основано на эксперименте. Вот что писал о его деятельности Б. Львов-Анохин: «Бежар ищет формы сложного синтетического спектакля: в нем неожиданно и дерзко соединены живая речь и пение... пантомима...элементы драматической игры и хореография» [9, с. 161]. За свою жизнь М. Бежар осуществил около двухсот постановок, девять из которых -это хореографическое воплощение оперных произведений. Среди этих постановок такие, как «Семь смертных грехов» К. Вайля, «Сказки Гофмана» Ж. Оффенбаха, «Тангейзер» и «Кольцо нибелунга» Р. Вагнера, «Травиата» Д. Верди, «Саломея» Р. Штрауса. Но самой уникальной из них является балет «Волшебная флейта» В. А. Моцарта, так как хореографически воплощена практически вся партитура оперы без какого-либо вмешательства с целью её адаптации для танца, что является редчайшим явлением в искусстве хореографии XX века.

На протяжении исторического пути развития опера и балет как два основных жанра музыкального театра неизменно взаимодействовали. Примером тому является жанр оперы-балета. Этот музыкально-театральный жанр сформировался во Франции на рубеже XVII–XVIII веков. Большого расцвета опера-балет достигает во времена царствования Людовика XIV, который сам любил танцевать и принимал активное участие в подобных представлениях. Постановки отличались красочностью и декоративностью и обычно состояли из нескольких картин, в которых танцевальные сцены и пантомима соединялись с разговорными диалогами, ариями, речитативами, ансамблями и хором. Музыка для опер-балетов создавал видный французский композитор и талантливый танцовщик Ж-Б. Люлли. Кроме того, Люлли начал развивать форму жанра, отгалкиваясь от танца. В. Красовская пишет: «итальянец Люлли первым начал сочинять вокальные арии для балетов на музыку французских танцев» [4, с. 114]. Им были созданы такие значимые оперно-балетные представления, как «Кадм и Гермiona», «Альцеста», «Роланд» и др.

Большой вклад в развитие жанра оперы-балета внесли такие французские композиторы, как Ж-Ж Муре, А-К Детуш, А. Кампр и Ж-Ф Рамо. Развившись по нескольким направлениям, жанр оперы-балета во второй половине XIX века почти перестал существовать, хотя и в это время и позднее появляются отдельные его образцы [11, с. 197-206].

Еще одним интересным взаимодействием оперы и балета является практика XVIII века постановки балетов-двойников, т.е. «балет мог быть вторым изданием недавно поставленного оперного спектакля» [5, с. 85]. На сцене одна за другой стали появляться оперы, переложенные на язык танца. «Произведения Обера, Россини, Изуара, Кавоса преподносились зрителю в форме балетов» [2, с. 91-92].

Среди самых известных «балетов-двойников», созданных и показанных на сцене московских и петербургских театров, такие постановки, как «Земира и Азор» А. Гретри в

постановке Ф. Морелли (1783), «Орфей и Эвридика» К. Глюка в постановке И. Вальберха (1808), «Севильский цирюльник» Дж. Пазиелло в постановке Л. Дюпора (1809), «Мельник» М. Соколовского в постановке А. Огюста (1810) и др.

В XX и XXI веках интерес к созданию «балетов-двойников» возобновляется. Это направление ярко заявляет о себе в связи с оперой Ж. Бизе «Кармен». На основе музыкального текста оперы Ж. Бизе осуществили свои хореографические постановки многие выдающиеся хореографы, среди них: К. Голейзовский, Р. Пети, А. Алонсо, Д. Крэнко, А. Гадес, М. Эк, М. Борн, Р. Поклитару, Р. Агилар, Миша ван Ук и другие. Благодаря разному подходу к интерпретации сюжета и музыкального текста оперы ими были созданы оригинальные, по-своему уникальные спектакли. Некоторые из них были признаны балетными шедеврами, не утратившими популярности и в настоящее время [1, с. 107].

Интерес к постановке балета на основе оперы проявляли как российские, так и западноевропейские хореографы. К числу наиболее известных пластических интерпретаций оперной музыки можно отнести следующие постановки: «Даму с камелиями» на музыку оперы Д. Верди (аранжировка П. Сальникова) в постановке В. Василева и Н. Касаткиной; «Руслан и Людмила» на музыку М. Глинки (аранжировка В. Агафонникова) в постановке А. Петрова; «Дон Жуан, или Страсти по Мольеру» на музыку В.А. Моцарта из оперы «Дон Жуан», в постановке Б. Эйфмана и др [1, с.108-109].

Более того, XX и XXI век дал совершенно новые примеры соединения сценических жанров. Наиболее популярным и распространенным становится прием дублирования вокалистов танцовщиками. Подобная идея возникла у Ж. Новерра еще во время постановки оперы «Альцеста» (1767г.) К. Глюка. По замыслу композитора, хор должен был петь и танцевать одновременно, но поскольку выяснилось, что это невозможно, Новерр посоветовал композитору разбить хоры и спрятать их в кулисах так, чтобы они не были видны зрителям, а вместо них артисты кордебалета в тех же костюмах делали подходящие к пению жесты и так следовали за действием, что создавалось впечатление, будто движущиеся фигуры являются певцами. А уже в XX веке подобный прием становится очень популярным среди хореографов. Одной из ярких таких постановок является опера-балет «Золотой петушок» А. Римского-Корсакова в хореографии М. Фокина. Концепция постановочного решения данного спектакля состояла в следующем: по обе стороны авансцены располагались певцы, исполнявшие оперные партии, а в центре сценической площадки танцовщики иллюстрировали вербальный текст разнохарактерными рас. В своей хореографии особый акцент Фокин сделал на сатирическом элементе, который подчеркивался «игрушечными» движениями крестьян и солдат и ярко контрастировал с плавными танцами царя Дадона и Шамаханской царицы. «Каждое движение балетных артистов совпадало с музыкальными фразами певцов и оркестра, передавало не только ритм и характер музыки, но и смысл стихотворного текста, прекрасно написанного В.И. Бельским по Пушкину» [8, с. 176].

Постепенно такая практика распространилась и на исполнителей главных ролей, при передаче душевного состояния героя, а также при изображении фантазий, сновидений. В этом направлении можно отметить «танцевальную оперу», поставленную по мотивам оперы К. Глюка «Орфей и Эвридика», созданную немецким хореографом П. Бауш. Это произведение является ярким примером синтеза оперного и балетного жанров. Один из критиков писал об этом спектакле: «Бауш добилась исполнения высшей амбиции Р. Вагнера: создать форму искусства как квинтэссенцию всех ее видов. Постановка ярко сочетает и балет, и оперу, и живопись, и театр. Это не сочетание на сцене отдельных элементов. Это все одновременно» [9]. Роли Орфея, Эвридики и Купидона воплощены певцами и танцовщиками параллельно (хор балетмейстер поместила в оркестровую яму).

Оперные певцы взаимодействуют с танцовщиками на сцене, что усиливает впечатление соединения самого героя и его души в каждом персонаже. Хореографический язык постановки основан на свободной пластике стиля модерн с небольшими цитатами поз и движений, присущих балетам М. Грэм, что усилило эмоциональное воздействие на зрителя.

Еще дальше в своем творении пошла немецкий хореограф С. Вальц. В 2005 г. она осуществила постановку «танцевальной оперы», поставленной по мотивам оперы Г. Пёрселла «Дидона и Эней». Действие в спектакле разворачивается в подводном мире, где морские обитатели плавают внутри аквариума, размещенного на всей передней части сцены. В постановке занято огромное количество танцовщиков, а также полсотни солистов оперы с музыкантами. По аналогии с танцевальной оперой П. Бауш «Орфей и Эвридика» в спектакле С. Вальц каждому балетному персонажу соответствует оперный двойник. Но в отличие от персонажей-двойников П. Бауш, в спектакле которой артисты балета только танцуют, а оперные артисты только поют, хореограф С. Вальц уравнивает в правах оперных и балетных артистов. В ее постановке оперные артисты еще и танцуют, а танцовщики еще и поют. Кроме того, каждый из артистов балета задействован в нескольких партиях. Хореографический язык постановки синтезирует в себе классические рас, свободную пластику стиля модерн и народного танца, включая элементы танго, а также акробатики с полетами на тросах. Это сочетание разностилевых приемов помогло хореографу донести до зрителей весь спектр своих идей.

Одной из наиболее значимых постановок, созданных в области данного хореографического направления, является пластическая интерпретация оперы В. А. Моцарта «Волшебная флейта», осуществленная французским хореографом М. Бежаром. Премьерный показ спектакля состоялся 10 марта 1981 года в Брюсселе. А в 2017 году, чтобы отметить 30-летний юбилей Лозаннской балетной труппы и десять лет со дня смерти балетмейстера, балет «Волшебная флейта» был восстановлен художественным руководителем труппы Ж. Романом.

Уникальность спектакля «Волшебная флейта» состоит в том, что Бежару удалось в танце воплотить как музыкальный оригинал, так и либретто оперы без какого-либо вмешательства с целью её адаптации для танца, что, в свою очередь, потребовало от хореографа нестандартного подхода к адаптации произведения на балетной сцене. Балетмейстер говорил: «Это может показаться странной авантюрой -заставить оперу танцевать во всей целостности, но, с одной стороны (и я это часто наблюдал), человеческий голос-это самое лучшее сопровождение танца, а с другой стороны, хореографическое телодвижение выходит за грани реализма и продолжает тонкую мысль музыкальной фразы» [12, с. 5]. Фраза «Ничто не чуждо искусству балета» -стало лозунгом балетмейстера. Принцип данного метода основан на сочетании всевозможных элементов, казалось бы, несочетаемых по своей сути. Но в хореографических воплощениях Бежара все смотрится естественно и органично.

Опера «Волшебная флейта» написана в соответствии с традициями Singspiel (вокальные номера чередуются с разговорными диалогами на немецком языке). Поэтому в хореографической версии сочетаются пластические сцены и разговорные диалоги. Для решения столь трудной задачи, вставшей перед балетмейстером, в спектакль введена партия оратора-действующего лица, чья пантомимная пластика сопровождается речью. Балет «Волшебная флейта» в интерпретации Бежара приобретает сказочно-философскую направленность, в которой немаловажную роль играет символ. Все это находит отражение в оформлении, декорациях, костюмах и хореографическом решении постановки.

Символическая направленность балета отчетлива видна уже в декорациях А. Бюретта, отличающихся своей аскетичностью, которые состояли из двухуровневой сцены,

графики, начертанной на полу и полотен с изображением основных масонских символов. Художник по костюмам Г. Давил создал лаконичные сценические образы: для мужского состава-трико и голый торс, для женского- комбинезоны разного цвета, которые дополнялись такими атрибутами как головной убор, плащ или шаровары. Хореографический язык постановки синтезирует в себе классические pas, свободную пластику стиля модерн, которые органично сочетаются с авторскими движениями Бежара. Взаимосвязь этих элементов помогла хореографу наиболее ярко представить в пластике образы, воплощенные в вокальных формах. Большое значение приобретают танцевальные комбинации, основанные на элементах графических поз и жестов, пластическая визуализация символов посвященных телами танцовщиков, а также массовые танцевальные сцены, по композиции представляющие собой пластические скульптурные группы [3, с. 32-35].

Хореографическая версия спектакля развивается аналогично опере и состоит из двух действий и девяти картин. Они составлены из разнохарактерных сцен и включают в себя соло, дуэты, трио, квартеты, квинтеты и ансамбли. Бежар видел свою задачу в том, чтобы «создать жестами образы, которые делают музыку Моцарта видимой» [12, с. 152], поэтому для хореографа было крайне важно, чтобы все пластические сцены имели свою логику и последовательность.

Спектакль начинается с пролога. Центр основной сцены украшает белая графика в виде масонской звезды, внутри которой на животе лежит рассказчик. Хореограф данный эпизод комментирует следующим образом: «Все вписано в звезду, которая является универсальным символом -звездой алхимиков, звездой Фауста, звездой масонов, и в то же время, и прежде всего, это символ человеческой сексуальности. Вот почему рассказчик лежит на земле внутри этой звезды, из которой все возникнет» [12, 154]. Далее рассказчик встает и соединяет ладони таким образом, что узнаваем один из основных масонских знаков «циркуль и наугольник» (что является символом взаимодействия Божественного и земного).

Действие начинается с того, что огромная змея преследует принца Тамино. Хореографический образ дракона, который представляет мужской кордебалет из девяти человек, выглядит следующим образом: один из них держит голову дракона, и все движения артисты исполняют в неразрывной связке «друг с другом». Бой главного героя с драконом решен балетмейстером как хореографический монолог, который насыщен большими прыжками.

Спасают Тамино три дамы. Действие сопровождается пением, что получает отражение и в хореографии. В хореографии этого эпизода идентично вокалу предусмотрены сольные и ансамблевые комбинации.

Хореографический портрет птицелова Папагено, который появляется в следующем эпизоде, сопровождается известной арией «Известный всем я птицелов». Хореографическая лексика вариации Папагено соответствует его комическому образу и насыщена виртуозными прыжками, которые дополняются свободными движениями корпуса и рук.

Уникальную интерпретацию в балете получает ария Тамино с портретом «Какой волшебной красоты», которая приобретает форму хореографического трио. Как известно, в опере певец поет, держа в руке небольшой портрет. Чтобы перенести этот эпизод в балет, хореограф «одушевляет» портрет. Балетмейстер данную сцену комментирует следующим образом: «Когда Тамино получает портрет, очевидно, что он видит портрет Памины, но в опере есть певец, который поет, держа в руке небольшой портрет. В балете я мог показать, что этот портрет действительно был первым очаровательным появлением

Памины. И это появление в некотором роде уже является программной концентрацией всего того, что будет происходить потом. Памина раскрывается в портрете» [12,153].

В хореографической композиции трио участвуют: ведущий, Тамино и Памина. Так как Памина является лишь видением Тамино, ее образ обрисовывается рассказчиком. Взаимодействие рассказчика и Памины основано на дуэтом танце, в котором преобладают элементы верховых поддержек. Пластический язык всех участников этой композиции отличает своеобразный синтез классического танца и свободной пластики танца модерн.

Первое появление Царицы Ночи сопровождается знаменитая ария «В страданиях дни мои проходят», которая состоит из двух контрастных частей – *adagio* и *allegro*. Обе части отражают особенности характера Царицы Ночи. Первая часть вариации (она предстает в образе несчастной матери) состоит из классических элементов, движения которых имеют плавный, спокойный характер. Во второй части (долго она свою сущность скрывать не в состоянии) меняется характер музыки и танец становится более резким, усложняется технически. Усиливает эмоциональное воздействие и женский кордебалет, сопровождающий танец Царицы Ночи.

Завершает первый акт сцена торжественного марша с хором. В ней задействовано большое количество артистов, которые располагаются на верхней и нижней сцене. В хореографии вся эта сцена приобретает налет ритуального священного действия. Как известно, в постановке большое значение имеет символизм, поэтому артисты в пластике своими телами словно копируют основные символы посвященных. Финальной сценой становится монументальная танцевальная картина, представляющая «скульптурную группу», рисунок которой напоминает египетский барельеф.

В начале второго акта большой интерес представляет хореографическое решение арии Зарастро «О, Исида и Осирис». Образ Зарастро, по замыслу В. А. Моцарта, воплощает очень популярную в XVIII веке идею просвещенного монарха и является олицетворением мудрого начала жизни [10, с. 344]. По сюжету произведения, действие происходит в Египте, поэтому Зарастро ассоциируется с древним философом, мудрецом и его образ тесно связан с культом Исиды и Осириса. Как известно, древнеегипетские боги Исида и Осирис в опере как персонажи отсутствуют, обозначены только музыкально, в балете же их представляет дуэт танцовщиков. Вследствие этого, хореографическое действие композиционно развивается одновременно на двух сценических площадках. На верхнем красном помосте дуэт мужчины и женщины представляет собой танец богов Исиды и Осириса. Его хореография основана на плавных элементах *adagio*. Чтобы усилить символическую направленность этого эпизода, танцовщики пластикой своих тел копируют символы посвященных. На нижней сцене танцевальный монолог Зарастро насыщен хореографическими *pas*, основанных на элементах графических поз и жестов.

Ярко представлен в арии-вариации образ Моностатоса, который в спектакле является комическим и одновременно отрицательным персонажем. Низменная любовь Мавра к Памине противопоставляется возвышенным чувствам Тамино. Поэтому хореографической лексике Моностатоса присущи танцевальные комбинации, сочетающие резкие прыжки и виртуозные переходы с одного движения на другое.

Нестандартную интерпретацию получает в хореографии и вокальный дуэт «Чрез дым и пламя шли мы смело». Сцену испытания водой и огнем балетмейстер видит как путешествие на ладье¹² по подземному миру (от мира тьмы к миру света). Вследствие этого в хореографической постановке действие развивается на двух сценических

¹² Ладья имела специальное назначение для путешествий в потустороннем мире. Египтяне верили, что солнце движется по небу в подобной ладье, а ночью пересаживается уже для путешествий по подземному царству.

площадках. На верхней сцене представлен дуэт Исида и Осириса. На нижней сцене, в центре, находятся Тамино и Памина, которых обрамляют мужская часть кордебалета в легких оранжевых мантиях. Под звуки флейты начинается танцевальное соло Памины. Своим танцем она отдает дань древнеегипетскому богу подземного царства Анубису¹³ (человек с головой собаки). Поэтому ее пластика основана на имитационно-подражательном танцевальном языке, копирующем движения животных. Точно такие же элементы движений повторяет на верхней сцене танцовщик (Осирис). По завершении своего соло, Памина присоединяется к Тамино. Артисты кордебалета выстраиваются цепочкой друг за другом и начинают движения по кругу, следуя за Тамино и Паминой. Пройдя таким образом полный круг, мужская часть кордебалета уходит в углубление сцены, а на смену им выходит женская часть кордебалета в синих туниках. Последующий эпизод является точным повтором предыдущего, за исключением танцевального соло под звуки флейты, в котором Памина и Тамино меняются ролями. На верхней сцене происходит аналогичная смена ролей.

Под звуки торжественного хора «Разумная сила в борьбе победила» спектакль завершается грандиозной пластической картиной, которая напоминает величественный ритуал. На фоне красного экрана сияет основной символ общества масонов. Все солисты обрамляют пятиконечную звезду, которая светится в центре сцены, внутри этой звезды на животе лежит рассказчик. Дуэт Исида и Осириса находится в центре красного помоста. Артисты кордебалета парами располагаются по полукругу и своими телами копируют символы посвященных.

Обобщая сказанное, подчеркнем: главной причиной, побудившей М. Бежара обратиться к музыкальному тексту оперы «Волшебная флейта», явилась, прежде всего, театральность мышления, присущая творческому почерку В. А. Моцарта, предрасполагающая к визуализации музыкальных образов. Этому же способствовала наличие философской идеи, заложенной в либретто оперы и столь притягательной для балетмейстера. Как известно, большинство спектаклей, созданных французским хореографом пропитаны философским смыслом. Оставив в неприкосновенности музыкальный текст и либретто оперы, балетмейстер создал особую форму пластического спектакля, в котором органично взаимодействуют жанры оперы, балета и драматического искусства. Хореографическая версия спектакля «Волшебная флейта», созданная на основе оперы В. А. Моцарта, стала основой для глубокой по содержанию постановки. Это подтверждает и тот факт, что балет «Волшебная флейта» до сих пор остается в репертуаре труппы Бежара и пользуется неизменной популярностью у зрителей.

Учитывая активное развитие современного хореографического искусства, а также заинтересованность со стороны балетоведов новаторскими постановками, данное направление хореографического искусства требует дальнейшего исследования и изучения. На основе анализа постановок, основанных на взаимодействии жанров, можно сделать следующие выводы: во-первых, каждый балетмейстер имеет возможность воплощения целостной художественной идеи, во-вторых, появляется стимул к порождению новых постановочных вариантов. Более того, создание новых оригинальных жанровых микстов способствуют обогащению выразительных средств хореографии, а также расширению смысловых горизонтов. По словами М. Габовича, «взаимодействие искусств - вещь великая. Музыка, вокал, танец дополняя друг друга, должны в идеале сливаться в единое целое, создавая единый художественный образ».

¹³ Анубис-один из почтенных богов древнего Египта, который являлся хранителем и защитником мертвых.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гасникова О.В. К вопросу о трансформации оперы в балетный спектакль (на примере творчества русских и западноевропейских хореографов) // Художественное образование и наука. 2020. №1(22). С.103-113.
2. Бахрушин Ю.А. История русского балета. – М.: Советская Россия, 1965. – 227 с.
3. Игнатов В.М. Юбилей лозаннской труппы. «Волшебная флейта» Бажара-Моцарта // Балет. 2018. № 3 (210). С. 32–35.
4. Красовская В.М. Западноевропейский балетный театр: очерки истории: От истоков до середины XIII века. – Л.: Искусство. Ленинградское отделение, 1979. – 295 с.
5. Красовская В.М. Западноевропейский балетный театр: очерки истории: Преромантизм. – Л.: Искусство. Ленинградское отделение, 1983. – 431 с.
6. Львов-Анохин Б.А. Балет XX века (Заметки о гастрольях труппы Мориса Бажара в Москве) // Музыка и хореография современного балета: сб. статей. Вып. 3. – Л.: Музыка, 1979. С. 161.
7. Полисадова О.Н. Балетмейстеры XX века: Индивидуальный взгляд на развитие хореографического искусства: учеб. пособие. – Владимир: Изд-во ВлГУ, 2013. – 202 с.
8. Суриц Е.Я. Архив Михаила Ларионова. Письма и рукописи. – М.: Интерроса, 2009. – 432 с.
9. Халдей В. Орфей и Эвридика. Опера-балет Пины Бауш, как высшая форма искусства // Америка сегодня – Новости США на русском языке. URL: <http://www.runyweb.com/articles/culture/theater/orpheus-and-eurydice-by-pina-bausch-at-lincoln-center-festival.html> (дата обращения 12.12.2019).
10. Черная Е.С. Моцарт. Жизнь и творчество. – М.: Музыка, 1966. – 399 с.
11. Anthony J.K. French opera-ballet in the early 18th century. Problems of definition and classification// Journal of the American Musicological Society. 1965.Vol.18, № 2. Pp. 197-206.
12. Bejart M. «La flute enchante»: en pref. lettrea Alain Duault par Maurice Bejart / Alain Duault. – Paris: Michel, L' Avant-Scene, 1982. – 155 p.

REFERENCES

1. Gasnikova O.V. K voprosu o transformatsii opery v baletnyi spektakl' (na primere tvorchestva russkikh i zapadnoevropeiskikh khoreografov) // Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka. 2020. №1(22). Pp.103-113.
2. Bakhrushin Yu.A. Istoriya russkogo baleta. – M.: Sovetskaya Rossiya, 1965. – 227 p.
3. Ignatov V.M. Yubilei lozannskoi truppy. «Volshebnyaya fleita» Bezhara-Motsarta // Balet. 2018. № 3 (210). Pp. 32–35.
4. Krasovskaya V.M. Zapadnoevropeiskii baletnyi teatr: ocherki istorii: Ot istokov do serediny XIII veka. – L.: Iskusstvo. Leningradskoe otdelenie, 1979. – 295 p.
5. Krasovskaya V.M. Zapadnoevropeiskii baletnyi teatr: ocherki istorii: Preromantizm. – L.: Iskusstvo. Leningradskoe otdelenie, 1983. – 431 p.
6. L'vov-Anokhin B.A. Balet XX veka (Zametki o gastrolyakh truppy Morisa Bezhara v Moskve) // Muzyka i khoreografiya sovremennogo baleta: sb. statei. Vyp. 3. – L.: Muzyka, 1979. P. 161.
7. Polisadova O.N. Baletmeistery XX veka: Individual'nyi vzglyad na razvitie khoreograficheskogo iskusstva: ucheb. posobie. – Vladimir: Izd-vo VIGU, 2013. – 202 p.
8. Surits E.Ya. Arkhiv Mikhaila Larionova. Pis'ma i rukopisi. – M.: Interrosa, 2009. – 432 p.

9. Khaldei V. Orfei i Evridika. Opera-balet Piny Baush, kak vysshaya forma iskusstva // Amerika segodnya – Novosti SShA na russkom yazyke. URL: <http://www.runyweb.com/articles/culture/theater/orpheus-and-eurydice-by-pina-bausch-at-lincoln-center-festival.html> (data obrashcheniya 12.12.2019).
10. Chernaya E.C. Motsart. Zhizn' i tvorchestvo. – M.: Muzyka, 1966. – 399 p.
11. Anthony J.K. French opera-ballet in the early 18th century. Problems of definition and clas-sification// Journal of the American Musicological Society. 1965.Vol.18, № 2. Pp. 197-206.
12. Bejart M. «La flute enchante»: en pref. lettrea Alain Duault par Maurice Bejart / Alain Duault. – Paris: Michel, L' Avant- Scene, 1982. – 155 p.

Пу Аньюань

аспирант кафедры истории русского искусства

Института истории

ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет»

e-mail: anyuanpu@gmail.com

Pu Anyuan

postgraduate student of the Department of History of Russian Art

Institute of History

Saint Petersburg State University

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ БОРИСА АРВАТОВА В ТРУДАХ БОРИСА ГРОЙСА

Аннотация. В российском и западном искусствоведении актуально изучение процессов развития советского искусства, в том числе тех явлений, которые повлияли на его становление. Предметом настоящего исследования является тоталитарное советское искусство в призме концепции государства как художественного проекта Б. Гройса. Объектом внимания автора становится взаимосвязь советского авангарда и сталинского искусства на примере интерпретации западным ученым идей идеолога «левого фронта искусства» Б.И. Арватова. Проблема заключается в анализе толкования Б. Гройсом концептуальных идей советского теоретика в отношении роли и места изобразительного искусства в становлении советской идентичности, а также их сопоставления с взглядами Б.И. Арватова, изложенными им самим в многочисленных публикациях. Целью настоящей статьи является анализ особенностей интерпретации Б. Гройсом идей Б.И. Арватова в отношении изобразительного искусства в процессе становления социального пространства советского государства. Для достижения данной установки изучались труды западного историка искусства, в которых упоминаются работы советского коллеги. Позиции Б.И. Арватова для Б. Гройса важны там, где необходимо охарактеризовать положение радикального крыла советского авангарда, а также подчеркнуть процесс «переориентации» его деятелей по отношению к роли художника в новом «искусстве-строении», его отношение к традиционной живописи (классики) и агитационному искусству, а также участие в переходе к сталинскому тоталитарному искусству.

Ключевые слова: авангард, советский авангард, Б. Гройс, Б.И. Арватов, левый фронт, производственное искусство, агитационное искусство, соцреализм, тоталитарное искусство, социология искусства

INTERPRETATION OF THE AESTHETIC THEORY OF BORIS ARVATOV IN THE WORKS OF BORIS GROYS

Abstract. In Russian and Western art history, it is important to study the development of Soviet art, including those phenomena that influenced its formation. The subject of this study is the totalitarian Soviet art in the light of the concept of the state as an artistic project of B. Groys. The object of attention is the relationship between the Soviet avant-garde and Stalinist art on the example of the interpretation by Western scientists of the ideas of the ideologist of the “left front of art” B.I. Arvatov. The problem lies in the analysis of B. Groys's interpretation of the conceptual ideas of the Soviet theorist regarding the role and place of fine art in the formation of Soviet identity, as well as their comparison with the views of B.I. Arvatov, set forth by himself in numerous publications. The purpose of this article is to analyze the features of B. Groys'

interpretation of the ideas of B.I. Arvatov in relation to fine arts in the process of formation of the social space of the Soviet state. To achieve this attitude, the works of a Western art historian were studied, in which the works of a Soviet colleague are mentioned. Positions B.I. Arvatov is important for B. Groys where it is necessary to characterize the position of the radical wing of the Soviet avant-garde, as well as to emphasize the process of "reorientation" of its leaders in relation to the role of the artist in the new "art-structure", his understanding of traditional painting (classics) and propaganda art, as well as participation in the transition to Stalinist totalitarian art.

Keywords: avant-garde, Soviet avant-garde, B. Groys, B.I. Arvatov, Left front, production art, propaganda art, socialist realism, totalitarian art, sociology of art.

Введение

Авангард как явление в пространстве культуры был объектом внимания многих исследователей, в том числе тех, кто существовал внутри него, а также тех, которые анализировали происходящее многим позже, спустя десятилетия и в совершенно других культурно-политических условиях. Б.И. Арватов как непосредственный участник авангардных экспериментов русских художников начала XX века и западный искусствовед рубежа столетий Б. Гройс рассматривали авангард как особое институциональное образование. Причем идейные позиции первого не раз отмечались немецко-американским ученым в своих трудах, посвященных эстетике и поэтике авангарда. Между тем, в предлагаемых ими обоими системах видения процессов, происходивших в искусстве тогда, существуют определенные различия. Б. Гройс внес значительный вклад не только в изучение «тела» авангарда, но и, по сути, спровоцировал всплеск интереса к соцреализму как взаимосвязанному с ним явлению [1, 2, 3]. Поиску общего, а также отличного в идеях Б.И. Арватова и Б. Гройса, а также особенностям интерпретации взглядов российско-советского искусствоведа в трудах современного автора и посвящена настоящая публикация. С данной целью предлагается реконструировать взгляды двух исследователей на общие для них вопросы, а также сравнить их.

Позиции Б.И. Арватова рассматриваются в работах многих исследователей русского авангарда, в том числе в сравнении с концепциями других искусствоведов. Так, известна публикация, посвященная сопоставлению идей советского искусствоведа и его современника западного философа В. Беньямина авторства Е. Былина [4]. Последний отмечал сходство взглядов на авангард двух ученых, смотревших на него как на автономную «сферу человеческой деятельности». Среди одной из причин подобного автор видит в том, что В. Беньямин в 1930-е годы имел возможность познакомиться с некоторыми вещами, составленными Б.И. Арватовым, возможно, через посредничество путешествовавшего по Европе с лекциями С. Третьякова. Различные аспекты идей Б.И. Арватова занимали целый ряд российских исследователей. Так, советский искусствовед Е.В. Сидорина, как и ее современная коллега А.Л. Новоженова, а также американский ученый К. Киээр рассматривали роль Б.И. Арватова в становлении методологии советской социологии искусства. Н.В. Брызгов изучает влияние Б.И. Арватова на становление традиций советского художественного проектирования и технической эстетики. С.М. Грачева и А.В. Венкова при исследовании особенностей художественной критики в первых журналах искусства советского времени упоминали имя идеолога «Леф». Концепция «производственного искусства» Б.И. Арватова детально раскрывается в статье итальянского историка искусства М. Заламбани [5], а также в ее переведенный на русский язык монографии «Искусство в производстве: Авангард и революция в Советской России 20-х годов».

Подобное внимание к личности и наследию Б.И. Арватова в среде российских и западных искусствоведов не удивляет, так как он оказал значительное влияние на процессы, которые происходили внутри авангардных движений в России, выступив как один из теоретиков и идеологов «производственного искусства». В 1920–1930-е годы из-под пера ученого вышел целый ряд статей, посвященных творческой деятельности отдельных представителей советского авангарда, а также идейным основаниям производственного и агитационного искусства, роли социологии в искусствоведении и т.д. Речь идет о таких публикациях, как «Искусство и классы», «Речетворчество», «Натан Альтман», «Искусство и производство», «Современный художественный рынок и станковая картина», «Об агитационном и производственном искусстве», касающихся вопросов роли изобразительного искусства в новой советской реальности. Возможность через них познакомиться с мыслями и оценками непосредственного участника и основателя левого фронта искусства привлекала многих исследователей. Не исключением стал и Б. Гройс, который упоминал о Б.И. Арватове в целом ряде трудов, в частности в концептуальной для него работе «Gesamtkunstwerk Сталин» и сборнике текстов «Утопия и обмен». В последнем содержится часть под названием «Стиль Сталин», которая стала ядром первого произведения. Именно там искусствовед упоминает своего советского коллегу, излагая в призма его идей ряд принципиальных для себя мыслей, раскрывающих суть авангардного движения тех лет и их рефлексии в дальнейшем. Примечательно то, что в числе статей Б.И. Арватова есть публикация под созвучным названием «Утопия или наука?» в журнале «ЛЕФ», в которой теоретик противопоставлял прогрессивное искусство «производственников» «искусству «эстетического соглашения» [6]. Б. Гройса как раз и волновал вопрос, как радикальное крыло советского авангарда участвовало в подготовке почвы для становления сталинского тоталитарного искусства.

Двойственность позиций Б.И. Арватова в «Утопии и обмене» Б. Гройса

В первой части «Утопия и обмен» Б. Гройс, рассказывая о радикальном крыле советского авангарда, в частности об авторах журнала «ЛЕФ», требующего переформатирования не только художественной, но и жизни вообще, упоминает и Б.И. Арватова. Искусствовед называет его «одним из основных теоретиков “продукционистского” ЛЕФа» и отмечает принадлежащую ему мысль о том, что «художники должны стать организаторами всей жизни общества, вплоть до мельчайших бытовых деталей, с тем чтобы придать миру новую художественную форму, соответствующую достигнутому уровню технического прогресса» [7, с. 29]. Эту же цитату в том же контексте позднее он повторит в «Gesamtkunstwerk Сталин». Действительно, Б.И. Арватов, будучи одним из авторов манифеста «За что борется Леф?», пишет, что футуристы, будучи левым фронтом искусства, должны «поднять в одиночку непомерно тяжелую ношу», то есть «агитировать искусство» за счет «действенного искусства», чтобы «бороться за искусство-строение жизни» [8, с. 5]. Таким образом, представитель «левого фронта искусства» считает, что деятели искусства должны участвовать в создании нового общества и пересоздании как его членов, так и себя самих в деятельных участниках всех процессов.

В то же время Б. Гройс указывает на то, что подобные идеи далеко не новы («старая мысль») и близки взглядам художника К.С. Малевича. Последний считал, что через созидание супрематических элементов можно организовать мир человека по тем же законам гармонии, что и изначальную природу [9]. Тем самым, получается замкнутая система, в которой, по мнению уже Б.И. Арватова, из художников следует сделать «ученых, инженеров и административных работников» [10, с. 80]. При этом Б. Гройс находит и различия. Так, если идеолог супрематизма видел в происходящем

«универсальное космическое измерение» [7, с. 30], то по Б.И. Арватову жизнь мыслилась на уровне социального, а творцы искусства внутри новой действительности не создавали ее, а выполняли те функции, которые возлагало на них политическое руководство по «партийному заказу» и в рамках бытовых вопросов, производя материальные ценности. Западный искусствовед видит в этом своеобразную уступку власти со стороны борца «левого фронта», а также своеобразную смену полюсов. Так, если сначала авангард и, в частности, Б.И. Арватов видели в искусстве возможность создать новый мир и нового человека («единый план новой реальности»), то теперь — это требование «к реальной тоталитарной политической власти осознать свой проект как художественный» [7, с. 30]. То есть функции «чистки» и преобразования возлагаются на государство и снимаются с плеч художников, которые отныне выступают только как части механизма изменений.

В понимании миротворческой функции искусства, которое характерно для Б.И. Арватова, Б. Гройс видит послабления в отношении себя. Так, ли это? — Советский искусствовед в коллективном письме «Уважаемый товарищ редактор!» именуется не иначе, как «работник в области пролетарской культуры, отдающий все свои силы рабочему классу и коммунизму» [11, с. 40]. По его мнению, «ЛЕФ обязан продемонстрировать панораму искусства Р. С. Ф. С. Р., установить перспективу и занять подобающее нам [представителям «Лэф»] место» [8, с. 6]. За авангардом, как и за соцреализмом, стояло «разнородное многоуровневое социальное пространство» [12, с. 78]. Так, например, соцреализм, по мнению шведского исследователя Й. Гулдберга, отличается «институциональная практика, организационные принципы» [13, р. 15], а российско-советский ученый В.С. Манин видит в нем проявление корпоративной организации советских художников [14]. В статье «Искусство и производство» Б.И. Арватов и пишет о группе «производственников», которые в условиях советской власти 1920-х годов «продолжали искать стыка между искусством и социальной практикой» [15, с. 84]. Автор подтверждает свой отказ от утопической «перестройки» мира в сторону работы над социальной действительностью внутри системы молодого советского государства.

В «Утопии и обмене» для Б. Гройса также важно было показать место и роль «традиционного миметического искусства» в системе координат советской действительности. И здесь он вновь обращается к весьма, на первый взгляд, радикальным идеям Б.И. Арватова. Действительно, последний, выражая концепцию «производственного искусства», в частности в монографической работе «Натан Альтман», требовал упразднения прежних форм художественно-творческой деятельности человека и синтеза нового искусства с производством. Особенные нападки мыслителя были адресованы к авторам станковой живописи и к ней как явлению [16]. Б. Гройс указывает на то, что советский искусствовед видел в ней признак «неполной организованности общества» и препятствие «для реализации авангардистского проекта» [7, с. 30]. Живопись для него одним своим существованием доказывала не художественность окружающей жизни. Это, в свою очередь, противоречило пониманию авангардистов мира как художественного проекта, устроенного властью и силами художников-агитаторов. Б. Гройс, характеризуя данную позицию Б.И. Арватова, приводит в пример следующую цитату из статьи «Речетворчество»: «Изобразительное искусство как искусство фантазии можно считать, тогда оправданным, когда оно играет роль его создателей, равно как и для всего общества, роль предварительной подготовки к переделке всего общества» [10, с. 80]. Далее следует фраза о том, что подобная формулировка, характеризующая смысл изобразительного искусства, предвосхищает «более поздние позиции эстетики сталинского периода» [7, с. 31]. Для нее характерен приоритет искусства «производственного», «конструктивного» и «классового», то есть то, за что и ратовал Б.И. Арватов.

По мнению Б. Гройса, «парадигма социалистического реализма менее репрессивна и более плюралистична, нежели, к примеру, парадигма супрематизма или заумной поэзии футуристов, поскольку соцреализм позволяет использовать гораздо более богатый лексикон художественных форм, включая формы, заимствованные из исторических традиций» [17, с. 14]. Для Б.И. Арватова же «вечное искусство», то есть классика и изобразительность в целом, — это «черная реакция», а интерес к нему в среде советских авторов в 1920-х годах — не что иное, как «культурная реакция», связанная с негативными явлениями НЭПа [7, с. 30]. Между тем, как подчеркивает Б. Гройс, советский теоретик, осознавая потенциал изобразительного искусства в обычном понимании в «перестройке жизни», «принужден реабилитировать даже традиционную миметическую станковую картину» [7, с. 30]. Например, в уже упомянутом манифесте Б.И. Арватов пишет следующее: «Мы не эстетствовали, делая вещи для самолюбования. Добытые навыки применяли для агитационно-художественных работ, требуемых революцией» [8, с. 6].

Здесь как раз Б.И. Арватов, как и многие деятели авангарда, и делает отступление от своего изначального убеждения в том, что необходимо «создать специфически пролетарское искусство, формально новое по отношению к искусству прошлого» [7, с. 46]. Для Б. Гройса подобные противоречия в стане адептов авангарда позволяют вскрыть проблему неоднозначности их отношения к классической культуре, а заодно и несостоятельность отстаиваемой советским критиком идеи развития искусства в связи с динамикой материальной культуры. Вместе с тем, западный теоретик видит в причину уступок Б.И. Арватова и его коллег в том, что они считали искусство, как и всю культуру «надстройкой» над экономическим базисом, который так и не был сформирован. В то же время известно, что деятель авангарда все же расходился с «вульгарным» марксизмом, считая, что искусство — это не надстройка, а «особая система труда», обладающая своей собственной техникой и экономикой [18, с. 45].

Б. Гройс в «Утопии и обмене» видит двойственность позиций Б.И. Арватова по целому ряду программных для него вопросов. Он прямо указывает на то, что изменения в отношении к традиционному изобразительному искусству с менее радикального на более близкое советской эстетике происходило не в силу давления со стороны власти. Это происходило, прежде всего, из желания самих художников не перекраивать мир по своим лекалам, а действовать сообща с государством, создавая нечто художественное («искусство-строение»). «Все эти художественные произведения существуют не для того, чтобы строить жизнь, не для того, чтобы эту жизнь организовать, а для того, чтобы на условном эстетическом материале осуществить ту мечту о стройном, организованном обществе» [19, с. 8] — пишет О.М. Брик о творчестве Б.И. Арватова.

«Переориентация» Б.И. Арватова в «Gesamtkunstwerk Сталин» Б. Гройса

В «Gesamtkunstwerk Сталин» Б. Гройс показывает, как подобные трансформации идеи «революционного пересоздания» искусства и воспринимающего его человека привели к формированию «тоталитарной эстетики». Чтобы показать это, он вновь обращается к работам Б.И. Арватова в числе других представителей авангардных движений, чтобы показать процесс их «переориентации». Б. Гройс в своем программном труде пытается «выявить то новое, что внес в мышление авангард» [17, с. 38] и приходит к выводу, что оно заключается в «радикальном утверждении доминанты подсознательного над сознательным в человеке и возможности логического и технического манипулирования этим подсознательным, с целью создания нового мира и нового человека» [17, с. 39]. При этом, как отмечает искусствовед, в 1920-е годы в их среде меняется отношение к прогрессу, в том числе техническому. Если ранний авангард

боролся с последним, то позднее тот факт, что его деятели выбрали «технический аппарат» для выражения своих замыслов, обернулся тем, что они стали его жертвами и адептами [17, с. 39]. Именно в рассуждениях об этом Б. Гройс упоминает Б.И. Арватова, который, подобно увлекшемуся конструктивизмом А.М. Родченко, в какой-то момент начинает искать «инженерную природу» в творчестве В.В. Хлебникова. Тем самым, теоретик вновь обращается к «Речетворчеству», в котором весьма подробно рассматриваются стихи поэта и делается вывод о том, что «практический язык усваивает себе вопросы языка поэтического, поэтический же язык стремится стать утилитарным», так как «инженерная культура языка (термин Винокура) оказывается практической задачей современности, — ее частичными, индивидуалистическими провозвестниками являются “заумники”, — ее полным осуществителем должен стать пролетарий» [10, с. 91].

Б. Гройс в подобной «переориентации» видит «пошатнувшуюся уверенность авангарда в своей способности справиться с поставленными задачами собственными силами» [17, с. 46] и в то же время отмечает радикализацию полемики с оппонентами. Здесь он вновь обращается к примеру Б.И. Арватова, который, как правило, пестовал свои идеи «в бою, в полемике, в дискуссии» [19, с. 4]. Однако рассматривает его уже не как теоретика, а как художника новой формации. Для западного мыслителя он превращается в образ «спеца», который работает «по партийному “социальному заказу”» и одновременно демонстрирует основному заказчику — партии то, каким должен быть проект в соответствии с «конструктивными художественными задачами». Вновь дается цитата из «Речетворчества», которая упоминалась и в предшествующей работе — «Утопии и обмене». Вместе с тем, поясняется, что «уже на территории самого авангарда, исходя из его собственного художественного проекта, осуществляется отказ от права первородства, уступка этого права действительной политической власти, которой, по существу, начинает отводиться роль авангардного художника — создание единого плана новой реальности» [17, с. 47]. Между тем, и Б.И. Арватов, и О.М. Брик призывали к отказу от профессионализма художника в сторону приоритета полезной материальной вещи [20].

В то же время в «Gesamkunstwerk Сталин» Б. Гройс в отличие от «Утопии и обмене» идет дальше в осмыслении двойственной позиции представителей авангарда, в том числе самого Б.И. Арватова. Он ищет причины происходящего, и находит их в идеологической конструкции «двух культур в одной культуре», которая была сформулирована еще В.И. Лениным [17, с. 71]. Согласно ей одна культура обязательно прогрессивна, а другая — реакционная. Как пишет Б. Гройс, «согласно этой теории, социалистический реализм был провозглашен наследником всего мирового прогрессивного искусства, которое можно найти в любой период истории» [17, с. 72]. При этом авангард мыслился уже как реакционное искусство, которое противостоит «подлинному» и «прогрессивному». В то же время в самом начале, по Б.И. Арватову, изначально прогрессивное «искусство восстало чтоб бить по вкусу», «взрывать старье» и противостояло «демократическим прелестям» [8, с. 6]. Себя теоретик Пролеткульта относил к «разрушителям» буржуазной культуры и, как следствие, реакционного искусства. Однако обращение к классике и миметическому искусству прошлого для него было приемлемо, но только в рамках примирительной «новой эстетики».

Заключение

Таким образом, Б. Гройс использует идеи Б.И. Арватова — яркого сторонника идеи участия авангарда в строительстве нового государства и мира в целом («искусство-строение») для того, чтобы указать на несовершенство идейных позиций данных течений. Представитель западной русистики тяготеет к обобщению фактов, выстраиванию стройной теории динамики авангарда и его влияния на эстетику соцреализма в пространстве создания советского государства. Личность Б.И. Арватова и его идеи,

прежде всего, изложенные в одной публикации «Речетворчестве», воспринимаются им как тот исходный документальный материал, который позволяет реконструировать и интерпретировать институты советского искусства того времени. Обращение теоретика искусства 1920-х годов к вопросам формирования новой идентичности средствами авангарда на социальном уровне, попытки вписать его в широкий историко-политический контекст и стала причиной интереса западного искусствоведа.

Б. Гройс упоминает Б.И. Арватова в тех местах, где необходимо подчеркнуть участие авангардистов в переформатировании художественной и общественной жизни. В то же время идеи советского теоретика позволяют западному искусствоведу показать неоднородность и двойственность позиций сторонников «левого фронта». Особенно он подчеркивает мысли Б.И. Арватова о том, что художники отказались от роли преобразователей, а стали пониматься как соучастники в созидании нового мира. Разумеется, что в таких обстоятельствах былой отказ от «традиционного миметического искусства» превращается в допущении его бытования как агитационного искусства, что впоследствии и сделало возможным утверждения в качестве прогрессивного искусства обращенного к классике соцреализма. Однако самое важное и концептуальное в идеях Б.И. Арватова для Б. Гройса заключалось в том, что на их примере можно было показать то, как происходил процесс «переориентации» авангарда в предвкушении перерождения искусства и зрителя, и рождение из этого эстетики уже сталинского времени. Отметим также то, что западный исследователь, в основном, апеллирует к ограниченному кругу работ своего советского коллеги, которые позволяют подтвердить его предположения, в то время как спектр трудов, как и вопросов в них поднятых Б.И. Арватовым гораздо шире, и заслуживает отдельного рассмотрения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гройс, Б. Рождение социалистического реализма из духа русского авангарда // Советское искусствознание. 1989. Вып 25. № 1. – С. 42–61.
2. Гройс, Б. Соцреализм – авангард по-сталински // Декоративное искусство СССР. 1990. № 5. – С. 32–35.
3. Гройс, Б. В поисках утраченной эстетической власти // Советское искусствознание. 1991. Вып. 27. – С. 58–75.
4. Былина, Е. Революционизируя технику письма, искусства и медиа. Эстетические теории Вальтера Беньямина и Бориса Арватова // Неприкосновенный запас. 2020. № 1. – С. 119–135.
5. Zalambani, M. Boris Arvatov, théoricien du productivisme // Cahiers du monde russe [En ligne], 40/3. 1999, mis en ligne le 15 janvier 2007, consulté le 03 septembre 2022.
6. Арватов, Б. Утопия или наука? // ЛЕФ. 1923. Вып. 4. – С. 17–19.
7. Гройс, Б. Утопия и Обмен. – М.: Знак, 1993. – 376 с.
8. За что борется Леф? Коллективный манифест / Н. Асеев, Б. Арватов, О. Брик, Б. Кушнер, В. Маяковский, С. Третьяков, Н. Чужак // Леф. 1923. № 1. – С. 3–7.
9. Преодолеть прогресс: Борис Гройс о стратегии Малевича // Границы Искусства. – URL: <https://theoryandpractice.ru/posts/7549-groys-malevich> (Дата обращения 24.11.2022).
10. Арватов, Б. Речетворчество. По поводу заумной поэзии // ЛЕФ. 1923. № 2. – С. 79–91.
11. Уважаемый товарищ редактор! Коллективное письмо в защиту Арватова // Новый Леф. 1923. № 3. – С. 40а. – URL: http://az.lib.ru/a/arwatow_b_i/text_1923_3_uvazhaemyi_tovarish_redaktor.shtml (Дата обращения 24.11.2022).

12. Лейбович, О.Л. В городе М. Очерки политической повседневности советской провинции в 40–50-х гг. XX века. – Пермь : РИО ПГТУ, 2005. – 291 с.
13. Guldberg, J. Artist well organized. The organizational structure of the soviet art scene from the liquidation of artistic organizations (1932) to the First congress of Soviet Artists (1957) // *Slavica Othiniensia*, 8. Odense, 1986. P. 3–23.
14. Манин, В.С. Искусство в резервации: художественная жизнь 1917–1941 гг. – URSS. 1999. – 264 с.
15. Арватов, Б. Искусство и производство. Сборник статей. – М., 1926. – С. 83–84.
16. Арватов Б.И.: биографическая справка. Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А. А. Сурков. – М.: Сов. энцикл., 1962–1978. Т. 1: Аарне–Гаврилов. 1962. С. 281.
17. Гройс, Б. *Gesamkunstwerk* Сталин. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. – 107 с.
18. Сидорина, Е.В. Глава IV. Целостная концепция «производственного искусства» (Вариант Б.И. Арватова) // *Сквозь весь двадцатый век. Художественно-проектные концепции русского авангарда.* – М., 1994. – 220 с.
19. Арватов, Б. Социологическая поэтика. – М.: Федерация, 1928. – 170 с.
20. Устюгова, Е.Н. Русский авангард 1920-х гг.: два пути схождения жизни и искусства // *Известия УРФУ. Сер.3 Общественные науки.* 2019. Т.14, №2/188. – С. 177–185.

REFERENCES

1. Grois, B. Rozhdenie sotsialisticheskogo realizma iz dukha russkogo avangarda // *Sovetskoe iskusstvoznanie.* 1989. Vyp 25. № 1. – Pp. 42–61.
2. Grois, B. Sotsrealizm – avangard po-stalinski // *Dekorativnoe iskusstvo SSSR.* 1990. № 5. – Pp. 32–35.
3. Grois, B. V poiskakh utrachennoi esteticheskoi vlasti // *Sovetskoe iskusstvoznanie.* 1991. Vyp. 27. – Pp. 58–75.
4. Bylina, E. Revolyutsioniziruya tekhniku pis'ma, iskusstva i media. Esteticheskie teorii Val'tera Ben'yamina i Borisa Arvatova // *Neprikosnovennyi zapas.* 2020. № 1. – Pp. 119–135.
5. Zalambani, M. Boris Arvatov, théoricien du productivisme // *Cahiers du monde russe* [En ligne], 40/3. 1999, mis en ligne le 15 janvier 2007, consulté le 03 septembre 2022.
6. Arvatov, B. Utopiya ili nauka? // *LEF.* 1923. Vyp. 4. – Pp. 17–19.
7. Grois, B. Utopiya i Obmen. – М.: Знак, 1993. – 376 p.
8. Za chto boretsya Lef? Kollektivnyi manifest / N. Aseev, B. Arvatov, O. Brik, B. Kushner, V. Mayakovskii, S. Tret'yakov, N. Chuzhak // *Lef.* 1923. № 1. – Pp. 3–7.
9. Preodolet' progress: Boris Grois o strategii Malevicha // *Granitsy Iskusstva.* – URL: <https://theoryandpractice.ru/posts/7549-grois-malevich> (Data obrashcheniya 24.11.2022).
10. Arvatov, B. Rechtyvorchestvo. Po povodu zaumnoi poezii // *LEF.* 1923. № 2. – Pp. 79–91.
11. Uvazhaemyi tovarishch redaktor! Kollektivnoe pis'mo v zashchitu Arvatova // *Novyi Lef.* 1923. № 3. – P. 40a. – URL: http://az.lib.ru/a/arwatow_b_i/text_1923_3_uvazhaemyi_tovarish_redaktor.shtml (Data obrashcheniya 24.11.2022).
12. Leibovich, O.L. V gorode M. Ocherki politicheskoi povsednevnosti sovetskoi provintsii v 40–50-kh gg. XX veka. – Perm' : RIO PGTU, 2005. – 291 p.
13. Guldberg, J. Artist well organized. The organizational structure of the soviet art scene from the liquidation of artistic organizations (1932) to the First congress of Soviet Artists (1957) // *Slavica Othiniensia*, 8. Odense, 1986. Pp. 3–23.

14. Manin, V.S. *Iskusstvo v rezervatsii: khudozhestvennaya zhizn' 1917–1941 gg.* – URSS. 1999. – 264 p.
15. Arvatov, B. *Iskusstvo i proizvodstvo. Sbornik statei.* – M., 1926. – Pp. 83–84.
16. Arvatov B.I.: *biograficheskaya spravka. Kratkaya literaturnaya entsiklopediya / Gl. red. A. A. Surkov.* – M.: Sov. entsikl., 1962–1978. T. 1: Aarne–Gavrilov. 1962. P. 281.
17. Grois, B. *Gesamkunstwerk Stalin.* – M.: Ad Marginem Press, 2013. – 107 p.
18. Sidorina, E.V. Glava IV. *Tselostnaya kontseptsiya «proizvodstvennogo iskusstva» (Variant B.I. Arvatova) // Skvoz' ves' dvadtsatyi vek. Khudozhestvenno-proektnye kontseptsii russkogo avangarda.* – M., 1994. – 220 p.
19. Arvatov, B. *Sotsiologicheskaya poetika.* – M.: Federatsiya, 1928. – 170 p.
20. Ustyugova, E.N. *Russkii avangard 1920-kh gg.: dva puti skhozheniya zhizni i iskusstva // Izvestiya URFU. Ser.3 Obshchestvennye nauki.* 2019. T.14, №2/188. – Pp. 177–185.

Давыдова Инесса Андреевна

студент

ФГБОУ ВО «Пермский государственный институт культуры»

e-mail: frederic.chopin47@yandex.ru

Научный руководитель - доктор искусствоведения, профессор
ФГБОУ ВО «Пермский государственный институт культуры» Н.А. Петрусёва

Davydova Inessa A.

student

Perm State Institute of Culture

Scientific adviser - Doctor of Arts, Professor

Perm State Institute of Culture N.A. Petrusева

ТРАКТОВКА ФОРМЫ СВОБОДНЫХ ВАРИАЦИЙ В ЭТЮДЕ № 12 ДО МАЖОР ШАРЛЯ ВАЛАНТЕНА АЛЬКАНА ДЛЯ ПЕДАЛЬЕРА

Аннотация. Предметом исследования является педальерное творчество французского композитора еврейского происхождения Шарля Анри Валантена Алькана (1813–1888) и его этюд № 12 до мажор для ножной клавиатуры педальера. Творчество Шарля Валантена Алькана ещё мало изучено отечественными и зарубежными музыковедами. В статье этюд рассматривается с точки зрения анализа музыкальной формы. В статье используется метод композиционного анализа (аналитический метод) – в анализе формы этюда. В сравнении до-мажорного этюда Алькана для педальера с его фортепианным этюдом ми минор «Пир Эзопа» op.39 № 12 используется компаративный метод. Научная новизна состоит в том, что творчество Шарля Валантена Алькана ещё недостаточно изучено, в особенности в отечественном музыковедении. Педальерные сочинения Алькана – ещё менее изученная область, в сравнении с фортепианным творчеством композитора. Цикл из 12 этюдов для ножной клавиатуры педальера упоминается в главе о позднем творчестве Алькана диссертационного исследования В.Е. Смотровой «Шарль Валантен Алькан: личность, эстетика, творчество» и анализируется в труде Эдварда Холдена о педальерных сочинениях Алькана, однако не рассматривается в контексте формы свободных вариаций и сравнения с этюдом ми минор «Пир Эзопа» op.39 № 12.

Ключевые слова: Алькан Шарль Валантен, этюд, педальер, до мажор, форма, вариации.

INTERPRETATION OF THE FORM OF FREE VARIATIONS IN CHARLES VALENTIN ALKAN'S ETUDE NO. 12 IN C MAJOR FOR THE PEDAL-PIANO

Abstract. The subject of the study is the pedal art of the French composer of Jewish origin Charles Henri Valentin Alkan (1813-1888) and his etude No. 12 in C major for the pedal-piano's foot keyboard. The work of Charles Valentin Alkan has not been studied much by domestic and foreign musicologists. In the article, the etude is considered from the point of view of the analysis of musical form. The article uses the method of compositional analysis (analytical method) – in the analysis of the etude form. In comparison of Alkan's C major etude for pedal-piano with his piano etude in E minor "Aesop's Feast" op.39 No. 12 the comparative method is used. The scientific novelty lies in the fact that the work of Charles Valentin Alkan has not yet been sufficiently studied, especially in Russian musicology. Alkan's pedal compositions are an even less studied area, in comparison with the composer's piano works. A cycle of 12 etudes for

the pedal-piano's foot keyboard is mentioned in the chapter on the late work of Alkan in V.E.'s dissertation research. The review "Charles Valentin Alkan: personality, aesthetics, creativity" is analyzed in the work of Edward Holden on the pedal-piano compositions of Alkan, but is not considered in the context of the form of free variations and comparison with the etude in E minor "Aesop's Feast" op.39 № 12.

Keywords: Alkan Charles Valentin, etude, pedal-piano, C major, form, variations.

Один из педальерных циклов Шарля Валантена Алькана, написанных в 1864 году – **12 этюдов для ног без номера опуса**. Жанр концертного этюда для фортепиано зародился ещё в ранних циклах бравурных этюдов композитора и получил наибольшее развитие в зрелый период творчества Шарля Валантена Алькана при создании циклов этюдов с использованием всех тональностей (в циклах из 12 этюдов во всех мажорных тональностях op.35 и 12 этюдов во всех минорных тональностях op.39). В поздний период творчества Алькан выходит за рамки избранного жанра как исключительно сольного фортепианного и создаёт этюды для педальера и позднее (в 1881 году), утерянный в настоящее время этюд для хора и органа «Да будет свет!». Цикл из 12 этюдов для ног – второй цикл для педали соло после дуэта для четырёх ног «Бомбардо-карильон» си-бемоль мажор op.47 (1857). Цикл посвящён органисту Альфреду Лефевьер-Вели.

Завершающий цикл этюд № 12 до мажор можно назвать некоторым переосмыслением ми-минорного этюда Алькана «Пир Эзопа» op.39 № 12 и его версией для педальера. Удивительно, что оба этюда завершают циклы – соответственно, «12 этюдов во всех минорных тональностях» op.39 (1857) и «12 этюдов для педальера» (1864). Аналогично «Пиру Эзопа», заключительный этюд цикла написан в форме 25 вариаций. Некоторые вариации даже имеют параллели по фактуре со схожими вариациями в «Пире Эзопа»: например, до-минорная вариация № 15 – вариацию № 8 «Пира Эзопа», вариация № 10 своим пунктирным ритмом напоминает вариацию № 16 в «Пире Эзопа», маршевая вариация № 20 – вариацию с аналогичным номером в «Пире Эзопа», вариация № 21 – вариацию № 23 из «Пира Эзопа». В обоих произведениях также схоже авторское указание темпа: «Tempo giusto» в этюде до мажор и «Allegretto senza licenza quantunque» в «Пире Эзопа» (оба темпа имеют значение «ровно, не отклоняясь»). Однако в отличие от «Пира Эзопа» с еврейской темой «Utso etso» в форме стандартного восьмитактового периода, тема в педальерном этюде ограничена двухтактовым предложением, а в некоторых вариациях расширяется до четырёхтактового предложения.

Краткая двухтактовая тема представлена секвенционным оборотом в до мажоре пунктирным ритмом половинной с точкой и четверти (рис.1).

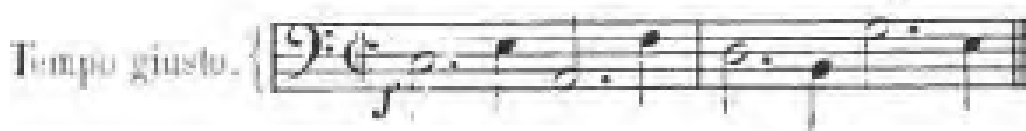


Рисунок 1. Ш.В. Алькан. Этюд для ножной клавиатуры педальера № 12 до мажор – тема

В вариации № 1 тема дополняется неаккордовыми проходящими звуками с диминуцией длительностей до пунктиров четверти с точкой и восьмой. Тема расширяется до четырёх тактов, дополняясь отклонением в ре минор и возвращением основной тональности в инверсионном обороте (рис.2).



Рисунок 2. Ш.В. Алькан. Этюд для ножной клавиатуры педальера № 12 до мажор – вариация № 1

Вариация № 2 по форме вновь двухтакт. В ней увеличивается количество неаккордовых звуков, дополняясь проходящими хроматизмами восьмых (рис.3).



Рисунок 3. Ш.В. Алькан. Этюд для ножной клавиатуры педальера № 12 до мажор – вариация № 2

Двухтактовая **вариация № 3** построена на гармонических фигурациях через паузы в постоянной диминуции длительностей от восьмых через их секстолы к шестнадцатым (рис.4).



Рисунок 4. Ш.В. Алькан. Этюд для ножной клавиатуры педальера № 12 до мажор – вариация № 3

В **вариации № 4** тема изложена «обратными» пунктирами (шестнадцатая и четверть с паузой вместо точки) через паузу (рис.5).



Рисунок 5. Ш.В. Алькан. Этюд для ножной клавиатуры педальера № 12 до мажор – вариация № 4

Вариация № 5 – самая продолжительная в цикле, она расширена до шести тактов. Тема излагается двухголосно в увеличении более крупными длительностями – целыми и половинными. Пятая вариация модулирует из до мажора через параллельный ля минор в соль мажор.

В четырёхтактовой **вариации № 6** тема излагается повторяющимися четвертями через паузу с дублировкой в сексту, а затем дублировки чередуются с полифоническим изложением. Тема отклоняется из до мажора в ре минор и ми минор. Возвращение основной тональности происходит через приравнение VI ступени ми минора в прерванном обороте к тонике до мажора. Вариация завершается половинной каденцией на доминанте до мажора в виде неразрешённой увеличенной кварты.

Вариация № 7 написана в одноимённом до миноре и в форме четырёхтактового предложения. В верхнем голосе идёт тема триолями четвертей с повторяющимися звуками, а в нижнем изредка через паузы появляется прерывистая контрапунктирующая тема. В последующих двух тактах тема звучит в своём первоначальном пунктирном ритме, но в скрытой полифонии между соседними звуками в диапазоне сексты. В нижнем голосе идут мелодические фигуры триолями восьмых (рис.6).



Рисунок 6. Ш.В. Алькан. Этюд для ножной клавиатуры педальера № 12 до мажор – вариация № 7 (до минор)

Вариация № 8 также написана в до миноре. В ней тема расширяется до пяти тактов. Она звучит восьмыми через паузу, а затем в первоначальном пунктирном ритме двухгласно. В теме появляется отклонение в фа минор.

В двухтактовой **вариации № 9** возвращается до мажор. Тема преобразуется в «regretium mobile» восьмых восходящими и нисходящими хроматизмами.

Вариация № 10 представлена хроматизмами в пунктирном ритме восьмой с точкой и шестнадцатой, изложенными двухгласно (рис.7). Данная вариация напоминает аналогичную вариацию № 16 в ми-минорном «Пире Эзопа» ор.39 № 12 (рис.7а).



Рисунок 7. Ш.В. Алькан. Этюд для ножной клавиатуры педальера № 12 до мажор – вариация № 10





Рисунок 7а. Ш.В. Алькан. Этюд ми минор «Пир Эзопа» ор.39 № 12 – вариация № 16

Вариация № 11 – это двухтактный четырёхголосный хорал крупными длительностями.

В четырёхтактной **вариации № 12** тема трансформируется в фигурационное движение альбертиевых басов восьмыми. Тема обладает большим количеством секвенций и звучит в следующем тональном плане: C–F–C–d–G–C.

Вариация № 13 – вновь четырёхтакт. В данной вариации тема изложена восходящими, а затем нисходящими гармоническими фигурациями триолей четвертями.

Двухтактная **вариация № 14** в одноимённом до миноре изложена чередованием нисходящих фигураций в диапазоне терции с их инверсиями октавой ниже.

До-минорная **вариация № 15** представляет собой отрывистую тему одиночными восьмыми через паузу, дополненными форшлагом и дублировкой в терцию, а затем в дециму (рис.8). Вариация имеет удивительное сходство с вариацией № 8 из «Пира Эзопа», имитирующей осла из басни Эзопа «Осёл и лира» (рис.8а).



Рисунок 8. Ш.В. Алькан. Этюд для ножной клавиатуры педальера № 12 до мажор – вариация № 15 (до минор)

Var. XIII.

Var. XIV.

105 *pp* *p*

107 *pp* *p*

109 *pp* *p*

112 *sempre* *sempre* *trombata* *f*

Рисунок 8а. Ш.В. Алякан. Этюд ми минор «Пир Эзопа» ор.39 № 12 – вариация № 8
В до-минорной четырёхтактовой вариации № 16 тема трансформируется в аккордовую фактуру. Повторяющиеся аккорды звучат в контрастах динамики в следующей гармонической последовательности: t-VI-VII₉-D-t-VII₃⁴-D.

Вариация № 17 вновь написана в до мажоре и структуре двухтактового предложения. Тема изложена половинными с точкой в нижнем голосе на фоне прерывистых трелей триолями четвертей в верхнем голосе.

В **вариации № 18** тема трансформируется в мелодические фигуры триолей четвертями с дублировкой в терцию. Вариация прерывается на доминанте в виде большой секунды «f–g».

Вариация № 19 – вновь четырёхтактовая. тема излагается восьмыми на повторяющихся звуках и их имитацией в нижнем голосе на расстоянии в сексту, терцию или дециму.

Вариация № 20 имеет удивительные параллели с вариацией «Пира Эзопа» с тем же номером. Тема становится маршевой, звучит резкими одиночными четвертями на *staccatissimo* через паузу. Она дополняется форшлагами в диапазоне тетра хорда, а в тактах 3–4 дублируется в сексту или терцию. Вариация модулирует из до мажора через ре минор в соль мажор (рис. 9, 9а).



Рисунок 9. Ш.В. Алькан. Этюд для ножной клавиатуры педальера № 12 до мажор – вариация № 20

Var. XX.
161 *impavidè*
ff *ff* *ff* *ff*
senz'arpeggiare alcunamente *ff* *sempre*

164

167
sempre

Рисунок 9а. Ш.В. Алькан. Этюд ми минор «Пир Эзопа» ор.39 № 12 – вариация № 20

Вариация № 21 – вновь двухтакт. Она является «perpetuum mobile» непрерывными трелями секстолей восьмых с дублировкой в терцию. Вариация имеет сходство с ля-минорной вариацией № 23 в «Пире Эзопа», имитирующей бурю из басни Эзопа «Враги» (рис.10, 10а).

Sempre f

Рисунок 10. Ш.В. Алькан. Этюд для ножной клавиатуры педальера № 12 до мажор – вариация № 21

Var. XXIII.
temppestoso

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the left and a bass clef on the right. The first system begins at measure 185, marked with a piano (*p*) dynamic and the tempo instruction *temppestoso*. The right-hand part features a series of chords with fingerings 1 4 1 4 1 4 1 4 1 4 1 4 1 4 1 4 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5. The left-hand part has a similar rhythmic pattern with fingerings 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2. The second system starts at measure 187 and continues the patterns. The third system starts at measure 189 and also continues the patterns. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings.

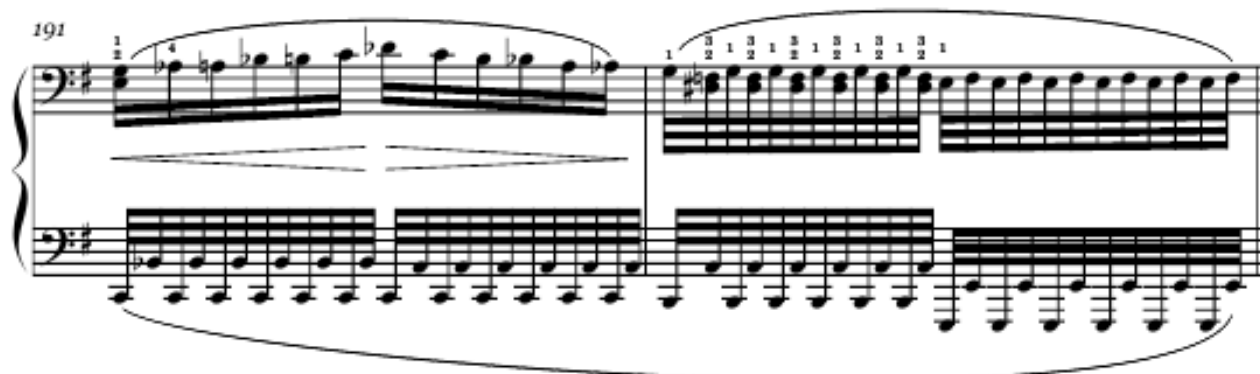


Рисунок 10а. Ш.В. Алькан. Этюд ми минор «Пир Эзопа» op.39 № 12 – вариация № 23

Вариация № 22 вновь четырёхтактовая. В её основе – гармонические фигурации четвертей с повторяющимися звуками, дополняющиеся тремя дублировками: в терцию, октаву и дециму. Данная вариация содержит отклонения в ре минор и соль мажор.

В **вариации № 23** тема в среднем голосе половинной и восьмой через паузу каждую сильную долю прерывается нижними голосами на *staccatissimo* с дублировкой в терцию. В третьем такте появляется отклонение в ре минор, но затем возвращается исходная тональность.

Вариация № 24 представляет собой вариант вариации № 23 в увеличении.

Заключительная **вариация № 25** вновь двухтактовая. Тема половинными и четвертями на *fortissimo* сопровождается восходящей гаммой до мажор восьмыми в нижнем голосе. Вариацию завершает восходящая гамма с удвоением в терцию.

Таким образом, этюд для педальера № 12 до мажор и этюд ми минор «Пир Эзопа» op.39 № 12 удивительно схожи. Оба произведения являются некоторым синтезом циклов, схожи по форме 25 вариаций, имеющей символику 25 часов в еврейских сутках, а также по фактуре некоторых вариаций. Однако педальерный этюд более компактен по своей структуре, благодаря самому лаконичному варианту темы в форме двухтактового предложения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Смотров В.Е. Шарль Валантен Алькан: личность, эстетика, творчество: Дисс. ... М., 2019. – 415 с.
2. Eddie William Alexander. Charles Valentin Alkan, His Life and His Music. Ashgate, 2007. 270 p.
3. Holden Edward. Charles Valentin Alkan: Interpreting the Composer's use of Rhythm as Identified in the Dominant Motifs present in the Music for Organ, Pedal-piano and Harmonium. Thesis submitted to the National University of Ireland Maynooth in fulfilment for the Degree of Doctor of Philosophy. Department of Music National University of Ireland Maynooth. 2014. 417 p.
4. Smith R. The man, The music. Kahn & Averill: London, 2000. 118+298 p.
5. Давыдова И.А. Новаторство гармонического языка в творчестве Шарля Валантена Алькана на примере Эскизов op.63 // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2022. № 5. С. 189-202.

REFERENCES

1. Smotrov V.E. Charl' Valanten Al'kan: lichnost', estetika, tvorchestvo: Diss. ... M., 2019. – 415 p.

2. Eddie William Alexander. Charles Valentin Alkan, His Life and His Music. Ashgate, 2007. 270 p.
3. Holden Edward. Charles Valentin Alkan: Interpreting the Composer's use of Rhythm as Identified in the Dominant Motifs present in the Music for Organ, Pedal-piano and Harmonium. Thesis submitted to the National University of Ireland Maynooth in fulfilment for the Degree of Doctor of Philosophy. Department of Music National University of Ireland Maynooth. 2014. 417 p.
4. Smith R. The man, The music. Kahn & Averill: London, 2000. 118+298 p.
5. Davydova I.A. Novatorstvo garmonicheskogo yazyka v tvorchestve Sharlya Valantena Al'kana na primere Eskizov op.63 // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2022. № 5. Pp. 189-202.

Лян Сяоюэ

аспирант

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет

им. А.И. Герцена»

e-mail: liangxiaoxue096@gmail.com

Liang Xiaoxue

graduate student

The Herzen State Pedagogical University

СПЕЦИФИКА КАМЕРНЫХ ФОРТЕПИАННЫХ АНСАМБЛЕЙ В МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКЕ

Аннотация. Одной из самых значимых и распространенных жанровых сфер ансамблевого музыкального искусства является Фортепианный ансамбль, прежде всего его основной репрезентант — фортепианный дуэт. Осуществление фундаментальных исследований фортепианного дуэта, его жанровой специфики и типологии является важной задачей современного отечественного музыкознания. Впрочем, вопреки значительному распространению и огромной художественной значимости этой жанровой сферы, проблематика фортепианного дуэта до сих пор относится к наименее проработанным в музыковедении. Именно этим обусловлены актуальность и научная новизна предлагаемой статьи, которая раскрывает жанрово-типологическую специфику фортепианного дуэта и его модификаций в общей системе фортепианного ансамбля. Предлагаемая статья содержит краткое изложение авторской концепции фортепианного ансамбля как жанровой системы, связанной прежде всего с определением жанрово-типологической специфики фортепианного дуэта. Цель статьи — определить типологическую специфику четырехручного фортепианного дуэта и двухфортепианного дуэта как основных жанровых разновидностей системы фортепианного ансамбля.

Ключевые слова: фортепианные ансамбли, фортепианный дуэт, жанрово-типологическая специфика.

THE SPECIFICS OF CHAMBER PIANO ENSEMBLES IN MUSIC SCIENCE

Annotation. One of the most significant and widespread genre spheres of ensemble musical art is the Piano ensemble, first of all its main representative — the piano duet. The implementation of fundamental research of the piano duet, its genre specifics and typology is an important task of modern Russian musicology. However, despite the significant spread and enormous artistic significance of this genre sphere, the problems of the piano duet still belong to the least studied in musicology. This is the reason for the relevance and scientific novelty of the proposed article, which reveals the genre-typological specifics of the piano duet and its modifications in the general system of the piano ensemble. The proposed article contains a summary of the author's concept of a piano ensemble as a genre system, primarily related to the definition of genre-typological specifics of a piano duet. The purpose of the article is to determine the typological specifics of the four-handed piano duet and two-piano duet as the main genre varieties of the piano ensemble system.

Keywords: piano ensembles, piano duet, genre-typological specifics.

Одной из самых ярких, самых родных и значимых сфер камерной музыки является Фортепианный ансамбль, который по своей роли в системе жанров представляет как камерно-ансамблевое, так и сольное фортепианное исполнительство, имея при этом

собственные, лишь ему присущие жанровые свойства. Репертуар фортепианного ансамбля содержит огромное количество произведений и концертно-исполнительского и педагогического направлений.

Фортепианный ансамбль представляет собой особую сферу функционирования музыкального искусства, что относится как к композиторского творчества, так и к исполнительской деятельности (профессиональной или любительской), отличается художественной согласованности, сбалансированности и целостностью и предусматривает [6]:

- 1) процесс совместного музицирования/исполнительства на фортепиано;
- 2) количественный и качественный состав участников такого процесса и необходимых для этого инструментов;
- 3) сами музыкальные произведения, указанные для подобного исполнения.

По своим количественным и качественным составом фортепианный ансамбль — это исполнительский коллектив из двух или более пианистов, которые играют на одном или нескольких (чаще всего двух) фортепиано. Фортепианными ансамблями называются также произведения, предназначенные для этого исполнительского состава [4].

Ведущим репрезентантом фортепианного ансамбля как такового является фортепианный дуэт, экзистенция которого происходит в двух принципиально разных жанровых ипостасях, типологически отличных друг от друга по своим содержательным, хронологическим и исполнительским характеристикам.

Этими основными жанровыми типами фортепианного дуэта являются:

- 1) четырехручный фортепианный дуэт на одном фортепиано и
- 2) двухфортепианный дуэт.

К ним относится ряд ансамблевых типологических модификаций:

- 1) на одном фортепиано в три, пять и шесть рук (ансамбль двух или трех исполнителей);
- 2) на трех и более фортепиано (ансамбль трех и более пианистов);
- 3) модификации синтезирующего характера:
 - на двух фортепиано в восемь рук (ансамбль четырех исполнителей, что представляет собой двойной четырехручный дуэт на двух фортепиано; подчеркнем, что восьмиручная игра является, несомненно, родственной с квартетным исполнительством, поэтому, по нашему мнению, такой тип ансамбля может быть определен как «чисто фортепианный квартет»);
 - на двух фортепиано в шесть рук (ансамбль трех исполнителей, сочетающий игру на двух инструментах с четырехручным дуэтом на одном из них).

Отметим, что фортепианный ансамбль может функционировать как самостоятельный жанр (точнее — жанры) и как составляющая камерно-инструментального и камерно-вокального ансамбля (например, четырехручный фортепианный дуэт при участии вокального квартета), а также в роли «коллективного солиста» — в концертах для фортепиано в четыре руки с оркестром, с одной стороны, и в многофортепианных концертах с оркестром, с другой.

Важным аспектом теоретико-концептуального постижения жанрово-типологической специфики фортепианного дуэта является решение проблем дефиниции, терминологической дифференциации его основных видов. Необходимость акцентуации исследовательской внимания на этом моменте обусловлена недостаточной разработанностью понятийного аппарата современной теории ансамбля и достаточно распространенной (как на уровне исполнительско-педагогической практики, так и в некоторых музыковедческих трудах) тенденцией к недифференцированному

использованию термина «фортепианный дуэт» в отношении обеих указанных разновидностей фортепианного ансамбля [10].

Впрочем, в современной мировой музыкальной науке и практике существует принципиальная терминологическая дифференциация этих ансамблевых типов. Так, понятие "фортепианный дуэт" преимущественно означает именно ансамблевое исполнительство в четыре руки на одном фортепиано (и соответствующие музыкальные произведения, предназначенные для этого).

Двухфортепианный дуэт же чаще всего (прежде всего в западноевропейской музыкальной традиции и в западном музыковедении в целом) определяется как Piano Duo.

Отметим, что в то же время для категории фортепианных ансамблей на различных инструментах, к которой принадлежит двухфортепианный дуэт, автором статьи еще в начале 90 гг. прошлого века введены в понятийный аппарат современного музыковедения дефиницию «многофортепианные ансамбли» [9].

С учетом данного определения, российская исследовательница (в начале XXI в.) предложила вариант: «мультифортепианный ансамбль» [6]. В свою очередь, ученые возобновляют терминологический аппарат теории ансамбля введением понятия "фортепианный терцет" применительно к фортепианному ансамблю трех исполнителей в шесть рук (по одному или двум фортепиано), рассматривая его не как модификацию фортепианного дуэта, а как самостоятельную ансамблевую разновидность, и ссылаются при этом на предложенные нами жанровую типологию и дефиниции [3].

Возвращаясь к характеристике основных типов фортепианного дуэта, подчеркнем, что оба они имеют свои специфические жанровые характеристики, которые принципиально отличаются по своим содержательно-семантическим, пространственно-хронотопическими, коммуникативно-психологическими, этико-эстетическими, фактурно-фоничным признакам и тому подобное.

Важнейшими жанровыми различиями между ними являются прежде всего следующие:

- 1) разная содержательно-стилевая установка (камерная — в четырехручном дуэте и концертная — в двухфортепианном);
- 2) разный звуковой объем исполнительского пространства (сужение его до половины клавиатуры для каждого пианиста в ансамбле на одном фортепиано и расширения в «сольных» масштабов полной клавиатуры у каждого — в двухфортепианном дуэте) — одна или две клавиатуры, один или два рояля;
- 3) разная пространственно-акустическая ориентация (на ограниченное, малое пространство комнаты или салона в четырехручном дуэте — и на значительное пространство больших концертных залов — в дуэте для двух фортепиано);
- 4) разное структурирование исполнительского пространства: необязательность его разграничение, выделение сцены от зала в четырехручном дуэте с присущей ему ориентацией на камерное музицирование и принципиальную корпоративную общность исполнителей и слушателей — и необходимость такого разделения, наличия подиума, эстрады (концертный зал с функциональной дифференциацией слушателей и исполнителей) в двухфортепианном дуэте концертной ориентации; компактность тесного расположения партнеров за одним фортепиано — и рассредоточенность широкого расположения пианистов за разными роялями (с конфигурациями последнего:
 - параллельно друг к другу;
 - друг напротив друга и тому подобное);
- 5) разная образно-семантическая ориентированность (идиллическая — в четырехручном дуэте и героическая — в двухфортепианном);

б) разная коммуникативно-психологическая специфика (эмоциональная интравертность четырехручного дуэта — и виртуозная экстравертность дуэта двухфортепианного; превалирование «исполнительства для себя» над «исполнительством для других»; необязательность присутствия публики — в четырехручном дуэте и противоположная тенденция — в двухфортепианном; свобода и независимость каждого из исполнителей в двухфортепианном дуэте — и их более тесное взаимодействие и взаимопонимание в дуэте четырехручном);

7) разное биофизический характер исполнительства (тесное соприкосновение, часто — перекрещивание рук пианистов, общность педали, близость биополей исполнителей в четырехручном дуэте — и отсутствие самой возможности любого физического контакта в двухфортепианном дуэте);

8) чисто фактурно-исполнительские, пианистические различия.

Принципиально различаются и исторические пути обоих главных типов фортепианного ансамбля, доминирующие формы их социального бытования и их жанровая генезис.

Так, генезис четырехручного фортепианного дуэта и его жанровая эволюция прежде всего связаны со сферой бытового домашнего музицирования, — в то же время происхождение и развитие двухфортепианного дуэта неотделимы от процесса становления публичного концертного исполнительства. Отметим, что самой стабильной формой социокультурного функционирования обоих дуэтных жанров на всех этапах их существования остается музыкальная педагогика.

Этико-эстетическая специфика четырехручного фортепианного дуэта в значительной степени обусловлена присущими этому жанру социально-психологической и аксиологической ориентацией, особой философией личностных взаимоотношений, общением двух за роялем, основанным на взаимопонимании, обоюдном сопереживании и чувстве совместимости, созвучности бытия. Эта гармония человеческого, жизненного ансамбля создает неповторимую ауру четырехручного фортепианного музицирования.

Кристаллизация семантики четырехручного дуэта происходила в конце XVIII-начале XIX вв. под мощным влиянием романтической философии и эстетики, а также идиллического мировосприятия, присущего культуре бидермайера. Дуэт становится своеобразным олицетворением «родства душ», воплощением романтического идеала дружбы и согласия, центром этической концепции единения с помощью искусства, человеческого созвучие, задушевности, сердечности и уюта.

Эстетическое своеобразие двухфортепианного дуэта создается на основе жанрового наставления на эффектность, виртуозный блеск, масштабность, концертность. Она неотделимо связана с большей «отзывчивостью» самого характера исполнения («для публики») и предопределенностью отчуждения исполнителя от слушателя, создаваемой уже самой структурой концертного зала.

Становление поэтики двухфортепианного дуэта в огромной степени связано с другой ипостасью романтического мироощущения-романтической героикой, патетикой, театральностью, с образами бунтарей и борцов, наделенных сверхчеловеческой волей, силой духа, мужеством и энергией. В сугубо исполнительском аспекте несомненным является влияние романтической виртуозности на характер и фактуру двухфортепианных дуэтов. Важнейшими предпосылками формирования их жанровой эстетики являются расцвет виртуозного пианизма, возникновение нового идеала романтического художника-трибуна, эволюция концертной культуры.

Психологическая специфика дуэтной коммуникативности основывается на взаимодействии центростремительной (исполнитель — исполнитель) и центробежной (исполнители — слушатели) тенденций. Четырехручным фортепианным дуэтам в

большей степени свойственна первая из них, связанная с психологической ориентированностью исполнителей друг на друга, — в то же время в двухфортепианных дуэтах превалирует совместная коммуникативная установка «на публику».

Специфика коммуникативности, ролевого соотношения исполнительских партий, психологического общения партнеров в ансамбле определяет и предопределяет типологическую специфику дуэтного (ансамблевого) письма.

Основными типами ансамблевого взаимодействия (и соответственно — дуэтного письма), принципиально отличными друг от друга, есть:

1) ансамбль интегрирующего типа, в котором превалируют интеграционные тенденции, а ролевое соотношение партий основывается на стремлении изобразить как бы «одного исполнителя» с помощью двух (или нескольких); дуэты этого типа внутренне тяготеют к сольному фортепианному исполнительству;

2) ансамбль диалогического типа, основанный на принципе диалогического (полилогического) взаимодействия партнеров, что понимается как взаимоотношения личностей, которые стремятся к равноправному сосуществованию (как согласовано-гармонического, так иногда и конфликтного) на паритетных началах.

С вопросами ансамблевых взаимоотношений и дуэтного письма тесно связана и проблема дуэтной фактуры. Между вышеупомянутыми типами дуэтного письма и функциональной стороной фактуры существуют определенные взаимосвязи, обусловленные спецификой ансамблевой коммуникативности, психологической и этико-эстетической ориентации.

Так, характер ансамблевого взаимодействия в двухфортепианном дуэте является типологически родственным с характером взаимодействия в фортепианном концерте с оркестром и основывается на принципе концертирования, состязательности двух исполнительских субъектов — солиста и оркестра (или же двух пианистов). Неслучайно в повседневной музыкальной практике (педагогической или любительской) фортепианные концерты исполняются двумя пианистами на двух роялях. При этом фактура каждой из исполнительских партий в двухфортепианном дуэте практически не отличается от фактуры сольных двуручных фортепианных произведений.

В то же время фактурная специфика четырехручного фортепианного дуэта обусловлена общностью единой для обоих исполнителей клавиатуры, педали, тесным соседством исполнителей (которое способствует широкому использованию такого исключительно дуэтного приема, как перекрещивание рук партнеров).

В дуэтах интегрирующего типа чаще всего встречаются гомофонная фактура «мелодия — аккомпанемент» с функциональной неравноправием партий или же лишены ролевой расчлененности хоральная аккордика и параллельные дублирование мелодической линии, семантика которых исторически связана с воплощением идеи духовной монолитности и единения.

В дуэтах диалогического типа классическим стереотипом письма является поочередное солирование обоих исполнителей по типу "эхо" или вопросно-соответствующей структуры, которое всегда связано с темброво-регистровым сопоставлением партий и часто приводит к их своеобразной театрализации.

Фонические свойства дуэтной фактуры, наряду с другими жанровыми параметрами, обуславливающими дифференциацию ансамблей на:

- 1) темброво-неоднородные;
- 2) темброво-однородные;
- 3) монотембровые.

Характерным примером темброво-неоднородного ансамбля является камерно-инструментальный или камерно-вокальный ансамбль с участием фортепиано.

Темброво-однородными являются ансамбли, состоящие из инструментов, сходных по способу выполнения и звукоизвлечения.

Таковы двухфортепианные дуэты и их жанровые модификации — многофортепианные ансамбли на трех и более фортепиано. Монотембровыми являются ансамбли, исполняемые на одном инструменте. Единственным современным музыкальным инструментом, который позволяет это, есть фортепиано. Поэтому именно четырехручный дуэт — и его модификации, о которых говорилось выше) - единственный вид монотембрового ансамбля, который благодаря акустической идентичности звуковысотных и тембровых зон представляет собой идеальную по фонической однородности и сбалансированности ансамблевую модель, парадигмально приближенную к сольному исполнительству [4].

Жанровой природе фортепианного ансамбля в целом присуща также тенденция к оркестральности, обусловленная универсализмом фортепианного исполнительства как такового и фоническими свойствами дуэтной фактуры, ее способностью к воспроизведению темброво-колористических эффектов оркестрового звучания, артикуляционной специфики отдельных инструментов и целых оркестровых групп. Существование указанной тенденции предопределяет функционирование в пределах репертуарного наследия этого жанра, наряду с оригинальными композиторскими произведениями, многочисленных дуэтных транскрипций симфонических и оперных произведений.

Развитие фонических свойств дуэтной фактуры связано как с преобразованием признаков оркестральности, так и с осознанием колористических возможностей самого рояля, порожденных бурным расцветом сольного фортепианного исполнительства в XIX–XX вв.

Сочетание симфоничности и фортепианности по-разному проявляется в каждом из фортепианных дуэтных типов. Так, двухфортепианный дуэт предоставляет больше возможностей для «крупного мазка», воспроизведения объемности, насыщенности оркестрового звучания, виртуозной свободы и фактурной полноты, детализации инструментальных штрихов и подголосков.

Четырехручный фортепианный дуэт, в свою очередь, позволяет достигать уникальных темброво-фонических эффектов, огромной силы динамических и фактурных «сгущений», максимального использования клавиатуры, всех регистров фортепиано, сочетание целостности и компактности единого ансамблевого организма с возможностями колористической регистровой индивидуализации дуэтных партий и отдельных «инструментов» — голосов внутри них.

Современной эпохе с ее трагической разобщенностью и некоммуникабельностью жизненно необходимыми колоссальная консолидирующая способность, постоянная тенденция к взаимодействию и диалогу, огромная сила нравственного влияния, ощущение общности бытия как высшего блага, что имманентно присуще дуэтной поэтике и самой жанровой природе фортепианного ансамбля и содействуют духовному возрождению общества, восстановлению нарушенной связи времен, ощущению неповторимости каждой человеческой личности и ее значение в аккорде бытия.

Фортепианный ансамбль – это сфера музыкального искусства, которая относится одновременно к композиторской и исполнительской деятельности и содержит:

- 1) процесс совместного музицирования/исполнительства на фортепиано;
- 2) количественный и качественный состав участников такого процесса и необходимых для этого инструментов;
- 3) сами музыкальные произведения, предназначенные для подобного исполнения.

Жанровая типология фортепианного ансамбля обусловлена дифференциацией его основных разновидностей по следующим параметрам:

1) количественным составом инструментов, необходимых для функционирования ансамбля (одно или два и более фортепиано);

2) количественным составом исполнителей (фортепианный дуэт, фортепианный терцет, фортепианный квартет);

3) качественным составом ансамбля, связанные с исполнением на одном (четырёхручный фортепианный дуэт и его модификации) или разных (двухфортепианный дуэт или многофортепианный ансамбль) инструментах. Основными типами фортепианного ансамбля является четырёхручный дуэт на одном фортепиано (Piano Duet) и двухфортепианный дуэт (Piano Duo), принципиально отличаются друг от друга своими жанровыми признаками (содержательно-семантическим, пространственно-хронотопическими, коммуникативно-психологическими, этико-эстетическими, фактурно-фоническими, исполнительско-технологическими и др).

Важными перспективами дальнейших научных исследований в данном проблемном поле является дальнейшее развитие феноменологического и системно-жанрового направлений исследования фортепианного ансамбля, связанных с теоретическим постижением жанрово-типологической и семантической специфики его ведущих разновидностей, проявлением их содержательных и фактурно-исполнительных признаков.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гарифова Л.А. Камерные ансамбли в творчестве Антонина Дворжака // Наука, образование и культура. 2021. № 5 (60). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kamernye-ansambli-v-tvorchestve-antonina-dvorzhaka>
2. Горшнина А. Фортепианные миниатюры в творчестве Р. Шумана // Культурная жизнь Юга России. 2015. № 4(59). С. 85-90.
3. Григорьева А., Демченко Г. Об одной из сущностей романтического в фортепианном творчестве Р. Шумана // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2018. № 2(88). С. 112-116.
4. Гудожникова О.Н. Некоторые особенности работы над инструментальной сонатой с фортепиано в классе камерного ансамбля // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 3. С. 95-103.
5. Демченко А.И. Творчество А. И. Хачатуряна. – Саратов, 2015. – 24 с.
6. Жирикова А. Фортепианное творчество Р. Шумана в аспекте исполнительских проблем // Южно-Российский музыкальный альманах. 2015. № 2. С. 31-39.
7. Зубайраева М.У. Методы использования музыки в обучении иностранному языку // Управление образованием: теория и практика. 2022. № 5(51). С. 168-173.
8. Красотина И.В., Рубинштейн Н.А. Искусство музыкально-инструментального исполнительства. Ансамблевое исполнительство на фортепиано. Учебная программа дисциплины «Специальный класс». – М., 2017. – 83 с.
9. Малинковская А.В. Исполнительская интерпретация музыкального произведения как объект исследования: к вопросу о доказательности теоретического суждения // Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education. 2020. Т. 8. № 4. С. 9-28.
10. Поспелова Т.Г. Камерное музицирование как искусство музыкального общения. Заметки педагога. – М.: Форум, 2013. – 232 с.

11. Радзецкая О.В. «Неоконченная» соната для альты и фортепиано d-moll М. И. Глинки: у истоков русской камерно-ансамблевой музыки // Научно-методический электронный журнал «Концепт». 2019. № 2. - URL: <http://e-koncept.ru/2019/195003.htm>.
12. Радзецкая О.В. Анри Вьётан. Соната для альты и фортепиано ор. 36 В-dur в классе камерного ансамбля // Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование». 2017. № 4(20). С. 112-124.
13. Шкапа Е.А. Исполнительская интерпретация как инструмент изучения авторского текста в курсах музыкально-исторических и музыкально-теоретических дисциплин // Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education. 2021. Т. 9. № 2. С. 42-60.

REFERENCES

1. Garifova L.A. Kamernye ansambli v tvorchestve Antonina Dvorzhaka // Nauka, obrazovanie i kul'tura. 2021. № 5 (60). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kamernye-ansambli-v-tvorchestve-antonina-dvorzhaka>
2. Gorshinina A. Fortepiannye miniatyury v tvorchestve R. Shumana // Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii. 2015. № 4(59). Pp. 85-90.
3. Grigor'eva A., Demchenko G. Ob odnoi iz sushchnostei romanticheskogo v fortepiannom tvorchestve R. Shumana // Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki. 2018. № 2(88). Pp. 112-116.
4. Gudozhnikova O.N. Nekotorye osobennosti raboty nad instrumental'noi sonatoi s fortepiano v klasse kamernogo ansamblya // Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship. 2021. № 3. Pp. 95-103.
5. Demchenko A.I. Tvorchestvo A. I. Khachaturyana. – Saratov, 2015. – 24 p.
6. Zhirikova A. Fortepiannoe tvorchestvo R. Shumana v aspekte ispolnitel'skikh problem // Yuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh. 2015. № 2. Pp. 31-39.
7. Zubairaeva M.U. Metody ispol'zovaniya muzyki v obuchenii inostrannomu yazyku // Upravlenie obrazovaniem: teoriya i praktika. 2022. № 5(51). Pp. 168-173.
8. Krasotina I.V., Rubinshtein N.A. Iskusstvo muzykal'no-instrumental'nogo ispolnitel'stva. Ansamblevoe ispolnitel'stvo na fortepiano. Uchebnaya programma distsipliny «Spetsial'nyi klass». – M., 2017. – 83 p.
9. Malinkovskaya A.V. Ispolnitel'skaya interpretatsiya muzykal'nogo proizvedeniya kak ob'ekt issledovaniya: k voprosu o dokazatel'nosti teoreticheskogo suzheniya // Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie / Musical Art and Education. 2020. Т. 8. № 4. Pp. 9-28.
10. Pospelova T.G. Kamernoe muzitsirovanie kak iskusstvo muzykal'nogo obshcheniya. Zametki pedagoga. – M.: Forum, 2013. – 232 p.
11. Radzetskaya O.V. «Neokonchennaya» sonata dlya al'ta i fortepiano d-moll M. I. Glinki: u istokov russkoi kamerno-ansamblevoi muzyki // Nauchno-metodicheskii elektronnyi zhurnal «Kontsept». 2019. № 2. - URL: <http://e-koncept.ru/2019/195003.htm>.
12. Radzetskaya O.V. Anri V'etan. Sonata dlya al'ta i fortepiano ор. 36 V-dur v klasse kamernogo ansamblya // Vestnik kafedry YuNESKO «Музыкальное искусство и образование». 2017. № 4(20). Pp. 112-124.
13. Shkapa E.A. Ispolnitel'skaya interpretatsiya kak instrument izucheniya avtorskogo teksta v kursakh muzykal'no-istoricheskikh i muzykal'no-teoreticheskikh distsiplin // Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie / Musical Art and Education. 2021. Т. 9. № 2. Pp. 42-60.

Сюй Сяо

аспирант кафедры теории и истории искусства
ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»
e-mail: 5870325919@qq.com

XuXiao

graduate student
Department of Theory and History of Art
Moscow Pedagogical University

ПЛАСТИЧЕСКАЯ СИСТЕМА И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ТЕРРАКОТОВЫХ ВОИНОВ ДИНАСТИИ ЦИНЬ В КИТАЕ

Аннотация. В статье рассмотрены вопросы ключевых достижений династии Цинь, в частности внимание уделено терракотовой армии императора Цинь Шихуанди. Описана история, проблемы изучения, а также характеристики данного элемента искусства Китая. Рассматривая мнения исследователей, важно отметить, что вопрос организации таких масштабных работ, источники материалы, а также денежный эквивалент работ, так до конца и не изучены. Так же дана характеристика работам исследователей, посвященным терракотовым воинам. На протяжении полувека идут споры по различным вопросам строительства, техники исполнения и организации работ по выполнению терракотовой армии Первого императора династии Цинь. Однако, все ученые сходятся на том, что масштаб и историческая ценность этого элемента китайской культуры ставят его в ранг восьмого чуда света и наделяют беспрецедентной культурной ценностью.

Ключевые слова: терракотовые воины (армия), Цинь Шихуанди, китайская культура, художественные элементы, пластика техники обработки.

PLASTIC SYSTEM AND ARTISTIC CHARACTERISTICS OF TERRACOTTA WARRIORS OF THE QIN DYNASTY IN CHINA

Annotation. The article discusses the key achievements of the Qin dynasty, in particular, attention is paid to the terracotta army of Emperor Qin Shi Huang. The history, problems of studying, as well as characteristics of this element of Chinese art are described. Considering the opinions of researchers, it is important to note that the issue of organizing such large-scale works, the sources of materials, as well as the monetary equivalent of the works, have not been fully studied. The characteristic of the researchers' works devoted to terracotta warriors is also given. For half a century, there have been disputes over various issues of construction, execution techniques and organization of work on the implementation of the terracotta army of the First Emperor of the Qin Dynasty. However, all scientists agree that the scale and historical value of this element of Chinese culture rank it as the eighth wonder of the world and endow it with unprecedented cultural value.

Keywords: terracotta warriors (army), Qin Shi Huang, Chinese culture, artistic elements, plastic processing techniques.

Одним из важнейших событий в истории китайской керамики является открытие гробницы первого императора Китая Цинь Шихуанди.

Внутри гробницы археологи обнаружили скульптуры армии солдат, каждая со своими уникальными чертами. Считается, что фигурки солдат были не только

погребальным искусством, их функция также заключалась в защите императора в его загробной жизни.

Терракотовая армия сегодня считается «Восьмым чудом света».

Терракотовая армия династии Цинь (221-207 гг. до н.э.), как в форме человека, так и в форме животного, чрезвычайно реалистична и имеет огромные размеры, демонстрируя высокое мастерство гончаров династии Цинь.

С 1974 года терракотовые фигуры, извлеченные из гробницы первого императора династии Цинь, включали широкий круг представителей военных частей, церемониальных войск, музыкальных и танцевальных исполнителей. Удивительно, но общее количество найденных терракотовых фигур превышает десять тысяч.

На сегодняшний день различные исследователи, рассматривая историю находки, сами археологические данные гробницы императора, не могут прийти к однозначному выводу по поводу множества вопросов.

Потому можно говорить о том, что тема изучения терракотовой армии династии Цинь и сегодня крайне актуальна, что обусловлено уровнем мастерства, а также разнообразием мнений ученых со всего мира, по вопросам создания терракотовых воинов.

Целью работы является изучение основных художественных и пластических техник, которые были использованы в процессе подготовки терракотовой армии.

Основные методы – анализ и компиляция данных.

Армия статуй является уникальным свидетельством военной организации Китая во времена Сражающихся царств (475–221 гг. до н. э.) и недолговечной Империи тысячи поколений (221–210 гг. до н. э.). Налицо прямое свидетельство предметов, найденных на месте (копья, мечи, топоры, алебарды, луки, стрелы и т. д.). Документальная ценность группы гиперреалистичных скульптур, в которых не упущено ни одной детали, от униформы воинов, их оружия до даже недоуздов лошадей, огромна. Кроме того, крайне важна и информация, которую можно почерпнуть из статуй о ремесле и технике гончаров и бронзовых мастеров, неизмерима.

Мавзолей Цинь Шихуанди – крупнейший из сохранившихся в Китае. Это уникальный архитектурный ансамбль, планировка которого перекликается с урбанистическим планом столицы Сяньян, с императорским дворцом, окруженным стенами города. Эта столица династии Цинь (которая сменила на нынешнем месте Сианя столицы династий Хань, Суй, Тан, Мин и Цин) является микрокосмом Чжунго (Средняя страна), которую Цинь Ши Хуан хотел объединить и для защиты от варваров, которые могли прибыть с любого направления.

Мавзолей Цинь Шихуанди связан с событием вселенского значения: первым объединением китайской территории централизованным государством, созданным абсолютным монархом в 221 г. до н.э. Мавзолей Цинь Шихуанди, расположенный в 35 км (22 милях) от Сианя, до сих пор известен внушительной насыпью высотой 43 метра (141 фута). Интерьер построен внутри первого квадратного ограждения с дверями в середине каждой из четырех стен, соответствующих четырем сторонам света. Это, в свою очередь, окружено вторым прямоугольным ограждением, идущим с севера на юг.

Надстройки мавзолея исчезли, остался только лесистый холм, напоминающий усеченную пирамиду на 350-метровом квадратном основании. Поскольку его историческое значение очевидно, это место было классифицировано указом еще в 1961 году. В 1974 году случайное открытие сделало мавзолей Цинь Шихуанди одним из самых известных археологических памятников в мире. При рытье колодца в 1,5 км (1 милье) от внешней восточной стены внутреннего помещения мавзолея трое крестьян из небольшой деревни Янгын-запад наткнулись на яму, в которой находились терракотовые статуи воинов в натуральную величину. Сразу же были начаты раскопки. В Яме 1 находилась

настоящая армия из 1087 воинов (предварительная цифра 1985 г.), пехотный и кавалерийский корпуса стояли в боевом порядке, а лучники защищали фланги. По современным оценкам, в одной только этой яме с напольными галереями длиной 230 м (755 футов) находится около 6000 статуй воинов и лошадей. Сейчас он полностью окружен музеем, открытым 1 октября 1979 года. К северу от ямы 1 были обнаружены две другие ямы, в которых были найдены аналогичные предметы: 1500 воинов, повозки и лошади в яме 2, 68 офицеров и сановников, повозка с четырьмя лошадьми в яме 3. Эти ямы были временно засыпаны, а извлеченные из них предметы выставлены в выставочных залах, примыкающих к северному и южному концам большого зала местного музея. Остальные находки были сделаны на западном склоне кургана. Среди них, в частности, две вагонетки из расплавленной бронзы в натуральную величину. По текущим оценкам, статуи армии мавзолея Цинь Шихуанди должны были представлять точную численность императорской гвардии [11].

И. Шен отмечает, что когда зритель впервые попадает в галереи «Эпоха империй: китайское искусство династий Цинь и Хань (221 г. до н. э. – 220 г. н. э.), он или она сталкивается лицом к лицу с четырьмя керамическими фигурами воинов в натуральную величину в характерных позах. Помимо статуй, можно увидеть силуэты еще многих фигур воинов в доспехах, уходящих на темный фон, приглашая зрителя представить армию из тысяч таких скульптур. Некоторые фигуры воинов даже кажутся безголовыми, имитируя то, что можно было найти в армейских ямах Первого императора Цинь (Цинь Шихуанди) в Сиане, Китай [12].

Потому, описывая достижения китайской культуры III века, можно с уверенностью говорить об уникальности терракотовых воинов, величие и мастерство их создания не имело аналогов ни до, ни после правления Первого императора Цинь.

Рассматривая мнения исследователей, важно отметить, что вопрос организации таких масштабных работ, источники материалы, а также денежный эквивалент работ, так до конца и не изучены.

Так, специалист по терракотовым фигуркам Чжан Вэйсин считает, что строительство императорской гробницы Первого императора Цинь было строго организовано и спланировано, и что отбор и подготовка глины для крупномасштабного производства терракотовой армии должны были быть крупномасштабными. Скорее всего, глина собиралась равномерно во время строительства, хранилась централизованно, а затем распределялась среди официальных ремесленников для полноценного производства. Затем каждый мастер и его команда выбирали различные смеси и методы производства в соответствии с терракотовыми фигурками, которые им нужно было изготовить.

Вполне возможно, что такой систематический государственный проект потребовал бы сбора большого количества глины для равномерного развертывания в районе Сяньян (столица Цинь) или в более широком регионе или даже во всей стране [1].

Кроме того, до сих пор остается не ясным вопрос изображения самих воинов. А. Наческу, говорит о том, что некоторые из первых ученых, написавших о терракотовых воинах, описывают их как портреты армии Первого императора Китая – копии настоящих солдат, которые когда-то жили, – которые великий государственный деятель III-го века Цинь Шихуанди взял с собой в свои владения. Однако и этот вопрос остался без ответа [7].

Безусловно, огромные ресурсы и ручной труд, необходимые для изготовления такой армии, 2200 лет назад, сделали их мировым символом военных и художественных достижений династии Цинь. Однако, о размахе строительства до сих пор мало что известно. О. Максименко пишет, что к настоящему времени выкопано четыре ямы: первая яма – безусловно, самая большая – содержит пехоту, вторая яма содержит лучников,

колесницы, пехоту и кавалерию и, возможно, представляет собой лагерь. В третьей яме, гораздо меньшей, находятся высокопоставленные чиновники, а четвертая пуста (некоторые считают, что император умер до того, как ее содержимое было завершено). Археологи, как отмечает исследователь, подозревают, что еще многое остается неоткрытым. Когда-то раскрашенные в яркие цвета, фигуры представляют собой многочисленные военные занятия и звания, а также демонстрируют множество различных черт лица и костюмов [6].

Вообще, исследователи, как указывает Планета Д. так и не сошлись во мнениях о причинах внезапного появления детализированных фигур в натуральную величину в гробнице императора. Как отмечают некоторые, до появления терракотовых воинов в Китае не было традиции крупномасштабной круглой скульптуры. Когда человеческое тело изображалось в раннем китайском искусстве, это были в основном маленькие фигурки с небольшим вниманием к определению мышц на фигурах. И исследователь отмечает, что такое решение может быть вызвано влиянием эллинистической культуры. Но точного ответа нет. Некоторые рассматривали этот выбор как подвиг грандомании или желание Первого Императора иметь не что иное, как фигуры в натуральную величину, представляющие величие его империи. Другие ученые утверждали, что это было частью попытки воссоздать мир живых в гробнице: чем более реалистичными были солдаты и другой персонал, тем эффективнее они будут служить Императору в загробной жизни. Другими словами, способность воспроизводить фигуры людей и животных в натуральную величину могла сама по себе рассматриваться как волшебство, а их умелое воспроизведение и точная детализация действовали как чары [8].

К. Лин, рассматривая объемы работ и интерес самого правителя, отмечает, что будущий император Чжао Чжэн, родился в 259 г. до н.э. В 13 лет он стал королем провинции Цинь. К 221 г. до н.э. он завоевал несколько других провинций и провозгласил себя Цинь Ши Хуанди («Первый Августейший Император Цинь»). Его короткое правление было отмечено крупными достижениями в области централизации власти, а также актами тирании. Он стандартизировал письменность, меры и веса, денежную и правовую системы. Во время его правления началось строительство Великой китайской стены. Огромный мавзолей, который он построил для себя недалеко от Сианя, говорит о ресурсах, находящихся в его распоряжении: источники говорят, что Цинь Ши Хуанди нанял сотни тысяч для строительства комплекса и его содержимого. Он также изменил ландшафт своего погребального комплекса: пришлось изменить русла рек [3].

Описывая вопрос техники изготовления, в своей книге о китайской скульптуре Ву Хун объясняет, что статуя была создана путем изготовления головы, рук и туловища по отдельности, а затем их сборки. В то время как голова и руки были вылеплены с помощью слепков, туловище было смоделировано вручную. Особенно важна, по его мнению, ретушь фигуры воина: после того, как рудиментарная форма каждой части тела была вылеплена или вылеплена из грубой и песчаной глины и слегка подсохла, накладывались слои более тонкой глины, чтобы мастера могли вырезать детали волос, бороды, глаз, рта и подбородка, мышц и сухожилий, воротников, складок, ремней и крючков для ремней, креплений для ног и пластин для доспехов и так далее. Только после такой лепки и резьбы вся фигура устанавливалась на основу и обжигалась. С другой стороны, есть мнение, Чжисин Джейсона Сана, в рамках которого предполагается, что головы, туловища и конечности воинов были отлиты как отдельные модули, а затем соединены вместе с помощью глины. Затем на поверхность также наносили глину, чтобы индивидуализировать и усовершенствовать, прежде чем ее раскрашивали, чтобы воссоздать внешний вид кожи, волос, одежды и рук. Чжан Вэньли, исследователь музея Мавзолея Цинь Шихуанди в Сиане, предлагает третье объяснение. По его словам, ноги и

нижняя часть тела воина были вылеплены из цельного куска глины; затем была добавлена верхняя часть туловища с использованием техники намотки, при которой глина скатывается в длинную полосу и накладывается одна катушка поверх другой. В то время как два других ученых предлагают метод сборки из трех частей тела, Чжан утверждает, что руки, кисти, уши и головы были сделаны отдельно из разных форм, и даже что иногда для голов использовались две формы. Затем две части головы и ушей были соединены и обработаны вручную, а вся фигура была собрана вместе и обожжена в печи [12].

Безусловно, спорных вопросов много, но, всеобщее признано то, что и дизайн мавзолея, и использованные материалы раскрывают намерение окружить императора тем, что ему нужно в загробной жизни. Его строительство было предназначено для укрепления власти правителя при жизни, необычайной демонстрации превосходства Цинь Ши Хуанди, способного мобилизовать все ресурсы, рабочих и знания, необходимые для создания чего-то беспрецедентного масштаба и великолепия.

Подходя к вопросу описания армии, необходимо отметить, что терракотовая армия – это около 2000 терракотовых пехотинцев, хотя общее число составляет около 8000. Внутри ям воины сопровождаются 22 деревянными колесницами, запряженными четырьмя терракотовыми лошадьми и укомплектованными полной амуницией. Все фигуры носят индивидуально смоделированные доспехи, прически и головные уборы, которые делают каждую фигуру уникальной и позволяют различать звания солдат и их различные роли в армии, от лучников до пехотинцев и колесничих. Хотя их доспехи тщательно вылеплены из глины, оружие, которым они размахивали, было настоящим – деревянные детали каждого оружия сгнили, но бронзовые наконечники копий, мечи и части арбалетов были найдены археологами рядом с солдатами [6].

Комплекс гробниц Первого императора является важным поворотным моментом в развитии китайского искусства. Замысловато обработанные фигуры в натуральную величину в комплексе представляют собой драматический и резкий отход от маленьких фигурок из более ранних гробниц. Более того, терракотовые фигуры Первого Императора не представляют предмет, который нужно поместить в гробницу, а определяют пространство вокруг себя, как актеры на сцене, которые своими костюмами и действиями позволяют нам представить себе гарнизоны, конюшни и сады.

Еще в 1992 году была сделана попытка реконструировать процесс изготовления терракотовых воинов. Процесс занял год и включал следующие этапы:

1. Подготовка глины

Исследователи смешали местную желтую землю с песком. Чтобы обеспечить ровность внутренней структуры глины, смесь перемешивали и погружали в воду, постоянно взбивая. Затем они хранили подготовленную глину в контейнерах, чтобы она оставалась влажной для будущего использования.

2. Создание статуи

Исследователи сделали статую, свернув в спираль глиняные полосы, что объясняет, почему она полая. Арматуры внутри туловища обнаружено не было, статуя сохраняла равновесие благодаря собственному весу. Исследователи предположили, что некоторая внешняя поддержка, такая как лен или глина, могла быть использована, чтобы убедиться, что тело не упадет в процессе строительства.

После того, как они сделали ноги, они прибавляли всего около 10 см в день. Исследователи уделили особое внимание внутренней форме статуи, так как центр тяжести смещался по мере увеличения объема. Поэтому на протяжении всего процесса они использовали деревянные палочки, чтобы бить внутреннюю часть фигуры. Это делало глиняное тело более плотным, удаляло пузырьки воздуха и делало поверхность шероховатой, чтобы при появлении трещин они не доходили до самой внутренней части.

Исследователи утверждают, что существовало два возможных метода изготовления оружия. Они считают, что руки могли быть сделаны снизу вверх и построены одновременно с туловищем, а затем сомкнуты, достигнув уровня плеч. Или руки могли быть вытянуты после завершения туловища.

Соответственно, строители использовали технику скручивания, чтобы прикрепить меньшие глиняные полоски рядом с туловищем и сомкнули руки и туловище, когда они достигли одного уровня.

3. Вырезание деталей

Используя как метод сложения, так и метод вычитания для вырезания деталей, они также использовали бамбуковые полоски, чтобы сгладить поверхность на этом этапе.

4. Процесс сушки

Во время длительного процесса сушки фигурок в тени исследователи наносили на поверхность статуи влажную ткань, чтобы глина оставалась пластичной.

5. Изготовление головы

Исследователи снова использовали технику скручивания, но они нанесли второй слой глины поверх основания, чтобы можно было вырезать детали лица.

6. Процесс обжига

Исследователи построили печь внутри самого мавзолея. В печи одновременно могут разместиться четыре реконструированные статуи воинов. Вес каждой статуи составлял от 150 до 200 кг, и требовалось от 6 до 10 часов, чтобы равномерно обжечь все тело при температуре более 1652°F. тела в зависимости от веса головы [2].

Однако, если брать за основу данную технологию, то для создания целой армии потребовалось гораздо больше времени, чем было у императора. Кроме того, перечисленные выше версии так же имели практическое применение и на сегодняшний день преобладает мнение о другой технике изготовления терракотовой армии.

Изготовление фигурок – это чудо как логистики, так и мастерства: многие воины достигают 1.8 м. (шести футов) в высоту и весят около 160 кг (450 фунтов). Их красота становится еще более впечатляющей вблизи, раскрывая детали их причесок, черты лица, реалистичные складки одежды и остатки пигментов, когда-то использовавшихся в их окраске. Ученые долго спорили о методах их создания и проводили практические эксперименты, пытаясь перепроектировать процесс [2].

Как известно, терракотовая армия сделана из глины. Изготовление фигур осуществлялось в три этапа. На первом этапе фигурка сначала лепится из глины в большую форму (грубую или начальную форму). На втором этапе, большая форма дорабатывается, затем ретушируется и детализируется. На третьем этапе собираются голова, руки и туловище.

Основное внимание в резьбе по голове уделяется чертам лица, бороде и волосам. Черты лица тщательно вырезаны и украшены на лепной основе, чтобы выразить различные характеристики фигур. Борода и волосы также являются важными аспектами характера статуй. Торсы терракотовых солдат сделаны исключительно вручную. Сначала их делали из глины в грубой форме, а затем вырезали более мелкие детали костюма, доспехов, пояса и т. д.

Большие терракотовые статуи и сегодня сушат естественным путем, а затем обжигают в печи. После того, как фигурки были обожжены и вынуты из печи, их окончательно раскрашивают одну за другой.

Лица воинов смоделированы детально и с большой тщательностью, но не их ноги и ступни, которые смоделированы просто. У них широкая громоздкая обувь и коренастые ноги в форме грубых цилиндров, которые соединяются с верхней частью бедер, покрытых шерстью.

Ноги грубые и толстые по структурной причине – они поддерживают вес тела, которое художники строят снизу вверх. Они также сообщают нам кое-что важное о том, как были сделаны солдаты – это простые глиняные цилиндры, сделанные так же, как керамические водосточные трубы в гробнице. Сегменты водосточных труб Цинь были сделаны путем прессования глиняных валиков в цилиндрическую форму. На самом деле, многие части солдат состоят из простых частей, сделанных из прессованной глины в формы и соединенных вместе, как водосточные трубы.

Торсы и нижняя часть туловища воинов, прикрытые доспехами и туниками, изготавливались из одной или двух частей мастерами. Используя формы и накладывая дополнительные кусочки глины, поверхность каждого туловища была превращена в детали доспехов и одежды.

Руки, головы и кисти были изготовлены отдельно путем прессования глины в формы, а затем прикреплены к туловищу с помощью глиняного шликера. Для каждой части тела использовалось лишь ограниченное количество форм: два типа были идентифицированы для ног, три для обуви, восемь типов туловища, два типа рук и восемь типов для лица.

Каждому отдельному лицу были прикреплены разные типы усов и бровей, а мастера тонко модифицировали детали, чтобы создать ощущение индивидуальности, возраста, а иногда даже эмоции. Тонкие линии были вырезаны на лбу, чтобы показать возраст (например, рисунки А и В), в то время как брови были преобразованы в сосредоточенные, хмурые (например, рисунки С и D). В то время как некоторые модификации передавали личность, другие устанавливали, к какой категории принадлежал каждый солдат, например, «головные уборы с хвостом фазана», которые идентифицируют В и С как генералов (рис.1).



Рис.1. Четыре лица разных терракотовых воинов, гробница первого императора Цинь, Линтун, Китай, династия Цинь, ок. 210 г. до н.э., расписная терракота (фото А. Дэвид Кастор) [7]

После того, как фигурки были смоделированы, их обожгли в печи, а затем раскрасили. Фигуры окрашены лаком с добавлением сильных пигментов, таких как яркий малахит, киноварь и азурит, наряду с пурпурным (рис.2). Большая часть краски растворилась вскоре после раскопок, хотя на солдатах остались следы [10].



Рис.2 Реконструкция оригинальной пигментации солдат [9]

Что поразительно, так это то, что на большинстве этих терракотовых фигур имена ремесленников написаны либо печатью, либо канцелярским шрифтом. Поскольку во времена династии Цинь было раскопано не так много деревянных надписей, отметины на терракотовых солдатах представляют собой очень важное свидетельство для изучения популярной каллиграфии того времени.

Рабочая сила была организована в относительно небольшие группы, работающие параллельно для производства отдельных изделий. Воины не производились и не собирались в одной мастерской; вместо этого отдельные группы ремесленников, каждую из которых возглавлял мастер, собирали воинов одного за другим, которых после раскрашивания отводили в ямы. Точно так же оружие, которое первоначально держали

фигуры, вероятно, было изготовлено в разных арсеналах, собрано, а затем «приписано» к их фигурке [9].

Для производства этих терракотовых фигур в натуральную величину, потребовалось большое количество глины, но происхождение этой глины на протяжении многих лет озадачивало академическое сообщество.

Согласно общей теории древнего гончарного производства, глина, используемая для изготовления гончарных изделий, обычно добывалась на месте. Традиционно считается, что терракотовая глина пришла из окрестностей. Однако нельзя сделать окончательных научных выводов относительно того, была ли взята терракотовая глина вокруг могильных ям или из концентрированного участка гробницы Цинь. Следов крупномасштабной добычи глины в окрестностях гробницы археологи пока не обнаружили.

Что, пожалуй, самая большая загадка, так это то, что печи, в которых обжигалась большая армия солдат, не были найдены. Из-за этого специалисты начали моделировать производство солдатиков. Все согласны с тем, что высота внутреннего диаметра печи должна быть не менее 2 метров, чтобы обжечь одного полного терракотового воина. Температура обжига должна быть около 1000°C, а для завершения потребуется не менее недели [1].

Хотя строительство самого комплекса могло начаться еще во время восхождения будущего Первого императора на престол в 247 г. до н. э., общепринятой датой начала строительства Армейских ям и производства терракотовых воинов является 221 г. до н.э., когда объединение империи Цинь было завершено, и правитель Цинь объявил себя Августейшим первым императором Китая.

Существуют записи о том, что в то время на строительную площадку гробницы было переселено более 700 000 осужденных и подневольных рабочих. Хотя некоторые исследователи сомневаются, что использовалось столько рабочих, археологические свидетельства подтверждают эту теорию и временную шкалу. Именно этой огромной рабочей силе удалось выкопать пространство под захоронение, удалив, по оценкам, около 70 000 кубометров земли [4].

Таким образом, из-за своих исключительных технических и художественных качеств терракотовые воины и лошади, а также погребальные повозки из бронзы являются главными произведениями в истории китайской скульптуры до правления династии Хань.

Подводя итог, необходимо отметить, что на протяжении полувека идут споры по различным вопросам строительства, техники исполнения и организации работ по выполнению терракотовой армии Первого императора династии Цинь. Однако, все ученые сходятся на том, что масштаб и историческая ценность этого элемента китайской культуры ставят его в ранг восьмого чуда света и наделяют беспрецедентной культурной ценностью.

ЛИТЕРАТУРА

1. Искусство керамики: стрельба из терракотовой армии в династии Цинь. – URL: <https://www.teasenz.com/chinese-tea/the-firing-of-terracotta-figures-of-the-qin-dynasty.html> (дата обращения: 14.02.2023).
2. Как создавались терракотовые солдаты императора Цинь. – URL: <https://www.thoughtco.com/emperor-qins-terracotta-soldiers-170870> (дата обращения: 14.02.2023).
3. Лин К. Терракотовая армия: земляные солдаты первого императора Китая. – URL: <https://www.historicmysteries.com/terracotta-army/> (дата обращения: 14.02.2023).

4. Китайская терракотовая армия (ок. 246–208 до н. э.). – URL: <http://www.visual-arts-cork.com/east-asian-art/terracotta-army.htm> (дата обращения: 14.02.2023).
5. Мавзолей первого императора Цинь. – URL: <https://www.globalmountainsummit.org/terra-cotta-warriors.html> (дата обращения: 14.02.2023).
6. Максименко О., Мартинон-Торрес М. Как были созданы легионы терракотовых воинов в Китае? Эксперты собрали его воедино. – URL: <https://www.nationalgeographic.com/history/history-magazine/article/china-terra-cotta-warriors-made-by-army-artisans> (дата обращения: 14.02.2023).
7. Наческу А. Терракотовые воины. – URL: <https://www.khanacademy.org/humanities/art-asia/imperial-china/qin-dynasty/a/the-terracotta-warriors> (дата обращения: 14.02.2023).
8. Планета Д. Сианьские терракотовые воины – факты – реальны ли они и как они были созданы. – URL: <https://theplanetd.com/terracotta-warriors-xian-china-emperor-qin/> (дата обращения: 14.02.2023).
9. Сонг К. Терракотовая армия: полное руководство с картинками и инфографикой. – URL: <https://www.chinahighlights.com/xian/terracotta-army/> (дата обращения: 14.02.2023).
10. Ферсилити Цзян Как создавалась Терракотовая армия и ее состав. – URL: <https://www.chinahighlights.com/xian/terracotta-army/manufacture.htm> (дата обращения: 14.02.2023).
11. Терракотовая армия — воины на страже Мавзолея Первого императора Цинь. – URL: <https://www.chinafetching.com/terracotta-army> (дата обращения: 14.02.2023).
12. Терракотовые воины Китая. – URL: <https://www.chinafurnitureonline.com/terracotta-warriors> (дата обращения: 14.02.2023).
13. Шен И. Создание воина: Терракотовые солдаты Цинь. – URL: <https://www.metmuseum.org/blogs/now-at-the-met/2017/terracotta-warriors-age-of-empires> (дата обращения: 14.02.2023).

REFERENCES

1. Iskusstvo keramiki: strel'ba iz terrakotovoi armii v dinastii Tsin'. – URL: <https://www.teasenz.com/chinese-tea/the-firing-of-terracotta-figures-of-the-qin-dynasty.html> (data obrashcheniya: 14.02.2023).
2. Kak sozdavalis' terrakotovye soldaty imperatora Tsin. – URL: <https://www.thoughtco.com/emperor-qins-terracotta-soldiers-170870> (data obrashcheniya: 14.02.2023).
3. Lin K. Terrakotovaya armiya: zemlyanye soldaty pervogo imperatora Kitaya. – URL: <https://www.historicmysteries.com/terracotta-army/> (data obrashcheniya: 14.02.2023).
4. Kitaiskaya terrakotovaya armiya (ok. 246–208 do n. e.). – URL: <http://www.visual-arts-cork.com/east-asian-art/terracotta-army.htm> (data obrashcheniya: 14.02.2023).
5. Mavzolei pervogo imperatora Tsin'. – URL: <https://www.globalmountainsummit.org/terra-cotta-warriors.html> (data obrashcheniya: 14.02.2023).
6. Maksimenko O., Martinon-Torres M. Kak byli sozdany legiony terrakotovykh voinov v Kitae? Eksperty sobrali ego voedino. – URL: <https://www.nationalgeographic.com/history/history-magazine/article/china-terra-cotta-warriors-made-by-army-artisans> (data obrashcheniya: 14.02.2023).

7. Nachesku A. Terrakotovye voiny. – URL: <https://www.khanacademy.org/humanities/art-asia/imperial-china/qin-dynasty/a/the-terracotta-warriors> (data obrashcheniya: 14.02.2023).
8. Planeta D. Sian'skie terrakotovye voiny – fakty – real'ny li oni i kak oni byli sozdany. – URL: <https://theplanetd.com/terracotta-warriors-xian-china-emperor-qin/> (data obrashcheniya: 14.02.2023).
9. Song K. Terrakotovaya armiya: polnoe rukovodstvo s kartinkami i infografikoi. – URL: <https://www.chinahighlights.com/xian/terracotta-army/> (data obrashcheniya: 14.02.2023).
10. Fersiliti Tszyan Kak sozdavalas' Terrakotovaya armiya i ee sostav. – URL: <https://www.chinahighlights.com/xian/terracotta-army/manufacture.htm> (data obrashcheniya: 14.02.2023).
11. Terrakotovaya armiya — voiny na strazhe Mavzoleya Pervogo imperatora Tsin'. – URL: <https://www.chinafetching.com/terracotta-army> (data obrashcheniya: 14.02.2023).
12. Terrakotovye voiny Kitaya. – URL: <https://www.chinafurnitureonline.com/terracotta-warriors> (data obrashcheniya: 14.02.2023).
13. Shen I. Sozdanie voina: Terrakotovye soldaty Tsin'. – URL: <https://www.metmuseum.org/blogs/now-at-the-met/2017/terracotta-warriors-age-of-empires> (data obrashcheniya: 14.02.2023).

ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ

Захаренкова Елена Ивановна

кандидат педагогических наук,
доцент кафедры музыкально-исполнительского искусства

Института изящных искусств

ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»

e-mail: ei.zakharenkova@yandex.ru

Юдин Алексей Петрович

доктор педагогических наук,

профессор кафедры музыкально-исполнительского искусства

Института изящных искусств

ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»

e-mail: udinar@yandex.ru

Ли Ялань

аспирант

ФГБОУ ВО «Московский государственный педагогический университет»

Zakharenkova Elena I.

Ph. D. of Pedagogical Sciences,

Associate Professor of the Department of Musical and Performing Arts,

Institute of Fine Arts,

Moscow Pedagogical State University

Yudin Alexey P.

Doctor of Pedagogical Sciences,

Professor of the Department of Musical and Performing Arts,

Institute of Fine Arts,

Moscow Pedagogical State University

Li Yalan

postgraduate Student

Moscow State Pedagogical University

ДИАЛЕКТИКА ПРЕЕМСТВЕННОСТИ В ДЕТСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ КОМПОЗИТОРОВ РОССИИ XIX – XX ВЕКОВ

Аннотация. В статье на материале сравнительного анализа «Детского альбома» П.И. Чайковского и «Детской музыки» С.С. Прокофьева выявляется диалектика преемственности в детской фортепианной музыке российских композиторов разных эпох и стилевых направлений. Показана роль и значение традиций, заложенных творчеством основателя русского классического музыкального искусства М.И. Глинки, главными из которых являются народность, реализм и высокая идейная содержательность искусства.

Ключевые слова: детская фортепианная музыка, диалектика преемственности в искусстве, традиции и инновации, фортепианный стиль композиторов России XIX – XX веков.

THE DIALECTIC OF CONTINUITY IN CHILDREN'S PIANO MUSIC BY RUSSIAN COMPOSERS XIX – XX CENTURIES

Annotation. Based on the comparative analysis of Tchaikovsky's "Children's Album" and Prokofiev's "Children's Music", the article reveals the dialectic of continuity in children's piano music by Russian composers of different eras and stylistic trends. The role and significance of traditions laid down by the creative work of the founder of the Russian classical musical art M.I. Glinka are shown, the main of which are nationality, realism and high ideological content of art.

Keywords: children's piano music, dialectics of continuity in art, traditions and innovations, piano style of Russian composers of the XIX – XX centuries.

Детская музыка – это музыка, которую многие выдающиеся композиторы создавали для слушания или разучивания детьми. Как правило, эта музыка имеет яркое содержание, доступную детям форму и фактуру. В большинстве случаев детская музыка программна, обладает изобразительностью, имеет связь с народными сказками и картинками природы.

Музыку для детей и о детях писали многие выдающиеся композиторы разных эпох. Во многих случаях эти произведения были направлены на музыкальное воспитание и развитие детей, и получили в дальнейшем статус высокохудожественного репертуара, с успехом, используемого в практике профессионального обучения учащихся-музыкантов. Некоторые авторы музыки для детей пытались решать с её помощью учебно-исполнительские задачи. Так, непосредственной целью ряда произведений И.С. Баха, Л. Моцарта, Й. Гайдна, Р. Шумана было не только приобщение детей к миру музыки, но и обучение исполнительскому искусству.

При этом важно отметить, что во многих произведениях для детской аудитории с необыкновенной яркостью запечатлелись не только характерные для этой музыки образы, но и та стилистика, которая была свойственна творчеству композиторов разных эпох и стилей.

Среди русских и т.н. советских композиторов настоящие шедевры в этой области создали П. Чайковский, Ц. Кюи, А. Лядов, А. Аренский, С. Ляпунов, В. Ребиков, Н. Черепнин, А. Гречанинов, С. Борткевич, А. Черепнин, Р. Глиэр, С. Прокофьев, Н. Мясковский, С. Майкапар, Е. Гнесина, Д. Шостакович, Г. Свиридов, А. Хачатурян, Р. Щедрин, С. Губайдуллина, И. Стравинский, В. Коровицын, А. Гедике, Д. Кабалевский и мн. др. Творчество названных композиторов охватывает значительный временной диапазон приблизительно со второй половины XIX века до наших дней, отражая диалектику преемственности в искусстве. Рассматривая фортепианные циклы для детей и о детях названных выше композиторов можно достаточно чётко проследить процесс эволюции музыкального языка и смены стилистических парадигм, обусловленной обновлением «интонационного фонда» (М.М. Бахтин) или «музыкально-интонационного словаря эпохи», который Б.В. Асафьев определял, как «запас» выразительных, «говорящих» музыкальных интонаций, живых, конкретных, всегда «на слуху лежащих» звукообразований» [1, с.357].

Процесс обновления интонационного тезауруса, связанный с эпохальными переменами в жизни российского общества на стыке XIX –XX веков, не мог не предопределить существенные преобразования в области музыкального языка и, в целом, стилистики композиторов, творчество которых протекало в этот период. Однако никакие «тектонические сдвиги» в области музыкального языка не смогли повлиять на истинное величие творчества ряда выдающихся русских композиторов XIX века. К таким композиторам, творчество которых никогда не утратит своей художественной и общечеловеческой ценности, необходимо отнести прежде всего Петра Ильича

Чайковского, «Детский альбом» которого можно считать одним из вершинных мировых достижений в области музыки для детей и о детях. В этом фортепианном цикле как в капле воды отразились наиболее типичные особенности индивидуального почерка композитора.

П.И. Чайковский признан одним из самым востребованных, наиболее часто исполняемых композиторов в мире. Фортепианные произведения Чайковского с момента их создания и первых эстрадных премьер заняли важное место в репертуаре выдающихся концертирующих пианистов. Сегодня в эру цифровых технологий, Первый фортепианный концерт, Большая соната, пьесы из цикла «Времена года», «Думка» и другие фортепианные опусы Чайковского, как и прежде, являются неотъемлемой частью золотого фонда мирового фортепианного репертуара.

Фортепианный стиль Чайковского ярко-индивидуален, представляя одно из значительнейших явлений в музыкальной культуре России XIX века. Говоря о фортепианном почерке Чайковского нельзя не сказать о мощном влиянии, оказанном на него отечественными композиторами первой половины XIX века, авторами многочисленных романсов и песен (Варламов, Гурилев, Алябьев и др.), и, прежде всего, романсового и фортепианного наследия М.И. Глинки. Истинно русская интонация, задушевность высказывания, характерная для вокальной музыки середины XIX века, атмосфера русской музыкальной жизни этого периода нашли яркое отражение в фортепианной лирике Чайковского.

Анализируя фортепианную фактуру, стоит отметить типичные приемы, присущие «инструментовке» рояля у Чайковского. В ней главное место занимает «крупная» техника. Мощное звучание аккомпанемента (например, интродукция Концерта b-moll), сплошная гармонизация мелодии в кульминации. Аккордовое изложение является как бы зерном, из которого потом прорастают различные типы фактурного рисунка: разбитые и ломаные аккорды, различные приемы октавной техники, появляющиеся в момент динамического нарастания, в заключительных пассажах, октавные *martellato* в виде коротких взлетов и устремляющихся вниз пассажей. Двойные ноты – терции и сексты композитор применяет для окраски различных тем. При этом «мелкая» - пальцевая и гаммообразная техника занимает скромное место в фортепианной фактуре композитора. «Поющие» отрезки гамм характерны для лирических тем, напоминающих грустные элегические народные мелодии, придающие особую прелесть медленным пьесам.

Многие фортепианные пьесы Петра Ильича даже внешне, зрительно, напоминают так горячо любимую им симфоническую партитуру, что еще раз подчеркивает «оркестральность» звучания рояля у Чайковского. Велика роль в фортепианной музыке Чайковского полифонии - особенно часто композитор прибегает к диалогу, используя приемы имитации, насыщая музыкальную ткань линиями подголосков.

Для фактуры ряда фортепианных пьес Чайковского характерна имитация звучания русских народных инструментов (балалаек, гармошек, ударных и духовых народных инструментов). Особенно ярко это представлено в пьесах, которые многие исследователи фортепианного творчества композитора относят к пьесам в русском народном духе («Русское скерцо», «Камаринская», «Мужик на гармонике играет», «Думка» и др.).

«Детский альбом» ор. 39 написан в мае 1878 года. В том же году альбом был издан П. Юргенсоном с посвящением Володе Давыдову. В названии сборника было указано: «Детский альбом. Сборник легких пьес для детей. Подражание Шуману». О «подражании» Шуману автор альбома сам пишет в одном из писем к Н. фон Мекк: «Я хочу сделать целый ряд маленьких отрывков безусловной лёгкости и с заманчивыми для детей заглавиями, как у Шумана» [5, с. 120].

«Детский альбом» Чайковского - это 24 пьесы, отражающие день ребенка. «В нём представлен пёстрый мир детских игр, танцев и случайных впечатлений, объединённых главным образом общностью творческой задачи – создания музыки для детей, а не для взрослых», - пишет А.А. Николаев [4, с. 126]. Пьесы различны по степени трудности. Например, самые легкие пьесы доступны ученику уже после первого года обучения, а такие пьесы как «Игра в лошадки», «Баба Яга», «Сладкая греза» дети смогут играть на 4-5 году обучения.

Здесь есть «фортепианные романсы» и маленькие незатейливые песенки, пришедшие из реальной жизни вместе с мелодиями, услышанными композитором во время пребывания в Европе («Итальянская песенка»), популярные в то время танцы («Полька», «Вальс», «Мазурка»), пьесы в русском народном духе («Мужик на гармонике играет», «Русская песня», «Камаринская»), лирические пейзажи и картины природы («Песня жаворонка», «Зимнее утро»), музыкальные сказки и мир фантастики («Нянина сказка», «Баба Яга», «Сладкая греза»).

Пьесы Чайковского, посвященные детским играм, до сих пор остаются никем не превзойденными. Такова сюжетная трилогия «Болезнь куклы», «Похороны куклы» и «Новая кукла». В эпоху первых пятилеток советской истории Чайковского критиковали за траурный марш, представленный в пьесе «Похороны куклы» (в 1929 году эта пьеса даже была исключена из сборника издательством Музгиз). В фактурном изложении пьеса проста, четкий ритм и постепенное динамическое нарастание от *pianissimo* до *mezzo forte* передает слушателю мрачный колорит и движение похоронной процессии. Удивительно ярко представлен характер пьесы «Новая кукла». Легкая и подвижная мелодия передает нам атмосферу детского счастья, а темп и движение вальса подчеркивает выразительный, тонкий художественный образ.

«Детский альбом» Чайковского является не только лучшим образцом детской музыкальной литературы в художественном отношении, но и в фортепианном изложении. Чайковский явно придерживался прогрессивных в то время взглядов, связанных с педагогическими принципами Ф. Листа, в отношении системы начального обучения игре на фортепиано. Известно, что Лист одним из первых предложил переходить к развитию пальцевой беглости только после того, как ученик овладеет исполнительскими приемами из области «крупной» техники и привыкнет к ощущению свободы. Не являясь активным действующим фортепианным педагогом, Чайковский воспроизвел такую фортепианную фактуру, которая не просто доступна, но и весьма удобна для детских рук и при этом формирует именно эти крупные движения, являющиеся основой фортепианной исполнительской техники.

Если считать «Детский альбом» П.И. Чайковского одной из высочайших вершин в области фортепианной музыки для детей, созданных в рамках стилевой парадигмы русского «романтического реализма», то другой не менее значительной вершиной в этой же области, но возведённой уже совсем в другое время – на 57 лет позже – можно считать «Детскую музыку» С.С. Прокофьева.

Творческая деятельность Прокофьева длилась более полувека – от ранних пьес 1902 года до монументальных творений последних лет жизни. Опера «Война и мир», балет «Ромео и Джульетта», Пятая, Шестая, Седьмая симфонии, наконец, обширный перечень фортепианных сочинений, стали классикой еще при жизни композитора.

Фортепианная музыка Прокофьева – это одна из наиболее значительных сторон его творчества. Прокофьев был великолепным пианистом, очень тонко и своеобразно трактуя художественные и технические возможности инструмента. Для фортепиано Прокофьев создал значительное количество произведений: 5 концертов с оркестром, 9

сонат, 3 сонатины, около 75 оригинальных пьес, 50 транскрипций. Эти сочинения открыли новую главу не только в русском, но и в мировом фортепианном искусстве.

Композитор внес мощное жизнеутверждающее начало в пианистическую культуру XX века. Его музыке свойственен оптимизм и жизнеутверждающее начало, юношеская дерзость и яркая изобретательность. Но его музыке не чужды также и лирические настроения, нежные, но сдержанно-целомудренные интонации, сближающие его мелодизм с народно-песенными традициями и произведениями ряда композиторов Могучей кучки. Но при этом Прокофьев всегда остается верен своему творческому принципу: опираясь на традиции двигаться вперед, до конца оставаясь художником своего времени, своего народа.

По определению ряда исследователей, одной из основных творческих установок Прокофьева является «поэтика контраста». «Поэтика контраста в творчестве художников этой эпохи вмещала в себе не только конфликт самих образов или столкновение эмоциональных антитез, - пишет В. Дельсон, - но и их необыкновенно обнажённую взаимозависимость, взаимопроникновение; и в этом сказывалось не только своеобразие восприятия жизни, но и особенности отношения к искусству» [2, с.211].

Другой, не менее важной творческой установкой Прокофьева является новаторское отношение к психологии музыкального восприятия. Оно заключается в том, что, при всём богатстве и своеобразии мелодического, гармонического и полифонического развития прокофьевской музыки, слушатель испытывает эмоциональное облегчение в «необыкновенной простоте», неожиданно разрешающей сложнейшие звуковые конструкции.

Новаторство Прокофьева – это новизна в использовании традиционных приемов и старых средств, обновление некоторых жанров, и даже музыкальной формы, «переинтонирование». «перегруппировка», «переакцентировка», «переформатирование» традиционных и прочно закреплённых в музыкальной практике интонационных, гармонических и иных приёмов и средств музыкальной речи. Всё это облегчает понимание и «соучастие» слушателя при восприятии музыки, в той или иной степени «выходящей за рамки» привычного, но при этом как бы остающейся на «знакомых» позициях.

Но, пожалуй, самой главной эстетической установкой Прокофьева является неиссякаемый оптимизм его творчества, яркое, «солнечное» мировоззрение, дарящее слушателям веру в прекрасное, в человека и его будущее.

Одной из наиболее важных страниц творчества Прокофьева стала музыка для детей и юношества. Это балет «Золушка», симфоническая поэма «Гадкий утенок», симфоническая сказка «Петя и волк», оратория «На страже мира», фортепианные произведения – «Сказки старой бабушки» и альбом пьес «Детская музыка».

В период создания сборника фортепианных пьес, который вышел под названием «Детская музыка» ор.65, Прокофьев в 1935 году работает над балетом «Ромео и Джульетта». «Детская музыка», - пишет И.И. Мартынов, - это картина дня, заполненного прогулками и играми, рассказами и песенками» [3, с. 335]. Цикл состоит из двенадцати легких пьес, представляющих программную сюиту. То, что в цикле идет речь о летнем дне можно понять из заголовков, а оркестровая транскрипция этой сюиты так и названа «Летний день» ор.65. Здесь как бы сплелись общие впечатления «поленовского лета» (композитор, сочиняя эти пьесы находился на отдыхе в живописном Поленове на берегу Оки) и далекие воспоминания о Сонцовке - его степной родине. С одной стороны – это мир детских раздумий и переживаний, с другой - мир детской фантастики. Мир детских образов Прокофьева естественен, лишен фальши и не свойственной детям

сентиментальности. Для Прокофьева само понятие «детского» неразрывно связано с летним, солнечным днем.

Детский цикл начинается с пьесы «Утро». Ее мелодия кристально чиста, с элементами мечтательности. Прокофьевский стиль ощущается сразу: скачки, использование всей клавиатуры, параллельные движения, четкий ритм, техника игры с чередованием рук и т.д. Мелодия проста, C-dur подчеркивает чистоту в природе и душе человека. Следует отметить, что в этой пьесе композитор пользуется колористической педалью, излюбленными тембровыми сопоставлениями регистров рояля.

Вторая пьеса - «Прогулка». Походку малыша передает торопливый темп, а ритм говорит нам о том, что у ребенка много дел и нельзя ничего пропустить... Графическая мелодия придает колорит детской наивной сосредоточенности, но легкость вальсового движения в начале второй части пьесы сразу переводит эту «деловитость» в рамки детской «старательности».

Третья пьеса – «Сказочка» - погружает нас в мир детской фантастики, но здесь нет каких-то страшных образов, а совсем наоборот, это добрая сказка о том, как быль и мечта могут быть тесно переплетены. В действительности, настоящая фантастика появляется в среднем разделе с обозначения нюанса *sostenuto*, а в первой части преобладает простая мелодия на фоне повторяющихся оstinатных монотонных ритмических оборотов. Этот оstinатный ритмический оборот как бы подчеркивает, обрамляет контуры формы «Сказочки».

Четвертая пьеса «Тарантелла» - танцевальная, весьма виртуозная пьеса, которая выражает задорный темперамент ребенка. Быстрый и живой ритм, подчеркнутые акценты, переход из одной тональности в другую – все звучит ярко, радостно и непринужденно.

Пьеса «Раскаяние» - психологически тонкая миниатюра, изначально называлась «Стыдно стало». Печальная, искренняя мелодия, представленная «от первого лица», пронизана раздумьями ребенка в психологически сложной для него ситуации. Композитором здесь использован тип «поюще-говорящих» мелодических интонаций, где речитативная выразительность не уступает кантиленной. Фактура полифонична, местами слышно яркое двухголосие. По внутреннему содержанию эта пьеса одна из самых трудных в цикле.

Но настроение у детей изменчиво. Следующая пьеса - очень нежный, мягкий «Вальс» в A-dur. Структура вальса обновлена, гармонические отклонения далеки от привычных, фактура прозрачная.

Седьмая пьеса – «Шествие кузнечиков», веселая и радостная пьеса о стрекозующих кузнечиках, что вызывает явный интерес у юных исполнителей. Пьеса построена на характерных скачках, изображающих прыжки кузнечиков. В сущности, это забавный галоп, в котором слышатся отголоски пионерских песен.

Следующая пьеса «Дождь и радуга» - прекрасный образец фортепианной звукописи Прокофьева. В пьесе два живописных музыкальных образа – дождь и радуга. В характеристике дождя композитор прибегает к использованию мягко звучащих диссонансов, кластеров, полярных регистров клавиатуры. Образ радуги представлен в виде плавной русской темы широкого дыхания, сопровождаемой характерными широкими «радужными» плавными арками скачков в партии левой руки.

Пьеса «Пятнашки» - по стилю близка «Тарантелле», написана в характере быстрого этюда. В ней отражена атмосфера веселой, подвижной детской игры. Определенную сложность в пьесе представляет авторская аппликатура.

Десятая пьеса – «Марш». В марше Прокофьева в отличие, например, от «Марша деревянных солдатиков» Чайковского, нет элемента «кукольности», обозначенного уже в

программном названии пьесы. Пьеса Прокофьева насыщена форшлагами, отличается яркостью и разнообразием артикуляционной палитры, динамическими контрастами.

Пьеса «Вечер». В ее основе прекрасная, чистая, плавно спускающаяся с высоких нот, русская мелодия, сопровождаемая инструментальным наигрышем в партии левой, имитирующим звучание народных инструментов. Мелодия естественно переходит в покачивающуюся линию шестнадцатых в полифоническом изложении в партии обеих рук. Переменность лада и появление выдержанной в остинато линии баса в начале второй части пьесы имитирует остинатное синкопированное звучание боя часов. Репризная часть пьесы снабжена аккомпанементом романтического типа, за счет появления басовой линии. Это замечательный образец музыкальной живописи, с легкими оттенками импрессионистического письма.

Последняя, двенадцатая пьеса – «Ходит месяц над лугами» полифонична, являя собой яркий образец воплощения идеи, идущей еще от М.И. Глинки – соединения русской подголосочной песенности с приемами европейской имитационной полифонии. В основе пьесы композитор использует не народную (как он сам и подчеркивает в своей «Автобиографии»), а собственную тему, очень близкую по интонационной природе к русской народной музыке. Пьеса является логически точным завершением цикла.

Сравнивая две крупные «жемчужины» в области детской музыки – «Детский альбом» П.И. Чайковского и «Детскую музыку» С.С. Прокофьева – создание которых разделено более чем полувековой дистанцией, можно утверждать, что, несмотря на принадлежность этих произведений разным эпохам и музыкально-стилевым направлениям, их объединяет нечто общее. Это общее заключается не только в содержании и тематике произведений, отражающих мир ребёнка, события детской жизни, игровую деятельность; в программности фортепианных сочинений, заполняющей звуковую картину зрительными образами, позволяющими наиболее полно и ярко воспроизводить эту музыку детям; в используемых жанрах, понятных и близких ребёнку (танцы, песни, марши; игры, картины природы и т.д.). Главными константами, определяющими преемственность и глубинную связь этих сочинений, являются традиции, идущие от творчества родоначальника русского классического музыкального искусства М.И. Глинки, его современников и последователей: народность, реализм и высокая содержательность искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б.В. Избранные труды: В 5 т. Т. 5. – М., 1957. – 388 с.
2. Дельсон В.Ю. Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева. – М.: Советский композитор, 1973. – 287 с.
3. Мартынов И.И. Сергей Прокофьев. Жизнь и творчество. – М.: Музыка, 1974. – 558 с.
4. Николаев А.А. Фортепианное наследие Чайковского. – М.: Музгиз, 1949. – 208 с.
5. Чайковский П.И. Полн. Собр. Соч. Т.7. – М., 1962. – 644 с.

REFERENCES

1. Asaf'ev B.V. Izbrannye trudy: V 5 t. T. 5. – M., 1957. – 388 p.
2. Del'son V.Yu. Fortepiannoe tvorchestvo i pianizm Prokof'eva. – M.: Sovetskii kompozitor, 1973. – 287 p.
3. Martynov I.I. Sergei Prokof'ev. Zhizn' i tvorchestvo. – M.: Muzyka, 1974. – 558 p.
4. Nikolaev A.A. Fortepiannoe nasledie Chaikovskogo. – M.: Muzgiz, 1949. – 208 p.
5. Chaikovskii P.I. Poln. Sobr. Soch. T.7. – M., 1962. – 644 p.

Петрина Светлана Николаевна
аспирант кафедры психологии и педагогики
АНО ВО «Российский новый университет»
e-mail: sv1028280@bk.ru

Семенова Мария Александровна
доктор педагогических наук, доцент,
АНО ВО «Российский новый университет»
e-mail: mashasemenova@ya.ru

Petrina Svetlana N.
post-graduate student
of the Department of Psychology and Pedagogy
Russian New University
Semenova Maria A.
doctor of pedagogical sciences, associate professor,
Russian New University

ТВОРЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ СТУДЕНТОВ

Аннотация. В статье рассматривается психолого-педагогическое, творческое проектирование в образовательной среде в качестве одного из ключевых факторов развития современного образования. На наш взгляд, одним из ведущих аспектов педагогического образования являются креативность и творчество. Творчество одно из самых загадочных, до конца не изученных, проявлений личности человека. В постановке цели творческого воспитания студентов в первую очередь необходимо рассматривать воспитание личности обучающегося, его умение реагировать на поставленные задачи, мобильность и изменчивость образования, готовность к творческому мышлению, созиданию себя в интересах современного общества. Мы рассматриваем формирование учебно-познавательных, социальных мотивов, как основы поведения студентов на всех стадиях обучения и расширение творческих возможностей в обучении, использование воображения и творческого потенциала в выполнении предложенных заданий. Следовательно, обучающийся должен уметь решать не только стандартные профессиональные задачи, а развить в процессе обучения творческое мышления, умение креативно мыслить и подходить к решению нестандартных задач, к поиску их решений, таким образом мы подходим к решению задач общепрофессиональной подготовки студентов.

Полагаем, что цель творческого воспитания должна основываться на создании педагогических условий, выступающих побудительным мотивом для вовлечения студентов в процесс творческой самореализации, развития креативности, самообразования, формировании умения раскрывать свои творческие возможности в обучении.

Авторы раскрывают цели и задачи воспитания, рассматривают необходимые педагогические методы, влияющие на процесс формирования творческой личности студентов. В исследовании раскрывается необходимость развития творческого потенциала студентов методом предоставления индивидуальной свободы личности обучающегося. Обладая свободой выбора, студент получает мощную мотивацию для реализации своих личных творческих способностей необходимых в учебе.

Ключевые слова: педагогика, творчество, творческое воспитание, креативность, нравственное воспитание, мотивация личности, методы воспитания.

CREATIVE EDUCATION OF STUDENTS

Annotation. The paper discusses psychological, pedagogical, creative design in the educational environment as one of the key factors in the development of modern education. In our opinion, creativity and creativity are the leading aspects of education. Creativity is one of the most mysterious, not fully understood, parts of human personality. In setting the goal of artistic education of students, first of all, it is necessary to consider the upbringing of the student's personality, his ability to respond to tasks, mobility and variability of education, readiness for creative thinking, building oneself in the interests of modern society. We consider the development of educational, cognitive, social motives as the basis of student behavior at all stages of education and the expansion of creative opportunities during education, the use of imagination and creativity in tasks. It means that students should be able to solve not only standard professional tasks but develop creativity and search for the solutions of non-standard problems. Thus, we approach the solution of problems of general professional training of students. We suppose that the goal of artistic education should be based on making pedagogical conditions that act as an incentive to involve students in the process of creative self-realization, the development of creativity, self-education, the formation of the ability to reveal their creative possibilities in teaching. The authors reveal the goals and objectives of education, consider the necessary pedagogical methods that affect the process of forming the creative personality of students. The study reveals the need to develop the creative potential of students by the method of providing individual freedom of the student's personality. Having the freedom of choice, the student receives a powerful motivation to realize his personal creative abilities necessary in his studies.

Keywords: pedagogy, creation, creative education, creativity, moral education, personality motivation, education methods.

Современная система образования находится в поисках новых методов перехода от воспроизводящего (репродуктивного) мышления – который напрямую связан с памятью к созданию иного мышления, основанного на понимании, генерации идей, анализе, использовании творческого потенциала студентов в обучении. На наш взгляд, творчество является одним из загадочных, до конца не изученных, проявлений личности человека. Поэтому в постановки цели творческого воспитания студентов в первую очередь необходимо опираться на воспитание личности обучающегося, умение реагировать, мобильность и изменчивость образования, готовность к творческому созиданию себя в интересах современного общества [5]. Основываясь на вышесказанном, цель творческого воспитания должна основываться на создании условий, выступающих побудительным мотивом для вовлечения обучающегося в процесс творческой самореализации, раскрытия его творческих возможностей в обучении, воспитания умения учиться и развиваться.

В процессе проведения исследования, и отвечая на его главный исследовательский вопрос «Как происходит творческое воспитание студентов?», можно сказать, что творческое развитие студентов складывается из определенных условий их развития. Это в первую очередь развитие творческих способностей студентов, которое происходит, на наш взгляд, следующими способами. В первую очередь, через развитие индивидуальных, личностных способностей студента, его умения решать поставленные задачи и желания саморазвиваться. Во-вторых, немаловажную роль играет создание благоприятной творческой среды, как некой атмосферы в университете, положительно влияющей на развитие достаточной мотивации к обучению, которая бы в полной мере могла позволить студенту раскрыть свой творческий потенциал. В-третьих, создание условий для формирования адекватной самооценки и осознания своей уникальности и

индивидуальных способностей, позволяет работать над личностным развитием каждого студента и помогает в его творческом развитии.

На основе проведенного анкетирования среди студентов, подводя итоги, можно сделать вывод из высказываний студентов, что задания в университете достаточно однотипны и не вызывают желания учиться и стараться над их выполнением, и будь эти задания более разнообразными и творческими, студенты имели бы большую мотивацию для их выполнения. Разработанные нами задания, позволяющие раскрыть творческий потенциал современных студентов, эффективно повлияли на развитие их творческих способностей. Выдвинутая нами гипотеза исследования нашла свое подтверждение.

В настоящее время существует множество программ, направленных на развитие творческих способностей у студентов. Проведя анализ, можно выделить наиболее важные факторы развития творческой личности и выявить новые методы в образовании студентов.

Первое - формирование учебно-познавательных, социальных мотивов, как основы поведения студентов на всех стадиях обучения.

Второе - расширение возможностей в обучении, использование воображения и творческого потенциала.

Следовательно, обучающийся должен уметь решать не только стандартные профессиональные задачи, а развить в процессе обучения творческое мышление, умение творчески подходить к решению нестандартных задач, поиск их решений – является одной из важнейших сторон его общепрофессиональной подготовки.

Творческой деятельностью, можно назвать, такую деятельность человека, которая создает нечто новое, уникальное. Обращая внимание на поведение человека, на всю его жизненную деятельность, можно заметить, что в этой деятельности явно различается два основных вида мышления. Один вид деятельности можно назвать воспроизводящим, или репродуктивным; он бывает связан тесным образом с памятью; его сущность заключается в том, что обучающийся воспроизводит или повторяет уже раньше создававшиеся и выработанные приемы поведения или воскрешает следы от прежних впечатлений [6; 7]. Таким образом, мозг оказывается органом, который сохраняет прежний опыт и облегчает воспроизведение этого опыта.

Кроме воспроизводящей действительности, в поведении обучающегося можно заметить и другой род деятельности – комбинирующую или творческую. То есть мозг человека не только орган, сохраняющий и воспроизводящий прежний накопленный опыт, но и имеющий способность, комбинировать, творчески перерабатывать и созидать из элементов накопленного опыта новые идеи.

Творческая комбинирующая деятельность происходит, возникает на основе воображения и фантазии обучающегося. Существует нехватка методов для создания форм творческого обучения, где обучение будет происходить медленно и постепенно от простых форм в более сложные, на каждой возрастной ступени образования, выявляя новые пути решения существующих задач обучающегося [2].

Развитию творческого потенциала у студентов в образовательном процессе способствуют следующие педагогические условия:

- развитие индивидуальных способностей в решении существующих задач;
- обеспечение достаточной мотивации к обучению, способной вызвать активный интерес;
- адекватная самооценка, способность к самодиагностике и оценки здоровой критики;
- осознание студентом своей уникальности в определённых видах деятельности;

- овладение внутренними ресурсами психофизического самосовершенствования в процессе обучения.

Преподаватель, в свою очередь, должен способствовать зарождению мотивации у студентов. Мотивации нельзя обучить, но можно создать цель, стимулировать, повышать и развивать навыки [12-13]. Следовательно, формирование мотивации в процессе обучения творчеству полностью определяется педагогическим умением и мастерством преподавателя. В формировании мотивации у студентов можно выделить подходящие методы в обучении:

- умение воздержаться от вмешательства в процессе творческой деятельности обучающегося;
- поиск возможных точек соприкосновения человеческой фантазии с реальностью;
- поощрение работы над творческими проектами;
- выявление потенциальных возможностей у отстающих;
- индивидуальный подход в обучении, извлечение максимальной пользы из конкретных увлечений, индивидуальных наклонностей и таланта.

Талант обучающегося обеспечивает осознание своего творческого потенциала, наличие креативности помогает при обучении и поиске своего призвания. В научной литературе, в последнее время вместо понятия «творчество» широко используется термин «креативность». Креативность (от англ. создание, образ) – деятельность, направленная на создание новых оригинальных материальных и духовных ценностей, обладающих объективной и субъективной значимостью в обучении.

Если к понятию «творчество» традиционно относят художественные виды деятельности, то понятие «креативность» дополнительно включает в себя продуктивное отношение к любым жизненным ситуациям, где присутствует новизна, неопределенность, поиск свежих решений, склонность к разностороннему мышлению.

Таким образом, в состав творческого обучения входит несколько процессов: креативность, фантазия, воображение, интеллект и их взаимодействие. Креативность – персональное качество, основывающиеся на развитии высших психических функций, которое формируется за счет влияния социальной среды, ее ценностной ориентации, общих требований, предъявляемых к человеку, правильной организации информационного потока и точной направленности всех видов деятельности, начиная с учебной. Креативность проявляется как в умении самостоятельно видеть и ставить проблемы, так и в нахождении новых методов решения, в творческом воплощении их в конкретно поставленных задачах. Следовательно, в педагогической практике необходимо применять методы и приемы, которые мотивируют студентов на креативность, развивают у них творческое мышление, воображение, эмоции и фантазию. Добиваясь, цели необходимо опираться на индивидуальные особенности обучающихся в решении поставленных задач. В основе творческого обучения должны присутствовать методики, основанные на современных достижениях науки, педагогики и психологии и их синтеза, что наглядно представлено на рисунке 1.



Рисунок. 1 Основа творческого обучения

Также важным условием развития творческого потенциала является свобода личности обучающегося. Обладая свободой выбора, студент получает мотивацию для реализации своих личных творческих способностей, что влечет за собой создание множества разнообразных образов и комбинаций в сознании для развития креативного мышления.

В современных условиях высшего образования творческая личность становится востребованной среди обучающихся на всех ступенях обучения. Такой подход в обучении требует от студента качеств, позволяющих решать поставленные задачи нестандартным творческим путем мышления, продуктивно подходить к любым изменениям на протяжении всего обучения. Таким образом, воспитание творческой личности является главной задачей современного образования, которое находится в условиях стремительных политических, экономических и идеологических изменений.

Такой подход в обучении позволяет развивать современных, креативных, наблюдательных, всесторонне развитых студентов, способных мыслить не стандартно в поиске новых решений на протяжении всего обучения.

Данная тема является актуальной в поиске необходимых методик развития творческого воспитания студентов в современном образовании. Таким образом, целью и результатом современной педагогики творчества является особый подход в обучении, развитие способности обучающегося к созданию (созиданию, изобретению) собственной креативности, и для того, чтобы учебный процесс становился творческим необходимо оказывать психолого-педагогическую поддержку каждому студенту в обучении, обращать внимание на личностную направленность обучения, создавать творческую среду, которую необходимо постоянно насыщать культурно-информационными образовательными аспектами, создающими поле для развития творческих способностей студентов. Такой подход в обучении возможен при условии личностного роста самого педагога и изменения отношения к образованию как способу развития современного человека.

Основной идеей при формировании творческой личности становится создание педагогических условий, при которых студент может решать поставленные задачи, путем самооценности, уникальности, раскрытия индивидуальных творческих способностей, развития способности обучающегося к овладению различными видами практической учебной деятельностью, поиску новых методов в решении поставленных учебных задач, которые являются определяющим фактором профессиональной мобильности и

креативности студента. Все вышеперечисленное возможно при условии создания творческой среды в обучении, необходимой для творческого развития студентов.

Развитие мотивации в процессе развития творческих способностей обуславливается, на наш взгляд, преподавательским навыком, а также мастерством педагога. В создании мотивации у обучающихся возможно отметить оптимальные способы в формировании творческих способностей. Например, поощрение работы над индивидуальными творческими проектами, выявление сильных сторон у отстающих студентов и раскрытие их потенциала, поиск индивидуального оптимально-личностного подхода для студентов для максимально обширного усвоения программы.

Развитие творческого мышления невозможно без творческого обучения. В состав творческого обучения входит несколько процессов: креативность, фантазия, воображение, интеллект и их взаимодействие. Креативность – персональное качество, основывающееся на развитии высших психических функций, которое формируется за счет влияния социальной среды. Воображение — способность человека к спонтанному созданию или преднамеренному построению образов, представлений, идей объектов. Интеллект — качество психики, состоящее из способности осознавать новые ситуации, способности к обучению и запоминанию на основе опыта, пониманию и применению абстрактных концепций, и использованию своих знаний для управления окружающей человека средой. Выполнение поставленных задач в процессе обучения эффективно влияет на творческое воспитание студентов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреев В.И. Педагогика: Учебный курс для творческого саморазвития. – Казань: Центр инновационных технологий, 2012. – 608 с.
2. Бегидова С.Н. Теоретические основы профессионально-творческого развития личности специалиста физической культуры и спорта. – М.; Майкоп: АГУ, 2001.
3. Выготский Л.В. Воображение и творчество в детском возрасте. – СПб.: СОЮЗ, 1997.
4. Смирнов С.Д. Педагогика и психология высшего образования. От деятельности к личности. – М., 2001.
5. Страхов И.В. Психология творчества. – Саратов: Изд-во Саратовского пед. института, 1986. С. 47.
6. Иванкина Л.И. Педагогика творчества // Известия Томского политехнического университета. 2005. Т. 308. № 4.
7. Иванов Ю.А. Воспитание творческой личности в условиях общеобразовательной школы. – Брест: Изд-во Брестсл. ун-та, 1998. – 125 с.
8. Ясвин В.А. Образовательная среда: от моделирования к проектированию. – М.: Смысл, 2001. – 365 с.
9. Торренс Э. Диагностика уровня творческого потенциала личности [Электронный ресурс]: URL: <https://psycabi.net/testy/577-test-kreativnosti-torrensa-diagnostika-tvorcheskogo-myshleniya> (дата обращения 17.11.2022).
10. Семенова М.А. Об индивидуально-творческом содействии становлению педагога-художника // Письма в Эмиссия. Оффлайн. 2012. 1826 с.
11. Семенова М.А. Методические рекомендации по проведению вебинаров в on-line режиме // Школа и производство. 2012. № 7. С. 47–48.
12. Семенова М.А., Головятенко Т.А. Творчество и цифровые технологии в становлении личности педагога // Человеческий капитал. 2019. № S12-2 (132). С. 550–554.
13. Гиппиус С.В. Тренинг развития креативности. – СПб.: Речь, 2001. – 346 с.

14. Ильин Е.П. Психология творчества, креативности, одаренности. – СПб.: Питер, 2009. – 448 с.
15. Зиновкина М.М. Креативная технология образования // Высшее образование в России. 1999. № 3. С. 101–104.

REFERENCES

1. Andreev V.I. Pedagogika: Uchebnyi kurs dlya tvorcheskogo samorazvitiya. – Kazan': Tsentr innovatsionnykh tekhnologii, 2012. – 608 p.
2. Begidova S.N. Teoreticheskie osnovy professional'no-tvorcheskogo razvitiya lichnosti spetsialista fizicheskoi kul'tury i sporta. – M.; Maikop: AGU, 2001.
3. Vygotskii L.V. Voobrazhenie i tvorchestvo v detskom vozraste. – SPb.: SOYuZ, 1997.
4. Smirnov S.D. Pedagogika i psikhologiya vysshego obrazovaniya. Ot deyatelnosti k lichnosti. – M., 2001.
5. Strakhov I.V. Psikhologiya tvorchestva. – Saratov: Izd-vo Saratovskogo ped. instituta, 1986. P. 47.
6. Ivankina L.I. Pedagogika tvorchestva // Izvestiya Tomskogo politekhnicheskogo universiteta. 2005. T. 308. № 4.
7. Ivanov Yu.A. Vospitanie tvorcheskoi lichnosti v usloviyakh obshcheobrazovatel'noi shkoly. – Brest: Izd-vo Brestsl. un-ta, 1998. – 125 p.
8. Yasvin V.A. Obrazovatel'naya sreda: ot modelirovaniya k proektirovaniyu. – M.: Smysl, 2001. – 365 p.
9. Torrens E. Diagnostika urovnya tvorcheskogo potentsiala lichnosti [Elektronnyi resurs]: URL: <https://psycabi.net/testy/577-test-kreativnosti-torrensa-diagnostika-tvorcheskogo-myshleniya> (data obrashcheniya 17.11.2022).
10. Semenova M.A. Ob individual'no-tvorcheskom sodeistvii stanovleniyu pedagoga-khudozhnika // Pis'ma v Emissiya. Offlain. 2012. 1826 p.
11. Semenova M.A. Metodicheskie rekomendatsii po provedeniyu vebinarov v on-line rezhime // Shkola i proizvodstvo. 2012. № 7. Pp. 47–48.
12. Semenova M.A., Golovyatenko T.A. Tvorchestvo i tsifrovye tekhnologii v stanovlenii lichnosti pedagoga // Chelovecheskii kapital. 2019. № S12-2 (132). Pp. 550–554.
13. Gippius S.V. Trening razvitiya kreativnosti. – SPb.: Rech', 2001. – 346 p.
14. Il'in E.P. Psikhologiya tvorchestva, kreativnosti, odarennosti. – SPb.: Piter, 2009. – 448 p.
15. Zinovkina M.M. Kreativnaya tekhnologiya obrazovaniya // Vyshee obrazovanie v Rossii. 1999. № 3. Pp. 101–104.

Хао Юй

ассистент-стажер

ФГБОУ ВО «Российской академии музыки им. Гнесиных»

e-mail: haoyu19920216@gmail.com

Hao Yu

trainee assistant

Gnessin Russian Academy of Music

ВОКАЛЬНО-МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ И ПРЕПОДАВАНИЕ В СРЕДНЕЙ ШКОЛЕ ПРИ КОНСЕРВАТОРИИ ИМ. П. И. ЧАЙКОВСКОГО

Аннотация. Предметом исследования являются организация и принципы образовательного процесса в средней школе при консерватории им. П. И. Чайковского. Объектом исследования является исследование вокально-музыкального образования и преподавания в средней школе при консерватории им. П. И. Чайковского. Особое внимание уделяется рассмотрению характерных взаимосвязей исполнительских и педагогических принципов в обозначенном учебном заведении. Рассматриваются особенности педагогики, которые базируются на трудах отечественных исследователей. Научная новизна исследования заключается в выделении наиболее важных подходов к обучению в средней школе при консерватории им. П. И. Чайковского. В статье обозначены две ключевые ступени обучения в средней школе при консерватории им. П. И. Чайковского: 1 – 5 класс, 5-11 класс. Важнейшей идеей педагогики в средней школе при консерватории им. П. И. Чайковского – воспитание учащихся, которые демонстрируют высокий уровень профессионализма и музыкальной, высокой культуры; совершенствование внимательности для передачи авторского замысла в музыкальном произведении; ориентация на произведения высокого художественного уровня; совершенствование приемов звукоизвлечения – связности звуковедения, выразительного интонирования и вокально-речевого произнесения мелодии; совершенствование технической стороны исполнения. Основной вывод исследования – вокально-музыкальное образование и преподавание в средней школе при консерватории им. П. И. Чайковского ориентированы на комплексное воздействие на личность учащихся, расширение их кругозора и общей эрудиции, развитие и воспитание самостоятельности мышления и творческой инициативы.

Ключевые слова: музыкальное образование, педагогика, методология, вокально-музыкальное образование, средняя школа при консерватории им. П. И. Чайковского, профессиональная подготовка специалиста; профессиональное мастерство музыкально-творческая деятельность.

VOCAL AND MUSICAL EDUCATION AND TEACHING AT THE SECONDARY SCHOOL AT THE TCHAIKOVSKY CONSERVATORY

Annotation. The subject of the research is the organization and principles of the educational process in the secondary school at the Conservatory. P. I. Tchaikovsky. The object of the study is the study of vocal and musical education and teaching in secondary school at the Conservatory. P. I. Tchaikovsky. Particular attention is paid to the consideration of the characteristic relationships between performing and pedagogical principles in the designated educational institution. The features of pedagogy, which are based on the works of domestic

researchers, are considered. The scientific novelty of the study lies in highlighting the most important approaches to teaching in secondary school at the Conservatory. P. I. Tchaikovsky. The article identifies two key stages of education in secondary school at the Conservatory. P. I. Tchaikovsky: 1 - 5 grade, 5-11 grade. The most important idea of pedagogy in secondary school at the Conservatory. P. I. Tchaikovsky - education of students who demonstrate a high level of professionalism and musical and high culture; improving mindfulness to convey the author's intention in a piece of music; orientation to works of high artistic level; improvement of sound extraction techniques - the coherence of sound science, expressive intonation and vocal-speech pronunciation of a melody; improvement of the technical side of execution. The main conclusion of the study is vocal and musical education and teaching in secondary school at the Conservatory. P. I. Tchaikovsky are focused on a complex impact on the personality of students, expanding their horizons and general erudition, developing and nurturing independent thinking and creative initiative.

Keywords: music education, pedagogy, methodology, vocal and musical education, secondary school at the Conservatory. P. I. Tchaikovsky, professional training of a specialist; professional skill musical and creative activity.

Динамично меняющийся мир, значительные изменения в социально-культурной сфере оказывают влияние на музыкальное образование в России, которое призвано решить важнейшие задачи. Одна из них – воспитание универсального музыканта, который является компетентным специалистом, ориентируется в современных музыкальных направлениях в проблемах современной культурной и музыкальной жизни социума, умеет реализовывать многообразную деятельность, обладает общекультурным кругозором.

В российской музыкальной педагогике теме воспитания разностороннего универсально подготовленного музыканта-профессионала была актуальной с периода образования первых русских консерваторий и роста интереса к музыкально-педагогической науке в России, с середины XIX века. Данная проблема являлась центральной в специализированной подготовке музыкальных кадров и исследовалась в трудах отечественных исследователей [10].

А. А. Семяцкий отмечает, что Н. Г. Рубинштейн, П. И. Чайковский и С. И. Танеев оказали определяющее влияние на образование и развитие московской фортепианной школы. Для А. Г. Рубинштейна были характерны монументальность концепций, фресковая исполнительская манера. Пианист не только воспроизводит композицию, но и «лицетворял собою исполняемое, он создавал его вновь, он его переживал, а вместе с ним переживали и его слушатели» [5, с. 435]. Педагогическая система А. Г. Рубинштейна базируется на комплексном подходе: обозначалась обязательность разнообразного влияния на личность учащегося, приоритет развития творческой индивидуальности и оригинального мышления. По мнению музыканта, мастерство исполнения находится в тесной связи с нравственной основой личности. Поэтому важнейшей задачей педагога является воспитание в подопечном художника, серьезного и вдумчивого музыканта.

По мнению мастера, убедительную и художественно-правдивую трактовку создает звук, поэтому А. Г. Рубинштейн уделял вопросу качества инструментального звучания и приемам извлечения звуков. Иосиф Гофман, выдающийся пианист XIX – начала XX века, отмечал: «Рубинштейн избрал метод косвенного наставления посредством наводящих сравнений и только в редких случаях касался музыкальных вопросов в строгом смысле этого слова. Таким путем он стремился пробудить во мне конкретно-музыкальное чутье как параллель к его обобщениям, и тем самым оберечь мою музыкальную индивидуальность... Он не был педагогом в обычном смысле этого слова. Он указывал

мне вершину, с которой открывался прекрасный вид, но как я на нее взберусь, это было мое дело: его это не касалось» [3, с. 87].

Установки, заложенные основателями отечественного музыкального образования, стали значимым импульсом, который определил развитие педагогических воззрений их последователей. А.А. Семейский отмечает наличие единой идеи, которая проявлялась в педагогике ведущих профессоров Московской консерватории, а затем прослеживалась и в ЦМШ – подготовка широко образованных универсальных специалистов, которая реализуется «в ориентации на музыкальную культуру как часть общей духовной культуры, в подходе к творчеству как к духовному поиску, требующему не только узкой технической оснащенности, но включенности в горизонт широких и фундаментальных жизненных, религиозных, исторических, философских размышлений и 15 смыслов...» [8, с. 120].

Исследованием педагогики по классу фортепиано занималась также О. А. Курганская. В труде «Обучение игре на фортепиано в России: этапы и стадии (XIX–XX вв.)» [4] особая роль отводилась идее стадиальности. Автор представляет концепцию о пяти этапах и обращает внимание на начальный период развития отечественной мысли педагогов. О. А. Курганская выявляет закономерность внешних процессах, которые затрагивают систему музыкального образования – излишняя приверженность конкурсам, распространение звукозаписи и т.д.

В. И. Музалевский в «Русском фортепианном искусстве» [6] отмечает характеристики деятельности педагога с учащимися, применяя в качестве опоры методические пособия, и производя анализ исполнительского искусства через призму композиторской деятельности музыкантов.

Е. Н. Федорович в исследовании «Педагогическое наследие крупнейших российских пианистов и его роль в современном музыкальном образовании» [9] анализирует развитие фортепианной школы в России с точки зрения диахронического подхода, отмечаются изменения, происходящие в настоящее время, и обозначается их роль в динамике отечественной педагогической мысли. Автор указывает на значимые «организационные» вопросы процесса обучения, обозначает достоинства и недостатки настоящую ситуацию в системе музыкального образования. Автор исследует подходы к рассмотрению педагогического наследия крупнейших музыкантов, чья деятельность связана с формированием русской школы пианизма.

Музыкальное искусство России до второй половины XVII века выступало частью церковных певческих традиций. Е. Н. Федорович указывает, что на данном этапе осуществлялось «музыкальное образование религиозно-духовной ориентации» [9, с. 27]. Только во время деятельности Петра I, многочисленных реформ, восприятия им европейского опыта, стало возможным складывание светской инструментальной музыки, значительное влияние на которую оказали немецкие, итальянские, английские музыканты.

Педагог и пианист Георг Симон Лелейн одним из первых предложил четкую систему методических принципов обучения. Кроме освещения целого ряда теоретических и музыкально-эстетических вопросов, он предложил исследования, в центре которых практические аспекты исполнительства с конкретными музыкальными примерами. Он был одним из первых педагогов, который указал на взаимосвязанность художественного замысла сочинения и его реальную инструментальную реализацию: «Понеже игра на клавинодах от удара (touche) зависит, то надобно пальцам, сообразуясь с воображением и страстями, ударять и ими будто говорить, дабы тем слушателей привести в те страсти, в которые сочинитель хотел их привлечь» [1, с. 59].

Василий Ильич Сафонов (1852–1918) – выдающийся дирижер, педагог и пианист второй половины XIX – начала XX века, исполнительское искусство которого

характеризовалось «тонким пониманием высшего пианизма» [7, с. 72] и «поразительной непосредственностью и безыскусственностью, но той высшей художественной простотой, которая накладывает на исполнение печать полной, безупречной законченности...» [7, с. 73]. Педагогика музыканта включала все достижения предшествующего периода, ее основой являлось развитие всех сфер личности учащегося, его развитие в интеллектуальном, нравственном, художественном и нравственном аспектах.

«Одна из исключительных заслуг Сафонова заключалась в том, – писал Я. И. Равичер, – что он умел возбудить такой интерес к искусству, который не остывал и во всей последующей жизни» [7, с. 48-49]. Такой подход способствовал появлению квалифицированных музыкантов, которых характеризует высокий уровень профессионализма. Многие из обозначенных принципов эффективно используются в Центральной музыкальной школе имени П.И. Чайковского (далее – ЦМШ).

ЦМШ была образована в 1935 году и в это же время начинается учебная деятельность, сопровождаемая разработкой методических рекомендаций по различным предметам. Она имеет длительную историю и, благодаря вкладу столпов музыковедения, помогает молодым музыкантам реализовать творческий потенциал. С 1941 по 1943 год ЦМШ была перенесена в Пензу, поэтому только после окончания Великой отечественной войны была достигнута системность в преподавании и вокально-музыкальном образовании в ЦМШ.

ЦМШ уже долгое время сохраняет первенство в музыкальном образовании и является одним из авторитетных учебных заведений в стране и мире. Ее уникальность состоит в многопрофильности и наличии трехступенчатой структуры, которую образует дошкольный центр подготовки, общеобразовательная-музыкальная школа и колледж. Учебная неделя длится 6 дней, она включает музыку, теорию музыки, сольфеджио, специальность. Работать над предметом приходится от 1 до 6 часов в день. У старших школьников более строгое расписание, которое позволяет достичь исполнительского мастерства и обеспечить поэтапность образования.

Вокально-музыкальное образование и преподавание в средней школе при консерватории им. П. И. Чайковского включает 2 ступени. Первая – 1 –4 класс, это начальный этап 11-летнего периода обучения в ЦМШ.

После дошкольного периода обучение профессиональных музыкантов продолжается в начальной школе, в которой вместе с изучением общеобразовательных предметов осваиваются музыкально-теоретические дисциплины, проводятся занятия по специальности. Такое сочетание позволяет учащему гармонично развиваться.

С 1 класса учащиеся регулярно участвуют в концертной деятельности, которая имеет в том числе выездной характер. Отчетность проходит в виде зачетов на сцене несколько раз. После выпуска учащиеся получают школьный диплом и свидетельство о среднем образовании, поскольку 5 класс школы является и первым курсом колледжа.

Поступление на вторую ступень в 5-11 классы происходит на основе конкурса. Профессиональное образование включает специальности «Инструментальное исполнительство» и «Теория музыки» и сочетается с занятиями по общеобразовательным предметам. На данном этапе подготовка музыкантов является более серьезной и разносторонней:

- реализуется практика педагогической деятельности, осуществляются занятия по камерному ансамблю, концертмейстерской подготовке.
- формируется музыкальная память, полифоническое мышление, разные типы слуха: мелодический, тембровый, ладогармонический;
- учащиеся читают с листа, изучают репертуар ансамбля и сольный, состоящий из произведений ключевых жанров (концерты, сонаты, вариации), этюдов,

виртуозные пьесы, инструментальные миниатюры, сочинения для различных камерных составов;

- развивается навык применения художественно оправданных средств, штриховых приемов, многообразных типов техники исполнения;
- формируется способность анализа исполняемых произведений и разных интерпретаций.

На данном этапе происходит результативная концертная деятельность, учащиеся выступают на международных конкурсах. В старших классах осуществляется подготовка к поступлению в Московскую государственную консерваторию.

А. Б. Гольденвейзер отмечает, что важнейшим условием эффективного музыкального образования является разделение «обучения музыке и обучения музыканта–профессионала» [2]. Он характеризует систему и определение образовательного процесса, деятельность ведущих профессоров консерватории, их принципы методики, особенности стиля исполнения, которые отразились и в деятельности ЦМШ.

Так, уникальными являются традиции школы гармонии в ЦМШ. С первых этапов обучения происходит знакомство с трезвучиями всех ступеней лада. Темы включают лаконичные (30-45 минут) пояснения, реализация учащимися практического задания и нескольких занятий, которые проходят под контролем, но со значительной степенью самостоятельности.

Ключевыми принципами вокально-музыкального образования и преподавание в средней школе при консерватории им. П. И. Чайковского являются:

1. Ключевая идея педагогики – воспитание учащихся, которые демонстрируют высокий уровень профессионализма и музыкальной и высокой культуры.
2. Совершенствование внимания для передачи авторского замысла в музыкальном произведении.
3. Ориентация на произведения высокого художественного уровня.
4. Совершенствование приемов звукоизвлечения – связности звуковедения, выразительного интонирования и вокально-речевого произнесения мелодии.
5. Совершенствование технической стороны исполнения. Постепенность перехода к сложным композициям, повышение внимания к свободе рук и корпуса в целом.
6. Формирование навыков постижения авторского текста, выявления принципа образования художественной концепции, анализа структуры и выразительных средств для определения произведения.
7. Воплощение звукового колорита, реализация эстетических задач.
8. Комплексное знакомство с мировым и отечественным музыкальным наследием для понимания характеристик стиля различных исполнителей, понимания контекста эпохи.
9. Воспитание самостоятельности мышления учащихся.

Таким образом, вокально-музыкальное образование и преподавание в средней школе при консерватории им. П. И. Чайковского нацелено на формирование всесторонне образованных музыкантов, воспитание высокообразованной личности, ориентирующейся в вопросах культуры и искусства. Достижение данной цели начинается с дошкольного периода, продолжается в школе на двух ступенях по принципу усложнения. В средней школе поддерживаются принципы преемственности, которые обеспечивают многофункциональный аспект музыкально-творческой деятельности.

Вокально-музыкальное образование и преподавание в средней школе при консерватории им. П. И. Чайковского ориентированы на комплексное воздействие на личность учащихся, расширение их кругозора и общей эрудиции, развитие и воспитание самостоятельности мышления и творческой инициативы. Результатом начального и

среднего образования является подготовка многопрофильных музыкантов, которые владеют необходимыми умениями и навыками.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев А. Д. Интерпретация музыкальных произведений: На основе анализа искусства выдающихся пианистов XX в.: учеб. пособие по курсу «История ф.-п. искусства для студентов муз. вузов». – М., 1984. – 92 с.
2. Гольденвейзер А.Б. Об основных задачах музыкального воспитания. Несколько слов по поводу музыкального образования [Электронный ресурс] URL: <http://www.mosconsv.ru/ru/book> (дата обращения: 06.11.2022).
3. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. – М.: Классика–XXI, 2007. – 188 с.
4. Курганская О. А. Обучение игре на фортепиано в России: этапы и стадии: XIX – XXI вв.: дисс. ... канд. искусствоведения. – М., 2008. – 189 с.
5. Кюи Ц. А. Избранные статьи / Сост., авт. вступ. ст. и примеч. И. Л. Гусин; Гос. научно-иссл. ин-т театра и музыки. – Л.: Гос. муз. изд-во, 1952. – 690 с.
6. Музалевский В. И. Русское фортепианное искусство. – Л.: Музгиз, 1961. – 319 с.
7. Равичер Я. И. Василий Ильич Сафонов. – М.: Музгиз, 1959. – 364 с.
8. Семенов А. А. Культурная традиция Московской консерватории: национальное как мировое (на материале истории исполнительских школ): дисс. ... кандидата искусствоведения. – М., 1997. – 169 с.
9. Федорович Е.Н. Педагогическое наследие крупнейших российских пианистов и его роль в современном музыкальном образовании: дисс. ... кандидата искусствоведения. – Екатеринбург, 2001. – 374 с.
10. Фейгин М. Э. Воспитание и совершенствование музыканта-педагога. – М., 1973. – 158 с.

REFERENCES

1. Alekseev A. D. Interpretatsiya muzykal'nykh proizvedenii: Na osnove analiza iskusstva vydayushchikhsya pianistov KhKh v.: ucheb. posobie po kursu «Istoriya f.-p. iskusstva dlya studentov muz. vuzov». – M., 1984. – 92 p.
2. Gol'denveizer A.B. Ob osnovnykh zadachakh muzykal'nogo vospitaniya. Neskol'ko slov po povodu muzykal'nogo obrazovaniya [Elektronnyi resurs] URL: <http://www.mosconsv.ru/ru/book> (data obrashcheniya: 06.11.2022).
3. Gofman I. Fortepiannaya igra. Otvety na voprosy o fortepiannoi igre. – M.: Klassika–XXI, 2007. – 188 p.
4. Kurganskaya O. A. Obuchenie igre na fortepiano v Rossii: etapy i stadii: XIX – XXI vv.: diss. ... kand. iskusstvovedeniya. – M., 2008. – 189 p.
5. Kyui Ts. A. Izbrannye stat'i. – L.: Gos. muz. izd-vo, 1952. – 690 p.
6. Muzalevskii V. I. Russkoe fortepiannoe iskusstvo. – L.: Muzgiz, 1961. – 319 p.
7. Ravicher Ya. I. Vasilii Il'ich Safonov. – M.: Muzgiz, 1959. – 364 p.
8. Semetskii A. A. Kul'turnaya traditsiya Moskovskoi konservatorii: natsional'noe kak mirovoe (na materiale istorii ispolnitel'skikh shkol): diss. ... kandidata iskusstvovedeniya. – M., 1997. – 169 p.
9. Fedorovich E.N. Pedagogicheskoe nasledie krupneishikh rossiiskikh pianistov i ego rol' v sovremennom muzykal'nom obrazovanii: diss. ... kandidata iskusstvovedeniya. – Ekaterinburg, 2001. – 374 p.
10. Feigin M. E. Vospitanie i sovershenstvovanie muzykanta-pedagoga. – M., 1973. – 158 p.

Ахмедиева Елена Владимировна

аспирант

АНО ВО «Институт современного искусства»

e-mail: ahmedieva.isi@bk.ru

Akhmedeva Elena V.

graduate student

Institute of Contemporary Art

ЗНАЧИМОСТЬ И НЕОБХОДИМОСТЬ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА В СИСТЕМЕ НРАВСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ ДЕТЕЙ

Аннотация. Нравственно-этическое воспитание детей имеет огромное значение для общества, поскольку именно дети являются продолжением рода, нации и человечества в целом. Нравственно-эстетическое воспитание предполагает воспитание у детей моральных качеств и этического восприятия музыкальных произведений, которые принимают непосредственное участие в комплексном формировании личностных качеств детей. Поскольку в настоящее время занижается уровень значимости, а, соответственно, и необходимости музыкального искусства в системе нравственно-эстетического воспитания детей, можно утверждать, что тема данной статьи является актуальной. В современном мире оказывается недостаточно внимания включению детей в эстетическое освоение мира, что является одной из причин дефицита духовности и воспитанности у детей всех возрастов, юношеском и в последствии зрелом возрасте. Цель исследования состояла в обосновании необходимости изучения теоретических положений применения музыкального искусства в системе нравственно-эстетического воспитания детей. По итогу изученного теоретического материала удалось обосновано доказать необходимость применения музыкального искусства в системе нравственно-эстетического воспитания детей. Данный факт объясняется тем, что нравственно-эстетическое воспитание детей наиболее системно можно реализовать путем использования музыкальных произведений, дающих возможность постигнуть все тонкости окружающего мира, повысить уровень стремления к созданию прекрасного.

Ключевые слова: музыкального искусство, нравственно-эстетическое воспитание, воспитание детей, формирование личностных качеств детей.

THE SIGNIFICANCE AND NEED OF MUSICAL ART IN THE SYSTEM OF MORAL AND AESTHETIC EDUCATION OF CHILDREN

Abstract. The moral and ethical education of children is of great importance for society, because children incur the continuation of human kind, nations and humanity as a whole. Moral and aesthetic children education involves the moral focused musician education, while ethic perception of musical composition is a significant part of the complex character features development. Currently the role of musical art in education is underestimated, and, consequently, the need of musical art in relation to the moral and aesthetic children education is also underestimated, so it can be argued that this topic of the article is of fundamental importance. In the modern world, there is insufficient attention to the inclusion of children in the aesthetic perception of the world, and this is the reason of the lack of spirituality among children of all ages, youth and later among adults. The main aim of the article is postulating of musical education and its role in moral and aesthetic development theoretical study importance. On the basis of theoretical research we proved the importance and need of musical art inclusion in moral

and aesthetic children education. This may be substantiated because musical compositions give children an opportunity to percept worldwide aesthetic and increase ethical capacity.

Keywords: musical art, moral and aesthetic education, children education, formation of children personal qualities.

Наличие нравственного кризиса является характерной особенностью современного общества. Более старшее поколение констатирует, что в настоящее время наступила эпоха цинизма и эгоизма, которую можно охарактеризовать наличием отчужденности общества от накопления, хранения и передачи культурных ценностей. В результате наблюдается разрушение ранее сформировавшихся культурных связей и последующий разрыв духовно-нравственных связей между поколениями, после чего актуализируется проблема целостной и последовательно сформированной нравственной культуры личности современного человека, проявляемые в наличии сложностей социализации и занижении воспитательной роли семьи.

Для того чтобы этого не происходило, нравственно-культурные и этические нормы должны прививаться личности ещё в детском возрасте, наряду с нравственными качествами, приобретением субъективного опыта последствий реализации собственных поступков и непосредственного поведения. Именно все указанные моменты обосновывают важность ещё в детские годы прививание и воспитание положений и нормативов нравственности, моральных представлений в существующем материальном мире и непосредственному отношению к материальным благам. Именно это позволяет подрастающему человеку становиться полноценным участником общественных процессов, а также создает основу для формирования развитого общества. Оценивая значимость уровня актуальности проблематики восприятия нравственной культуры отдельно взятой личностью, можно констатировать факт, что решение этого вопроса относится к одному из наиболее важных и представляет собой проблематику, относящуюся к социально-педагогической сфере.

Ребенок, проходящий обучение, должен уметь успешно социализироваться в обществе, которое постоянно развивается и трансформируется, помочь ему в этом призваны педагоги, занятые в проведении дополнительного образования в процессе которого решаются задачи по формированию нравственно-этических представлений ребенка. Следует указать, что дополнительное образование как отдельно взятая система является процессом целенаправленных воспитательных и обучающих действий, через использование разного рода дополнительных образовательных программ в основу разработки которых положены представления и процессы, дающие возможность развить личностные характеристики воспитанника. Историческое развитие самой системы дополнительного образования свидетельствует о том, что в основу его включается многолетний опыт работы с воспитанниками на базе традиций и морально-нравственных ценностей человечества, сформировавшихся к настоящему времени.

Рассматривая формирование духовно-нравственной сферы личности средствами искусства, то приоритетное значение принадлежит музыкальным произведениям [1]. Такое положение вещей объясняется тем, что они принадлежат к наиболее широкодоступным проявлениям нравственно-этического выражения человеческих переживаний, а соответственно, позволяют влиять на эмоционально-чувствительное восприятие обучающихся, выступая проявлением доброты, воспитания эстетики и гармоничности передачи человеческого естества. Непосредственное восприятие музыкальных произведений ребенком наделен некоторыми особенностями, которые оставляют собственный отпечаток в процессе формирования личностных качеств и восприятия окружающего мира ребенком. Наиболее важную роль в формировании

творческой направленности личностных характеристик нравственно-этической направленности ребенка играют музыкальные произведения. «Музыка, как и любое другое искусство, способно воздействовать на всестороннее развитие ребенка, побуждать к нравственно – эстетическим переживаниям, к активному мышлению» [1].

Отдельно в системе нравственно-этического воспитания детей следует выделить патриотическую направленность воспитания и прививание гражданской позиции. В совокупности эти два определения можно рассматривать как целенаправленную деятельность, носящую систематический характер и реализуемую с целью определения устойчивых параметров патриотического сознания, верности и преданности своей Отчизне, готовности к защите её целостности, неприкосновенности и других конституционных гарантий [2].

По своей сути музыкальное искусство ложится в основу зарождения человеческой доброты, которые формируются в детском возрасте, усиливают высшие чувства сознательности, обогащают внутренний мир, позволяют ребенку эмоционально развиваться, расти и возвышаться над собой, бороться с предрассудками и преодолевать возникающие комплексы. Музыкальные произведения можно рассматривать как мощный механизм, который используется в процессе интеллектуального развития ребенка, определения параметров его эмоциональной культуры, форм выражения чувств и определения параметров нравственности.

В процессе становления личностных характеристик ребенка с позиции эстетического и нравственного развития музыкальное воспитание приобретает наиболее весомое значение. Путем прослушивания музыкальных произведений и эмоционального переживания передаваемых композитором и исполнителями событий, детям удастся постичь важнейшие проявления человеческого бытия. В результате чего происходит развитие интереса к познанию мира и мироощущения, формируется эстетический вкус, детский кругозор становится шире.

Необходимо отметить, что использование музыкального искусства в процессе нравственно-этического воспитания детей не предполагает исключение иных воспитательных методов. При этом, применяя какие-либо приемы формирования нравственно-этических принципов у детей необходимо помнить, что детское сознание обладает малым опытом представлений о чувствах, которые может переживать человек. Путем прослушивания произведений музыкального искусства детям удастся расширить свои представления о возможной гамме человеческих чувств и их оттенков.

Отдельно следует отметить, что кроме понятий нравственного подхода к воспитанию детей, воспитание средствами музыкального искусства позволяет сформировать ряд эстетических умений, в число которых входят: исследование культурного наследия музыкальных произведений, познание эталонов прекрасного и красоты в целом, ознакомление и освоение культурного опыта, выстраданного поколениями. Использование музыкального искусства в процессе воспитания детей позволяет в значительной степени развить интеллект ребенка [6].

В определении значимости и роли использования музыкального искусства в процессе нравственно-эстетического воспитания детей, необходимо указать, что использовать его необходимо с самого раннего детского возраста. При этом условии удастся достичь максимально результативного эффекта, поскольку именно ранняя стадия развития ребенка характеризуется началом положения основ расширения знания, которые можно расширить через способность восприятия произведений музыкального искусства.

Нравственно-эстетическое воспитание ребенка необходимо реализовывать верно, поэтому изначально нужно сформулировать решаемые задачи и поставить цели осуществления таких воспитательных мероприятий. В противном случае можно достичь

противоположного эффекта, либо столкнуться с полным непониманием музыкальных произведений со стороны ребенка. Как пример, положительного использования музыкального искусства в процессе формирования нравственно-эстетического воспитания детей, можно указать, что музыкальные произведения способствуют повышению уровня дисциплины у ребенка, стимулируют его стремиться к повышению качества своих личностных показателей, а также научиться получать эмоциональное удовольствие от проделанной работы, в том числе и над личностным развитием. При использовании музыкальных произведений в процессе формирования нравственно-эстетических качеств у ребенка удастся достичь стимулирующего эффекта развития интеллектуальных способностей ребенка к научным дисциплинам. Кроме указанных характеристик использования музыкальных произведений в процессе формирования нравственно-эстетических качеств у ребенка является эмоциональное воспитание, по результатам которого ребенок достигает полноценного развития.

Задача формирования собственного духовного мира, возрождения и расцвета культурных традиций народов России особенно актуальна для современников. Общеизвестным является факт того, что Россия страдает от образовательного кризиса среди молодого поколения. Происходит разрушение традиций, в результате разрываются связи поколений. Это поднимает вопрос о восстановлении преемственности поколений, о том, чтобы дать детям те нравственные основы и патриотическое воспитание, которые были заложены в предыдущем поколении. Закон Российской Федерации "Об образовании" гласит, что суть образовательного процесса состоит в обеспечении социализации личности в культурную систему как национального, так и мирового формата. Деятельность Правительства РФ направлена на поддержку национальных традиций и культуры российских народов. Это не только условие укрепления Федеративных основ, но и условие согласия в нашем обществе. [1]

В основу эстетического воспитания положено познание ценностей культуры, что является особенно важным для верного формирования детской личности, происходящего в раннем возрасте дошкольного периода. Каждый человек и каждый народ, чтобы жить осмысленной и достойной жизнью и пользоваться уважением окружающих, должен знать себя и понимать свое место в природе, в других людях и в других народах.

Духовно-нравственное воспитание - один из самых актуальных и сложных вопросов. Это вопрос, которым могут и должны заниматься все, кто имеет дело с детьми.

То, что закладывается в душу ребенка по мере его взросления, впоследствии станет его жизнью и нашей жизнью. Во время дошкольного детства ребенок ведет активное познание окружающего его мира, вникает в особенности формирования и течения отношений между людьми, по итогу происходит формирование личной гражданской позиции ребенка. Перед взрослым населением поставлена сложнейшая задача воссоединения со временем и возвращения утраченных ценностей.

В последние годы обращение к народным корням и народному творчеству привлекает пристальное внимание учителей и воспитателей детских садов, становится традицией, используемой в практике нравственно-патриотического воспитания детей дошкольного возраста. [2]

Детство - это время расцвета в человеческой жизни человека. В это время ребенка можно сравнить с растущим ростком цветочного растения, которое постоянно тянется к солнечным лучам. Дети очень чувствительны к каждому слову, сказанному взрослыми. Поэтому задача взрослых - привить им любовь к прекрасному, научить играть в команде, развить доброту, дух товарищества и благородства, патриотические чувства к своей стране и дому. [4]

Музыкальные произведения как инструмент проявления чувств, которые переживает человек, является инструментом предварительного формирования и дальнейшего развития личности ребенка. Патриотическое сознание учащимся, без использования богатого потенциала музыки для воспитания интереса к культуре, традициям, языку и истории страны, для развития нравственной, духовной и эмоциональной отзывчивости, невозможно.

Для налаживания патриотического воспитания подрастающих граждан средствами музыки и искусства, в обязательном порядке нужно создать эффективные педагогические условия. Анализ научно-методической литературы, в совокупности с личным опытом работы с подрастающим поколением на уроках музыки, удалось прийти к заключению, что наиболее высокие показатели эффективности результатов патриотического воспитания наблюдаются при реализации таких педагогических условий как:

1. Использование на практике репертуара музыкальных произведений, основанного на лучших образцах народной, духовной и композиторской музыки.

Так, программа "Современная музыка" (Е.Д. Критская, Г.П. Сергеева, Т.С. Шмагина; В.О. Усачева, В.В. Алеев, Т.Н. Кичак) и рекомендации к ней содержат богатый музыкальный материал, позволяющий педагогам проводить урочную и внеурочную работу по воспитанию у молодежи патриотических чувств. В основе программ - русская народная музыка, духовная музыка П. Чайковского, С. Рахманинова и др. музыка, связанная с историей Родины (опера М.И. Глинки "Иван Сусанин", Д.Д. Шостаковича), произведения, показывающие красоту родной природы (П.И. Чайковский "Времена года", песни Д. Тухманова, Ю. Чичкова), драмы и симфонии русских и зарубежных композиторов.

2. Реализация практики проведения мероприятий внеурочной работы, основанной на патриотическом воспитании.

Внеклассная работа - это образовательная и творческая деятельность, направленная на развитие личности, саморазвитие, образование и самовоспитание.

Вид внеклассной работы следует выбирать с учетом интересов личности, применяя методы и формы, соответствующие содержанию патриотического воспитания. Воспитательная деятельность характеризуется мобильностью, динамичностью и добровольным характером, в которой реализуется опыт коллективного взаимодействия [2].

Хотелось бы отметить, что подростки участвуют в таких мероприятиях с большим интересом, выполняя все поставленные перед ними задачи, проявляя инициативу и свои творческие способности. Внеклассные мероприятия дают возможность каждому молодому человеку осознать уникальность своей личности, выявить свои личные способности и определить для себя принципы, интересы и жизненные ценности.

3. Включение в учебную программу специально разработанных методов и методик, направленных на осмысление и эмоциональную интеграцию патриотической составляющей музыкальных произведений. К таким методам относят, в частности, эмоционально-драматический метод, разработанный Д.Б.Кабалевским и Э.Б.Абдуллиным. Суть метода отражена в его названии: занятия выстраиваются педагогом таким образом, что постепенное нарастание эмоционального фона заранее подобранных музыкальных произведений, завершением которых является наиболее драматическая и яркая музыкальная композиция, создает эмоциональное и эстетическое настроение учащихся. Получается, что урок выстроен по принципу самого музыкального произведения: со вступительной частью, кульминационным моментом и логическим завершением композиции (урока). Разработанная по этой методике программа уроков способствует

эмоциональной включенности, а значит ведет к эмоционально-чувственному восприятию идейного содержания музыки.

Следует отметить также эмпатический подход, разработанный в трудах Н.А.Витрухиной и А.А.Мелик-Пашаевым. Основной концептуальной идеей подхода является «со-чувствование» музыкальному произведению посредством понимания аналогии культурного музыкального наследия с личным опытом. Эмпатия в данном случае представляется как процесс сопереживания, понимания связи общечеловеческих ценностей, культуры и ценностей личной жизни, собственного опыта.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бабаян А.В. О нравственности и нравственном воспитании / А.В. Бабаян // Педагогика. 2021. № 2. С. 67-68.
2. Буткевич В.В. Гражданское воспитание детей и учащейся молодежи / В.В. Буткевич. - Минск: Нац. ин-т образования (НИО), 2021. С. 6-20.
3. Дьяченко И. Ю. Теория и методика музыкального воспитания: учебное пособие. - Тюмень: Издательство Тюменского государственного университета, 2014. - 92 с.
4. Жук В.И. Духовное наследие – основа самосохранения народа / В.И. Жук // Наука и инновации. 2020. № 10. С. 7–9.
5. Жарковская Т.Г. Возможные пути организации духовно-нравственного образования в современных условиях / Т.Г. Жарковская // Стандарты и мониторинг в образовании. 2020. № 3. С. 9-12.
6. Леднев В.С. Духовно-нравственная культура в образовании человека / В.С. Леднев // Стандарты и мониторинг в образовании. 2021. № 6. С. 3-6.
7. Печко Л.П. Выразительность эстетики природы и культура личности: монография / Л.П. Печко. - Ульяновск; Москва: Федеральное агентство по образованию, Ульяновский гос. технический ун-т, 2008. - 363 с.
8. Теория и методика музыкального воспитания младших школьников: Учебное пособие для студентов, обучающихся по специальности «Педагогика и методика начального образования» / сост. Л.В. Горина, А.И. Чернышов. – Саратов, 2011. – 66 с.
9. Федеральный закон «Об образовании в Российской Федерации» N 273-ФЗ от 29 декабря 2012 года [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://zakon-ob-obrazovanii.ru> (Датаобращения 15.07.2022)
10. Шацкая В.Н. Общие вопросы эстетического воспитания в школе. – М.: Советская педагогика, 1996. – 344 с.

REFERENCES

1. Babayan A.V. O нравstvennosti i нравstvennom vospitanii / A.V. Babayan // Pedagogika. 2021. № 2. Pp. 67-68.
2. Butkevich V.V. Grazhdanskoe vospitanie detei i uchashcheisya molodezhi / V.V. Butkevich. - Minsk: Nats. in-t obrazovaniya (NIO), 2021. Pp. 6-20.
3. D'yachenko I. Yu. Teoriya i metodika muzykal'nogo vospitaniya: uchebnoe posobie. - Tyumen': Izdatel'stvo Tyumenskogo gosudarstvennogo universiteta, 2014. - 92 p.
4. Zhuk V.I. Dukhovnoe nasledie – osnova samosokhraneniya naroda / V.I. Zhuk // Nauka i innovatsii. 2020. № 10. Pp. 7–9.
5. Zharkovskaya T.G. Vozmozhnye puti organizatsii dukhovno-nravstvennogo obrazovaniya v sovremennykh usloviyakh / T.G. Zharkovskaya // Standarty i monitoring v obrazovanii. 2020. № 3. Pp. 9-12.

6. Lednev V.S. Dukhovno-nravstvennaya kul'tura v obrazovanii cheloveka / V.S. Lednev // Standarty i monitoring v obrazovanii. 2021. № 6. Pp. 3-6.
7. Pechko L.P. Vyzritel'nost' estetiki prirody i kul'tura lichnosti: monografiya / L.P. Pechko. - Ul'yanovsk; Moskva: Federal'noe agentstvo po obrazovaniyu, Ul'yanovskii gos. tekhnicheskii un-t, 2008. - 363 p.
8. Teoriya i metodika muzykal'nogo vospitaniya mladshikh shkol'nikov: Uchebnoe posobie dlya studentov, obuchayushchikhsya po spetsial'nosti «Pedagogika i metodika nachal'nogo obrazovaniya» / sost. L.V. Gorina, A.I. Chernyshov. – Saratov, 2011. – 66 p.
9. Federal'nyi zakon «Ob obrazovanii v Rossiiskoi Federatsii» N 273-FZ ot 29 dekabrya 2012 goda [Elektronnyi resurs]. Rezhim dostupa: <http://zakon-ob-obrazovanii.ru> (Dataobrashcheniya 15.07.2022)
10. Shatskaya V.N. Obshchie voprosy esteticheskogo vospitaniya v shkole. – M.: Sovetskaya pedagogika, 1996. – 344 p.

Лозинская Лариса Сергеевна
преподаватель Театрального колледжа
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»
e-mail: llozinskaia@yandex.ru

Lozinskaya Larisa S.
teacher of the Theater College
of the Crimean University of Culture, Arts and Tourism

КОСТЮМЫ ОНЕГИНА: ПРОБЛЕМА ДОСТОВЕРНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

Аннотация. В настоящей статье рассматривается проблема манифестации посредством костюмов (одежды) психологической динамики образов главных персонажей поэмы А.С. Пушкина «Евгений Онегин» и одноименной оперы П.И. Чайковского. Проблема достоверности при выборе костюмов персонажей имеет здесь два важных аспекта. Во-первых, это достоверность историческая. Но не менее важным остается такой аспект, как психологическая достоверность; она обеспечивается соблюдением принципа ориентации не только на выделяемые поэтом индивидуализированные и резко контрастные психологические типы (Онегин – Ленский, Татьяна – Ольга), но и на подобное же контрастное противопоставление образов главных героев (Онегин и Татьяна) «самим себе» в начальных и финальных сценах.

Ключевые слова: костюм, мода XIX века, историческая и психологическая достоверность, «Евгений Онегин».

ONEGIN'S COSTUMES: THE PROBLEM OF AUTHENTIC EXPRESSIVENESS

Summary. The article deals with the problem of manifestation by means of costumes (clothes) of the psychological dynamics of the images of the main characters of A.S. Pushkin's poem "Eugene Onegin" and the opera of the same name by P.I. Tchaikovsky. The problem of reliability when choosing character costumes has two important aspects here. Firstly, it is historical authenticity. But no less important is such an aspect as psychological reliability; it is ensured by observing the principle of orientation not only to the individualized and sharply contrasting psychological types highlighted by the poet (Onegin – Lensky, Tatiana – Olga), but also to a similar contrasting contrast of the images of the main characters (Onegin and Tatiana) "to themselves" in the initial and final scenes.

Keywords: costume, fashion of the XIX century, historical and psychological authenticity, "Eugene Onegin".

В XIX – 1-й половине XX века Европа массово знакомилась с русской оперой – и восхищалась ею. Восторг был связан не только с высочайшим качеством музыки представленных на европейской сцене оперных спектаклей, но и – в том числе (и не в последнюю очередь) – с экзотичностью, своеобразием, не без оснований ожидаемых публикой от посланцев искусства «загадочной» и «непостижимой» России. Классик славистского музыковедения Ричард Тарускин специально отмечал в этой связи, что западные авторы склонны оценивать русскую музыку с точки зрения предполагаемого «русского» фактора; давно соответствующий репертуар привлекает аудиторию именно из-за его уже заранее предполагаемого своеобразия [10, p. 14]. Т. Александер, как и многие

другие исследователи, подобные ожидания публики связывает с воздействием знаменитых «Русских сезонов» Дягилева, «которые успешно позиционировали Россию как экзотику для зрителей по всему миру после 1907 года» [5, р. 226]. Экзотика музыки переносилась на уникальное своеобразие костюмов. О тенденции искусственного насаждения неких стандартов «псевдорусскости» писала в своей известной (написанной в соавторстве с И. Коткиной) статье О.А. Бобрик, упомянувшая, в частности, фото первой венской исполнительницы партии Татьяны Мари Ренар «в сарафане и кокошнике» [2]. Для наглядного сравнения автор здесь же приводит другое фото – М.Н. Климентовой-Муромцевой, первой исполнившей партию Татьяны: в ее костюме отсутствуют не только кокошник или сарафан, но и любые другие приметы псевдорусскости.

Тема костюмов оказалась болезненной именно для первых зарубежных постановок оперы «Евгений Онегин». О. Бобрик цитирует Бернарда Шоу, высказавшего собственные претензии к костюмам, представленным на лондонской премьере этой оперы [2]. Т. Александер отмечает: «В рецензиях на “Онегина” критики жаловались на то, что [...] многие актеры носили одни и те же костюмы на протяжении всего спектакля, несмотря на смену места действия и пятилетний временной разрыв между вторым и третьим актами» [5].

В России же с самого начала постановок оперы Чайковского аутентичности костюмов персонажей уделялось повышенное внимание. Однако со временем сложилась определенная традиция «одевать» персонажей в, увы, только *предполагаемом* соответствии с модой пушкинского времени. Проблема исторической достоверности обостряется – чем дальше от нас эпоха Пушкина и его героев, тем выше вероятность ошибок, допущенных костюмерами.

Историческая достоверность – не единственная и, возможно, даже не самая важная, если речь идет о пушкинских героях. Роман в стихах «Евгений Онегин» А.С. Пушкина – вероятно, первое в русской поэзии крупное поэтическое произведение, сопряженное с глубоким погружением в психологию героев. Смысловая выразительность подчеркнута четкими бинарными оппозициями представленных им психологических типов: Татьяна и Ольга Ларины, Онегин и Ленский («Волна и камень, Стихи и проза, лед и пламень / Не столь различны меж собой...»). Эта антитеза нашла яркое отражение в не менее классической уже картине И. Е. Репина «Дуэль Онегина с Ленским». Два друга-врага представлены на ней как бы в зеркальном отображении, инвертирующем не только физические позы, но и внешние приметы: Онегин в черных одеждах, Ленский в светлых; Онегин, коротко стриженный, в цилиндре, тогда как длинноволосый Ленский в мягкой «поэтической» шляпе и т.п.

Поэма Пушкина ставит в центр своего повествования духовное развитие главных героев. И это, опять же, первое произведение, автору которого удалось по-настоящему глубоко проникнуть в психологическую динамику. Онегин первых песен и последней – это, по существу, почти два разных человека, хотя внешние признаки могут передавать это отличие не очень заметно – в отличие от Татьяны, в которой «и следов Татьяны прежней / Не мог Онегин обрести». Динамика духа персонажей находит наглядное выражение в изменении стилистик их речи, поведения и, конечно, манеры одеваться.

Евгений Онегин «титulusный» герой как поэмы Пушкина, так и оперы Чайковского – «мод воспитанник примерный», очень придирчив и требователен именно в вопросах моды. Его туалет «в последнем вкусе» безупречен, Онегин: «Как dandy лондонский одет...». Главное требование к его костюму в начальных картинах – безупречное (гораздо более строгое, чем в случае с другими персонажами – и даже с самим Онегиным в финальной картине оперы) соответствие этого костюма европейской моде начала XIX столетия. Влияние небольшого кружка британских денди, заявивших о себе как о

движении с философской основой, оказалось очень сильным – особенно в оформлении строгого, свободного от вычурности предшествующей эпохи и одновременно по-своему изящного стиля мужской одежды, которая стала так характерна для всего XIX столетия. Денди «не изменили [радикально] основной мужской наряд эпохи, они лишь настаивали на совершенстве кроя, линий и материалов, чтобы сделать его еще проще [...] эта высокомерная простота стояла на изолированном пьедестале самости. [Разнообразие и отсутствие строгого стандарта] были оставлены для “периферии”, для аксессуаров – таких, как галстуки, табакерки, карманные часы, трости, перчатки, шляпы, гетры и запонки, призванные подчеркнуть индивидуальность и провокативно дестабилизировать буржуазную респектабельность» [8, р. 9].

Головные уборы. Историки европейской моды подтверждают, что представитель высшего света в XIX веке не может быть на публике с непокрытой головой; это также известно из множества прочитанных книг и просмотренных фильмов.

«В XIX и начале XX веков шляпы носили представители всех социальных классов, включая низшие слои. [...] Головные уборы носили в ситуациях, которые сейчас кажутся неуместными. Мало того, что было недопустимо выходить на улицу без шляпы, независимо от социального статуса, но в XIX веке и в помещении часто носили ту или иную форму головного убора. Например, англичане весь день носили шляпы в своих офисах [...] Когда впервые появлялся новый тип шляпы, часто в следующий за этим период ее носили представители разных социальных классов, но, в конце концов, она находила свою “нишу” и становилась прерогативой определенного социального класса. История нескольких типов шляп, появившихся в Англии в начале и середине XIX века и широко распространенных в других странах, иллюстрирует этот принцип. Цилиндр, появившийся в Англии в начале XIX века, сначала носили представители среднего и высшего классов. В течение столетия он распространился в более “низкие” социальные слои...» [6, р. 51].

Н.Ф. Бабурина и В.В. Полетаева конкретизируют: «Неотъемлемым элементом костюма дворян были головные уборы, среди которых наибольшей популярностью пользовались двухугольная шляпа “веллингтон”, цилиндр с широкими полями “а ля боливар” и шляпа с узкими полями “морильо”, получившие свои названия в честь английского лорда А. Веллингтона, лидера освободительного движения в Латинской Америке Симона Боливера и его противника Пабло Морильо. [...] Так, например, в первой главе своего знаменитого романа “Евгений Онегин”, написанной в 20-е годы XIX века, А. С. Пушкин облачает главного героя в шляпу “боливар”» [1].

По нашему мнению, в сценическом представлении образа Евгения, особенно в первых картинах, костюмерам следует сделать особый акцент на цилиндре – с учетом уже упоминавшейся его роли как показателя высокого социального статуса в рассматриваемый период. Самого Пушкина, согласно свидетельствам, не раз видели в «щегольском черном сюртуке, с блестящим цилиндром» [3], – и подобный черный «блестящий» цилиндр, кстати говоря, мы видим на Онегине у Репина.

Брюки. Одно из самых важных и заметных изменений в мужской одежде в этот период касается брюк – и оно непосредственно было связано с «дендизмом». Отчасти благодаря знаменитому денди Бо Браммелу, к 1820 году ношение длинных брюк вместо бриджей стало восприниматься как вполне приемлемое. До этого облегчающие панталоны служили как бы «промежуточным звеном» между бриджами длиной до колен и брюками длиной до щиколоток, хотя они подходили далеко не каждому мужчине. Их посадка требовала, чтобы владелец был одарен идеально стройными, слегка мускулистыми ногами, и было известно, что некоторые мужчины прибегали к искусственной подкладке для икр, чтобы добиться такого внешнего вида. Более длинные и свободные брюки ранее

ассоциировались с представителями из рабочего класса, особенно с моряками [7].

На рубеже веков бриджи, панталоны и брюки, которые носили все мужчины, были сшиты с клапаном спереди. Этот клапан обычно удерживался на месте двумя или тремя пуговицами вверху. Бриджи, или короткие брюки, которые носили чуть ниже колена, были популярны еще и в XVIII веке. В эпоху Регентства их носили в основном как вечернюю одежду или при дворе, и эта практика продолжалась до середины века. Никаких ремней не было. Вместо этого бриджи, панталоны и брюки поддерживались плотно облегающими талиями, которые регулировались завязками-ластовицами сзади на талии. Сиденья были мешковатыми, чтобы мужчина мог удобно подняться из сидячего положения. Поскольку после 1810 года талия поднималась до пупка, для удержания одежды использовались подтяжки [1].

В период своего расцвета бриджи шили из самых разных материалов. Для высших классов бриджи из оленьей кожи считались подходящей повседневной одеждой для утра или жизни в деревне. Шелковые бриджи были зарезервированы для вечерних и более официальных случаев.

Тем временем длинные брюки – в каких, например, изображен Онегин на картине Репина, – становились модными для повседневной носки. Брюки обычно имели заниженную переднюю часть, которая застегивалась на талии, и ремешок на ноге, чтобы они плавно падали на ногу. Обычно их носили с фигурным шелковым жилетом. Первоначально известные как «slops», брюки были свободного покроя и заканчивались на щиколотке. Появление брюк практически уничтожило чулочную индустрию, которая процветала с тех пор, как бриджи вошли в моду (мужчины носили бриджи со специальными чулками). Облегающие брюки были разрезаны по шву на несколько дюймов выше лодыжки, что позволяло ноге свободно проходить через штанину. Бриджи и панталоны застегивались сбоку. Брюки шились из шерсти, льна или хлопка [10].

Интересно, что некоторые джентльмены предпочитали свободные «казачьи» брюки (cossack trousers) – вдохновленные штанами, которые носили солдаты-казаки, «посетившие» Европу в 1814 году. «Казачьи» брюки были плиссированными на талии и очень свободными в бедрах. Конечно, для «денди» Онегина такие брюки представляли бы слишком большую вольность, но их вполне можно представить на Ленском, гораздо более свободном в выборе одежды.

Фраки, жилеты, сюртуки. «Униформа» денди представляла собой, по существу, безупречное воспроизведение мужского костюма для верховой езды, который представители высшего общества носили по всей Европе и в Америке в XVIII столетии. Она включала «утренний» фрак (в отличие от «вечернего», надеваемого на ужин) – названный так потому, что конные прогулки обычно совершались джентльменами по утрам. Раздвоенный «ласточкин хвост» фраков, весьма популярный и ранее, в этот период еще больше сужается; также в 1820 появляются жакеты, украшенные подобием широкой «юбки». До 1840-х годов фраки и/или сюртуки можно было носить в течение дня, что давало мужчинам некоторую свободу выбора [7].

«Вступив в девятнадцатый век, мужчины больше не носили модные ткани и отделку, которые были характерны для их одежды в 1700-х годах. Вместо этого – под влиянием Джорджа Брайана “Бо” Браммела – мужская мода постепенно смещалась в сторону сдержанных, консервативных костюмов, которые будут задавать тон до конца столетия» [4].

Фраки с коротким рукавом и приталенные жилеты носили поверх простых белых льняных рубашек, а белые льняные шейные платки с замысловатыми завязками стали признаком истинного модника. Каждый предмет одежды был скроен по простым линиям и безупречно сшит из темных или нейтральных тканей. Большая часть украшений в этом

десятилетия была сохранена для жилета.

С наступлением 1810 года мода на простую, хорошо скроенную одежду в манере Бо Браммелла стала почти нормой. Мужчины из высших слоев общества продолжали носить двубортные фраки из тонкой шерсти и светлые жилеты поверх белых льняных рубашек.

С 1816 году в моду вошел *сюртук (frock coat)*. В отличие от длиннохвостых *фраков (dress coats)*, сюртуки имели шов на талии и пышную «юбку» почти до колен. Первоначально сюртук считался довольно неформальным, но со временем стал одним из основных предметов гардероба. К 1830-м годам сюртуки стали шить самых разных фасонов, подходящих на любой вкус и для любого случая [4].

В то же время жилеты стали немного более сложными. Они шились из богатых тканей, таких как бархат и жаккардовый шелк, и обильно украшались вышивкой, узорами и принтами.

Корсет. Для Европы «онегинского» периода тема мужских корсетов весьма актуальна. Корсет – франц. *corsette*, «структурирующий предмет гардероба, поддерживающий бюст или придающий форму фигуре. Затягивался шнурками, часто с усилением – например, шнуровкой» [9, р. 54]. Как раз к началу 1820-х годов силуэт «джентльмена» начинает меняться: рукава в районе плеч обретают больший объем, грудь «раздувается», в то время как талия в максимально возможной степени сужается. Возможно, здесь присутствуют отголоски недавних военных кампаний, охвативших практически всю Европу: в моду входят очертания подчеркнуто физически развитого, хорошо сложенного мужчины, успешного и в бою, и на балу. Этот силуэт в форме песочных часов, часто дополняемый подкладкой и корсетом, оставался модным и в начале 1830-х годов. Впрочем, он начинает завоевывать определенную популярность уже на стыке XVIII-XIX вв., когда «высокая мужская мода требовала брюк и жакетов с высокой способностью к удержанию четких форм. Некоторые мужчины носили корсеты, чтобы обеспечить требуемую “гладкость” силуэта. [...] В 1820-х мужчины начинают чаще носить корсеты, поскольку становится модным иметь очень мощный торс и очень тонкую талию. Несмотря на то, что эти *денди* часто воспринимались окружающими с иронией, мода на мужские корсеты продолжала существовать все 1800-е годы...» [9, р. 54]. По некоторым данным, корсет был и принадлежностью гардероба «самого» Бо Браммелла; возможно, именно с него и пошла мода на мужские корсеты.

Полагаем, что в частности и использование корсета может помочь визуально отобразить психологическую динамику в случае Онегина: подчеркнуто четкий, выраженный силуэт с почти гипертрофированно (на сегодняшний вкус) зауженной талией для начальных картин, контрастирующий с отсутствием корсета – и, соответственно, с более естественным силуэтом – в финальных сценах.

Здесь мы говорим только об одежде, которую мог бы носить Евгений; добавим все же несколько слов о подобной – но противоположной по направленности – динамике образа Татьяны. «Простая дева» в начале поэмы и оперы, к финалу она превращается в великолепную знатную даму.

Как изменилася Татьяна!
Как твердо в роль свою вошла!
Как утеснительного сана
Приемы скоро приняла!
Кто б смел искать девчонки нежной
В сей величавой, в сей небрежной
Законодательнице зал?..

Соответственно, та строгость и безупречность следования моде, которую демонстрирует Онегин в первых частях, для образа Татьяны должна стать одной из важнейших характеристик к финалу. Во внутренней, психологической трансформации ее образа мы бы акцентировали скорее «я тогда моложе», чем «я лучше, кажется, была»: те утраченные качества, по которым грустит теперь Татьяна и которые кажутся ей безусловно положительными (невинность, доверчивость, способность безоглядно отдаться чувствам), все же очень сильно связаны с ее тогдашней юностью, с отсутствием жизненного опыта, с ограничениями деревенской жизни. Значит, новые качества – такие, как хладнокровие, уверенность в себе, твердость духа – не превращают зрелую княгиню N в какой-то «антипод» юной Тани Лариной: они выступают как закономерное развитие тех черт характера, которыми, вероятно, она уже обладала – но в деревне и за недостатком опыта она просто не имела случая серьезно проявить их. Татьяна, в отличие от Онегина, – личность изначально очень цельная, и ее преображение остается гораздо более внешним, чем внутренним; но зато на внешнем уровне это радикальная трансформация, которую достаточно легко показать средствами костюма

Заметим здесь, кстати, что знаменитый берет («Кто там в малиновом берете?» – спрашивает Онегин, не сразу узнав Татьяну после долгой разлуки), как и можно было предположить, – яркий знак той самой радикальной «внешней» трансформации образа. Первоначально береты изготавливались вручную для сельских жителей мужского пола, и лишь к началу XIX века можно отнести начало их промышленного изготовления и вхождения в моду; представители фабрики Beateх-Laulhere, выступившей здесь «первопроходцем», утверждают, что первые их записи о производстве беретов датируются 1810 годом [12, р. 7]. Таким образом, еще на момент написания Пушкиным «романа в стихах», берет оставался остро модным аксессуаром в Европе

Конечно, поэтический материал не дает достаточных данных для фиксации (например, в табличной форме) возможных объективных корреляций между психологическими состояниями персонажей в начале и финале поэмы – и их одеждой. Тем не менее, определенные сопоставления прослеживаются достаточно отчетливо. Евгения в I песни мы видим и совсем юным избалованным барчуком, полностью погруженным в вихрь светских удовольствий («Забав и роскоши дитя»), и очень быстро пресыщенным этими удовольствиями молодым «денди». Но в любом случае его туалет «в последнем вкусе» постоянно остается в центре внимания автора, сохраняя за собой роль одного из важнейших мотивов всей I песни. И это еще при том, что автор делает специальную оговорку: дескать, он мог бы «пред ученым светом / Здесь описать его наряд», но мешает отсутствие в русском языке таких слов, как «панталоны, фрак, жилет». Надо понимать, что не будь этого ограничения – туалет Онегина был бы описан еще более подробно

Но вот перед нами Онегин финальной, 8-й песни. Он повзрослел, если не постарел. Нам известно, хотя и без подробностей, что убийство друга оставило тяжелый след и в его собственной душе. «Безмолвный и туманный», теперь он возвращается в петербургский высший свет – но в каком образе на этот раз?.. Характерно, что в ответ на пересуды сплетников, обсуждающих возможные новые «маски» Онегина («Чем ныне явится? Мельмотом, / Космополитом, патриотом, / Гарольдом, квакером, ханжой...») – рассказчик вполне резонно советует своему герою «Отстать от моды обветшалой [Выделено нами. – Л.Л.] / Довольно он морочил свет...» – И, в полном соответствии с этим авторским пожеланием, в 8 песни мы не находим уже ни одного, даже мимолетного, упоминания одежды Евгения! (Если не считать таким упоминанием единственное замечание: «... ронял / В огонь то туфлю [Выделено нами. – Л.Л.], то журнал...»)

Столь явное избегание темы, которая при первом знакомстве с персонажем казалась почти навязчивой, очень симптоматично. При том, что сдержанность Пушкина в

описании конкретных изменений в характере героя за время его отсутствия оставляет широкое поле для интерпретации этих изменений режиссерами и костюмерами

«Алгоритм» сопоставлений между психическими состояниями и одеждой Татьяны представляется иным. Читатель знакомится с ней во 2 песни. «Дика, печальна, молчалива, / Как лань лесная боязлива...» - ей, скромной и простой девушке, задумчивой книголюбке и мечтательнице, явно не до нарядов. И действительно, здесь мы не найдем опять же *ни одного* специального упоминания одежды Тани. Такая «фигура молчания» тоже кажется намеренной и подчеркнутой; ведь даже о том, как одевалась ее мать, известно гораздо больше – и в романтической юности («она была одета / Всегда по моде и к лицу [...] Корсет носила очень узкий...»), и в почтенном браке («обновила наконец / На вате шляфор и чепец»).

Удивительнее, что *ничего* не говорится об одежде Татьяны (за исключением пресловутого «берета») и в той же финальной песни, где перед нами предстает совсем иной ее образ – великолепной княгини, светской львицы, «законодательницы зал». То есть ничего не говорится о конкретных ее нарядах, их фасонах, названиях и т.п. Автору достаточно дать самый общий абрис, наметить главное в ее нынешнем внешнем облике:

Она казалась верный снимок

Du comme il faut¹...

- или:

... с головы до ног

Никто бы в ней найти не мог

Того, что модой самовластной

В высоком лондонском кругу

Зовется vulgar...

Здесь уместно вспомнить известную поговорку: высший вкус в одежде проявляется в таком ее подборе, который побуждает окружающих говорить не «Как хорош твой наряд», а «Как ты хорош(а) в это наряде». Акцент при таком подходе – используемом в данном случае и Пушкиным, - переносится с конкретных деталей одежды на создание целостного образа

«Лейтмотивный» характер темы моды в 1 песни отражает, в довольно ироничном ключе, чрезмерную (почти компульсивную, как сказали бы сегодня) увлеченность самого Евгения этой темой. Что соответствует и столь свойственной характеру молодого Онегина и постоянно подчеркиваемой автором общей личностной незрелости, легковесности, поверхностному отношению к учебе, романтическим отношениям, повседневным делам и т.п. Подчеркнутое же «отсутствие» данного мотива в финальных сценах выступает как инструмент художественно-психологической выразительности - расставляющий, однако, разные акценты при разработке двух главных образов поэмы. Наглядно иллюстрируя, с одной стороны, глубокую трансформацию, произошедшую в духовном мире Онегина; с другой - гораздо менее драматичное, зато более последовательное и даже «эволюционное» духовное развитие Татьяны, естественный процесс взросления цельной и гармоничной личности. («Блажен, кто смолodu был молод, / Блажен, кто вовремя созрел...» - эти строки из поэмы, сказанные совсем по другому поводу, смело можно отнести и к образу Татьяны.

Авторы различных постановок «Евгения Онегина» ориентируются на самые разнообразные источники сведений об одежде высшего класса в пушкинский период. На наш взгляд, проблема достоверности при выборе костюмов персонажей имеет здесь два важных аспекта. Во-первых, это, конечно, достоверность историческая. Но не менее

¹ «правильный», «приличный» (франц.)

важным остается такой аспект, как психологическая достоверность. Ее может обеспечить принцип ориентации не только на выделяемые поэтом индивидуализированные и резко контрастные психологические типы (Онегин – Ленский, Татьяна – Ольга), но и на подобное же контрастное противопоставление образов главных героев (Онегин и Татьяна) «самим себе» в начальных и финальных сценах.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бабурина Н.Ф., Полетаева В.В. Мода как отражение социальной структуры Российской империи XIX столетия (на примере дворянского сословия) // Верхневолжский филологический вестник – 2018 – № 4 (15). – С. 223-231.
2. Бобрик О., Коткина И. Энциклопедия псевдорусской жизни // ТЕАТР. – 2012. – №6-7. URL: <https://oteatre.info/enziklopedia-psevdorusskoj-zhizni/>
3. Манкевич И.А. Поэтика костюма в повседневной жизни А. С. Пушкина: культурологические сюжеты // Вестн. Том. гос. ун-та. 2009. – №318. – С. 92-98.
4. A Century of Sartorial Style: A Visual Guide to 19th Century Menswear | Mimi Matthews. URL: <https://www.mimimatthews.com/2016/10/03/a-century-of-sartorial-style-a-visual-guide-to-19th-century-menswear/>
5. Alexander T. Tchaikovsky's Yevgeny Onegin in Britain, 1892 and 1906: Slipping between High and Low, Future and Past, East and West. Musiktheorie. – 2015. – №30(3). – P. 223-234.
6. Crane D. Fashion and Its Social Agendas: Class, Gender, and Identity in Clothing. – University of Chicago Press, 2000. – 294 p.
7. Gill M. Eccentricity and the Cultural Imagination in Nineteenth-Century Paris. – Oxford, UK: OUP Oxford. 2009. – 362 p.
8. Giorcelli C., Rabinowitz P. Fashioning the Nineteenth Century: Habits of Being (3). – Minnesota, USA: University of Minnesota Press, 2014. – P. 9.
9. Love S. Corsets Overview History Notes Nonfiction Book 14. –N.p., 2021. – 179 p.
10. Regency Fashion: Men's Breeches, Pantaloon, and Trouser URL: <https://jane Austen world.com/2013/06/21/regency-fashion-mens-breeches-pantaloon-and-trousers/>
11. Taruskin R. Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays. – NJ: Princeton, 1997. – 561 p.
12. Wilcox R.T. The Mode in Hats and Headdress. – NY & L.: Charles Scribner's Sons, 1945. – 200 p.

REFERENCES

1. Baburina N.F., Poletaeva V.V. Moda kak otrazhenie sotsial'noi struktury Rossiiskoi imperii XIX stoletiya (na primere dvoryanskogo sosloviya) // Verkhnevolzhskii filologicheskii vestnik – 2018 – № 4 (15). – Pp. 223-231.
2. Bobrik O., Kotkina I. Entsiklopediya psevdorusskoj zhizni // TEATR. – 2012. – №6-7. URL: <https://oteatre.info/enziklopedia-psevdorusskoj-zhizni/>
3. Mankevich I.A. Poetika kostyuma v povsednevnoi zhizni A. S. Pushkina: kul'turologicheskie syuzhety // Vestn. Tom. gos. un-ta. 2009. – №318. – Pp. 92-98.
4. A Century of Sartorial Style: A Visual Guide to 19th Century Menswear | Mimi Matthews. URL: <https://www.mimimatthews.com/2016/10/03/a-century-of-sartorial-style-a-visual-guide-to-19th-century-menswear/>
5. Alexander T. Tchaikovsky's Yevgeny Onegin in Britain, 1892 and 1906: Slipping between High and Low, Future and Past, East and West. Musiktheorie. – 2015. – №30(3). – Pp. 223-234.

6. Crane D. Fashion and Its Social Agendas: Class, Gender, and Identity in Clothing. – University of Chicago Press, 2000. – 294 p.
7. Gill M. Eccentricity and the Cultural Imagination in Nineteenth-Century Paris. – Oxford, UK: OUP Oxford. 2009. – 362 p.
8. Giorcelli S., Rabinowitz R. Fashioning the Nineteenth Century: Habits of Being (3). – Minnesota, USA: University of Minnesota Press, 2014. – P. 9.
9. Love S. Corsets Overview History Notes Nonfiction Book 14. –N.p., 2021. – 179 p.
10. Regency Fashion: Men’s Breeches, Pantaloon, and Trouser URL:
<https://janeaustensworld.com/2013/06/21/regency-fashion-mens-breeches-pantaloon-and-trousers/>
11. Taruskin R. Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays. – NJ: Princeton, 1997. – 561 p.
12. Wilcox R.T. The Mode in Hats and Headdress. – NY & L.: Charles Scribner's Sons, 1945. – 200 p.

Сюй Цзупинь

декан музыкального факультета, профессор музыковедения
Институт Хэйхэ в провинции Хэйлунцзян, Китай
e-mail: xu.zuping@rambler.ru

Xu Zuping

Dean of the Faculty of Music, Professor of Musicology
Heihe Institute in Heilongjiang Province, China

КИТАЙСКО-РОССИЙСКИЙ ТРАНСГРАНИЧНЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ОБМЕН В БАССЕЙНЕ РЕКИ ХЭЙЛУНЦЗЯН

Исследование выполнено в рамках проекта "Китайско-российская база трансграничного музыкального обмена в бассейне реки Хэйлунцзян". Артикул 2018-KYYWF-1255. Финансирование: Департамент образования провинции Хэйлунцзян Плата за фундаментальные научные исследования для провинциальных высших учебных заведений.

Аннотация. В эпоху глобализации взаимопроникновение культур более не ограничивается зонами проживания народов. Однако именно трансграничный культурный обмен является наиболее эффективным по сей день и обладает историческим фундаментом. Геополитические задачи России и Китая в отношении друг друга в настоящее время стимулируют развитие трансграничного музыкального обмена, поскольку оба государства заинтересованы в становлении дружественных отношений. Объектом настоящего исследования является российская и китайская музыкальная культура. Предметом исследования является китайско-российский трансграничный музыкальный обмен в бассейне реки Хэйлунцзян. Особое внимание в данной статье уделяется культурно-историческим причинам эффективности трансграничного обмена в бассейне реки Хэйлунцзян. Научная новизна исследования заключается в комплексном анализе истории и современных данных о трансграничном музыкальном обмене в бассейне реки Хэйлунцзян. Основными результатами исследования является выделение основных тенденций в китайско-российском трансграничном музыкальном обмене: синкретичности, тенденции к европеизации, ладогармонической общности традиционной музыки народов рассматриваемого региона, общие академические основы, стремление к установлению дружественных отношений между культурами посредством музыкального взаимодействия. Развитие музыкального взаимодействия между Маньчжурией и регионами Дальнего Востока посредством проведения мероприятий и создания совместных образовательных программ является крайне перспективным для развития российско-китайских отношений.

Ключевые слова: Россия, Китай, музыкальный обмен, взаимопроникновение культур, культура, национальная культура, духовная культура, дальневосточные регионы России, северные регионы Китая, трансграничный культурный обмен.

SINO-RUSSIAN CROSS-BORDER MUSIC EXCHANGE IN THE HEILONGJIANG RIVER BASIN

The study was carried out as part of the project "Sino-Russian Base of Cross-Border Music Exchange in the Heilongjiang River Basin". Item number 2018-KYYWF-1255. Funding: Heilongjiang Provincial Department of Education Basic Research Fee for Provincial Institutions of Higher Education.

Annotation. In the era of globalization the interpenetration of cultures is no longer limited to the areas where peoples live. However, it is cross-border cultural exchange that is the most effective to this day and has a historical foundation. The geopolitical tasks of Russia and China in relation to each other at present stimulate the development of cross-border musical exchange,

because both states are interested in the establishment of friendly relations. The object of this study is Russian and Chinese musical culture. The subject of the research is the Sino-Russian cross-border music exchange in the Heilongjiang River basin. Particular attention in this article is paid to the cultural and historical reasons for the effectiveness of transboundary exchange in the Heilongjiang River basin. The scientific novelty of the study lies in the comprehensive analysis of the history and contemporary data on cross-border music exchange in the Heilongjiang River Basin. The main results of the study are the identification of the main trends in the Sino-Russian cross-border musical exchange: syncretism, tendencies toward Europeanization, the harmonious commonality of traditional music of the peoples of the region under consideration, common academic foundations, and the desire to establish friendly relations between cultures through musical interaction. The development of musical interaction between Manchuria and regions of the Far East through events and the creation of joint educational programs is extremely promising for the development of Russian-Chinese relations.

Keywords: Russia, China, musical exchange, interpenetration of cultures, culture, national culture, spiritual culture, Far Eastern regions of Russia, northern regions of China, cross-border cultural exchange.

Особенности национальной музыкальной культуры дальневосточных регионов России и северных регионов Китая

Культурное наследие России и Китая, в том числе музыкальное, является предметом огромного интереса во всем мире. Специфика российского культурного ландшафта во многом обуславливается количеством народов, проживающих в этой стране — более 190. В регионах Дальнего востока проживают русские, орочи, нанайцы, тазы, удэгейцы, ульчи, чукчи, эвенки, эвены, эскимосы и другие. Около половины из 40 официально зарегистрированных в России малых национальных групп проживают на этой территории [1]. Непосредственно в Приамурье проживают русские, нанайцы, маньчжуры, ульчи, евреи, негидальцы, нивхи, эвенки, а также орочи и удэгейцы. По другую сторону Хэйлунцзян (Амура) находится китайская историческая область Маньчжурия, в состав которой входят провинции Хэйлунцзян, Цилинь и Ляонин. На этой территории проживают представители китайцев, тунгусов, маньчжуров, ханьцов, монголов, ороحوнов, нанайцев, русских и евреев. Уже по этническому составу данных регионов можно говорить о взаимопроникновении культур, поскольку в этих областях проживают представители одних и тех же этносов. Также этот факт указывает на исторические переселенческие процессы, что позволяет говорить о многовековой истории взаимопроникновения культур в этом регионе и их синергетичности. По этой причине невозможно точно установить, где именно зародились некоторые из особенностей музыкальной культуры народов этих регионов. Тем не менее, можно говорить об общих чертах, присущих музыке в этой области.

Музыкальный фольклор большинства вышеназванных народов представлен песнями и наигрышами. Крайне распространено звукоподражание природе, животным и птицам. Выделяются календарно-трудовые, бытовые, лирические, обрядовые, праздничные и шаманские песни [2]. Во всех из этих жанров отмечается присутствие воспитательных мотивов [3]. Нередко пение сопровождается танцами, несущими нарративное значение и дополняющими сюжеты песен. В музыкальной культуре тунгусо-маньчжурских народов нашли свое отражение анимистические представления о мироустройстве. Также в музыке этих народов отражен распространенный здесь культ природы, производится трансляция конфуцианской доброжелательности, внимание к этике и морали, человеколюбивым ценностям и стремление к гармонии.

Что касается русских и евреев, проживающих на этих территориях, они являются носителями собственных музыкальных культур, отличных от характерных для коренных

народов рассматриваемого региона. Русская музыкальная культура тяготеет к европейской и в первую очередь представлена в Приамурье академической, а не народной музыкой. Связано это с периодом переселения русских в эту область — середину XVII века. В это время русская культура уже являлась достаточно систематизированной и авторские произведения активно распространялись, тогда как новой народной музыки возникало все меньше. Переселенцы, безусловно, являясь носителями народной культуры родных регионов, привозили с собой и музыкальные инструменты, и песни, но нельзя говорить о возникновении русской народной музыки в Приамурье как нового течения — музыкальные традиции других регионов переместились вместе с их носителями и распространялись в этой области. Что касается евреев, проживающих в Приамурье, то миграция этого народа происходила и вовсе в начале XX века, и такой период не является достаточным для возникновения локальной музыкальной культуры.

Интересны и национальные музыкальные инструменты Приамурья. По обе стороны реки используются свободные аэрофоны, мембранофоны (шаманские бубны), простейшие свистульки и идиофоны (особенное распространение получили варганы). Среди китайских струнных инструментов, распространенных в этом регионе, можно выделить Цисяньцин, характерный для китайской культуры в целом, и похожий на лютию инструмент Пиба, вероятно, имеющий арабские корни [4]. Цисяньцин является скорее сольным инструментом, а Пиба — оркестровым. Струнно-смычковый инструмент Хуцинь применяется как в сольной, так и в ансамблево-оркестровой игре. Эти инструменты распространены в основном на китайской стороне Амура. А вот духовой инструмент в виде бамбуковой трубки активно используется народами по обе стороны реки. В Китае этот инструмент называют Сяо, нанайская бамбуковая флейта не известна под собственным названием. Интереснейшим духовым инструментом является и Шен, представляющий собой чашу с 17 бамбуковыми палочками с отверстиями. Звукоизвлечение производится посредством вдувания воздуха в мундштук и одновременного закрывания пальцами нескольких отверстий. Многие из этих инструментов по сей день активно используются в театре Китая.

С середины XX века китайская культура начала активно европеизироваться. Это означало, в первую очередь, распространение академической музыкальной культуры, что позволило начать более активное взаимодействие с русскими, проживающими в Приамурье. В основу учебной программы открывшейся в Шанхае в 1924 году Китайской национальной консерватории был положен опыт русских музыкальных учебных заведений [5]. Переплетение традиций и академического подхода привело к формированию благоприятных условий для развития нового поколения музыкантов, в произведениях которых находит свое подлинное воплощение диалог культур [6]. Тем не менее, важно отметить, что диалог культур в XX веке как таковой не являлся целью развития академического подхода в китайской музыке, композиторы старались обогатить собственную культуру за счет использования европейских подходов.

Также для академической музыки как Китая, так и регионов Дальнего востока, характерно сильное влияние фольклорных мотивов. Это выражается как в использовании традиционных инструментов, так и в особых способах звукоизвлечения. Интонационно-ладовое преломление уникальных черт музыкальной культуры коренных народов отражено в творчестве таких композиторов с Дальнего Востока, как Н. Менцер, Ю. Владимиров, В. В. Ипатов, П. Мирской, и маньчжурских композиторов.

Роль русской эмиграции начала XX века в развитии музыкальной культуры в северных провинциях Китая

В начале XX века началась активная эмиграция русских в Маньчжурию. Важно и то, кем были эмигранты — в основном ими являлись представители творческой интеллигенции, несогласные с советским режимом. В результате этого возникли, в числе прочего, русские высшие учебные заведения в китайском городе Харбин, ставшем центром музыкального обмена между Россией и Китаем в то время в том числе потому, что около половины населения города к началу 1930-х годов составляли русские эмигранты [7]. Открывались и музыкальные школы с русскими преподавателями (первой из таких стала школа, открытая П.Н. Машиным, Е.П. Прудницкой, Е.Н. Дружининой и С.М. Давкиридзе). В этих школах практиковалось трехступенчатое образование. В русских музыкальных школах учились и китайцы, в том числе пианистки Чж. Шусин и П. Цзинлян [8].

Развитию трансграничного музыкального обмена в начале XX века значительно поспособствовала деятельность Е.М. Долина, который в этот период сформировал на Дальнем Востоке России единую театральную систему, в которую входили в том числе и профессиональные музыкальные коллективы, осуществлявшие свою деятельность на постоянной основе во Владивостоке, Хабаровске, Благовещенске, Чите, а также Харбине, а затем обменивались гастрольными спектаклями и концертами [9]. Для сообщения об этих и других гастрольях в Харбине был создан журнал «Рубеж», где также публиковалась критика театральных постановок. В «Рубеже» из музыкантов особенно отмечались солистки Е. Труговская и А.Сизякова, вокалисты дуэта «Бим-Бом» и другие. Организовывались концерты-лекции, на которых рассматривались произведения М.И. Глинки, А.С.Даргомыжского, А. П. Бородин, С. В. Рахманинова, П.И. Чайковского и других русских композиторов [9]. В Китае также выступали известные русские певцы А. Вертинский и Ф. Шаляпин, а также пианист А. Рубинштейн [10].

Русская эмиграция начала XX века не только способствовала созданию постоянных событий, таких как гастрольные спектакли и концерты, между регионами по обе стороны реки Хэйлунцзян, но и значительно повлияла на традиции музыкального образования в Китае. Это влияние сохраняется по сей день, способствуя европеизации китайской культуры.

Современный трансграничный музыкальный обмен в бассейне реки Хэйлунцзян

Современный трансграничный музыкальный обмен в рассматриваемом регионе происходит в основном за счет проведения музыкальных фестивалей и гастролей отдельных музыкальных коллективов из регионов Дальнего Востока и Маньчжурии. Также этому процессу способствует изучение музыки Китая в дальневосточных университетах, а в китайских — музыки фольклорной направленности российских дальневосточных композиторов. Сейчас, в свете высокой значимости установления дружеских отношений с Китаем, увеличился интерес государства к финансированию подобных программ.

В частности, в регионах Дальнего Востока есть высшие учебные заведения (Хабаровский государственный институт культуры), в рамках программы которых встречаются курсы и специальности по изучению китайской музыки. В Китае русская музыка в основном изучается в Пекинской и Шанхайской консерваториях, однако если в российских учебных заведениях большее внимание уделяется традиционной музыке Китая, то в образовательных программах КНР в основном изучают академическую музыку российских композиторов [11]. Также российские и китайские музыкальные учебные

заведения сотрудничают друг с другом, консультируясь по вопросам составления программы, организовывая обмен студентами и лекции приглашенных преподавателей [12].

Что касается музыкальных фестивалей, концертов и конкурсов, такие регулярно проходят как в региональных центрах Дальнего Востока, так и в Маньчжурии. В 2022 году прошел российско-китайский музыкальный фестиваль «Студенческий голос», проводящийся в формате конкурса. Организаторами мероприятия выступили телекоммуникационная компания Цзилинь и радио «Владивосток FM» [13]. В ноябре этого же года был проведен I Международный российско-китайский многожанровый онлайн-конкурс «Страна танцующих драконов» [14], в рамках которого, в числе прочих, свое творчество могли представить музыканты, работающие в направлениях вокально-хоровых жанров и инструментальной музыки. Одним из членов жюри этого конкурса стала главный дирижёр Российско-китайского симфонического оркестра (Санкт-Петербург) Тунжо Чжэн. Проект является частью международного онлайн-фестиваля искусств «Культурный обмен».

Ладогармоническая общность музыки коренных народов Дальнего Востока России и традиционной китайской музыки является хорошим фундаментом для взаимодействия этих двух культур. В межкультурном диалоге между Россией и Китаем возможно формирование единого художественного пространства, которое способствует укреплению российско-китайских отношений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Распоряжение Правительства РФ от 17.04.2006 N 536-р (ред. от 18.05.2010) Об утверждении перечня коренных малочисленных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока Российской Федерации.
2. Ли Хунцзюань. Процесс изменения национальной культуры нанайцев в дальневосточных регионах России // Общество: философия, история, культура. 2018. №12 (56).
3. Богданов И.А. Теоретические и практические проблемы музыкальной этнопедагогике (на примере народов Севера): дис. ... канд. пед. наук. – М., 1992.
4. У Г.-И. Родство музыкального инструментария в традиционной музыке стран Дальнего Востока // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2010. № 134.
5. Айзенштадт С.А. Русский композитор в Китае: Александр Николаевич Черепнин // Забытые имена: История Дальнего Востока России в лицах. Вып.2. – Владивосток, 1995. С. 64.
6. Чернявский В.А. Взаимодействие музыкальных культур в контексте современных проблем образования // Наследие веков. 2019. №3 (19).
7. Лю С. Знакомство с искусством китайской симфонической музыки, оперы и балета через историю Китайско-Восточной железной дороги / Сюэцин Лю, С.В. Мезенцева // История и культура Приамурья. Научно-практический журнал. 2016. № 1(19). С. 49-66.
8. Хуан П. Влияние русского фортепианного искусства на формирование и развитие китайской пианистической школы: дис. ... канд. искусствоведения. - С.Петербург, 2008.
9. Королева В.А. Русские музыканты в Китае // Россия и АТР. 1999. №3.
10. Мелихов Г.В. Китайские гастроли: неизвестные страницы из жизни Ф. И. Шаляпина и А. Н. Вертинского: к 100-летию Харбина. – М.: Ин-т российской истории РАН, 1998. - 132 с.
11. Минхуэй Л. К проблеме освоения истории русской музыки студентами КНР // Преподаватель XXI век. 2014. № 2.

12. Видеосовещание с Пекином // ХГИК. URL: <http://hgiik.ru/home/sobytiya/3495-videosoveshchanie-s-pekinom> (дата обращения 06.12.2022).
13. Российско-китайский музыкальный фестиваль «Студенческий голос» прошёл во Владивостоке // news. URL: <https://news.myseldon.com/ru/news/index/274936991> (дата обращения 06.12.2022).
14. I Международный российско-китайский многожанровый онлайн-конкурс «Страна танцующих драконов» // #нависоте. URL: <https://nvfest.ru/onlayn-festival-kulturnyy-obmen/strana-tancyushchih-dragonov/>(дата обращения 06.12.2022).

REFERENCES

1. Rasporyazhenie Pravitel'stva RF ot 17.04.2006 N 536-r (red. ot 18.05.2010) Ob utverzhdenii perechnya korennykh malochislennykh narodov Severa, Sibiri i Dal'nego Vostoka Rossiiskoi Federatsii.
2. Li Khuntszyuan'. Protsess izmeneniya natsional'noi kul'tury nanaitsev v dal'nevostochnykh regionakh Rossii // Obshchestvo: filosofiya, istoriya, kul'tura. 2018. №12 (56).
3. Bogdanov I.A. Teoreticheskie i prakticheskie problemy muzykal'noi etnopedagogiki (na primere narodov Severa): dis. ... kand. ped. nauk. – M., 1992.
4. U G.-I. Rodstvo muzykal'nogo instrumentariya v traditsionnoi muzyke stran Dal'nego Vostoka // Izvestiya RGPU im. A. I. Gertsena. 2010. № 134.
5. Aizenshtadt S.A. Russkii kompozitor v Kitae: Aleksandr Nikolaevich Cherepnin // Zabytye imena: Istoriya Dal'nego Vostoka Rossii v litsakh. Vyp.2. – Vladivostok, 1995. P. 64.
6. Chernyavskii V.A. Vzaimodeistvie muzykal'nykh kul'tur v kontekste sovremennykh problem obrazovaniya // Nasledie vekov. 2019. №3 (19).
7. Lyu S. Znakomstvo s iskusstvom kitaiskoi simfonicheskoi muzyki, opery i baleta cherez istoriyu Kitaisko-Vostochnoi zheleznoi dorogi / Syuetsin Lyu, S.V. Mezentseva // Istoriya i kul'tura Priamur'ya. Nauchno-prakticheskii zhurnal. 2016. № 1(19). Pp. 49-66.
8. Khuan P. Vliyanie russkogo fortepiannogo iskusstva na formirovanie i razvitie kitaiskoi pianisticheskoi shkoly: dis. ... kand. iskusstvovedeniya. - S.Peterburg, 2008.
9. Koroleva V.A. Russkie muzykanty v Kitae // Rossiya i ATR. 1999. № 3.
10. Melikhov G.V. Kitaiskie gastrol'i: neizvestnye stranitsy iz zhizni F. I. Shalyapina i A. N. Vertinskogo: k 100-letiyu Kharbina. – M.: In-t rossiiskoi istorii RAN, 1998. - 132 p.
11. Minkhuei L. K probleme osvoeniya istorii russkoi muzyki studentami KNR // Prepodavatel' KhKhI vek. 2014. № 2.
12. Videosoveshchanie s Pekinom // KhGIK. URL: <http://hgiik.ru/home/sobytiya/3495-videosoveshchanie-s-pekinom> (дата обрashcheniya 06.12.2022).
13. Rossiisko-kitaiskii muzykal'nyi festival' «Studencheskii golos» proshel vo Vladivostoke // news. URL: <https://news.myseldon.com/ru/news/index/274936991> (дата обрashcheniya 06.12.2022).
14. I Mezhdunarodnyi rossiisko-kitaiskii mnogozhanrovyi onlain-konkurs «Strana tantsuyushchikh drakonov» // #navysote. URL: <https://nvfest.ru/onlayn-festival-kulturnyy-obmen/strana-tancyushchih-dragonov/>(дата обрashcheniya 06.12.2022).

Сорокина Ульяна Владимировна
кандидат искусствоведения,
старший преподаватель кафедры теории музыки и композиции
ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория
им. С. В. Рахманинова»
e-mail: sorokina.rahm@bk.ru

Sorokina Ulyana V.
Ph.D. in History of Arts,
Senior Lecturer, Department of Music Theory and Composition
Rostov State Conservatory them. S.V. Rachmaninov

ЦЕРКОВНО-ПЕВЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА РОСТОВА-НА-ДОНУ В УСЛОВИЯХ СОЦИАЛЬНО-ПОЛИТИЧЕСКИХ ТРАНСФОРМАЦИЙ (1920-1930 ГГ.) ПАМЯТИ М. П. РАХМАНОВОЙ

Аннотация. На основе архивно-библиографических данных в статье выявляются тенденции сохранения церковно-певческой культуры в Ростове-на-Дону в 1920-1930 годы. Обозначается сберегательная роль регента и композитора духовной музыки в условиях социокультурных трансформаций. Впервые в научный оборот вводятся материалы государственного архива Ростовской области, Российского архива литературы и искусства, освещающие постановку церковно-певческого дела в городе, личных архивов композиторов и регентов, работавших в советский период. Проведенное исследование показало, что в 1920-е годы церковно-певческая жизнь в Ростове-на-Дону продолжала существовать, несмотря на все сложности и противоречия. По мнению автора, обновленческий раскол не затронул музыкальную составляющую служб. В статье доказано, что общество Драмсоюза, облагавшее церкви авторским сбором, выплачивало гонорары духовным композиторам, поощряя их труд наравне со светскими. Исследователь констатирует, что экономическая ситуация вынуждала многих граждан искать заработок в стенах церкви, следовательно, недостатка желающих занять место регента или певчего не было. Вместе с тем, в статье отмечается, существовавший дефицит профессиональных кадров, о чем говорит востребованность опытных регентов М. Ю. Скрипникова и И. Ф. Коваленко.

Ключевые слова: церковно-певческая культура, духовная музыка, регент, Скрипников, Коваленко, Ростов-на-Дону, обновленчество.

CHURCH SINGING CULTURE OF ROSTOV-ON-DON IN THE CONDITIONS OF SOCIO-POLITICAL TRANSFORMATIONS (1920-1930) IN MEMORY OF M. P. RAKHMANOVA

Annotation. Based on the study of archival and bibliographic data, the article identifies trends in the preservation of church singing culture in Rostov-on-Don in the 20-30 years of the twentieth century. The saving role of the regent and composer of sacred music in the conditions of socio-cultural transformations is indicated. For the first time, the materials of the State Archive of the Rostov region, the Russian Archive of Literature and Art, the personal archives of composers and regents who worked during the Soviet period are being introduced into scientific circulation.

The conducted research showed that in the 1920s, church singing life in Rostov-on-Don continued to exist, despite all the difficulties and contradictions. Thus, the Renovatianist schism practically did not affect the musical component of the services, and the community spared no expense to arrange magnificent services in its temple. On the other hand, the Drama Union society, which levied copyright fees on churches, paid royalties to spiritual composers, encouraging their work on a par with secular ones. The economic situation forced many citizens to seek earnings within the walls of the church (for example, citizen Gredchenko, who has no musical education). There was no shortage of those wishing to take the place of a regent or a chorister (in the Church of All Saints, the regents changed every six months, in the Al-Nevsky Cathedral there was a competition of three people for a place). However, there was an acute shortage of experienced and professional personnel, which proves the extreme demand for regents Skripnikov and Kovalenko.

Keywords: church singing culture, sacred music, regent, Skripnikov, Kovalenko, Rostov-on-Don, renovatianism.

Деятельность композиторов духовной музыки, регентов, певчих в период советской власти в связи с отделением Церкви от государства и распространением антирелигиозной идеологии не соответствовала генеральному направлению культурной политики страны. Если в дореволюционный период проблемы развития духовной музыки активно обсуждались на страницах светской и духовной периодической печати, в специализированных журналах «Хоровое и регентское дело» и «Русской музыкальной газете» шли бурные дискуссии о путях развития церковной музыки, обсуждались проблемы обучения регентов и певчих, организовывались духовные концерты, представлявшие различные пути развития духовной музыки. После революции все, что было связано с религией, скрывалось от широкой общественности. Проблемы существования и развития церковного пения находились за гранью научных и культурных интересов в Советском Союзе. Большинство людей, являвшихся носителями церковно-певческой традиции в России, оказались надолго забытыми, в связи с чем любое свидетельство о них в настоящее время поистине бесценно. Возможность ввести в научный оборот материалы государственных архивов Ростовской области, центра документации новейшей истории Ростовской области, Российского архива литературы и искусства, личных архивов композиторов и регентов, работавших в советский период, позволит восполнить существующий пробел в развитии отечественного музыкознания.

Одним из наиболее болезненных испытаний в 1920-е годы явился раскол внутри самой Церкви. Идеи переиздания богослужебных книг, перевод части службы на русский язык, упрощение, сокращение обрядов зародились до прихода советской власти. На Поместном Соборе Русской Православной Церкви 1917 года поднимались вопросы обновления богослужебного языка, введение инструментального сопровождения. Они не нашли поддержки у большинства участников, но не искоренились. Потеряв правовую основу после революции, Церковь раскололась на многочисленные общины, отделившиеся от Патриарха Московского и Всея Руси Тихона. Встречаются упоминания о том, что обыкновенный священник, настоятель церкви мог исправлять службу на свой лад. Самым крупным из оформившихся направлений явилось обновленчество.

В Ростове-на-Дону особенно показательна в этом отношении судьба Александро-Невского собора. В 1922 г. обновленцы при помощи органов советской власти заняли храм и провозгласили Донскую и Новочеркасскую епархию Ростовской митрополией, а собор стал считаться кафедральным (в некоторых документах встречается: «митрополичий»). Правящим архиереем назначен епископ Феофилакт (Клементьев, 1870-1923). 15 ноября 1922 года в Александро-Невском соборе состоялся съезд

обновленческого духовенства, на котором были провозглашены основные принципы деятельности нового церковного направления: «Обновленческое движение ставит своей целью реформу церковно-общественной жизни на евангельских началах, апостольских преданиях, канонах церковных, но там, где формы церковной жизни изменились сравнительно с канонами, каноны, как потерявшие силу должны быть пересмотрены Собором или изменены» [1]. Для успешности обновления решено немедленно созвать Всероссийский Божественный Собор из духовенства и мирян на равных правах.

Вместе с тем, принятие обновленчества не сказалось на богослужебном пении в храме. Наоборот, собор имел свой хор в двадцать человек, руководителем которого неизменно с 1912 года оставался регент и композитор духовной музыки М. Ю. Скрипников. Несмотря на тяжелую материальную и политическую обстановку на заседаниях приходского совета вопрос о состоянии церковно-певческого дела поднимался регулярно. Велась речь о необходимости организовать всенародное пение, рекомендовалось не допускать ненужных пауз между песнопениями, добиваться исправного посещения всеми певчими служб, чтобы избежать слишком тихого звучания хора из-за отсутствия хористов. Не менее важным был вопрос дисциплины певчих. Пропуски, опоздания к началу церковных служб ухудшали пение хора. Непристойное поведение в храме – такое, как разговоры, оборачивание спиной к алтарю, выход из храма во время пауз между пением хора, решено было наказывать и увольнять певчих даже при весьма хороших голосовых данных. Совет строго требовал петь вечерню и акафист по воскресеньям.

Из протоколов заседаний церковно-приходской общины собора Александра Невского очевидно, что владение музыкальным инструментом было необходимым качеством регента. Вследствие тяжелой экономической ситуации в стране и страшного голода, охватившего юг России, в 1921 году М. Ю. Скрипников переехал в село Совет, что сразу же отразилось на состоянии богослужебного пения. «Многие певчие принуждены были оставить хор вследствие невозможности разучить песнопения без указаний на скрипке или фисгармонии», «замечено угрожающее явление распада А.-Невского хора», – отмечалось на одном из заседаний [2]. Михаил Юрьевич Скрипников владел игрой на инструменте кроме того, он пополнял богослужебный репертуар песнопениями, удобными для исполнения хором и соответствующими способностям коллектива, что еще раз свидетельствует о высоком профессионализме регента. После возвращения композитора в 1923 году церковный совет Александро-Невского собора единогласно постановил принять М. Ю. Скрипникова на должность регента и поручил ему организовать хор с учетом бюджета храма.

В этот период деньги обесценивались в десятки раз². Только за 1919-1920 годы зарплата регента выросла с 375 до 30 000 рублей. Заявления хора певчих о повышении им жалования стали типичными, но даже в сложившихся условиях опытному регенту не отказывали в выдаче аванса или надбавки к жалованию. Более того, только он мог решать вопрос о поощрении хора. В свою очередь хористы сами поручали М. Ю. Скрипникову указывать Совету, кому из них назначить 100% в прибавке, а кому 75%. Все это свидетельствует как о значительном авторитете композитора в глазах руководства церкви, так и о высокой степени доверия и уважения к нему среди певчих, с некоторыми из которых он продолжил работать в Соборе Рождества Пресвятой Богородицы после окончания Великой Отечественной войны.

² В четвертом квартале 1921 года среднемесячный темп эмиссии денег составлял 58%, темп роста цен – 112%. В первом квартале 1922 года эти цифры оказались еще выше: эмиссия – 67% в месяц, рост цен – 265% в месяц. Происходило полное крушение денежного хозяйства.

Нехватка профессиональных специалистов существовала повсеместно, при этом желающих занять место регента было немало. В 1924 году М.Ю. Скрипников временно покинул должность регента Александро-Невского Собора. В июне того же года отмечалась «слабость хора и неудовлетворительность постановки церковного пения» под руководством некоего Гретченко, в результате: «За полное несоответствие занимаемой должности, – неимение музыкального образования, не владение никаким музыкальным инструментом, плохое знание церковного устава, скудный репертуар, доходивший до повторения одних и тех же пьес даже рядом, грубое обращение с хором – совет постановил уволить регента Гретченко от службы» [3]. Хором несколько месяцев руководил некий Риниери, к Рождеству Христову руководство было передано другому регенту (фамилия в документе не читаема), а в январе 1925 года хор распался.

В 1928 году храм Александро-Невского был окончательно закрыт и позже снесен. Однако последнее «возрождение» церковного пения в нем было связано с именем М.Ю. Скрипникова. 19 февраля 1925 года, рассмотрев три заявления на должность регента, совет единогласно постановил: «Принять предложение М. Ю. Скрипникова. Хор в составе не менее 12 человек должен пение начать с 1 марта» [4]. Уже 3 мая Совет выразил искреннюю благодарность опытному регенту за чудесную постановку пения.

Из сохранившихся документов известна судьба еще одного храма в Ростове-на-Дону – кладбищенской церкви Всех Святых. Кандидаты на должность регента не задерживались здесь больше года. В 1923 году совмещал службу с руководством хором Александро-Невского собора Михаил Юрьевич Скрипников³. Учитывая приблизительно одновременное совершение богослужений во всех православных храмах, становится очевидным, что эта мера была вынужденная, как со стороны композитора, так и со стороны настоятелей храмов. В заявлении М. Ю. Скрипникова об увольнении (10 декабря 1923 года) в приходской совет церкви Всех Святых говорилось о риске, которому он подвергался: «Меня, кроме лишения службы, могут выдворить из квартиры, если узнают, что я посещаю церковную службу» [5].

После Михаила Юрьевича очередной регент К. М. Нагорный ратовал за увеличение числа певчих. Благодаря ему в мае 1924-го года хор церкви насчитывал 18 человек. Из документов известно, что в храме имела нотная библиотека. За приведение ее в порядок К. М. Нагорному было выдано вознаграждение. Следующий регент – Кондратьев, проработал два месяца, затем был уволен 24 декабря после заявления группы хористов о невозможности служить под его руководством. Нотную библиотеку он передал хористу Почекайлову. Временно на должность регента был принят Никольский, устроивший пение хора к празднику Рождества 1925-го года. Хор состоял из 16 человек.

В церкви Всех Святых 1920-е годы ознаменовались тяжелым экономическим положением: упразднена должность помощника регента, вопрос о содержании хора постоянно выносился на повестку заседаний церковно-приходского совета и отмечалось его «критическое состояние» [6]. Усугубляло ситуацию новое Отношение Епархиального Управления от 23.12.1924 № 2348 «о том, что используемые в церкви музыкальные и вокальные произведения композиторов граждан СССР подлежат оплате 5% авторским гонораром» [там же]. Согласно разъяснению Наркомпроса РСФСР⁴, выпущенному двумя месяцами ранее, все церкви были обязаны оплачивать исполнение музыкальных и вокальных произведений в размере 5 % с заработка всех служащих, независимо от того, что и кто пел, даже если хора не было вовсе, а службу совершали только

³ До этого обязанности регента церкви Всех Святых выполнял В. К. Сапожкин, уволившийся четвертого мая 1923 года.

⁴ «О развитии установленных общих ставок авторского гонорара», которым государство обложило публичное исполнение произведений членов Драмсоюза (23 октября 1924 года).

священнослужители. Эти выплаты церковные советы пытались всячески избежать. Вместе с тем, композиторы духовной музыки приравнивались к светским и могли получать гонорары за свое творчество.

В списках членов Драмсоюза⁵ встречается имя еще одного известного ростовского регента и композитора духовной музыки Ивана Федоровича Коваленко. С 1920 по 1928 гг. он занимал должность регента Архиерейского хора Ростовского кафедрального Собора Рождества Пресвятой Богородицы. Сохранились воспоминания священника П. Д. Чехранова о том, как «городское духовенство совершало торжественные богослужения в залитом электрическим светом кафедральном соборе, при участии чудного хора И. Ф. Коваленко» [7. С. 168].

С 1926-го года регент состоял в обществе Драмсоюза, от которого получал вознаграждения (от 21 до 35 р.). Он был автором ряда духовных сочинений. По сведению самого композитора в 1928 году они исполнялись в Ростове-на-Дону, Славянске, Бахмуте, Горловке, Харькове, Тростянце (Сумского района) и др.. Под давлением союза работников искусств в декабре 1928 года И. Ф. Коваленко вынужден был покинуть службу в храме, так как союз считал «недопустимым совмещать членство и работу регента в церкви» [8]. Такая же участь постигла и М. Ю. Скрипникова.

После ужесточения государственной политики, символичного переименования «Союза безбожников» в «Союз воинствующих безбожников» в 1929 году композиторы духовной музыки были лишены права получать вознаграждение за свое творчество. Список участников Драмсоюза был пересмотрен. В итоге было установлено, что «не место в советском обществе композитору, хотя бы талантливейшему, если его продукция сводится только к церковным песнопениям <...> Обществу совершенно не интересно знать, откуда будут получать свой гонорар люди, весь свой труд полагающие на обслуживание церкви» [цит. по: 9].

С этого времени судить о сохранении церковно-певческой традиции хорового пения в Ростове-на-Дону можно лишь косвенно. М. Ю. Скрипников в 1930-е годы руководил Первой Государственной Симфонической Капеллой им. Луначарского в Ростове и художественно-показательной капеллой в Донбассе, преподавал пение, черчение, рисование на заводе «Красный Дон», а также в общеобразовательных школах и клубах города Ростова-на-Дону. И. Ф. Коваленко вел в Ростовском музыкальном училище теоретические предметы, руководил светскими хоровыми коллективами в Куйбышеве, Славянске, Краматорске, Саратове, управлял Северо-Кавказской Краевой Показательной Капеллой, о которой сообщалось: «За пять месяцев своего существования капелла организовала по городам края 132 концерта и неизменно, по отзывам печати, пользовалась заслуженным успехом у слушателей» [10]. В репертуар капеллы входили избранные произведения революционной, народно-бытовой и классической музыки. Исполнение произведений духовного содержания в 1930-е годы было невозможно. Новые опусы композиторы могли писать лишь «в стол». М. Ю. Скрипниковым было создано более 60-ти церковных песнопений именно в советский период.

Проведенное исследование показало, что в 1920-е годы церковно-певческая жизнь в Ростове-на-Дону продолжала существовать, несмотря на все сложности и противоречия. Так, обновленческий раскол практически не затронул музыкальную составляющую служб, а община не жалела средств на устройство благолепных служб в своем храме. С другой стороны, общество Драмсоюза, облагавшее церкви авторским сбором, выплачивало гонорары духовным композиторам, поощряя их труд наравне со светскими.

⁵ Общество драматических и музыкальных писателей. К концу 1920-х годов Драмсоюз включал, помимо светских, практически всех композиторов духовной музыки, чьи произведения исполнялись на территории Советского Союза. Авторам, входившим в состав Драмсоюза, производились выплаты.

Экономическая ситуация вынуждала многих граждан искать заработок в стенах церкви (например, не имеющего музыкального образования гражданина Гредченко), поэтому недостатка желающих занять место регента или певчего не обнаружилось (в церкви Всех Святых регенты менялись каждые полгода, в Александро-Невском Соборе зафиксирован конкурс три человека на место). Однако, существовал острый дефицит в опытных и профессиональных кадрах, что доказывает крайняя востребованность регентов Скрипникова и Коваленко. К 1930-м годам давление на Церковь усиливалось, и духовная музыка в Ростове-на-Дону стихла, чтобы зазвучать вновь во время Великой Отечественной войны.

ЛИТЕРАТУРА

1. Протокол заседания Ростовского Епархиального съезда духовенства от 15.11.1922 // ГАРО, Ф. 226, оп.21, д.90. л. 3.
2. Протокол № 3 от 19.02.1921 г. / Книга протоколов церковно-приходского совета Александро-Невской церкви // ГАРО. Ф. 226. Оп. 21. Д. 106. Л. 82.
3. Протокол № 2 от 2.06.1924. / Протоколы Совета общины и собрания прихожан Александро-Невского Собора // ГАРО. Ф. 226. Оп. 21. Д. 92. Л. 46 об.
4. Протокол № 2 от 19.02.1925 г. / Протоколы Совета общины и собрания прихожан Александро-Невского Собора // ГАРО. Ф. 226. Оп. 21. Д. 92. Л.74 об.
5. Документы к протоколам. 1923 г. // ГАРО. Ф. 226. Оп. 21. Д. 23. Л. 228.
6. Протокол заседания приходского совета церкви Всех Святых от 26.12.1924 // Ф.226, оп. 21, д. 47, л.30.
7. Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. IX. Русское православное церковное пение в XX веке: Советский период. Кн. 1: 1920 – 1930-е годы. Ч. 2 / Гос. ин-т искусствознания; подгот. Текстов, вступит. ст. и коммент. М. П. Рахмановой; научный консультант А. А. Наумов. – М.: Языки славянской культуры, 2015. – 608 с.
8. Личное дело Коваленко Ивана Федоровича // РГАЛИ. Ф. 675. Оп. 2. Д. № 304.
9. Рахманова М. Я не служитель религиозного культа, а член профсоюза (дело Драмсоюза) [Электронный ресурс] // Искусство музыки: Теория и история. – Режим доступа: <http://sias.ru/magazine2/vypusk-7-2013/articles/857.html>
10. Личное дело Коваленко Ивана Федоровича // РГАЛИ. Ф. 675. Оп. 2. Д. № 304.

REFERENCES

1. Protokol zasedanija Rostovskogo Eparhial'nogo s'ezda duhovenstva ot 15.11.1922 // GARO, F. 226, op.21, d.90. l. 3.
2. Protokol № 3 ot 19.02.1921 g. / Kniga protokolov cerkovno-prihodskogo soveta Aleksandro-Nevskej cerkvi // GARO. F. 226. Op. 21. D. 106. L. 82.
3. Protokol № 2 ot 2.06.1924. / Protokoly Soveta obshhiny i sobranija prihozhan Aleksandro-Nevsckogo Sobora // GARO. F. 226. Op. 21. D. 92. L. 46 ob.
4. Protokol № 2 ot 19.02.1925 g. / Protokoly Soveta obshhiny i sobranija prihozhan Aleksandro-Nevsckogo Sobora // GARO. F. 226. Op. 21. D. 92. L.74 ob.
5. Dokumenty k protokolam. 1923 g. // GARO. F. 226. Op. 21. D. 23. L. 228.
6. Protokol zasedanija prihodskogo soveta cerkvi Vseh Svjatyh ot 26.12.1924 // F.226, op. 21, d. 47, l.30
7. Russkaja duhovnaja muzyka v dokumentah i materialah. T. IX. Russkoe pravoslavnoe cerkovnoe penie v XX veke: Sovetskij period. Kn. 1: 1920 – 1930-e gody. Ch. 2 / Gos. in-t iskusstvovznaniya; podgot. Tekstov, vstupit. st. i koment. M. P. Rahmanovoj; nauchnyj konsul'tant A. A. Naumov. – M.: Jazyki slavjanskoj kul'tury, 2015. – 608 p.

8. Lichnoe delo Kovalenko Ivana Fedorovicha // RGALI. F. 675. Op. 2. D. № 304.
9. Rahmanova, M. Ja ne sluzhitel' religioznogo kul'ta, a chlen profsojuza (delo Dramsojuza) [Elektronnyj resurs] // Iskusstvo muzyki : Teorija i istorija. – Rezhim dostupa: <http://sias.ru/magazine2/vypusk-7-2013/articles/857.html>
10. Lichnoe delo Kovalenko Ivana Fedorovicha // RGALI. F. 675. Op. 2. D.

Архипов Александр Александрович

кандидат педагогических наук, доцент

Института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

e-mail: arhipov.62@bk.ru

Соков Петр Федорович

магистрант

ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»

e-mail: yang.kola@yandex.ru

Arkhipov Alexander A.

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor

Institute of Culture and Arts

Moscow City Pedagogical University

Sokov Pyotr F.

Master's student

Moscow Pedagogical State University

СЛОЖНОСТИ ПЕРЕВОДА НАЗВАНИЙ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИСКУССТВА ОТЕЧЕСТВЕННЫХ ХУДОЖНИКОВ НА МАТЕРИАЛЕ РУССКОГО И АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКОВ

Аннотация. В настоящей статье рассматривается важность верного перевода наименований произведений искусств. Предметом данной статьи является исследование названий картин известных отечественных художников. Анализу подвергается их перевод с русского языка на английский язык, с учётом интерпретации названия, исторических реалий, а также лингвистических и культурных особенностей перевода. При рассмотрении данного вопроса авторы обращаются к истории создания произведений, выявляют понятие «артионим», детально рассматривают варианты актуального перевода названия картин, выявляют лингвистические признаки и предлагают свои варианты перевода. Статья может представлять интерес не только для привлечения внимания ценителей высокого искусства к вопросам важности верной интерпретации названий на иностранный язык, но и помочь большому кругу специалистов в сфере переводческой деятельности активно продолжать работу в области ознакомления зарубежных читателей и авторов с отечественным искусством.

Ключевые слова: произведение искусства, исторические реалии, интерпретации названия, артефакт, методы перевода, менталитет, артионим, портреты, жанры, автор, вариант. лингвистические и культурные особенности.

DIFFICULTIES IN TRANSLATING THE NAMES OF WORKS OF ART BY RUSSIAN ARTISTS ON THE MATERIAL OF RUSSIAN AND ENGLISH LANGUAGES

Annotation. This article discusses the importance of the correct translation of the names of works of art. The subject of this article is the study of the names of paintings by famous Russian artists. Their translation from Russian into English is analyzed, taking into account the interpretation of the name, historical realities, as well as linguistic and cultural features of the translation. When considering this issue, the authors turn to the history of the creation of works, identify the concept of "artionym", consider in detail the options for the actual translation of the

names of paintings, identify linguistic features and offer their own translation options. The article may be of interest not only to attract the attention of connoisseurs of high art to the importance of the correct interpretation of titles into a foreign language, but also to help a large circle of specialists in the field of translation to actively continue working in the field of familiarization of foreign readers and authors with domestic art.

Keywords: work of art, historical realities, interpretation of the name, artifact, translation methods, mentality, artionym, portraits, genres, author, variant. linguistic and cultural features.

При экспонировании произведений искусств и картин, не следует пренебрегать важностью правильного перевода его названия. Это одна из составляющих частей работы, потому что зритель, обращая на нее внимание получает более точное представление от изображенного на холсте. Важно, чтобы название перевода производило тот же эффект, что и название оригинала. Но есть ряд трудностей, с которыми может столкнуться переводчик. Названия могут содержать многозначные слова, исторические реалии, лексические и грамматические категории, выраженные на одном языке и нехарактерные для другого, а также определенные контекстуальные значения и другие. В связи с этим возникает вопрос, как переводчики решают проблему передачи названия произведения искусства.

Поскольку название влияет на целостное восприятие картины, являясь ее неотъемлемой частью, его перевод требует особого внимания. На самом деле, изображение на картинке можно отнести к определенному типу контекста, необходимого для правильной интерпретации названия. Название, в свою очередь, играет аналогичную роль по отношению к образу, часто меняя его восприятие. В статье анализируются примеры перевода названий картин с русского на английский, предлагается алгоритм действий, позволяющий адекватно передать идею художника в переведенном названии, рассматриваются наиболее частые переводческие трансформации, используемые при переводе названий картин.

В данной статье рассматриваются вопросы, связанные с проблемами передачи идиолектных черт наименования артефакта и изображенного на нём персонажа при переводе с английского на русский. При анализе способов передачи лингвокультурных маркеров идиолекта учитываются взаимодействие лингвистической и графической составляющих [5]. В статье сравниваются различные способы передачи особенностей персонажа при переводе названия с точки зрения сохранения функциональной нагрузки этих особенностей. В качестве исследовательской задачи мы пытаемся оценить степень эффективности таких методов перевода. В заключении статьи делаются выводы о предпочтительности использования определенных методов перевода названий картин и влияние данной проблемы на связанной с этим научной деятельности.

Одна из основных проблем перевода названий заключается в том, что если название переведено с языка, в котором нет артиклей, то использование артикля остается на усмотрение переводчика [8]. В таком случае используется название, которое впервые было озвучено на первой выставке картины, даже если перевод названия оказался без артикля. Мы пришли к выводу, что в подобных ситуациях следует использовать определенный артикль. В большинстве случаев на перевод влияет менталитет страны, в которой будет показана картина.

Под термином «артионим» мы подразумеваем группу имен собственных, обозначающих названия произведений искусства и отражающих культурную самобытность любого языка, а также соответствующую эпоху [4]. Артионимы как часть всей ономастической системы подчиняются общим лингвистическим законам: при номинации автор (переводчик) использует определенные грамматические и лексические конструкции, которые, безусловно, привносят в артионим национально-культурную

специфику [7]. Таких артионимов не так много, и, как показало наше исследование, эта группа в основном ограничена рамками художественных жанров. Рассмотрим следующие примеры:



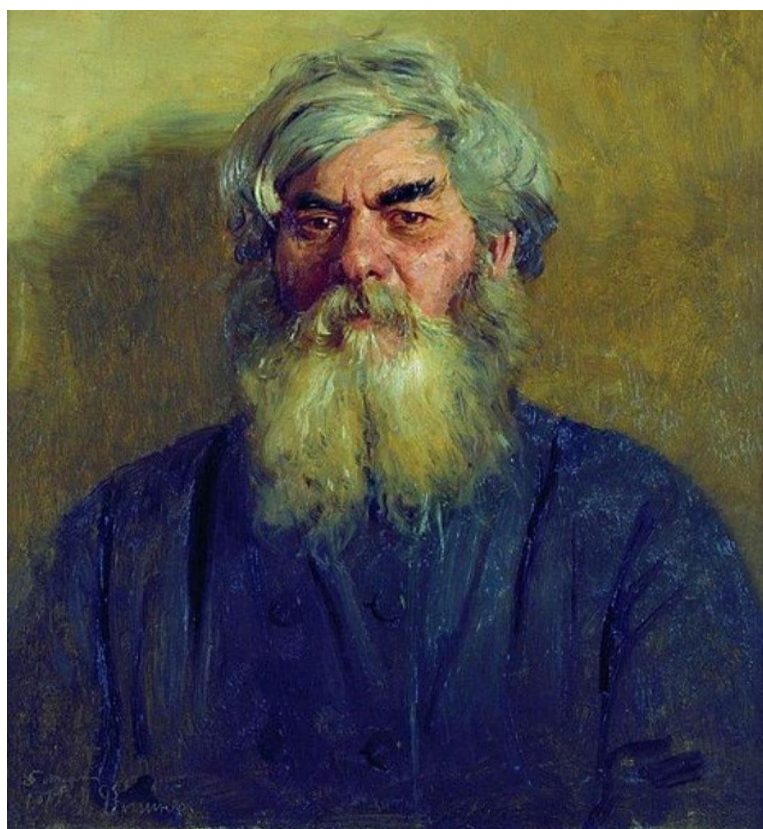
В.И.Суриков «Утро стрелецкой казни»

«Утро стрелецкой казни» (The Morning of the Streltsy Execution) — картина русского художника Василия Сурикова, которая была завершена в 1881 году и в данный момент хранится в Государственной Третьяковской галерее. Мы обратили внимание на слово «Стрельцы» (дословный перевод: Archers, riflemen, warriors) смысл которого не был передан англоязычному уху. Стрелец - служилый человек, служивший в государственном стрелецком войске, первом постоянном войске в России. Мы считаем допустимым перевод данного слова при помощи иностранного существительного "Cohort" (бунтующее войско, группа людей, сплочённых общими идеями), для передачи атмосферы подавленного бунта и его последствий. Мы полагаем, что название войска было нетронуто переводчиком с целью связать историю бунта с годами правления Петра I. При этом данный артионим поддаётся прямому переводу. Таким образом мы подтверждаем, что существуют названия, которые были изменены в процессе перевода в соответствии с лингвокультурными особенностями той или иной страны при определенном историческом периоде.

Подобная техника перевода связана с жанрами портрета (автопортрет, групповой портрет, камерный портрет и др.); пейзажа. Однако следует подчеркнуть, что российские художники любили смешивать различные жанры (например, бытовой жанр с портретом и пр.), что считалось применением нового стиля в искусстве. Стоит уделить особое внимание картинам И.Е. Репина – «Стрекоза» (Dragonfly. Painter's daughter portrait.), «Мужичок с дурным глазом» (A peasant with an evil eye), и «Мужичок из робких» (A shy peasant). Автопортреты и портреты узнаваемых и анонимных персонажей максимально представлены среди калькированных имен. И это не случайно, поскольку такие картины чаще всего характеризуются названием, состоящим либо из одного слова «портрет», либо из слова «портрет» и имени собственном изображенного.



И.Е Репин «Стрекоза»



И.Е Репин «Мужик с дурным глазом»

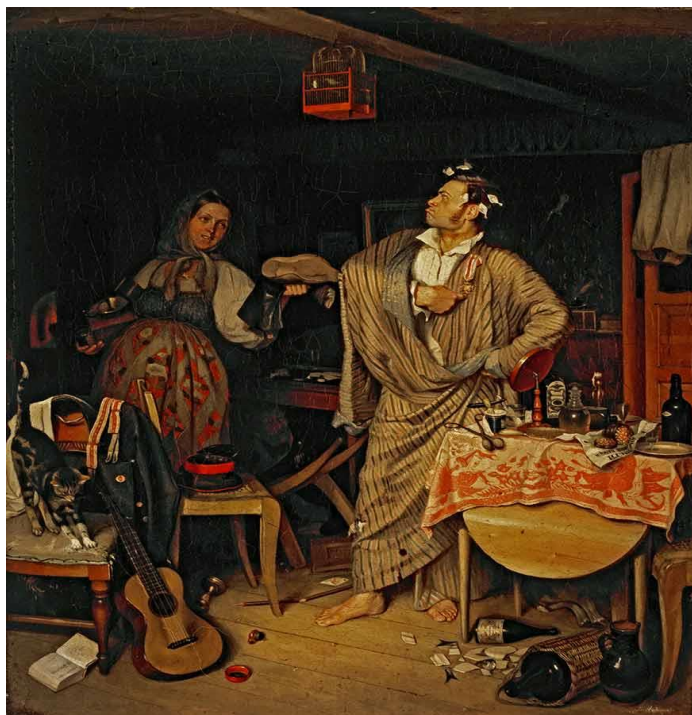


И.Е Репин «Мужичок из робких»

Перед разбором перевода названий представленных портретов, мы уточняем, что при рассмотрении имен собственных как объектов перевода, обычно отмечается, что они, как правило, переводу не подлежат. При этом мы подчёркиваем, что артионим - это сложное имя, включающее в себя другие имена собственные (фамилии, отчества, названия городов, поселков, гор, рек и т.д.). В связи с этим антонимы имеют определенное национальное и культурное значение и подлежат переводу, а не только транскрипции, транслитерации и исчислению. Переводы такого рода включают в себя как семантический перевод, ориентированный на сохранение оригинальной формы выражения, коммуникативный, направленный на создание выразительности, адекватной оригинальному названию, так и культурно-исторический. По этой причине прозвище дочери И.Е. Репина подлежит переводу, и не нуждается в дополнительном предписании, оставленном после названия. Слово «Мужик (мужичок)» при переводе на английский связано с проблемой устоев времени, во время которой писалась картина, что стало причиной использования слова "Peasant" (Крестьянин). При исследовании истории написания картины «Мужик с дурным глазом», на который изображен родственник художника, мы выявили необходимость выдвинуть иной вариант перевода "The old man with a frightening eye", с заменой слова "evil" (поскольку значение «злой» не позволяет передать истинную «силу» глаза старика – пугать народ своим присутствием, но не примыкать к злодеяниям) и "peasant" (альтернативное название картины – «Старик с дурным глазом»). В противовес данной ситуации мы приводим в пример другую картину – «Мужичок из робких», на которой действительно изображен крестьянин. В этой работе хорошо видна отличительная черта творчества Репина — он показывал характеры людей через их телесные особенности. Нрав человека художник отражал в осанке, походке,

фигуре. Для точной передачи нрава мы предлагаем заменить слово "shy" (робкий, застенчивый) на прилагательное "humble" (обыденный, покорный), предоставив перевод "One humble peasant".

Одна из основных проблем, с которой сталкивается переводчик при переводе артионима связана с передачей на другой язык точного значения выражения или словосочетания, придуманных самим автором произведения. Продолжая разбор перевода имен собственных, мы переходим к картине «Свежий кавалер», "The fresh cavalier." П. А. Федотова.



П.А.Федотов «Свежий кавалер»

Эта работа автора открыто разоблачает пороки бюрократической системы российского государства. Мастер описал сцену в доме мелкого чиновника после вручения ему ордена Св. Станислава (младшей из орденов государственной награды). Центральную часть полотна занимает мужская фигура в позе древнего оратора. Мужчина поддерживает рваную полосатую мантию наподобие тоги, а папильотки, торчащие в его волосах, напоминают венок из лавровых листьев. Выражение «Свежий кавалер» было придумано и разъяснено самим художником: «Новый кавалер не вытерпел: чем свет нацепил на халат свою обнору и горделиво напоминает свою значительность кухарке, но она насмешливо показывает ему единственные, но и то стоптанные и продырявленные сапоги, которые она несла чистить». При его переводе слово «Кавалер» должно оставаться в названии с целью поддержать переданный автором сюжет (мужчина является кавалером на службе и кавалером своей жены). Однако мы пришли к выводу, что слово "fresh" («свежий» в своем исконном значении) должно быть заменено на более подходящее по значению прилагательное. Обращая внимание на разъяснение автора, можно использовать прилагательное «новый» (new) и его эквиваленты, указывающие на успех мужчины на службе: "emerging", "growing" (растущий), "promoted" (повышенный в должности), "assigned" (назначенный). При этом перевод на язык высокой классической традиции неприемлем для картины в целом. В большинстве подобных случаев картины имеют несколько названий, к которым можно обратиться для определения более успешного варианта перевода. Альтернативные варианты: "После пирушки", "Утро чиновника,

получившего первый крестик" (последнее наилучшим образом говорит о сюжете). Соответственно, мы считаем допустимыми варианты "After the feast" и "The morning of the official who received the first promotion".

Субъективные, во многом национально обусловленные названия можно отнести к ассоциативным номинациям, которые отражают не только лингвистические и культурные особенности, но и личное видение переводчика, номинировавшего то или иное произведение. Субъективные названия характеризуются сокращениями или, наоборот, расширением границ предлагаемого названия для более яркого отображения конкретного изображения. Последним представленным нами произведением является картина Виктора Васнецова «Богатыри» (''Bogartyrs''/''Epic heroes'')



Слово «богатырь» имеет тюркско-монгольское происхождение от baatar, bagadur, baghtur, bator, batyr, batur - имеющих значение «герой», «воин», «отважный» [4]. В английском языке понятием «богатырь» во многом, но не полностью, пересекается словосочетание "Knight-errant" (в значении «странствующий рыцарь») [1]. Наибольшей популярностью пользуется вариант перевода ''Epic hero'' (былинный герой), упомянутый в конечном переводе названия. Мы считаем, что при переводе названия искусствовед-переводчик, видимо, исходил из ассоциации, впечатления от самой картины – изображения трёх былинных героев. Слово «Богатырь» не является именем собственным, однако, обращая внимание на основные ассоциации зрителя с данным словом, мы допускаем указанный ранее перевод акронима, который не нуждается в переводе ввиду культурных особенностей языка, но при этом поддается ему.

Разбирая адекватные переводы названий картин, мы считаем необходимым определить особенности видов перевода, «которых в современной науке выделяют два:

художественный и информативный» [2]. Однако в нашем случае, поскольку мы имеем дело с произведениями искусства, трудно провести четкую грань между этими двумя стилями: переводы названий картин могут включать как информативные, так и художественные элементы. На этом основании, мы считаем, что можно выделить перевод антонимов в особый подвид переводов.

Подводя итоги, мы обнаруживаем, что различные способы передачи названий картин напрямую связаны с определением понятия эквивалентности перевода и в то же время сохранением собственных культурных традиций. Эта тема только начинает интересовать исследователей, но дальнейшая работа и связанная с этой темой исследовательская деятельность будет играть большую роль в научном отношении и в изучении проблем перевода названий предметов изобразительного искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ефремова Т.Ф. Современный толковый словарь русского языка. М.: Русский язык, 2000.
2. Комиссаров В.Н. Теория перевода (лингвистические аспекты): Учеб. для ин-тов и фак. иностр. яз. – М.: Высшая школа, 1990.
3. Михайлов А.В. Избранное. Историческая поэтика и герменевтика. – СПб.: Изд. СПбГУ, 2006.
4. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. – М.: ООО ИТИ Технологии, 2006.
5. Подольская Н.В. Словарь русской ономастической терминологии. – М.: Наука, 1978.
6. Суперанская А.В. Общая теория имени собственного. – М.: Наука, 1973.
7. Телия В.Н. Вторичная номинация и ее виды // Языковая номинация (виды наименований). – М.: Наука, 1977.
8. Теория и методика ономастических исследований / А.В. Суперанская, В.Э. Сталмане, Н.В. Подольская, А.Х. Султанов. – М., 1986.
9. Рощин С.П., Ху Ц. Влияние передвижных художественных выставок на художественное образование в России // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2022. № 5. С. 257-266.
10. Рощин С.П., Ху Д. Основные аспекты обучения изобразительному искусству в школах России // Искусство и образование. 2020. № 1 (123). С. 159-166.
11. Филиппова Л.С., Шептунова О.И. Обучение основам изобразительной грамоты на занятиях изобразительным искусством в системе общего образования // Искусство и образование. 2020. № 3 (125). С. 136-143.

REFERENCES

1. Efremova T.F. Sovremenniyi tolkovyi slovar' russkogo yazyka. M.: Russkii yazyk, 2000.
2. Komissarov V.N. Teoriya perevoda (lingvisticheskie aspekty): Ucheb. dlya in-tov i fak. inostr. yaz. – M.: Vysshaya shkola, 1990.
3. Mikhailov A.V. Izbrannoe. Istoricheskaya poetika i germenevtika. – SPb.: Izd. SPbGU, 2006.
4. Ozhegov S.I., Shvedova N.Yu. Tolkovyi slovar' russkogo yazyka. – M.: ООО ИТИ Tekhnologii, 2006.
5. Podol'skaya N.V. Slovar' russkoi onomasticheskoi terminologii. – M.: Nauka, 1978.
6. Superanskaya A.V. Obshchaya teoriya imeni sobstvennogo. – M.: Nauka, 1973.
7. Teliya V.N. Vtorichnaya nominatsiya i ee vidy // Yazykovaya nominatsiya (vidy naimenovaniy). – M.: Nauka, 1977.

8. Teoriya i metodika onomasticheskikh issledovaniy / A.V. Superanskaya, V.E. Stalmane, N.V. Podol'skaya, A.Kh. Sultanov. – M., 1986.
9. Roshchin S.P., Khu Ts. Vliyanie peredvizhnykh khudozhestvennykh vystavok na khudozhestvennoe obrazovanie v Rossii // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2022. № 5. Pp. 257-266.
10. Roshchin S.P., Khu D. Osnovnye aspekty obucheniya izobrazitel'nomu iskusstvu v shkolakh Rossii // Iskusstvo i obrazovanie. 2020. № 1 (123). Pp. 159-166.
11. Filippova L.S., Sheptunova O.I. Obuchenie osnovam izobrazitel'noi gramoty na zanyatiyakh izobrazitel'nyim iskusstvom v sisteme obshchego obrazovaniya // Iskusstvo i obrazovanie. 2020. № 3 (125). Pp. 136-143.

Галиакберова Альфинур Азатовна
кандидат экономических наук, доцент
ФГБОУ ВО «Набережночелнинский государственный педагогический
университет»

Маликов Рустам Шайдуллович
доктор педагогических наук, профессор
ФГБОУ ВО «Набережночелнинский государственный педагогический
университет»
e-mail: rustiku@bk.ru

Galiakberova Alfinur A.
Candidate of Economic Sciences, Associate Professor
Naberezhnye Chelny State Pedagogical University
Malikov Rustam Sh.
doctor of pedagogical sciences, professor
Naberezhnye Chelny State Pedagogical University

ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ МЫСЛЬ И ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ПРОСВЕТИТЕЛЯ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА ГИЛЬМАНА АХУНА

Аннотация. В статье раскрывается часть просветительской деятельности Гильмана ахуна (Гильман Ибрагимович Каримев), который родился в деревне Нижний Чершилы Бугульминского уезда Самарской губернии. Имам этой деревни Габделкаюм хазрат в нем увидел не раскрытые способности к получению знания и, когда его сын – молодой Габделфаттах хазрат организовал медресе, получили добро отца Ибрагима на годичное обучение шестнадцатилетнего Гильмана. Два-три года он здесь освоил арабскую морфологию, синтаксис и грамматику. Габдулфаттах хазрат умолял отца Ибрагима, чтобы тот оставил сына на дальнейшее обучение, даже, если понадобятся деньги, обещал покрыть все расходы. Отец Ибрагим и дед Юмат покаялись, что отдали на обучение Гильмана еще в первый год, подумали, что была допущена ошибка первоначально, что их обманули. Пришли к выводу, что теперь их сын им не достанется, и все же не устояли перед уговорами учителя. Тогда люди не придавали большое значение просветительству и получению знания.

Ключевые слова: просветительство, образование, педагогическая мысль, педагогическая деятельность, история педагогики, конец XIX века, начало XX века, Гильман ахун, медресе.

PEDAGOGICAL THOUGHT AND ACTIVITY OF THE EDUCATOR OF THE LATE XIX – EARLY XX CENTURY GILMAN AKHUN

Annotation. The article reveals part of the educational activities of Gilman Akhun (Gilman Ibrahimovich Karimev), who was born in the village of Nizhny Chershily Bugulminsky district of Samara province. The imam of this village, Gabelkayum hazrat, saw in him undiscovered abilities to acquire knowledge and when his son, young Gabdelfattah Hazrat, organized a madrasah, Father Ibrahim received the go-ahead for a one-year education of sixteen-year-old Gilman. For two or three years he mastered Arabic morphology, syntax and grammar here. Gabdulfattah Hazrat begged Ibrahim's father to leave his son for further education, even if money was needed, he promised to cover all expenses. Father Ibrahim and grandfather Yumat repented that they had given Gilman to study in the first year, they thought that a mistake had

been made initially, that they had been deceived. They came to the conclusion that now they would not get their son, and yet they could not resist the persuasions of the teacher. Then people did not attach much importance to enlightenment and gaining knowledge.

Keywords: enlightenment, education, pedagogical thought, pedagogical activity, history of pedagogy, the end of the XIX century, the beginning of the XX century, Gilman akhun, madrasah.

К проблеме просветительства конца XIX – начала XX века мы обращались не раз [1; 2; 3]. Среди многих просветителей этого периода особое место занимает Гильман ахун.

Когда Гильман ахун занимался преподавательской деятельностью в своем селе, в Крыму Исмаил Гаспринский начал издавать газету «Тарджеман», которая придерживалась прогрессивной мысли и открыла окно в Европейский и Российский мир, тем самым способствовала пониманию положения культуры и просветительства татар. В газете писали: «Нация в невежестве и тирании, очень нуждается в знаниях и просветительстве, интеллигенция и ученые, лишенные сведений о положении людей, образования и просвещения, спокойно спят. Следует обновить способы обучения в наших школах и медресе и т.д.» [4, с. 2]. Газета И. Гаспринского сильно изменила мнение Гильмана ахуна о просвещении. Мысли И. Гаспринского сначала казались чужими и предвзятыми, также тяжело было Гильману осознать, что его отсталые мысли были ошибочными. Упитанный старыми мыслями, Гильман ахун идеи И. Гаспринского считал противоречивыми, не хотел соглашаться с ними.

Два просветителя вступили в переписку. Гильман ахун не мог согласиться с мыслью о том, что религиозные предметы, науку и просветительство невозможно преподавать на русском языке. Что касается И. Гаспринского, то был сторонником того, что вечное развитие религии возможно лишь через науку и просветительство, а для мусульман России знание русского языка является необходимостью.

Одна лишь переписка не убедила Гильмана ахуна отказаться от старых мыслей. Он решил лично встретиться с И. Гаспринским и съездил к нему в Бахчасарай. Каждый из них четко разложил свои мысли друг перед другом. Эта встреча расставила все на свои места. Общими явились цели осчастливить в этом и вечном мире бедную и невежественную нацию путем вступления в путь культуры и просветительства. Гильман ахун понял узость своих мыслей и действий в области просветительства, за что очень сильно раскрялся. С тех пор решил по возможности облегчить возможности получения образования и стать в путь истинного просветительства. Гильман ахун присоединился и поддержал новую тогда идею обучения детей звукослоговым методом, на что потратил много времени и энергию.

В селе Миннибай и во многих других деревнях он открыл джадитскую (новометодную) школу. Для таких типов школ сам составлял программы обучения, пригласил хороших учителей, убедил народ о необходимости каждый месяц платить им зарплату. Несмотря на то, что в то время обучение в школе девочек считалось грехом, в открытых им школах осуществлялся набор и девочек, которых посадили в классах совместно с мальчиками. В программу обучения входили такие предметы, как счет, география, нравственность и религия. Гильман ахун добился понимания мысли, что новометодное обучение не только не вредит, но и полезно для детей, а те, кто сопротивлялся, их позорил невеждами в знаниях из области современности и загробной жизни, которые лишь пугают людей.

В письмах Гильман ахун четко изложил свои мысли относительно новометодного обучения: «В 1890 г. я, имам и ахун деревни Миннибай Бугульминского уезда Самарской губернии Гильман Каримев, растроганный душой из-за невежества, безделья, пассивности

и бессилья нации, желанием спасения нации и детей родины, по возможности просвещать, обучать чтению, письму, шариату, разным законам облегченным путем, сделать знающими, желанием спасти от лени, воровства и разных безнравственных бед младенцев, в общем, мальчиков и девочек, решил открыть школу с целью обучать знаниям о загробной и светской жизни. Несмотря на то, что решил обучать детей пятидесяти людей деревни Миннибай новым способом – звуковым методом, по-джадитски, в своей деревне не нашлось ни свободного здания, чтобы обучать детей, ни пяти-десяти детей, чтобы обучать по-новому. С болью в душе такому явлению пошел в соседнюю деревню Чупай, обратился к нескольким имущим людям, собрал пятнадцать детишек для обучения, нашел один свободный дом» [5, с. 30]. К этим детям Гильман ахун посадил двух своих мальчиков – Гарифа и Камиля. Семнадцати детям нанял одного учителя, которому родители детей платили за работу. За год дети научились хорошо читать и писать.

К тому времени Гильман стал ахуну Бугульминского уезда, под видение которого входило сто тридцать шесть деревень, в которых он пропагандировал необходимость знания и просветительства ради прогресса и развития нации. Несмотря на сильную критику со стороны людей старых взглядов, ему удалось переубедить многих в своей правоте.

После тридцатилетней просветительской деятельности в качестве имама и ахуна 21 июня 1899 г. семья Гильмана ахуна переехала в г. Оренбург. Здесь Гильман ахун немного изучал торговые дела и начал перепродавать зерно, а также сеять поля. Что бы он не делал, оставался неудовлетворенным своими деяниями [6].

К тому времени старший сын Фатих обучал будущих учителей. Окончил в Москве в зимний период курсы бухгалтерии. Младших братьев стали обучать в знаменитом медресе Хусаиния.

Неудовлетворенность торговыми и земельными делами привело к тому, что Гильман ахун 28 ноября 1900 г. открыл типографию. Этому способствовало и то, что Фатих, будучи в Москве и Петербурге, посещал типографии и изучал издательское дело. Поэтому Гильман ахун деятельность своей типографии полностью доверил Фатиху, чему был очень рад и доволен.

В 1900 г. Гильман ахун и казанский Ахмет бай Хусаинов решили вблизи Оренбурга развести яблоневый сад. А. Хусаинов спонсировал, а Гильман ахун был смотрителем. Целью такой деятельности Гильмана ахуна была пропаганда разведения яблоневых и ягодно-фруктовых плантаций, чтобы безработные и обессиленные мусульмане то же самое делали на своих участках. Для этого на трех десятках земли посадили более трех тысяч яблонь и около тысячи кустов крыжовника, вишни, смородины и др. плодово-ягодных кустов.

В середине сада Гильман ахун построил несколько домов, сараев и навесов. Несмотря на наличие работников, лично сам выполнял плотницкие дела, разрыхлял кусты и яблони, стригал лишние ветки. Когда не смогли качать воду, сам спускался на дно колодца, чтобы отремонтировать насос, в то время когда работники сада боялись спускаться. С такой любовью и рвением выполнял все работы сам Гильман ахун, чем показал пример всем окружающим.

Работоспособность и старательность Гильман ахун прививал и своим детям. Позже Ф. Карими отметил, что «... получение знаний, просвещенность, все мои достижения – результат большой старательности отца. Будучи имамом одной деревни, человеком старого времени, чтобы сын получил свидетельство учителя, обучал в мусульманском медресе исламу и религиозным знаниям, русскому языку. К тому же в Москве и Петербурге годами научил секретам бухгалтерии и издательства. Тратил по возможности больших денег, чтобы годами обучать в Стамбуле французскому языку и другим наукам.

Для одного отца это не малая старательность, чтобы дать возможность путешествовать по Европейским городам, таким как Берлин, Вена, Брюссель, Париж для сбора информации и собраться мыслями, а также открыть типографию и начать свое дело, чтобы найти в жизни честный путь. Он выполнил обязанности отца в совершенстве и честно» [5, с. 25].

Так же Гильман ахун поступил и по отношению к остальным детям. Большое значение придавал их воспитанию и образованию. Сначала обучал письму и чтению, а затем и правилам религии. В то же время он совершил небывалый подвиг, который критиковался всеми: будучи имамом, пригласил в деревню русскую учительницу, которая жила в их доме и преподавала такие предметы, как русский язык, история, география, счет.

Сыновья Гариф и Камил после изучения мусульманских религиозных канунов обучались в приходских и городских училищах, затем поступили в реальное училище. Если для Европы такой путь в образовании считался естественным, и это входило в прямые обязанности отцов, то для мусульманской Азии это было чрезвычайным явлением, что уместить в голову было невозможно, особенно духовным деятелям. Такой шаг Гильмана ахуна был равен героизму своего времени, свидетельствовал о его непоколебимости мыслей, свободолюбии. Он был достойным высокопревосходительством, который в свое время не был оценен.

Гильман ахун думал не только о своих детях, но и о детях всей нации, заботился об их физическом здоровье и счастье, на что тратил немало денег, получал удовлетворение и наслаждался от своей доброты и службы другим людям. Как писал позже Ф. Карими, «правдивыми словами, прямыми мыслями, благословляя каждого, сколько позволяют силы, старался каждому делать добро, невзирая на его религиозность и жизненный путь. Был весьма чистым и душевным мусульманином.

Не двуличный, никого не боялся говорить прямо и правду, никогда не обижал человека ради своей выгоды., никогда не врал, и других любил за правдивость, каждую проблему решал не ссорившись, договариваясь, не доводя дело до спора.

Из-за внимательного чтения книг о религии, чужих религиозных сектах, новой литературе – обо всем имел свою четкую и основательную мысль» [5, с. 26].

Гильман ахун часто любил повторять слова и мысли, которые могли бы стать афоризмами. Он говорил о том, что:

- благородство не ограничивается лишь намазом, кроме него есть еще много благородных дел, которым стоит обращать внимание на уровне намаза;
- каждое дело следует делать так, чтобы из лба пошел пот, затем нужно благословление и решительность, лишь потом придет успех;
- нельзя боготворить слова из толкований и религиозных книг, их необходимо понять и осмыслить, кто их писал тоже не без пороков;
- среди религиозных книг также есть с ошибками, которые достойны сжигания;
- до такой степени укутать мусульманских женщин не от шариата, а от влияния обычаев; шариат не запрещает по необходимости посещать базары и вступать в торговые отношения;
- ислам обеспечивает права женщин в совершенстве;
- религия не во внешности, а в сердце [5, с. 26-27].

Гильман ахун из-за любви к знанию и просвещению не жалел свои деньги на покупку разных книг, журналов и времени на их чтение. Он внимательно читал, а полезное из прочитанного для жизни и загробного мира пересказывал другим. В проповедях и меджлисах рассказывал о полезные для людей вещах, объяснял их так, чтобы могли другие понять и воспользоваться. Рассказывал о мировых событиях, общие и национальные интересы не смешивал с личными. Был хорошим проповедником и

оратором, давал полезные наставления [5, с. 27].

Гильман ахун был далек от мыслей отправить человека быстрыми темпами в рай или ад, без всяких доказательств считать святым, или отнести к еретику и безбожнику, что было чуждо исламскому учению. То, чего не мог достичь человеческая рука, он предоставлял воле Всевышнего.

Гильман ахун уважал религиозное философствование и кануны ислама. В деле торговли и производства, а также счастье человека опирался лишь на знание и просвещение. От всей души оказывал помощь нищим и немощным.

Гильман ахун считал святой обязанностью уважать законы и порядки государства. С чиновниками он был в дружественных отношениях, в то же время и государство его всячески поддерживала. Чиновники, которые не могли объяснить непросвещенному народу тот или другой закон и приказы, обращались Гильману ахуну. В свою очередь он доступным народу языком, с примерами из жизни объяснял, что цель правительства сделать жизнь людей благостным и счастливым.

Во время переписи населения в 1896 г. жители некоторых деревень, не понимая сути дела из-за своей глупости и считая, что правительство их лишает религии и превращает в христиан, оказали переписчикам сопротивление. В это время Гильман ахун оказал двустороннюю пользу: и народу и правительству. Выезжая в подведомственные деревни, он встречался с местными имамами и знатными людьми, объяснял им необходимость проведения переписи, что она не связана с христианизацией населения, и от этого лишь польза, чем вред, поэтому необходимо к этому относиться с уважением. После такой проповеди ахуна население ста тридцати деревень спокойно отнеслось к переписи.

Несмотря на наставления ахуна со слезами на глазах, население нескольких деревень оказало сопротивление чиновникам, из-за чего было наказано войсками Самарской губернии. В других деревнях такого не было. Узнав об этом, губернатор позвал Гильман ахуна к себе, поблагодарил и вознаградил.

По воспоминаниям Ф. Карими: «В то время губернатор спросил у отца: «Почему сопротивляются, кто виноват? Есть кто мутит мысли народа? Может чиновники допускают какие-то ошибки? Говорите прямо!» Отец ему в ответ сказал: «Ваше превосходительство! Вина и ни в народе и ни в чиновниках, вина лишь в необразованности. Пока этот народ не освободится от невежества, такие явления могут происходить постоянно». Такие слова отца понравились губернатору, сказал «молодец» и похлопал по плечу» [5, с. 28].

За внимательность к законам государства, за милость и сострадание к подчиненным и хорошую службу император Александр III вознаградил Гильмана ахуна большой серебряной медалью, а император Николай II – большой золотой медалью.

Заключение. Таким образом, Гильман ахун является типичным представителем татарской интеллигенции своего времени. Он получил в медресе хорошее образование, стал не только имамом-хатибом, но и ахуном, что имеет большое значение в его просветительской деятельности. О его личностном становлении и развитии как просветителя свидетельствует тот факт, что от сторонника старометодного медресе он дорос до представителя новометодного медресе. Он не забывал и о семейном воспитании, материальном обеспечении семьи. Благодаря его стараниям, сын Фатих Карими стал также просветителем с большой буквы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Маликов Р.Ш., Галиакберова А.А. Педагогическая деятельность просветителя конца XIX – начала XX в. Габдуллы Тукая и борьба за обновление образования // Педагогика и просвещение. 2022. № 2. С.63-70.
2. Маликов Р.Ш., Галиакберова А.А. Педагогическая мысль просветителя конца XIX – начала XX века Габдуллы Тукая о различных направлениях воспитания // Russian Journal of Education and Psychology, 2022. № 4. С.7-21.
3. Маликов Р.Ш., Галиакберова А.А. Мысли мецената конца XIX – начала XX в. Шакира Рамиева об извлечении пользы из различных источников, просветительстве и вечности // Общество: социология, психология, педагогика. 2022. № 8. С. 152-157.
4. Тарджеман [Электронный ресурс] URL: <http://miras.info/projects/mirasxane/periodicals/183-tardzheman-.html> (дата обращения: 15.10.2010).
5. Фатих Карими: Научно-библиографический сборник. – Казань: Рухият, 2000. – 320 с.
6. Нижне-Чершилинское медресе: альма-матер Ризы Фахретдинова и Гильмана Ибрагимова [Электронный ресурс] URL: <https://realnoevremya.ru/articles/156359-nizhne-chershilinskoe-medrese-ch-1> (дата обращения: 18.09.2014).

REFERENCES

1. Malikov R.Sh., Galiakberova A.A. Pedagogicheskaya deyatel'nost' prosvetitelya kontsa XIX – nachala XX v. Gabdully Tukaya i bor'ba za obnovlenie obrazovaniya // Pedagogika i prosveshchenie. 2022. № 2. Pp.63-70.
2. Malikov R.Sh., Galiakberova A.A. Pedagogicheskaya mysl' prosvetitelya kontsa XIX – nachala KhKh veka Gabdully Tukaya o razlichnykh napravleniyakh vospitaniya // Russian Journal of Education and Psychology, 2022. № 4. Pp.7-21.
3. Malikov R.Sh., Galiakberova A.A. Mysli metsenata kontsa XIX – nachala KhKh v. Shakira Ramieva ob izvlechenii pol'zy iz razlichnykh istochnikov, prosvetitel'stve i vechnosti // Obshchestvo: sotsiologiya, psikhologiya, pedagogika. 2022. № 8. Pp. 152-157
4. Tardzheman [Elektronnyi resurs] URL: <http://miras.info/projects/mirasxane/periodicals/183-tardzheman-.html> (data obrashcheniya: 15.10.2010).
5. Fatikh Karimi: Nauchno-bibliograficheskii sbornik. – Kazan': Rukhiyat, 2000. – 320 p.
6. Nizhne-Chershilinskoe medrese: al'ma-mater Rizy Fakhretdinova i Gil'mana Ibragimova [Elektronnyi resurs] URL: <https://realnoevremya.ru/articles/156359-nizhne-chershilinskoe-medrese-ch-1> (data obrashcheniya: 18.09.2014).

ПЕДАГОГИКА ИСКУССТВА

Блок Олег Аркадьевич

доктор педагогических наук, профессор,
заслуженный деятель Московского музыкального общества,
действительный член Международного союза музыкальных деятелей,
президент отделения «Музыкальное искусство и образование»
Международной академии информатизации при ООН,
профессор кафедры оркестрового исполнительства и дирижирования,
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»,
e-mail: o.blokh2011@yandex.ru

Block Oleg A.

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,
Honored Worker of the Moscow Musical Society,
Full member of the International Union of Musical Figures,
President of the Department of Music Arts and Education
International Academy of Informatization at the United Nations,
Professor of the Department of Orchestral Performance and Conducting,
Moscow State Institute of Culture

ФОРМИРОВАНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО СОЗНАНИЯ НАЧИНАЮЩИХ ИНСТРУМЕНТАЛИСТОВ

Аннотация. В статье обосновывается актуальность заявленной проблематики. Рассматривается роль единства логико-смыслового (интеллектуального) и эмоционально-чувственного начала в формировании музыкального сознания начинающих инструменталистов. Анализируются вопросы педагогического взаимодействия в контексте педагог – обучающийся – родители, определяющие наличие важного организационно-мотивирующего фактора в классе инструменталистов. Обращается внимание на самообразование родителей, которое является средой, средством и «ключом» к диалогу с педагогом-инструменталистом и обучающимся ребенком. Речь идет о возрастающей роли форм педагогического просвещения: «ситуация-иллюстрация», «ситуация-оценка», и «ситуация-упражнение», которые призваны помочь в оптимизации процесса формирования музыкального сознания начинающих обучающихся-инструменталистов. В заключении подчеркивается, что формирование музыкального сознания начинающих исполнителей составляет перспективу научно-исследовательского сектора в области педагогики инструментального исполнительства, педагогики творчества.

Ключевые слова: начинающий обучающийся музыкант, музыкальное сознание инструменталистов, исполнительский класс, педагог-инструменталист, учреждения музыкального образования, педагогика музыкального творчества, инструментального исполнительства, формирование.

FORMATION OF MUSICAL CONSCIOUSNESS OF BEGINNING INSTRUMENTALISTS

Annotation. The article substantiates the relevance of the stated issues. The role of the unity of logical-semantic (intellectual) and emotional-sensual principles in the formation of

musical consciousness of beginning instrumentalists is considered. The issues of pedagogical interaction in the context of teacher – student – parents are analyzed, which determine the presence of an important organizational and motivating factor in the class of instrumentalists. Attention is drawn to the self-education of parents, which is the medium, means and "key" to a dialogue with an instrumentalist teacher and a learning child. We are talking about the increasing role of forms of pedagogical education: "situation-illustration", "situation-assessment", and "situation-exercise", which are designed to help in optimizing the process of forming the musical consciousness of novice students-instrumentalists. In conclusion, it is emphasized that the formation of musical consciousness of novice performers is a perspective of the research sector in the field of pedagogy of instrumental performance, pedagogy of creativity.

Keywords: beginner learning musician, musical consciousness of instrumentalists, performing class, teacher-instrumentalist, institutions of musical education, pedagogy of musical creativity, instrumental performance, formation.

Формирование музыкального сознания подрастающего поколения – стратегическая задача современной России. Ребенок, обладающий художественно-творческим потенциалом, получает своеобразную путевку в жизнь, воспринимается и принимается обществом, становится конкурентоспособным. Ученые замечали, что дети, имеющие богатое воображение, умеющие творчески мыслить, часто являются любознательными, пытливыми, целеустремленными – в итоге, во многом, успешными. От чего это зависит? Всегда ли формирование музыкального сознания малышей будет определять их интеллектуальное, эмоционально-чувственное и социально-культурное развитие? Почему родители стараются отдать своих детей в музыкальную школу? Подобная педагогическая ситуация олицетворяет правило или его исключение, когда целесообразно применение «ранжированного подхода»?

Родителям и педагогам необходимо иметь в виду следующие постулаты музыкально-творческого формирования «цветов жизни»:

- музыка на уровне слушания, исполнительства активизирует и гармонизирует работу двух сигнальных систем головного мозга, отвечающих соответственно за эмоции и речь, что способствует чувственному восприятию, сопереживанию (эмпатии) и интеллектуальному становлению учащихся;
- детское мышление представляет наглядно-образную доминанту, ассоциативный тип;
- ребят часто увлекает таинственное, сказочное, романтическое игровое начало, героические персонажи, мир путешествий, открытий и т.д.;
- музыкально-исполнительская деятельность в значительной степени активизирует гармоничное формирование ребенка;
- концерты, мастер-классы, конкурсные прослушивания, фестивали, всевозможные творческие показы могут стать настоящей «путеводной звездой» для юных исполнителей: мотивационно-организационной базой, «кузницей» музыкально-эстетических интересов, потребностей, вкусов, способностей, ценностных ориентиров и мировоззрения в целом.

Не случайно Е.А. Журавлева и Е.Г. Журнаева обращали внимание не только на необходимость единства интеллектуального и эмоционального начала, но и на специфику такого понятия, как «эмоциональный интеллект» в контексте семейной педагогики. В частности, они подчеркивали: «Способы лично-ориентированного взаимодействия являются основными критериями родительской психологической поддержки ребенка.

Это: безусловное принятие, позитивное внимание, признание продуктов деятельности и особенностей поведения ребенка, одобрение его личностных свойств» [7, 133].

Как учителя, так и по-настоящему ответственные за своих детей родители обязаны заниматься самообразованием, в котором педагогике музыкального творчества, музыкального исполнительства отводилось бы достойное место.

С одной стороны, знающим, компетентным педагогам, с другой – грамотным папам и мамам легче «находить язык» друг с другом. Подобные субъект-субъектные отношения (педагог – родители) могут способствовать формированию обширной образовательной среды (учебный класс – домашняя обстановка – открытое окружающее пространство).

«Субъект-субъектные отношения между педагогом и учеником дают возможность не только строить совместный музыкально-творческий «продукт», но и постоянно держать музыкально-образовательный процесс под контролем, в русле самоконтроля. Подобная педагогическая ситуация во многом обуславливает наличие адекватной самооценки обучающихся и не допускает их скатывание на позиции заниженной или завышенной самооценки. Такие психолого-педагогические условия могут и должны стать мотивационно-организующим звеном, обеспечивающим продуктивную и эффективную самостоятельную работу исполнителей» [3, 99].

Рассуждения о том, кто воспитывает детей, школа, родители или улица, часто заводят в тупик. Многочисленные исследования показывают, что наиболее продуктивным выглядит комплексный подход, обеспечивающий всестороннее гармоничное развитие личности обучающегося музыканта, исполнителя-инструменталиста, в частности. Ведущую роль в этом процессе призван играть педагог-исполнитель, формирующий интересы, потребности вкус и т.д. Не последнее место – занимают родители и близкое окружение, а также зона свободного времяпрепровождения подопечных.

Следует обратить внимание на то, что импульс педагогического взаимодействия между учителем и родителями может исходить от той или другой стороны процесса. Подобные отношения призваны добавить конструктивности в обучение музыканта-исполнителя и, вместе с тем, – положительных эмоций, олицетворяя творческое сотрудничество, наставничество.

Следует указать некоторые источники самообразования для родителей:

- педагог-исполнитель;
- учебно-методическая литература;
- художественно-педагогическая литература;
- мастер-классы;
- концерты, конкурсы, фестивали;
- курсы обучения;
- интернет-ресурс и др.

Показательным является тот момент, когда сами родители вместе со своими детьми начинают осваивать исполнительское искусство. Становятся учениками. Подобное не редко наблюдается в частном, коммерческом сегменте музыкально-образовательных учреждений: в музыкальных студиях, Детских развивающих центрах и др. В данном случае родители превращаются в ориентир для своих «цветов жизни», а также важный стимулирующий фактор.

Игра в дуэте с ребенком – тоже благотворно влияет и на морально-психологический климат, мотивационно-организующую сторону обучения, и на динамику освоения музыкального материала в классе инструменталистов. При развитии данного направления коллективной игры дуэт имеет возможность перерасти в ансамбль, формы которого могут быть самые разнообразные: однородные, смешанные, от трио до октета и т.п. Подобные семейные коллективы становились

настоящим украшением музыкально-образовательных учреждений, мощным «рычагом» формирования всестороннего гармоничного сознания юных инструменталистов.

Интересной является практика использования такой формы «педагогического просвещения», как «ситуация-иллюстрация», когда учитель исполнительского класса обрисовывает, демонстрирует проблемный момент, показывает пути возможных решений и призывает к активности, диалогу родителей учеников и самих подопечных. Заострив внимание на определенных сложностях и трудностях учеников, педагог-инструменталист в рамках данной формы имеет возможность не только иллюстрировать, визуализировать, актуализировать создавшуюся ситуацию, но и попытаться найти достойный выход в виде педагогического, творческого решения вместе с юными исполнителями, а также их родителями. В подобной обстановке у учащихся сохраняется живой интерес к изучаемому музыкальному материалу и способам его освоения. Постепенно формируются их музыкальные потребности и последовательно оттачивается эстетический вкус, расширяются мировоззренческие установки в целом. Справедливо указывала С.М. Низамутдинова: «Человек, умеющий слушать, слышать и понимать классическую музыку, воспринимать ее духовные послы, осваивать уникальный ценностный смысл, обретает под ее воздействием способность возвышать свой дух, свои идеалы, согласно которым он стремится жить, и это та духовная мерка, которой он оценивает себя и достижения других людей» [9, 130].

Следующую форму «педагогического просвещения» представляет «ситуация-оценка», которая призвана приблизить родителей и учеников к адекватной оценочной позиции. Здесь воспитывается, с одной стороны, ответственность за содеянное в виде экспертного мнения, с другой – открываются возможности для развития собственных аналитических способностей. Появляется шанс «посмотреть на себя со стороны» и начать работать в нужном направлении. Интеллектуальное развитие обучающихся инструменталистов предвосхищает их музыкально-творческое становление, которое становится относительно-итоговым продуктом. При этом работает такой педагогический алгоритм: исходное положение занимают чувство и интерес, на выходе – познание и оценка. Взаимодействие эмоционально-чувственного и интеллектуального открывает через поисково-исследовательскую составляющую горизонты творческого освоения [1].

Проблему составляет степень соотношения эмоционального и интеллектуального в инструментальном исполнительстве. Отсюда складываются типы исполнителей, их творческие характеристики.

Другую форму «педагогического просвещения» олицетворяет «ситуация-упражнение». Перечислим некоторые направления, на основе которых осуществляется музыкально-творческая деятельность:

- поиск модели необходимых занятий;
- систематизация инструктивно-тренировочного материала;
- порядок освоения способов звукоизвлечения (нажим, толчок, удар, скольжение);
- тренинг в русле оттачивания конкретных исполнительских приемов, штрихов;
- нахождение логико-смысловых, эмоционально-чувственных линий в контексте целесообразной (художественно-оправданной) артикуляционной подачи (слитно-раздельной, ударно-безударной, комплексной).

Обучающихся инструменталистов важно изначально учить работать не только с нотным текстом, с фиксированной, закодированной записью, но и с тем, что лежит за ее пределами. Уметь размышлять и домысливать, слышать на уровне подтекста, надтекста – значимая способность для развивающегося музыканта-исполнителя. Подобный музыкально-творческий ресурс позволяет грамотным образом подойти к освоению искусства интерпретации [2].

Сложность обучения определяет то обстоятельство, что не только педагоги-инструменталисты, но и музыковеды, искусствоведы интерпретационный контекст не включают в свой аналитический спектр. Искусство «увидеть», услышать подтекст остается «тонкой линией», тем слоем, который находится в зоне недостижимости музыкального сознания. Об этом писал еще Л.М. Гинзбург: «Музыковеды зачастую не проявляют интереса к тому, что выходит за пределы непосредственно осязаемых «реальных» объектов изучения – конкретных нотных записей произведений и лежащих в них зримых закономерностей. Л.А. Мазель, один из наиболее прогрессивных музыковедов, признавал, что и анализ (научная дисциплина, которая обязана выходить за рамки только элементарного музыковедения) почти не заботится о понимании того, что он называет третьим, высшим слоем [4, 253], уровнем собственного художественного воздействия, который подчиняет себе другие слои, все одухотворяет и всеми средствами решает... творческую задачу данного произведения. В музыкально-теоретических руководствах третий, высший слой затрагивается лишь эпизодически. Это и понятно – он наименее конкретно предметен» [8, 21]. Справедливо подчеркивал О.Ф. Шутьяков: «Текст, при всей емкости и важности заключенной в нем информации, не существует сам по себе, а «погружен» в непрерывно связанные и раскрывающиеся вместе с ним структуры: «подтекст» и «надтекст» [9, 8, 9]. В.Ю. Григорьев, обращал внимание на то, что «основная задача исполнителя-интерпретатора заключается именно в выявлении подтекстовых и надтекстовых структур через творческое преодоление, раскрытие (а не «расшифровку», как пишут исследователи) нотного и ранее звучавших текстов [5, 27].

На основе изложенного выше можно сделать следующие выводы:

1. Формирование музыкального сознания обучающихся инструменталистов остается актуальной проблемой, требующей своего разрешения.
2. Вопросы педагогического взаимодействия в контексте педагог – обучающийся – родители, определяют наличие важного организационно-мотивирующего фактора в классе инструменталистов.
3. Самообразование родителей является средой, средством и «ключом» к диалогу с педагогом-инструменталистом и обучающимся ребенком.
4. Сегодня возрастает роль форм педагогического просвещения: «ситуация-иллюстрация», «ситуация-оценка», и «ситуация-упражнение», которые призваны помочь в оптимизации процесса формирования музыкального сознания у начинающих обучающихся инструменталистов.
5. Формирование музыкального сознания начинающих исполнителей составляет перспективу научно-исследовательского сектора в области педагогики инструментального исполнительства, педагогики творчества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Блок О.А. Интеллектуальное развитие обучающихся музыкантов в классах инструменталистов: личностно-творческий подход // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2021. № 6. С. 172-181.
2. Блок О.А. К вопросу об освоении музыкального произведения в пространстве «4 D» // Музыковедение. 2019. №3. С. 42-47.

3. Блок О.А., Тань Юйхао. Обучающийся инструменталист как гармония в душе или дисгармония // Антропологическая дидактика и воспитание. 2022. Т. 5. № 6. С. 93-102.
4. Гинзбург Л.М. Избранное: Дирижеры и оркестры. Вопросы теории и практики дирижирования. – М.: Советский композитор, 1982. – 304 с.
5. Григорьев В.Ю. Специфика исполнительского творчества и работа над музыкальным произведением // Актуальные вопросы струнно-смычковой педагогики. – Новосибирск, 1987. С. 19-28.
6. Жарков А.Д. Воспитание планетарного сознания личности в процессе социально-культурной деятельности // Педагогический научный журнал. 2022. № 4. С. 4-11.
7. Журавлева Е.А., Журнаева Е.Г. Роль эмоционального интеллекта матери младшего школьника в построении эмоциональных отношений в семье // Антропологическая дидактика и воспитание. 2022. Т. 5. № 6. С. 131-145.
8. Мазель Л.А. Эстетика и анализ // Советская музыка. 1966. № 12.
9. Низамутдинова С.М. Просветительская миссия интерпретаций шедевров классической музыки // Антропологическая дидактика и воспитание. 2022. Т. 5. № 6. С. 124-130.
10. Шульпяков О.Ф. Работа над художественным произведением и формирование музыкального мышления исполнителя. = СПб.: Композитор, 2005. – 36 с.
11. Щербакова А.И. Постигание музыкального искусства как условие духовно-нравственного обновления общества // Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке. 2022. № 1 (17). С. 9-16.

REFERENCES

1. Blok O.A. Intellektual'noe razvitie obuchayushchikhsya muzykantov v klassakh instrumentalistov: lichnostno-tvorcheskii podkhod // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2021. № 6. S. 172-181.
2. Blok O.A. K voprosu ob osvoenii muzykal'nogo proizvedeniya v prostranstve «4 D» // Muzykovedenie. 2019. №3. S. 42-47.
3. Blok O.A., Tan' Yuikhao. Obuchayushchiysya instrumentalist kak harmoniya v dushe ili disharmoniya // Antropologicheskaya didaktika i vospitanie. 2022. T. 5. № 6. S. 93-102.
4. Ginzburg L.M. Izbrannoe: Dirizhery i orkestry. Voprosy teorii i praktiki dirizhirovaniya. – M.: Sovetskii kompozitor, 1982. – 304 s.
5. Grigor'ev V.Yu. Spetsifika ispolnitel'skogo tvorchestva i rabota nad muzykal'nym proizvedeniem // Aktual'nye voprosy strunno-smychkovoi pedagogiki. – Novosibirsk, 1987. S. 19-28.
6. Zharkov A.D. Vospitanie planetarnogo soznaniya lichnosti v protsesse sotsial'no-kul'turnoi deyatel'nosti // Pedagogicheskii nauchnyi zhurnal. 2022. № 4. S. 4-11.
7. Zhuravleva E.A., Zhurnaeva E.G. Rol' emotsional'nogo intellekta materi mladshogo shkol'nika v postroenii emotsional'nykh otnoshenii v sem'e // Antropologicheskaya didaktika i vospitanie. 2022. T. 5. № 6. S. 131-145.
8. Mazel' L.A. Estetika i analiz // Sovetskaya muzyka. 1966. № 12.
9. Nizamutdinova S.M. Prosvetitel'skaya missii interpretatsii shedevrov klassicheskoi muzyki // Antropologicheskaya didaktika i vospitanie. 2022. T. 5. № 6. S. 124-130.
10. Shul'pyakov O.F. Rabota nad khudozhestvennym proizvedeniem i formirovanie muzykal'nogo myshleniya ispolnitelya. = SPb.: Kompozitor, 2005. – 36 s.
11. Shcherbakova A.I. Postizhenie muzykal'nogo iskusstva kak uslovie dukhovno-nravstvennogo obnovleniya obshchestva // Vestnik MGIM imeni A.G. Shnitke. 2022. № 1 (17). S. 9-16.

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

Афанасьев Владимир Васильевич

доктор педагогических наук,
профессор департамента педагогики
Институт педагогики и психологии образования,
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: vvafv@ya.ru

Roshchin Sergey P.

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,
Department of Fine, Decorative Arts and Design,
Institute of Culture and Arts,
Moscow City University
Afanasyev Vladimir V.

Doctor of Pedagogy,
Professor of the Department of Pedagogy,
Institute of Pedagogy and Psychology of Education,
Moscow City University

**ПРАКТИКО-ОРИЕНТИРОВАННЫЕ МЕТОДЫ ВЫПОЛНЕНИЯ
ВЫПУСКНОЙ КВАЛИФИКАЦИОННОЙ РАБОТЫ МАГИСТРАНТОВ
ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ НАПРАВЛЕННОСТИ
«ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО»**

Аннотация. В статье рассматриваются актуальные вопросы методов организации и выполнения выпускной квалификационной работы магистрантов педагогического образования направленности изобразительное искусство. Показаны основные проблемные позиции, возникающие перед магистрантами в процессе выполнения творческой работы и методы их преодоления. В статье даны общие рекомендации по выполнению выпускной творческой работы, алгоритм ее выполнения и значение этой работы для профессионального развития художника-педагога.

Ключевые слова: изобразительное искусство, педагогика, преподавание, художественное творчество, выпускная квалификационная работа.

**PRACTICE-ORIENTED METHODS OF PERFORMING THE FINAL
QUALIFYING WORK OF UNDERGRADUATES OF PEDAGOGICAL
EDUCATION IN THE DIRECTION OF "FINE ARTS"**

Abstract. The article deals with topical issues of methods of organizing and performing the final qualifying work of undergraduates of pedagogical education in the direction of fine arts. The main problematic positions that arise before undergraduates in the process of performing creative work and methods of overcoming them are shown. The article gives general recommendations on the implementation of the final creative work, the algorithm of its

implementation and the importance of this work for the professional development of the artist-teacher.

Keywords: fine arts, pedagogy, teaching, artistic creativity, final qualifying work.

При подготовке преподавателя изобразительного искусства наряду с практиками, отвечающими за подготовку педагога (производственная педагогическая практика, исследовательская практика) большое значение имеют практики по художественно-творческой деятельности. К числу таких практик относится пленэрная практика и в значительной степени преддипломная практика. Помимо этого, исследовательская деятельность по поиску художественно-образного содержания творческой работы продолжается на протяжении всей учебы. Она включает в себя изучение соответствующих теоретических материалов из различных источников, сбор эскизного и натурального материала, консультации с руководителем и преподавателями образовательной программы. Преддипломная практика в этом алгоритме художественно-творческого поиска занимает особенное место. Важнейшей целью преддипломной практики образовательной программы педагогическое образование, направленность «Изобразительное искусство» является подготовка к защите выпускной квалификационной работы, углубление и закрепление компетенций в области проведенного экспериментального исследования и выполнение заключительной части творческой работы.

Следует сказать, что специфической особенностью выпускной квалификационной работы педагогической образовательной программы по изобразительному искусству наряду с защитой проведенного экспериментального исследования является выполнение творческой работы в каком-либо виде изобразительного искусства. Это не только традиция художественного образования, но и важная задача образовательной программы по развитию специальных компетенций обучающихся в области изобразительного искусства. В частности, выпускник магистерской программы должен понимать природу и сущность искусства, его значение для ценностной ориентации личности, быть готовым к самостоятельному художественному творчеству, знать основные виды художественного творчества, технологические особенности и материаловедение. В связи с этим перед обучающимися при прохождении творческой практики стоят следующие задачи:

- приобретение более глубоких профессиональных навыков, необходимых при выполнении художественно-творческой работы;
- определение замысла художественного произведения, его предполагаемого эмоционально-образного и технологического воплощения;
- определение алгоритма выполнения художественной работы от поисковых эскизов и натуральных работ до выполнения в материале;
- анализ научно-теоретического и практического материала по выполнению творческой работы;
- поиск, сбор, обобщение и анализ практического материала, необходимого для решения поставленных художественно-творческих задач;
- поиски и уточнение композиции произведения;
- поиски технологических решений создания произведения;
- поэтапное выполнение работы в материале с уточнениями и вносимыми поправками;
- заключительные этапы работы над композицией;
- оформление и подготовка работы к презентации.

Решение каждой их поставленных задач требует четкого научно-теоретического обоснования и выполнения практических работ в соответствии с художественно-

образным замыслом произведения. Алгоритм решения художественно-творческих задач должен носить проектный характер, что отвечает задачам углубленного изучения художественно-творческой деятельности и традициям классического художественного творчества. Последовательность и конкретность действий художника является залогом успешного выполнения художественно-творческой части выпускной квалификационной работы.

Наиболее значимой и сложной частью выпускной творческой работы представляет творческий поиск художественно-образных решений композиции. И здесь без помощи ведущих художников-педагогов не обойтись. История показывает, что создание произведения искусства требует большого художественного опыта или наставнического участия, выражающегося в консультациях преподавателей. Известно, что отсутствие контакта учителя и ученика при обучении художника ведет к развитию у ученика наивного отношения к художественному творчеству, а в худшем случае к дурновкусию и пошлости. Только в общении с хорошим наставником обучающийся сможет понять смысл фразы П.П. Чистякова обращенную к работе студента – «Верно, да скверно».

При этом необходимо понимать особенную эмоциональную нагрузку, которую испытывает выпускник образовательной программы по направлению изобразительного искусства при выполнении творческой части работы. Рождению художественного произведения способствует прежде всего эмоциональный настрой, который испытывает автор при зарождении замысла. Многие вещи в художественном творчестве носят необъяснимый характер с точки зрения рационального размышления. Большое значение в творческом процессе занимают факторы, имеющие подсознательный характер. Всем этим аспектам творческой работы подвержен и выпускник магистратуры направленности «изобразительное искусство». А создание собственного художественного произведения, знаменующего освоение образовательной программы, накладывает на автора особенный груз ответственности, где художник получает ответ на меру своего таланта, профессиональных знаний и творческих устремлений. Никто из выпускников естественно не хочет при выполнении творческой работы показать свое неумение и бессилие. А поскольку заключительные этапы работы все более полно показывают степень и уровень художественно-творческих поисков, то преддипломная практика представляет для выпускника большую эмоциональную нагрузку. Здесь, конечно, очень важна роль наставника и педагога, который не только поможет избежать ошибок, покажет пути и приемы реализации художественно-образных поисков, но поддержит студента в его эмоциональной нагрузке.

Большое значение для успешной работы во время преддипломной практики имеет плодотворная и эффективная подготовка к выполнению творческой работы. Эта работа заключается в решении задач во время творческой практики на протяжении всего периода научно-исследовательской работы обучающихся. Помимо сбора научно-теоретического, натурного и эскизного материала необходимо уже закончить композиционные поиски и выполнить картон будущей композиции. Естественно, что каждая творческая работа имеет свои особенности исполнения и всегда возможны уточнения и отклонения от предлагаемых алгоритмов, но практический опыт показывает, что стабильная и продуктивная работа на протяжении всего периода обучения приносит лучшие результаты и оберегает дипломника от эмоциональных срывов. Наиболее удачно складывается ситуация, когда в период преддипломной практики происходит только уточнение деталей композиции, обобщение общего состояния произведения, покрытие работы защитным слоем и ее оформление. Для успешного решения всех поставленных задач по созданию выпускной творческой работы по изобразительному искусству можно определить несколько этапов.

Первый этап посвящается поиску воплощения задуманных автором идей в конкретном виде художественного творчества, поиску направлений приложения усилий творческого поиска, выработке перспективного алгоритма решения художественных задач. При определении вида и жанра будущего художественного произведения изобразительного искусства делаются приоритеты на темы актуальные для патриотического, духовного и нравственного воспитания человека, развития образования и культуры.

Важная задача преподавателей образовательной программы направить творческие устремления обучающихся в русло созидательной деятельности, уберечь от деструктивных явлений в художественном творчестве. Решение этой задачи проходит в форме обсуждений и бесед с обучающимися в процессе консультаций и общих просмотров работ. Выбор темы и мотива изобразительного творчества определяют направление конкретной подготовительной работы по созданию произведения.

После утверждения конкретного замысла будущего произведения автор приступает к поиску композиции и дальнейшему сбору изобразительного материала. Важнейшей задачей творческого поиска является композиция произведения. Композиционные поиски настолько важны, что малейший просчет в этом вопросе ведет к потере эмоционального настроя автора при выполнении работы, к вялому пластическому выражению к неудовлетворительному художественно-образному решению произведения. Изучение композиции происходит на протяжении всего периода обучения студентов. Изучаются теоретические основы композиционных закономерностей на примере исследований выдающихся художников и педагогов, выполняются практические упражнения по композиции. В процессе выполнения всех заданий дисциплин по художественной подготовке делаются предварительные композиционные поиски в виде эскизов, зарисовок, этюдов. Понятно, что композиционные поиски и знание теории композиции невозможны без внимания наставника, его творческого опыта, знания приемов и средств композиционных решений.

Современные технические средства позволяют использовать новые методы в композиционном поиске, открывают новые возможности для эффективного поиска выразительности пластических решений. Результатом первого этапа творческой практики должно быть четкое представление о характере будущей работы и определены задачи для воплощения замысла в материале.

Второй этап работы над творческой частью выпускной работы посвящается уточнению всех деталей композиции и выполнению картона будущей картины, где в натуральную величину происходят поиск и уточнение всех пластических решений. В качестве «картона» обычно используется бумага, на которой рисуется композиция произведения, уточняются масштабы, соотношения частей и т.д. для будущего перевода изображения на холст или другую основу картины. Перевод изображения на основу происходит чаще всего следующим образом. Обратная сторона картона закрашивается каким-либо цветом, прикладывается к основе. Далее с помощью нажима карандашом или другим аналогичным предметом на рисунок переводится на основу.

Параллельно с этим уточняются колористические решения работы. На основе живописных эскизов с натуры и по представлению выбирается наиболее удачное колористическое решение для дальнейшего воплощения уже в материале.

Часто работа выполняется без предварительного «картона». Это бывает в том случае, когда у художника есть уверенность в том, что с удачного эскиза можно вести успешную работу. Как правило, эскиз бывает меньше величины задуманного произведения и в этом случае перевод композиции на основу производится по клеткам или при помощи технических средств.

Современные средства позволяют применять новые приемы поиска композиционных решений произведения изменяя масштабы, меняя части и детали изображения. Применение технических приемов для композиционных поисков всегда использовали художники в соответствии с достижениями наук. Известны такие приборы для художников как различного вида завесы, камеры обскура, эпидиаскопы, фототехника и т.д. Ярким примером использования технических средств для творческого поиска является И.И. Шишкин. На выставке в Государственной Третьяковской Галерее посвященной 175-летию со дня рождения И.И. Шишкина была представлена дидактическая зона, названная «мастерской Шишкина», где собрана различная фототехника, принадлежавшая художнику. В настоящее время художники активно используют достижения цифровых технологий.

Третий этап работы над творческой композицией направлен на выполнение задуманных идей в материале, то есть в каком-либо виде изобразительного творчества. Весь собранный подготовительный материал, эскизы и картон должны быть концентрировано применены в решении художественно-образных задач. Началом третьего этапа художественно-творческой практики является выполнение подмалевка. Классическое представление о создании картины опирается на мнение, что технологически она состоит из нескольких слоев живописных материалов, напоминающих «слоеный пирог». Естественно, что технологии и живописные материалы со временем стремительно меняются в соответствии с развитием искусства, но принципы «слоеного пирога» вполне реальны и для технологий современной живописи. Выполнение подмалевка уточняет композицию картины, задает определенное колористическое звучание произведения и связывает между собой основу, грунт и будущие слои краски. В данном случае мы в большей степени говорим о масляной живописи. При этом, естественно, считать, что каждое произведение и каждый художник имеют свои алгоритмы создания и наши рекомендации носят общий характер. Так на практике чаще всего после первой прописки или подмалевка начинается этап основного письма. Необходимо, чтобы все прописки проходили по хорошо просохшему слою. Процесс письма может осуществляться, как обобщающими изображением приемами, так и последовательной работой над деталями. Современные художники зачастую используют свободные живописные приемы смешивая кроющее и прозрачное письмо с приемом ала прима, а в отдельных случаях используют лессировки. Это происходит вследствие того, что поиск решения художественно-образных задач носит доминирующий характер в современных тенденциях развития живописного искусства и часто уточняется. Важнейшей задачей этого этапа работы над творческой композицией является доработка всех элементов изображения в контексте общего композиционного, тонального и колористического состояния произведения.

Последний этап творческой практики в рамках преддипломной практикой заключается в финальной доработке произведения, которая заключается в конкретизации и обобщении всех деталей для наиболее яркого выражения задуманного автором художественного образа. Важно увидеть, что работа носит цельный характер и не имеет диссонирующих моментов в общем звучании пластической композиции и колорита. Наряду с этим готовится презентация всей выпускной квалификационной работы. Показывается ход и результаты исследовательской работы, поиски и конечные варианты творческой работы. Все эскизы и натурные этюды оформляются соответствующим образом и демонстрируют последовательность творческого поиска автора.

Важное значение в электронной презентации имеет дизайнерский поход к решению слайдов, знание шрифтовой и иллюстративной композиции плаката, использование инфографики и «майндмэпа». Произведение изобразительного искусства оформляется в

соответствии с требованиями жанра и характера исполнения. Безусловно это требует не только знаний и хорошего вкуса, но и консультаций ведущих преподавателей.

По результатам проведенного исследования, в котором участвовало более 80 выпускников магистратуры педагогического образования по профилю изобразительное искусство, можно сделать некоторые обобщающие выводы.

Первое, что стоит отметить это то, что все выпускники успешно справились с выпускной квалификационной работой и показали хорошие результаты при выполнении творческой работы по изобразительному искусству.

Методика, разработанная преподавателями образовательной программы по выполнению творческой части в.к.р. показала свою актуальность и эффективность по результатам проведенного исследования.

Показали хорошее качество работы по печатной графике и оформлению литературных произведений, что по мнению преподавательского состава являлось наиболее сложным видом изобразительного искусства для выпускников данного направления.

Вместе с тем, проведенное экспериментальное исследование показало, что работа над сложными многофигурными композициями и большими форматами картин не показала достаточно хороших результатов. Это вполне объяснимо с позиции ограниченного количества времени, отведенного на эту работу.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барышева Т.А. Психология творчества: учебник для вузов. – М.: Юрайт, 2022. – 300 с.
2. Буровкина Л.А. Теоретико-методологические условия художественного образования учащихся в учреждениях дополнительного образования: дис. ... доктора педагогических наук. – М., 2010. – 368 с.
3. Дубровин В.М. Основы изобразительного искусства: учебное пособие для среднего профессионального образования / под научной редакцией В. В. Корешкова. – 2-е изд. – М.: Юрайт, 2022. – 360 с.
4. Игнатьев С.Е. К вопросу о современных проблемах художественного образования / С. Е. Игнатьев, А. В. Игнатьева // Современные проблемы высшего образования, теория и практика: Актуальные проблемы творческого образования в период пандемии. – М.: УЦ Перспектива, 2021. С. 424-430.
5. Кузин В.С. Изобразительное искусство и методика его преподавания в школе: Учеб. для студентов сред. спец. учеб. заведений и худож.-граф. фак. пед. ин-тов и ун-тов. – М.: Агар, 1998. – 334 с.
6. Молева Н.М. Выдающиеся русские художники-педагоги. Книга для учителя. – М.: Просвещение, 1991. – 416 с.
7. Национальная доктрина образования в РФ до 2025 года. — Режим доступа: <http://www.consultant.ru/> (дата обращения: 11.11.2022).
8. Пензин И.С. наброски и зарисовки // Современные наукоемкие технологии. 2004. № 6. – С. 67-68.
9. Ростовцев Н.Н. Развитие творческих способностей на занятиях рисованием: учебное пособие для пед. институтов / Н. Н. Ростовцев, А. Е. Терентьев. – М.: Просвещение, 1987. – 175 с.
10. Ростовцев Н.Н. Методика преподавания изобразительного искусства в школе: учеб. для студентов худож.-граф. фак. пед. ин-тов и ун-тов. – М.: Альянс, 2014. – 256 с.: ил.

11. Рошин С.П. Композиция как учебная дисциплина // Наука и школа. 2018. № 2. С. 80-83.
12. Рошин С.П. Теоретические основы изобразительного искусства: учебное пособие. – М.: Русайнс, 2022. – 100 с.
13. Теплов Б.М. Способности и одаренность // Вестн. Моск. Ун-та. Сер. 20. Педагогическое образование. 2014. № 4. С. 99-105.
14. Филиппова Л.С. Цифровая образовательная среда МЭШ – уникальный инструмент для учителя изобразительного искусства // Современные проблемы высшего образования. Теория и практика. Материалы Пятой Межвузовской научно-практической конференции, организованной институтом культуры и искусств Московского городского педагогического университета. / Под общей редакцией С.М. Низамутдиновой. 2020. С. 675-680.
15. Филиппова Л.С., Злотникова М.А. К вопросу об оценивании художественно-творческой деятельности обучающихся на уроках изобразительного искусства в общеобразовательной школе // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2022. № 4. С. 427-439.

REFERENCES

1. Barysheva T.A. Psikhologiya tvorchestva: uchebnik dlya vuzov. – М.: Yurait, 2022. – 300 p.
2. Burovkina L.A. Teoretiko-metodologicheskie usloviya khudozhestvennogo obrazovaniya uchashchikhsya v uchrezhdeniyakh dopolnitel'nogo obrazovaniya: dis. ... doktora pedagogicheskikh nauk. – М., 2010. – 368 p.
3. Dubrovin V.M. Osnovy izobrazitel'nogo iskusstva: uchebnoe posobie dlya srednego professional'nogo obrazovaniya / pod nauchnoi redaktsiei V. V. Koreshkova. – 2-e izd. – М.: Yurait, 2022. – 360 p.
4. Ignat'ev S.E. K voprosu o sovremennykh problemakh khudozhestvennogo obrazovaniya / S. E. Ignat'ev, A. V. Ignat'eva // Sovremennye problemy vysshego obrazovaniya, teoriya i praktika: Aktual'nye problemy tvorcheskogo obrazovaniya v period pandemii. – М.: UTs Perspektiva, 2021. Pp. 424-430.
5. Kuzin V.S. Izobrazitel'noe iskusstvo i metodika ego prepodavaniya v shkole: Ucheb. dlya studentov sred. spets. ucheb. zavedenii i khudozh.-graf. fak. ped. in-tov i un-tov. – М.: Agar, 1998. – 334 p.
6. Moleva N.M. Vydayushchiesya russkie khudozhniki-pedagogi. Kniga dlya uchitelya. – М.: Prosveshchenie, 1991. – 416 p.
7. Natsional'naya doktrina obrazovaniya v RF do 2025 goda. — Rezhim dostupa: <http://www.consultant.ru/> (data obrashcheniya: 11.11.2022).
8. Penzin I.S. Nabroski i zarisovki // Sovremennye naukoemkie tekhnologii. 2004. № 6. – Pp. 67-68.
9. Rostovtsev N.N. Razvitie tvorcheskikh sposobnostei na zanyatiyakh risovaniem: uchebnoe posobie dlya ped. institutov / N. N. Rostovtsev, A. E. Terent'ev. – М.: Prosveshchenie, 1987. – 175 p.
10. Rostovtsev N.N. Metodika prepodavaniya izobrazitel'nogo iskusstva v shkole: ucheb. dlya studentov khudozh.-graf. fak. ped. in-tov i un-tov. – М.: Al'yans, 2014. – 256 p.: il.
11. Roshchin S.P. Kompozitsiya kak uchebnaya distsiplina // Nauka i shkola. 2018. № 2. Pp. 80-83.
12. Roshchin S.P. Teoreticheskie osnovy izobrazitel'nogo iskusstva: uchebnoe posobie. – М.: Rusains, 2022. – 100 p.

13. Теплов В.М. Sposobnosti i odarennost' // Vestn. Mosk. Un-ta. Ser. 20. Pedagogicheskoe obrazovanie. 2014. № 4. Pp. 99-105.
14. Filippova L.S. Tsifrovaya obrazovatel'naya sreda MESH – unikal'nyi instrument dlya uchitelya izobrazitel'nogo iskusstva // Sovremennye problemy vysshego obrazovaniya. Teoriya i praktika. Materialy Pyatoi Mezhvuzovskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii, organizovannoi institutom kul'tury i iskusstv Moskovskogo gorodskogo pedagogicheskogo universiteta. / Pod obshchei redaktsiei S.M. Nizamutdinovoi. 2020. Pp. 675-680.
15. Filippova L.S., Zlotnikova M.A. K voprosu ob otsenivanii khudozhestvenno-tvorcheskoi deyatel'nosti obuchayushchikhsya na urokakh izobrazitel'nogo iskusstva v obshcheobrazovatel'noi shkole // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2022. № 4. Pp. 427-439.

- Маркова Надежда Григорьевна**
доктор педагогических наук, профессор
ФГБОУ ВО «Набережночелнинский государственный педагогический университет»
e-mail: rustiku@bk.ru
- Гарнышева Татьяна Владимировна**
кандидат педагогических наук, доцент
ФГБОУ ВО «Набережночелнинский государственный педагогический университет»
- Яковлева Елена Владимировна**
доктор педагогических наук, профессор
Нижекамский химико-технологический институт (филиал)
ФГБОУ ВО «Казанский национальный исследовательский технологический университет»
- Хакимова Гульнара Ахметхабибовна**
кандидат педагогических наук, доцент
ФГБОУ ВО «Набережночелнинский государственный педагогический университет»

- Markova Nadezhda G.**
Doctor of Pedagogical Sciences, Professor
Naberezhnye Chelny State Pedagogical University
- Garnysheva Tatiana V.**
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor
Naberezhnye Chelny State Pedagogical University
- Yakovleva Elena V.**
Doctor of Pedagogical Sciences, Professor
Nizhnekamsk Institute of Chemical Technology (branch) of Kazan National Research
Technological University
- Khakimova Gulnara A.**
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor
The Naberezhnye Chelny State Pedagogical University

СОДЕРЖАНИЕ ЭКОЛОГИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ ДОШКОЛЬНИКОВ И ОБУЧАЮЩИХСЯ НАЧАЛЬНОЙ ШКОЛЫ СРЕДСТВАМИ НАРОДНОЙ ПЕДАГОГИКИ

Татарская народная педагогика вобрала в себя замечательный материал по всем направлениям воспитания. К сожалению, до сих пор это богатство, практически, не используется в учебно-воспитательной работе, так как до конца его возможности не были изучены на научной основе. То же самое можно сказать и о вкладе народной педагогики в вопросы экологии. Произведения устного народного творчества, входящие в комплекс воспитательных мероприятий татарской народной педагогики, всесторонне освещают проблемы экологии. Эти средства учителя и воспитатели могут использовать при изучении природы родного края, его животного и растительного мира, времен года.

В пословицах и поговорках народа, сохранившихся с далеких времен и до наших дней, собран весь имеющийся жизненный опыт, мудрость и знания. В них широко отражена живая и неживая природа родного края. Учителям и воспитателям остается только правильно подобрать и использовать это духовное богатство в учебно-воспитательной работе. Пословицы и поговорки, относящиеся к экологическому воспитанию, вызывают особенно у детей большой интерес, т.к. во многих случаях они употребляются в более буквальном смысле, чем в переносном, и поэтому понятны ребенку. Ниже подробно рассмотрим пословицы и поговорки, которые можно

использовать в процессе экологического воспитания, обогащая знания и опыт ребенка.

Ключевые слова: экологическое воспитание, народная педагогика, средства воспитания, дошкольное воспитание, начальная школа, пословицы, поговорки, обучение.

CONTENT OF ENVIRONMENTAL EDUCATION OF PRESCHOOL CHILDREN AND STUDENTS OF PRIMARY SCHOOL BY MEANS OF FOLK PEDAGOGY

Tatar folk pedagogy has absorbed wonderful material in all areas of education. Unfortunately, until now this wealth is practically not used in educational work, since its possibilities have not been studied on a scientific basis to the end. The same can be said about the contribution of folk pedagogy to environmental issues. The works of oral folk art, included in the complex of educational activities of the Tatar folk pedagogy, comprehensively cover the problems of ecology. These tools can be used by teachers and educators when studying the nature of their native land, its flora and fauna, and the seasons.

In the proverbs and sayings of the people, preserved from ancient times to the present day, all the available life experience, wisdom and knowledge are collected. They widely reflect the living and inanimate nature of the native land. Teachers and educators can only choose and use this spiritual wealth in the educational work correctly. Proverbs and sayings related to environmental education, especially among children, are of great interest, because, in many cases they are used in a more literal sense than in a figurative one, and therefore understandable to the child. Below we will consider in detail the proverbs and sayings that can be used in the process of environmental education, enriching the knowledge and experience of the child.

Keywords: environmental education, folk pedagogy, means of education, preschool education, elementary school, proverbs, sayings, teaching.

Введение. Воспитатели дошкольных образовательных учреждений и учителя начальных классов в образовательно-воспитательном процессе используют огромное количество дополнительного материала, среди которых выделяются средства народной педагогики. С одной стороны, фольклор края раскрывает особенности местных обычаев, традиций, праздников, явлений природы и т.д., с другой – является большим познавательным материалом для детей. Средства народной педагогики родного края могут использоваться при проведении различных воспитательных мероприятий в детском саду и начальной школе, на уроках «Окружающего мира», «Музыки», «Технологий», «Литературного чтения», «Русского языка» и т.д. Использование содержания народной педагогики обогатит знания детей дополнительным материалом, не имеющим в стандартах и программах обучения. Некоторые исследования посвящены изучению содержания народной педагогики и произведений поэтов и писателей в экологическом воспитании [1]. Рассматриваемые в статье татарские пословицы и поговорки были изучены в аспекте развития интеллектуальных способностей и обеспечения психологии безопасной жизнедеятельности [2].

Цель исследования: ввести в научный оборот и практику обучения и воспитания дошкольников и младших школьников новые, ранее не использованные материалы фольклора, в частности пословицы и поговорки; раскрыть содержание пословиц и поговорок для использования их в учебно-воспитательном процессе воспитателями и учителями начальных классов; отобрать наиболее популярные пословицы и поговорки экологического содержания для использования в практике обучения и воспитания как национально-регионального компонента стандарта и программ обучения.

Материал и методы исследования. Основным первоисточником настоящего исследования являются материалы устного народного творчества, в частности пословицы

и поговорки, до сих пор не используемые в учебно-воспитательном процессе. Для раскрытия содержания отобраны самые известные в народе материалы народной педагогики экологического характера. Ученый-фольклорист Наки Исанбет собрал и опубликовал трехтомник татарских пословиц и поговорок, который часто используется учителями и воспитателями в учебном процессе [3].

В ходе исследования использовались следующие методы: анализ научно-теоретической литературы, справочников, словарей и синтез; индукции и дедукции; обобщения и конкретизации.

Результаты исследования и их обсуждение.

Среди «экологизированных» пословиц и поговорок можно выделить небольшую группу, *посвященную растительному миру*. Например, татарская народная пословица «У каждого месяца своя трава» говорит о многом. Это означает, что с каждым месяцем меняется природа в целом, и растительный мир в частности, в зависимости от цвета, размера, молодости или старости. Каждый месяц дарит природе и растительному миру свое разнообразие украшений. Оказывается, трава, которая растет под ногами, может многое рассказать детям. Используя пословицу в учебно-воспитательном процессе, учитель или воспитатель обращает внимание детей на бережное отношение к этим травам, на то, что многие из них могут быть лекарственными и приносить пользу людям.

Пословицы «Белая лебеда – пшеница голодного года» или «Лебеда – хлеб голодного года» возвращают нас в недалекую историю, напоминают об этапах развития страны и государственности в целом. Учитель, приводя эти пословицы, рассказывает, что лебеда, будучи сорняком, сыграла большую роль в жизни наших бабушек и дедушек, спасла население от голодной смерти в годы войны. Объясняет, что из семян лебеды, используя вместо муки, пекли хлеб. Известно, что сейчас лебеда считается сорняком, а когда-то она была полезным растением для людей, употреблялась в пищу, особенно в регионе Поволжья, где был наиболее сильный голод. Русский народ тоже был неравнодушен к лебеде и даже сочинял песни, посвященные ей, ласково называя ее «лебедушкой». Если даже не учить детей беречь лебеду, знание о ней им не помешает.

Пословицы «Одним цветком весны не будет», «Одним цветком не украсишь поляну», принимая во внимание их переносное значение, очень интересны с экологической, эстетической и этической точек зрения. Педагог, проводя беседу об экологии растительного мира, не обходит стороной вопросы родства, дружбы и согласия.

Изучая пословицу «Из одного и того же цветка пчела собирает мед, змея – яд», учитель или воспитатель рассказывает о том, что одно и то же растение может приносить как пользу, так и вред животному миру и человеку. У каждого растения есть свои особенности применения. Что же касается переносного смысла пословицы, как из цветка можно собрать и мед, и яд, так и человек во всем видит положительные и отрицательные стороны в зависимости от уровня его знаний, вкуса, порядочности, воспитанности.

Пословица «Если есть цветок, радуйся цветку, если нет цветка, радуйся почке» говорит о том, что растение не перестает быть источником удовольствия и красоты, независимо от того, каким оно является в настоящее время, предсказывая, что когда-нибудь эти почки превратятся в прекрасный цветок. Все вокруг цветка погружается в красоту и аромат, и даже простая палочка, на которую опирается цветок, начинает выглядеть красиво. Об этом говорит пословица: «Лучина, опирающая стебель цветка, тоже становится цветком». Педагог объясняет детям, что цветы играют огромную роль в человеческом мире и являются источником красоты, которая доставляет им духовное наслаждение. В переносном смысле пословицы говорят о положительном влиянии прекрасных, чистых, совершенных людей на окружающую среду, поэтому, будь то растения или человеческий мир, они должны ценить и тянуться к ним. Похожие

пословицы с тематическим звучанием воспитатель использует в процессе эстетического и экологического воспитания: «Под цветком крапива не растет», «Цветок виден по бутону», «Лепестки пахнут цветами» и др.

Пословицы «Цветок без шипов не бывает», «Красивый цветок бывает с шипами» выполняют познавательную функцию для детей дошкольного возраста, поскольку дети познают окружающий мир трогая руками. Поэтому вторая поговорка велит любить красоту, даже если она «колючая», т.е. «Любя цветы, люби и его колючки». Предыдущие поговорки учат правильно обращаться с колючими цветами: «Стерпишь колючки – цветок сорвешь», «Обманувшись красотой цветка, не уколись шипами». Приводя эти поговорки, воспитатель обращает внимание детей на то, что колючки выполняли роль хранителей цветов, иначе цветы из-за своей красоты исчезли бы с лица земли. Воспитатель выражает уверенность в том, что дети, понимая эти закономерности, в будущем станут хранителями и защитниками красоты.

Каждое растение обладает определенными свойствами. Они отличаются друг от друга разными свойствами, такими как запах и цвет. Поэтому поговорки «Каждый цветок цветет на своем стебле», «У каждого цветка свой запах» учат ребенка ориентироваться в растительном мире, узнавать его.

Среди татарских народных поговорок много замечательных поговорок, посвященных цветам. Знакомство с ними учит дошкольников, во-первых, познавать мир растений, а во-вторых, радоваться и наслаждаться этой красотой, ценить ее. В конечном итоге все это приведет к формированию у ребенка экологического сознания.

Пословицы учат тому, что, глядя на цветок, который вырастил человек, оценивают и его самого. Поговорка «Не смотри на цветок, смотри на корень» намекает на то, насколько трудолюбив и старателен его хозяин.

Пословицы «Насильно раскрытый цветок не пахнет», «Красивый цветок быстро замерзает» в прямом смысле относятся к экологии растительного мира, в переносном – к экологии человеческого мира. Задача педагога объяснить детям оба значения, учитывая их юный возраст.

Изучение поговорок о подснежниках открывает большие возможности в экологическом воспитании детей дошкольного возраста. В первую очередь они подчеркивают, что подснежники – источник эстетического удовольствия. Например, поговорка «Эргазембай – краса весны» (эргазембай – на диалекте подснежник) говорит о том, что подснежник предвещает приход оттепели, является первым красивейшим цветком весны. Поговорка «Подснежник свой цветок покажет раньше листьев» имеет большое познавательное значение для детей, а поговорка «Подснежник живет один день» говорит о том, что первый цветок весны недолговечен и сорвать его – бесполезное занятие. В этом случае воспитатель напоминает, что подснежник – исчезающий вид цветка, занесенный в «Красную книгу». Даже такие уродливые явления в нашей жизни, как сбор и продажа подснежников, не должны остаться без внимания. Подчеркивается, что подобные действия, противоречащие экологии растений, могут быть пресечены только тем, что люди не станут покупать эти цветы.

Объясняется, что растения отдельных видов приносят пользу людям не только как источник эстетического удовольствия, но и как лекарственные растения. Например, «У человека, который не поест за год борщевик, в животе появятся жучки», «Желтая душица лечит от шестидесяти, коричневая душица лечит от семидесяти болезней». Среди целебных растений имеются и ядовитые виды, поэтому воспитатель должен обратить на это особое внимание детей.

В поговорках даются прямые советы, когда нужно собирать лекарственные растения и какая часть из них полезна. Например, согласно поговорке «До Петрова дня

целебная часть в цветах, после Петрова дня – в корнях» один день в начале августа, называемый в христианстве «Петровым днем», делит сбор целебных трав на два периода. Большое значение имеет и то, в какое время суток происходит сбор лекарственных растений. Именно об этом говорят пословицы: «После семнадцати часов, лечебная польза уходит в корень», «Цветы собирают вовремя». Это время ни в коем случае нельзя упускать, иначе ваши старания окажутся бесполезными.

Пословица «Где чемерица, там лошадь не умрет» говорит о том, что растительный и животный мир в природе существуют в определенной гармонии. Эти два разных мира объединяются, чтобы обеспечить существование друг друга. Например, травой питается лошадь, которая, в свою очередь, удобряет эти травы, способствуя их росту. «Черемица» – полевое растение с широкими листьями и толстым корневищем. Изучая эту пословицу, воспитатель объясняет детям, что причинение вреда растениям – это то же самое, что нанесение вреда окружающей среде. Исчезновение какого-либо вида или формы этой среды также приводит к исчезновению видов в животном мире. Иными словами, приводит к обеднению природы. О том, что большую роль в жизни животных играет растительный мир, говорит и пословица «Муж не умрет на земле вспаханной, а лошадь на не вспаханной».

С этой темой тесно связаны три пословицы: «Любит конь актюбинку», «Мстит актюбинка плугу за коня», «Актюбинка плуг перевернет». Актюбинка – народное название травы пырей. В этих пословицах отражается остроумие и юмор народа. Любит конь траву пырей, и поэтому трава мстит коню во время вспашки. Эти пословицы также ценны с исторической точки зрения: представить использование лошадиной силы при пахоте земли современным детям довольно сложно.

Немало пословиц и поговорок о чистоте природы. Одна из них о камышах. Камыш – растение, сообщающее людям о наличии источника влаги и воды. Об этом говорится в поговорке: «Камышу вода не надоеет», «Если есть камыш, то родник найдется». Поэтому, чтобы не навредить природе, народная мудрость гласит: «Возьми камыш из своего озера».

Заключение. Таким образом, татарское устное народное творчество содержит огромное количество дидактического материала экологического характера, ныне не используемого в учебно-воспитательном процессе. Как показал анализ, татарские народные пословицы и поговорки обладают большой возможностью в экологическом образовании. Они содержат в себе богатый познавательный материал о живой и неживой природе, учат ребенка беречь эту природу, относиться к ней с уважением, прививают первичные экологические понятия. Помимо растений, деревьев, овощей, фруктов среди татарских народных пословиц есть посвященные диким и домашним животным и птицам. В основном речь идет об их защите, сохранении и приумножении. Такие пословицы и поговорки учителя и воспитатели могут с пользой использовать в процессе экологического воспитания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Маликов Р.Ш., Галиакберова А.А. Экологическая составляющая содержания стихотворений поэта-просветителя конца XIX – XX века Габдуллы Тукая // Формирование экологической культуры обучающихся в условиях цифрового образования. Материалы Всероссийской дистанционной очно-заочной научно-практической конференции с международным участием (Казань, 26-27 марта 2022 г.). – Казань: Отечество, 2022. С. 95-101.
2. Маликов Р.Ш., Федекин И.Н., Хазратова Ф.В., Садыкова Л.Р., Газизова Ф.С. Обеспечение безопасности жизнедеятельности и психология отрицательных взаимоотношений в условиях социума по интерпретации в татарской народной

- педагогике (на примере пословиц и поговорок) // Вестник Майкопского государственного технологического университета. 2019. Вып. 3. С. 269–272.
3. Исанбет Н. Татарские народные пословицы. Т. 3. - Казань: Татар. кн. изд-во, 1967. – 1014 с.
 4. Калимуллина О.А., Гайдамашко И.В. Подготовка молодых специалистов в системе современного образования: вектор поликультурной парадигмы // Казанский педагогический журнал. 2020. № 4 (141). С. 66-71.
 5. Nevolina, V.V., Volkova, V.B., Zharkova, A.A. Managing students' social activity in the context of digital transformations: socio-cultural determinants and constructive basis // Journal of Positive School Psychology. 2022. Т. 6. № 2. С. 5718-5725.

REFERENCES

1. Malikov R.Sh., Galiakberova A.A. Ekologicheskaya sostavlyayushchaya sodержaniya stikhotvorenii poeta-prosvetatelya kontsa XIX – XX veka Gabdully Tukaya // Formirovanie ekologicheskoi kul'tury obuchayushchikhsya v usloviyakh tsifrovogo obrazovaniya. Materialy Vserossiiskoi distantsionnoi ochno-zaochnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii s mezhdunarodnym uchastiem (Kazan', 26-27 marta 2022 g.). – Kazan': Otechestvo, 2022. Pp. 95-101.
2. Malikov R.Sh., Fedekin I.N., Khazratova F.V., Sadykova L.R., Gazizova F.S. Obespechenie bezopasnosti zhiznedeyatel'nosti i psikhologiya otritsatel'nykh vzaimootnoshenii v usloviyakh sotsiума po interpretatsii v tatarskoi narodnoi pedagogike (na primere poslovits i pogovorok) // Vestnik Maikopskogo gosudarstvennogo tekhnologicheskogo universiteta. 2019. Vyp. 3. Pp. 269–272.
3. Isanbet N. Tatarskie narodnye poslovitsy. T. 3. - Kazan': Tatar. kn. izd-vo, 1967. – 1014 p.
4. Kalimullina O.A., Gaidamashko I.V. Podgotovka molodykh spetsialistov v sisteme sovremennogo obrazovaniya: vektor polikul'turnoi paradigmy // Kazanskii pedagogicheskii zhurnal. 2020. № 4 (141). S. 66-71.
5. Nevolina, V.V., Volkova, V.B., Zharkova, A.A. Managing students' social activity in the context of digital transformations: socio-cultural determinants and constructive basis // Journal of Positive School Psychology. 2022. Т. 6. № 2. Pp. 5718-5725.

Грушина Елизавета Евгеньевна

кандидат педагогических наук,
доцент кафедры струнно-смычкового искусства
ГБОУ ВО «Московский государственный институт музыки
им. А. Г. Шнитке»
e-mail: El.Grushina@gmail.com

Grushina Elizaveta E.

PhD of Pedagogy, Associate Professor
of the Department of String-Bowed Art
of Schnittke Moscow State Institute of Music

К ВОПРОСУ О МЕСТЕ СОВРЕМЕННОЙ АКАДЕМИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ В ПЕДАГОГИЧЕСКОМ И МУЗЫКАЛЬНО-ХУДОЖЕСТВЕННОМ РЕПЕРТУАРЕ СОВРЕМЕННОГО КОЛЛЕДЖА И ВУЗА

Аннотация. В настоящее время вопросы формирования учебного репертуара в музыкальных колледжах и ВУЗах остаются одной из самых актуальных педагогических проблем. XXI век, который, казалось бы, начался совсем недавно, уже приближается ко второй своей четверти и, безусловно, диктует новые условия в области музыкального образования, способствующие воспитанию молодых востребованных исполнителей-инструменталистов и педагогов. Появляются новые ниши в сфере концертного исполнительства, производятся изыскания в области ранее неизвестного музыкального материала – и все это требует существенного обновления в подходе к формированию педагогического и музыкально-художественного репертуара в современном музыкальном ВУЗе.

Ключевые слова: музыкальный ВУЗ, академическая музыка, педагогический репертуар, музыкально-художественный репертуар, современная академическая музыка, струнные инструменты, классический кроссовер, произведения современных композиторов, камерно-ансамблевая музыка, исполнительство на струнных инструментах, формирование репертуара.

ON THE QUESTION OF THE PLACE OF MODERN ACADEMIC MUSIC IN THE PEDAGOGICAL AND MUSICAL-ARTISTIC REPERTOIRE OF A MODERN COLLEGE AND UNIVERSITY

Abstract. Currently, the issues of the formation of the educational repertoire in music colleges and universities remain one of the most pressing pedagogical problems. The XXI century, which, it would seem, began quite recently, is already approaching its second quarter and, of course, is already dictating new conditions in the field of music education, contributing to the education of young in-demand performers-instrumentalists and teachers. New niches are emerging in the field of concert performance, research is being carried out in the field of previously unknown musical material – and all this requires a significant update in the approach to the formation of the pedagogical and musical-artistic repertoire in a modern musical university.

Keywords: music university, academic music, pedagogical repertoire, musical and artistic repertoire, modern academic music, string instruments, classical crossover, works by contemporary composers, chamber and ensemble music, performance on string instruments, formation of repertoire.

В настоящее время в области академической музыкальной культуры происходят существенные изменения. В область инструментального искусства проникают новейшие технологии (собственно, подобное направление берет свое начало еще во второй половине XX века с его новациями и экспериментированием в области звуковых и тембровых сочетаний, музыкальными перформансами, сочетания музыкального и немзыкального, синтеза искусств). В сферу академической музыки проникают и медийные технологии, способствуя расширению аудитории, усиливается влияние массовых жанров. «В числе других музыкальных тенденций этого периода можно назвать усиление влияния массовых жанров на академическую музыку, распространение новой трактовки музыкальных традиций внеевропейских стран и расширение «музыкальной географии», способствующее укреплению культурных связей между континентами и странами. <...> В конце XX – начале XXI века произошла смена парадигм музыкального искусства, уникальность которой заключается в тонком балансировании искусства на грани музыкального-немзыкального. Эта особенность современного изменения звукового ландшафта обусловлена началом нового этапа синтеза искусств, становлением и развитием качественно новых взаимоотношений искусства с природой, жизненными реалиями и информационными технологиями, а также отказом от традиционных способов организации звукового пространства» [12, с. 46].

Как одно из проявлений этих тенденций в XXI веке, можно обозначить стирание граней между элитарным искусством и массовым. Мы живем в довольно интересные времена, когда, к примеру, концерты вокалистов-контртеноров собирают полные залы публики, часть которой не имеет отношения к профессии академического музыканта, в том числе и очень много слушателей молодого возраста. Подобные концерты, которые ранее собирали камерные залы, сейчас набирают популярность среди массовой аудитории. Отчасти, этому способствует то, что академические музыканты, особенно молодые, сейчас пользуются такими инструментами как, к примеру, социальные сети, стриминговые платформы, ведут блоги и видеоблоги, что, безусловно, сближает их самих и их творчество с потенциальной современной аудиторией. Молодые академические музыканты-инструменталисты и вокалисты приобретают некий новый статус, если можно так сказать, «музыкантов Формулы-1».

Определенное «размывание граней», как понятие, не несет негативных коннотаций. Данное сближение, стирание жестких границ не равно бездумному следованию за современными тенденциями массовой культуры. А.М. Цукер, в своих исследованиях массовой музыки, пишет о необходимости её исследования профессиональными музыкантами, музыковедами, об изучении специфики её исполнения в рамках профессиональной подготовки будущих исполнителей. «Более того, такое изучение важно не только само по себе, оно открывает определённые перспективы и в осмыслении академической музыки. Ведь во все времена массовая музыка чутко откликаясь на социально-психологические изменения в обществе <...>, предлагая ей (академической музыке) сильнейшее средство эмоционального воздействия на аудиторию» [7, с. 8].

Развивается и направление *classical crossover*, которое, появившись во второй половине XX столетия, в настоящий момент, сформировало довольно обширную концертную нишу, рамки которой подвижны и гибки, и вмещают в себя широкий спектр «подстилей», позволяя данному музыкальному направлению оставаться живой материей, развиваться, находить пути для творческой реализации музыкантов.

«Современная художественная культура отличается плюралистическим характером как внешних проявлений, так и форм взаимодействия отдельных ее составляющих. Указанная тенденция находит свое выражение в музыкальном искусстве, конкретнее – во взаимодействии таких его исторически обусловленных сфер, как академическое и

массовое направления. Процессы художественного синтеза с вовлечением указанных сфер музыкального творчества являются чрезвычайно распространенными на рубеже XX-XXI веков. В рамках подобного синтеза и существует музыкальное направление classical crossover. Указанный феномен принадлежит к области музыкального творчества, называемой серединной культурой (middle culture), произведения которой до последнего времени не были подвергнуты строгой жанрово-стилевой классификации. В частности, к данной сфере могут быть отнесены современные реинтерпретации академических произведений, «академизированные» версии произведений массовых жанров, а также оригинальные произведения, изначально сочетающие выраженные признаки и академической традиции, и элементов массовых жанров. Данное направление представляет интерес, в первую очередь, с аксиологической точки зрения. Являя собой результат художественного синтеза, classical crossover представляется средоточием элементов, присущих академической и массовой сферам музыкальной культуры» [2, с. 3].

Академическая музыка в значении классического искусства, которое еще в XX столетии являлось доминирующим, сейчас претерпевает существенные изменения, утрачивая свой статус элитарности. Безусловно, нельзя преуменьшать значение сохранения традиций музыкального исполнительства, берущего свои истоки в музыкальной традиции классицизма и романтизма. Также нельзя не отметить, что, на пути сближения с массовой аудиторией, недопустимы потери в качестве исполнительства – то есть, одним из приоритетов, по-прежнему является та исполнительская база, основа, которую дает академическое музыкальное образование.

Однако, любой язык, являясь многоуровневой сложной системой, постоянно развивается за счет появления новых слов, заимствований, появления новых языковых структур. «Окукливаясь», консервируясь в самом себе, язык умирает. Экстраполируя данное выражение на поле академической музыки, мы видим, что существование в ее поле замкнутой на себе системы, неизбежно приведет к кризису, подобному тому, который имел место в XX столетии – кризис опус-музыки, когда существенное обособление индивидуальных композиторских миров привело к формированию некоего элитарного пласта музыки внутри самой академической музыки. Произошло переусложнение авторского композиторского языка, создание настолько сложных музыкальных структур, что, подчас, замысел и лексика опуса была понятна лишь самому автору (данное явление можно сравнить с феноменом «цветного» слуха, который является настолько индивидуальным проявлением личности и врожденных задатков, что делает невозможным создание универсальной цвето-звуковой партитуры).

Представляя же из себя гибкую живую систему, открытую к синтезу старого и нового, постоянному обогащению за счет новейшей музыкальной лексики, академическая музыка обретает потенциал к дальнейшему развитию.

Говоря о современном образовании в области академической музыки, хотелось бы отметить всю важность переосмысления подхода к педагогическому и художественно-музыкальному репертуару, поиска новых путей взаимодействия с современными реалиями в области музыкальной академической культуры. «Актуальной проблемой современного музыкального образования является его оторванность от текущих реалий, приводящая к тому, что молодые специалисты, получившие академическое музыкальное образование, сталкиваются с высокой сложностью самореализации. Система обучения российских музыкальных вузов строится преимущественно вокруг произведений золотого века русской школы, пришедшегося на конец XIX – начало XX века, причём её характерной чертой является преобладание технического мастерства над развитием индивидуального мышления. Решением данной проблемы может быть включение в образовательные программы произведений академического авангарда – музыки

европейской традиции конца XX – начала XXI века, являющейся серьёзным музыкальным искусством новаторского направления. Изменения в музыке сопровождаются изменениями её описания, восприятия и осмысления, что может способствовать полноценному раскрытию творческого потенциала учащихся музыкантов и облегчать путь их самоопределения и самореализации в условиях современного мира. Данное обстоятельство делает актуальным исследование особенностей применения произведений академического авангарда в современном музыкальном образовании» [12].

Действительно, мы в настоящее время наблюдаем совершенно парадоксальное явление в области музыкального образования в ВУЗах: подход в классах инструментального исполнительства (в частности, в классах струнно-смычковых инструментов, которые являются сферой профессионального интереса автора данного исследования) остался во многом довольно консервативным, практически не изменившись за последние 50-70 лет. Если посмотреть новые и относительно новые методические пособия и репертуарные списки по предмету «Специальный инструмент», то мы увидим, что «удельный вес» современной академической музыки (именно академической, написанной, скажем, во второй половине XX – первых десятилетиях XXI веков) очень мал. Но молодому музыканту нужен, в том числе, новый музыкальный материал для изучения и осмысления. «Трудно усомниться в том, что именно молодёжь призвана действовать и добиваться результатов. Это закон жизни, закон развития культуры. Смена поколений так же неизбежна, как смена дня и ночи, времён года» [10, с. 68].

Из старинной музыки в репертуаре представлены сонаты, партиты и сюиты для струнных инструментов соло (скрипка, виолончель, переложения для альты), небольшое количество сонат для струнных инструментов с клавиром (к примеру, Дж. Тартини, А. Вивальди, Ф.-М. Верачини, Т. Альбини) и небольшое количество произведений мелких форм. Примерно так же обстоят дела с произведениями эпохи классицизма (концерты Моцарта, Ф.-А. Хоффмайстера, К. Стамица, и т.д., небольшое количество пьес и сонат). Основу же, к примеру, скрипичного и виолончельного репертуара составляют произведения эпохи романтизма. «В нынешних условиях содержательность и направленность педагогического материала (репертуара) приобретает огромное значение. Современный репертуар при обучении игре на музыкальном инструменте поистине необозрим. Он включает в себя разнообразную музыку от добаховских времен до наших дней. Сохраняя как незыблемую основу свой классический фонд от Баха до Прокофьева, педагогический репертуар постоянно обновляется [5]. Основные источники его пополнения – это, с одной стороны, сочинения современных композиторов; с другой – новые публикации произведений старинных мастеров» [4].

Итогом является то, что огромный пласт разножанровых произведений, написанных после 40х-50х гг. XX столетия просто не включен в репертуарные списки. Между тем, как было сказано выше, новая и новейшая музыкальная лексика, является необходимым условием для успешной интеграции молодых исполнителей-инструменталистов в мировое музыкальное сообщество. Кроме того, все чаще и чаще, молодые музыканты, вчерашние выпускники ВУЗов, сталкиваются с необходимостью поиска своей ниши на музыкальной сцене, чтобы быть конкурентоспособными и востребованными.

Безусловно, современная академическая музыка испытывает сложности на своем пути к молодым исполнителям. Самая, по мнению автора данного исследования, большая из них – это определенный консерватизм педагогов и самих студентов. Часто, в ответ на вопрос «как вы относитесь к музыке XX-XXI веков» можно услышать ответы, суммируя которые получаем «не люблю современную музыку». Если же в ответ спросить, какую

именно музыку XX-XXI веков они не любят, мы получим довольно интересный результат, когда «не люблю» обретает значение «не знаю».

Даже XX век в своих стилистических проявлениях, благодаря стилевому плюрализму, крайне разнообразен: С. Рахманинов и И. Стравинский, А. Шнитке и С. Прокофьев, Д. Шостакович и П. Хиндемит, Б. Мартину и Э. Изаи. И, что внезапно становится открытием для многих студентов, академическая музыка не закончилась в 50х годах XX века. Данный вопрос, безусловно, заслуживает отдельного обсуждения, так как является дискуссионным и в профессиональной композиторской среде. «Особо следует выделить крайне смелую и ошеломляюще неожиданную (особенно для музыкантов-профессионалов) точку зрения композитора и музыковеда В. Мартынова о “конце времени композиторов” и “смерти музыки как пространства искусства”. Думается, что такая постановка вопроса в интересных, хотя и во многом дискуссионных работах известного московского композитора, не случайна, ибо свидетельствует о попытке современного музыканта разобраться в сложных проблемах сегодняшней ситуации в сфере академической и неакадемической музыки (с учетом особенностей исторического развития музыкальной культуры в доклассический и классический период – Новое время). <...> Аналогичные высказывания о «смерти» академической музыки можно найти и у В. Сильвестрова» [3, с. 258]. Данная точка зрения является спорной, но, тем не менее, заслуживающей отдельной дискуссии.

И во второй половине прошлого столетия, и в XXI веке, создавались и создаются произведения достойные внимания педагогов-инструменталистов и их студентов. Произведения, написанные в рамках академической традиции, и, как следствие, не лишенные таких достоинств как форма, мелодическая линия, логика повествования, но использующие новейшую музыкальную лексику, интересные технические приемы, создающие повествования о современной жизни с ее темпом, реалиями – говорящие с исполнителями и аудиторией на языке музыки XXI века, помогающие исполнителю-инструменталисту и слушателю найти контакт, пережить и осмыслить услышанное, ведь «Переживание – это всегда живой контакт человека с окружающим миром, включение мира в сознание, непосредственное схватывание его, овладение им» [11, с. 57]. В. Мартынов, Е. Подгайц, Дж. Адамс, Ф. Гласс, М. Найман, Э. Раутаваара, Т. Райли, А. Пярт – и это далеко не полный список имен.

Даже если говорить о такой важнейшей часть педагогического репертуара как этюды и капризы, можно найти много нового, изучая материалы XX и XXI веков. К примеру, в классе скрипки музыкальных колледжей и ВУЗов обычно проходят этюды и капризы С. Роде, Н. Паганини, Г. Венявского. Реже – П. Гавинье, Б. Кампаньоли. Но есть и, практически никогда не входящие в репертуарные списки, этюды и капризы, к примеру, Дж. Корильяно – произведения, использующие современные принципы интонирования.

«Сегодня в изучении музыки особенно важно представление общей панорамы событий, происходящих в разных сферах музыкальной культуры» [10, с. 337]. Не отрицая важность исполнительской базы, которую дает изучение инструментальной музыки, можно с уверенностью говорить о крайней необходимости обогащения репертуарных списков произведениями XX-XXI веков (этюдов, капризов, произведений малой формы, сонат, концертов, и т.д.), которые могут помочь будущим музыкантам-инструменталистам в постижении современного искусства и помогут им говорить с аудиториями на музыкальном языке XXI века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алябьева, А. Г. Духовная музыка в контексте эстетики постмодернизма / А. Г. Алябьева, Ю. В. Якименко // Искусство и образование. – 2022. – № 3 (137). – С. 17-23.
2. Данько, Л. И. Музыкальное направление Classical crossover в современной аудиовизуальной культуре: автореферат дисс... канд. искусствоведения: 17.00.09/ Л.И. Данько. – СПб., 2013. – 23 с.
3. Девятова, О. Л. Судьба современной российской академической музыки / О. Л. Девятова // Известия Уральского государственного университета. Серия 2: Гуманитарные науки. – 2007. – Т. 49. – № 13. – С. 257-268.
4. Репертуар в классе специального инструмента и его влияние на формирование художественного вкуса / А. В. Огородова, Ю. Н. Биляр, А. А. Яговдик, А. Ф. Кисилев // Наука. Искусство. Культура. – 2014. – № 4(4). – С. 143-151.
5. Рольбина, Е. И. Сонаты и партиты для скрипки соло И. С. Баха / Е. И. Рольбина // Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке. – 2021. – № 3 (15). – С. 7-11.
6. Сиднева, Т. Диалектика границы в музыке. – М.: АВС дизайн, 2014. – 400 с.
7. Цукер А. М. Отечественная массовая музыка: 1960–1990 гг: учебное пособие / А.М. Цукер. – 3-е изд., стер. – СПб.: Планета музыки, 2018. – 256 с.
8. Щербакова, А. И. К проблеме оценки качества высшего профессионального музыкального образования / А. И. Щербакова // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2022. – № 4. – С. 7-18.
9. Щербакова, А. И. Многофакторный образовательный процесс в поликультурном российском пространстве: социально-философский анализ / А. И. Щербакова // Антропологическая дидактика и воспитание. – 2021. – Т. 4. – № 3. – С. 9-19.
10. Щербакова, А. И. Философия музыки и музыкального образования в формировании гуманитарной реальности XXI века: к проблеме рождения и становления научной школы / А. И. Щербакова // Вестник кафедры ЮНЕСКО Музыкальное искусство и образование. – 2015. – № 2(10). – С. 68-73.
11. Щербакова, А. И. Философия. Педагогика. Музыка. Зарождение и развитие научной школы / А. И. Щербакова, И. А. Корсакова // Музыкальное искусство и образование. – 2020. – Т. 8. – № 3. – С. 50-64.
12. Юсса, Е.Б. Академическая музыка конца XX – начала XXI века в системе современного музыкального образования [электронный ресурс] <https://cyberleninka.ru/article/n/akademicheskaya-muzyka-kontsa-xx-nachala-xxi-veka-v-sisteme-sovremennogo-muzykalnogo-obrazovaniya/viewer> (Дата обращения 27.11.2022).

REFERENCES

1. Aljab'eva, A. G. Duhovnaja muzyka v kontekste jestetiki postmodernizma / A. G. Aljab'eva, Ju. V. Jakimenko // Iskusstvo i obrazovanie. – 2022. – № 3 (137). – Pp. 17-23.
2. Dan'ko, L. I. Muzykal'noe napravlenie Classical crossover v sovremennoj audiovizual'noj kul'ture: avtoreferat diss... kand. iskusstvovedenija: 17.00.09/ L.I. Dan'ko. – SPb., 2013. – 23 p.
3. Devjatova, O. L. Sud'ba sovremennoj rossijskoj akademicheskoi muzyki / O. L. Devjatova // Izvestija Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. Serija 2: Gumanitarnye nauki. – 2007. – T. 49. – № 13. – Pp. 257-268.
4. Repertuar v klasse special'nogo instrumenta i ego vlijanie na formirovanie hudozhestvennogo vkusa / A. V. Ogorodova, Ju. N. Biljar, A. A. Jagovdik, A. F. Kisilev // Nauka. Iskusstvo. Kul'tura. – 2014. – № 4(4). – Pp. 143-151.

5. Rol'bina, E. I. Sonaty i partity dlja skripki solo I. S. Baha / E. I. Rol'bina // Vestnik MGIM imeni A.G. Shnitke. – 2021. – № 3 (15). – Pp. 7-11.
6. Sidneva, T. Dialektika granicy v muzyke. – M.: AVS dizajn, 2014. – 400 p.
7. Cuker A. M. Otechestvennaja massovaja muzyka: 1960–1990 gg: uchebnoe posobie / A.M. Cuker. – 3-e izd., ster. – SPb.: Planeta muzyki, 2018. – 256 p.
8. Shherbakova, A. I. K probleme ocenki kachestva vysshego professional'nogo muzykal'nogo obrazovaniya / A. I. Shherbakova // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2022. – № 4. – Pp. 7-18.
9. Shherbakova, A. I. Mnogofaktornyj obrazovatel'nyj process v polikul'turnom rossijskom prostranstve: social'no-filosofskij analiz / A. I. Shherbakova // Antropologicheskaja didaktika i vospitanie. – 2021. – T. 4. – № 3. – Pp. 9-19.
10. Shherbakova, A. I. Filosofija muzyki i muzykal'nogo obrazovaniya v formirovanii gumanitarnoj real'nosti XXI veka: k probleme rozhdenija i stanovlenija nauchnoj shkoly / A. I. Shherbakova // Vestnik kafedry JuNESKO Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie. – 2015. – № 2(10). – Pp. 68-73.
11. Shherbakova, A. I. Filosofija. Pedagogika. Muzyka. Zarozhdenie i razvitie nauchnoj shkoly / A. I. Shherbakova, I. A. Korsakova // Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie. – 2020. – T. 8. – № 3. – Pp. 50-64.
12. Jussa, E.B. Akademicheskaja muzyka konca XX – nachala XXI veka v sisteme sovremennogo muzykal'nogo obrazovaniya [jelektronnyj resurs] <https://cyberleninka.ru/article/n/akademicheskaya-muzyka-kontsa-xx-nachala-xxi-veka-v-sisteme-sovremennogo-muzykalnogo-obrazovaniya/viewer> (Data obrashhenija 27.11.2022)

Федорова Валентина Андреевна

аспирант кафедры музыкального воспитания и образования

Института музыки, театра и хореографии

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет

им. А.И. Герцена»

e-mail: Valentina.8807@mail.ru

Матюхов Игорь Гаврилович

заведующий кафедрой хорового дирижирования

Института музыки, театра и хореографии

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет

им. А.И. Герцена»

e-mail: igormatyukhov@yandex.ru

Fedorova Valentina A.

Postgraduate student of the Department of Musical Education and Education

Institute of Music, Theater and Choreography

The Herzen Russian State Pedagogical University

Matyukhov Igor G.

Head of the Department of Choral Conducting

Institute of Music, Theater and Choreography

The Herzen Russian State Pedagogical University

ПОИСКИ МАНЕРЫ ПЕНИЯ ДЛЯ ИСПОЛНЕНИЯ МУЗЫКИ РЕНЕССАНСА

Статья посвящена вопросам воссоздания аутентичной манеры пения при интерпретации ансамблевой музыки Возрождения в XXI веке. Сопоставляя некоторые певческие манеры в контексте определенных вокальных традиций: эстетики звука оперных певцов; вокальной реформы Марафьоти; правил пения, описанных в возрожденческих трактатах; тенденций современного вокального образования, — можно выявить сходства и различия путей развития вокального звука на протяжении многих веков, а также найти линию, ведущую к пониманию верного певческого идеала Ренессанса. Анализ физиологических процессов при пении и звуковых предпочтений в эпоху Возрождения, представленный в работе, позволяет избежать ряда ошибок в интерпретации вокальных произведений XIV-XVI вв. и обогащает мышление современных исполнителей, открывая им новые перспективы для поиска и эксперимента.

Ключевые слова: музыка Возрождения; певческие манеры; стиль *bel canto*; М. Марафьоти; речь и пение.

THE SEARCH FOR THE MANNER OF SINGING FOR THE PERFORMANCE OF RENAISSANCE MUSIC

The article is devoted to the issues of recreating the authentic manner of singing in the interpretation of ensemble music of the Renaissance in the XXI century. Comparing some singing manners in the context of certain vocal traditions: the aesthetics of the sound of opera singers; the vocal reform of Marafioti; the rules of singing described in renaissance treatises; trends in modern vocal education — it is possible to identify similarities and differences in the development of vocal sound over many centuries, as well as to find a line leading to an understanding of the true singing ideal of the Renaissance. The analysis of physiological

processes in singing and sound preferences in the Renaissance, presented in the work, allows us to avoid a number of errors in the interpretation of vocal works of the XIV-XVI centuries and enriches the thinking of modern performers, opening them new perspectives for search and experiment.

Keywords: Renaissance Music; singing manners; bel canto style; M. Marafioti; speech and singing.

В наше время вопрос об актуальности старинной музыки уже не возникает. XX век и, в особенности, — XXI век — многократными обращениями к культурам и искусствам предыдущих эпох показали, как востребованы могут быть наследие и достижения прошлого. Музыка эпохи Ренессанса сегодня исполняется профессиональными коллективами, любительскими и учебными хоровыми коллективами, многочисленными ансамблями старинной музыки. Шедевры Возрождения становятся предметом изучения музыковедов, культурологов и аутентичных исполнителей. На вопрос актуальности этой музыки Олег Чернышев, художественный руководитель Коллегии старинной музыки при Московской консерватории, отвечал в 2005 году так: «Она не просто актуальна, а чрезвычайно актуальна. После Второй мировой войны американцы купили в Италии авторские права на публикацию итальянских мадригалов. Всем это казалось тогда глупостью. А они создали институт в Риме и стали посылать туда своих специалистов (свыше трехсот) на 3-4 года, выплачивая им стипендии. После чего стали издавать замечательную серию «Corpus mensurabilis musicae» (собрания сочинений итальянских композиторов-мадригалистов эпохи Возрождения). К настоящему времени вышло столько, что и сосчитать трудно. С точки зрения большинства «ученых» людей, это пустая трата денег: у нас мадригалы поют только в самодеятельности. А с точки зрения «глупых» американских банкиров — это крайне выгодно. Я пытался выпытать у некоторых сведущих людей, сколько они вложили и сколько получили, но те с ухмылкой улыбались и разводили руками: коммерческая тайна» [8].

Эти факты показывают, насколько популярен был жанр мадригала в Европе и Америке прошлого века. В России также существовал интерес к историческому музицированию, прогрессирующий с прошлого века и переживший уже не одно поколение музыкантов, начиная с Андрея Волконского и его ансамбля «Мадригал» и продолжая Михаилом Сафоновым, Олегом Чернышевым, Андреем Решетиним [4], Сергеем Силаевским [5], Константином Щениковым-Архаровым [9]. Однако, чем дальше мы удаляемся от времен О. Лассо, П. да Палестрины, Т. Морли, Л. Маренцио, О. Веки, тем более острыми и сложноразрешимыми для образованных музыкантов становятся вопросы: как исполнять музыку того времени? Как найти верную вокальную манеру? Существует ли звуковой идеал для исторически подлинной и адекватной современности трактовки?

В поисках ответов можно обратиться к записям лучших европейских ансамблей, исполняющих старинную музыку, и «копировать» их звук. Этот способ имеет определенный смысл и способен повлиять, прежде всего, на слух исполнителей. Главная задача — найти те записи, которые смогут сформировать звуковой идеал и которые действительно можно считать эталонными. Чтобы определить их качество, нужно обратиться к письменным источникам: книгам, трактатам, статьям и другим теоретическим материалам. В синтезе теории с практикой — книг и слуховых впечатлений — вероятнее всего найти наиболее верный путь для исполнения вокальной музыки Ренессанса.

Обратимся к некоторым теоретическим идеям, связанным с манерой пения камерной ансамблевой музыки Возрождения. В 2014 году вышла серия книг «Руководство

по музыке Ренессанса» (Handbuch der Musik der Renaissance) [12] на немецком языке, содержащая шесть томов исследований и материалов о музыке XIV-XVI столетий, включающих переводы трактатов ренессансных мастеров с итальянского и латинского языка и словарь возрожденческих терминов. В контексте поиска ренессансной манеры пения будет целесообразно проанализировать некоторые тексты «Руководства». Например, шестое и седьмое правило пения из трактата Джованни Клаудио Маффай 1562 г., гласят, что «язык направляется вверх так, чтобы кончик достигал и покоился у корней нижних зубов» [10, с. 20]; и что при пении «рот открывают только в известной мере, как в разговорах среди друзей» [10, с. 20]. Из этих коротких правил можно извлечь следующее: манера пения мастеров Ренессанса не похожа на современную оперную технику, требующую мощного звука и, как следствие, чрезмерного по отношению к обычной речи открытия рта, — что совершенно не соответствует «разговору среди друзей». Случайность ли, что звук оперных певцов, пытающихся петь старинную музыку в привычной им манере, интуитивно вызывает некоторые сомнения. В связи с распространенной практикой исполнения старинной музыки оперными голосами Олег Чернышев говорит о проблемах отечественного вокального образования: «Для России трагизм близорукости усугубляется проблемой потери великого музыкального приоритета русской школы. Откуда музыкант? Из России? Давайте его скорее к нам! Хотим русского музыканта! И вдруг: «ревуший» бас под громяющее фортепиано с жестами тамбовских трагиков на русско-жаргонном немецком выплясывает “оперного” Баха! С ним пытаются объясниться на французском, итальянском, английском. Он показывает, что понимает, отвечая: *bon jour, si, si, no problem*. Наконец, переходя на русский, ему пытаются намекнуть, что, может быть, это не совсем его репертуар? На что дипломированный специалист отвечает: нет, почему же, ему вполне удобна эта тесситура!» [8]. Разговор о тесситуре здесь лишен смысла, так как суть вопроса заключается в звуке, в способе его подачи, произнесении. Как верно замечает О. Чернышев, «сегодня от музыканта все требуют не только индивидуального звука, но и звука различных исторических стилей, эпох, культур» [8]. То есть сегодня от певца старинной музыки требуется понимание звуковой эстетики, звукового идеала того времени и исторически информированной певческой манеры звукоизвлечения.

Возвращаясь к правилу из трактата К. Маффая о положении языка, необходимо заметить, что описанное положение («язык направляется вверх так, чтобы кончик достигал и покоился у корней нижних зубов») является самым естественным и спокойным в пении. Существует множество вокальных методик, основанных на положениях языка в пении: как его развернуть, как опустить корень, куда приподнимать на конкретных гласных и т.д. Для пения Ренессанса изоощренных положений не требуется, а значит, и техники пения, делающие упор на положениях языка, для Ренессанса неприемлемы. Но здесь следует отметить, что, не требуя специальной вокальной постановки с использованием изоощренных положений языка, надо учитывать фонетические и артикуляционные особенности разговорной речи, которые являются важнейшими для верного звукообразования в период Ренессанса.

Одним из ключевых моментов в исполнении ренессансной музыки является связь пения с разговорной речью: «Каждый раз разговорные и певческие языки пересекались. В языках звуковые предпочтения отрабатывались, тренировались мускульные процессы, которые так же принимали участие в пении... Реконструкция исторического произношения — основная предпосылка реконструкции исторической вокальной практики» [13, с. 334]. Таким образом, мы видим, что для понимания вокальной манеры Ренессанса требуется реконструкция произношения разговорного языка. Интересно, что в пении передавалась и окраска (тембр) разговорного языка: «Практические эксперименты

подтверждали, что существенный эффект этой певческой техники-постановки заключался в сохранении оригинальной вокальной окраски (цвета) разговорного языка в пении — познание, которое подтверждается акустическими измерениями звуковых структур» [13, с. 335]. И еще одно упоминание близости пения и речи: «Пением обнаруживается феномен — как язык (речь) приподнимается в тонах, а не противоположный "говорению" феномен» [13, с. 335]. Итак, пение — это вид "говорения", приподнятого в тонах, с сохранением оригинальной окраски разговорного языка. Следовательно, при исполнении вокальной музыки Ренессанса необходимо уделять внимание естественности произнесения оригинального разговорного текста, ясности артикуляции, непринужденности «говорения», необходимо трактовать пение как продолжение речи, как музыкальную речь.

Для многих сегодняшних академических певцов физиологические («мускульные») процессы в пении представляют собой целую науку, методику, абсолютно отличную от физиологических процессов в речи. Тембр голоса при этом становится практически неузнаваемым по сравнению с обычным разговорным языком певца. Эта техника вокализации оказывается неуместной для старинной музыки, где серьезное внимание должно уделяться правильному разговорному произношению, хорошему «выговариванию» речи, а не такому пению, в котором с трудом можно разобрать текст поющего.

Невозможно всю музыку Возрождения объять едиными правилами. Немецкие исследователи, со свойственной им педантичностью, в «Руководстве» постоянно указывают на осторожность в применении каких-либо единых законов. Они без устали напоминают, что «необходимо различать камерные музыкальные составы и такие, которые выступают в огромных пространствах или на открытых площадках» [13, с. 332], постоянно обращают внимание на различия в применении голоса: «...исполнение в больших и маленьких пространствах, и под открытым небом» [13, с. 332]. Приведенные выше правила, разумеется, относятся к манере исполнения в маленьких пространствах.

Слова должны быть спеты так, чтобы быть понимаемыми слушателями. Подтверждением этого служит еще одна мысль из «Руководства», где авторы подчеркивают значение текста для исполнителей музыки Ренессанса: «Предположение заключается в том, что звуковая структура избранного вокала, его обертоновый спектр должны быть устроены так, чтобы обеспечивать понимание текста голосом. Вокалист, в поздние века предпочитавший звуки для сольфеджирований, вокализов и других безтекстовых вещей, склонялся к тому, чтобы в многоголосных произведениях доминировать в звучании так, чтобы переносить звуковой баланс в пользу текстованного голоса» [13, с. 335].

В пользу "понимаемого текста" говорит сама история развития полифонических жанров Ренессанса. От мотета XII-XIV веков, в котором могли сочетаться три различных текста на трех языках, до мадригала — лирической песни расцвета Возрождения на родном языке; от средневекового григорианского хора целиком на латыни до расцвета светских песен (фротоллы, виланеллы, шансона) на европейских разговорных языках. Включение в музыкальный материал все большего объема понятного людям текста на родном языке говорит о стремлении музыки Возрождения приблизиться к человеку, его живой речи.

Уже в полифонии Возрождения пытались сделать текст более понятным, несмотря на самостоятельность и индивидуальность развития голосов. Это выражалось в выборе языка пения: так, в мотетах к латинскому голосу прибавляли голос на родном языке. Также это выражалось в выборе фактуры: не случайно венцом развития идей Возрождения в музыке стала опера, где сольный голос выпевает текст на знакомом языке,

а оркестр аккомпанирует: «Опера как новый жанр вокального искусства возникла под влиянием идей Возрождения. Жизнь человека во всех ее проявлениях становится в центре внимания различных видов искусства. В музыкальном искусстве это связано с так называемой флорентийской реформой. Полифонический стиль не давал возможности проявления личным переживаниям человека, слово исчезало в вокализационных многоголосных украшениях. Группа передовых музыкантов, собиравшихся в доме графа Барди, взяв за образец греческую трагедию, возвратила музыку к гомофонному стилю, к следованию мелодии за словом. В результате их деятельности возникают новые гомофонные формы музыки – опера, кантата, сольная песня с аккомпанементом» [2, с. 13]. Смена фактуры — с полифонической на гомофонную, — происходящая постепенно в эпоху Возрождения и Барокко, также свидетельствует о желании приблизить музыку к человеку, сделать ее понятной и доступной средствами ясно произносимого, слышимого, интонируемого текста.

Певцам, занимающимся старинной музыкой, необходимо представлять процесс развития жанров и сопутствующий этому процесс смены мышления, отраженный в технологии построения ренессансных миниатюр, а значит, отдать приоритет выразительному ясному произнесению текста. Даже в полифонической многоголосной музыке следует сделать попытку яснее и внятнее донести до слушателей интонацию, смысл слов, не увлекаясь только гармоническими красками и демонстрацией вокальных возможностей.

Если пение было так тесно связано с разговорной речью, и для реконструкции певческой манеры рекомендуется обратиться к реконструкции исторического произношения, то следует рассмотреть подробнее все, что может быть известно о произношении текстов и об особенностях разговорных европейских языков. Однако это весьма сложная проблема в наше время. Об утерянной культуре произнесения текста говорил в начале XX века доктор Марио Марафьоти (1878-1951), врач-ларинголог, многие годы консультировавший певцов «Метрополитен-опера». В своей книге «Метод пения Карузо» [3] Марафьоти описывает печальную картину безразличия к способу произнесения человеческой речи: «Всякий, кто бывал на уроках в обычной школе Нью-Йорка, обращал внимание, что речь среднего учителя посредственна, небрежна и немелодична. ...в наших школах очень мало внимания уделяется красивому, правильному звучанию голоса...повсеместно распространены плохие, вредные примеры, которые разрушают как правильную речь, так и хорошие манеры. Школьники перенимают грубый и вульгарный акцент уличных мальчишек, преподаватели колледжей подражают артистам варьете и спортсменам, копируя их дикцию и интонации» [3, с. 189-190]. Марафьоти пишет об Америке XX века, иллюстрируя то, как сложно в подобных условиях воссоздать эстетику произношения даже родного языка, не обращая пока даже к отдаленным эпохам. То же самое происходит в современном мире. Ораторское искусство, риторика, искусство ведения споров и т.д., которые были обычными дисциплинами для обучения в Древней Греции, забыты и потеряны в современном стандартном образовании. Редкие элитные университеты включают эти дисциплины владения словом в программу своих курсов. Закономерно, что «...привычка говорить громко и напряженно...недостаточное внимание к культуре голоса и гигиене голоса в наших школах» [3, с. 189] плачевно сказываются как на всем воспитании человека в целом, так и на его уровне развития в различных областях. Неумение владеть своим голосом, своей речью, неумение красиво, ясно высказываться, неумение мелодично и выразительно произносить текст влияет как на уровень человеческой жизни, качество человеческого общения, так и на отношение к музыке, и даже на исполнительские способности музыкантов. В подобных условиях пение на европейских оригинальных языках становится уделом немногих избранных, чье

образование и опыт общения с носителями языка или лингвистами приобретает характер системности и может принести должный результат. Именно поэтому исследователи вокальной музыки Ренессанса стараются активно сотрудничать с лингвистами и филологами, способными объяснить и продемонстрировать фонетически точное произнесение нужных текстов. В университетах, имеющих серьезные кафедры старинной музыки, студентов не допускают к пению, пока они не научатся верно произносить исполняемые тексты.

Возможно, одна из причин забвения правильного мелодичного произнесения текстов кроется в утрате традиции чтения вслух. В Библии есть строки «Да не отходит сия книга закона от уст твоих» (Книга Иисуса Навина 1: 8), что свидетельствует о традиции чтения, когда книга была «на устах», то есть постоянно произносилась устами читающего. Эта традиция сохранялась на протяжении многих эпох, что подтверждают разные ученые: «в средние века люди, даже наедине с собой имели обыкновение читать вслух» [1, с. 574]; «в XVIII и XIX веках чтение вслух сохранялось как форма развлечения. У людей не было записей музыки, фильмов и телепрограмм, так что книги были для них всем...» [1, с. 564]

Из-за отсутствия традиции читать вслух страдают слушатели. Ведь не только смысл текста, но и само «исполнение» оказывало огромное влияние на слушающую аудиторию: «...в условиях, когда грамотностью владел еще ограниченный круг людей, не только содержание текста имело значение, но и ожидания слушающей аудитории относительно его исполнения, т.е. перформативная составляющая устного воспроизведения играла важнейшую роль» [1, с. 574]. А в наше время «появляется возможность воспринимать текст, читая его «про себя», не вокализируя его» и современные люди теряют значительную часть красок, впечатлений, эмоций и достоверности, лишены возможности слушать высокохудожественные тексты [1, с. 574]. Очень важно, как в приведенных фрагментах названо непосредственно «чтение» — это целая «вокализация», «исполнение». То есть текст не просто читали, его вокализировали и исполняли.

Дефицит чтения вслух, а значит, дефицит возможности слушать прекрасные тексты приводит к обнищанию разговорного языка, упрощению, вульгаризации, косноязычию. Также неумение вокализовать и исполнять текст пагубно сказывается на речи людей, на их музыкальности и способности к музицированию.

На страницах книги «Метод пения Карузо» профессор Марафьоти, обеспокоенный положением вокального искусства своего времени, предлагает реализовать "Радикальную реформу вокальной культуры посредством разговорной речи". Для исполнителей старинной музыки идеи данной реформы представляются чрезвычайно полезными и не лишенными исторических оснований подлинного пения в эпоху Ренессанса. Принципы Реформы вокального образования Марафьоти заключены в семи основных идеях:

1. «Голос— это речь, и он образуется во рту а не в голосовых связках...»

Данное утверждение не требует комментариев, поскольку абсолютно созвучно с идеями пения эпохи Возрождения.

2. «На всем природном диапазоне голоса певца он образуется при минимальном напряжении голосовых связок, и чтобы спеть каждую отдельную ноту, требуется минимум дыхания.» [3, с. 59-60]

Классические вокалисты часто вынуждены тратить огромное количество дыхания, чтобы озвучить современные пространства, а напряжение их голосовых связок подчас заметно даже необразованному слушателю. Такая привычка пения не соответствует музыке Ренессанса. Как речь, «приподнятая в тонах», музыкальная фраза Возрождения должна использовать минимальное дыхание и минимальное напряжение связок.

3. «Дыхание — это обязательный фактор голосообразования, однако оно не является основной силой, развивающей голос...

4. Резонанс — наиважнейший фактор голосообразования. Он придает голосу объем и тембр...» [3, с. 59-60]

Третье и четвертое утверждение связаны. Действительно, резонанс, а не сила дыхания, должен играть ведущую роль в манере пения Ренессанса. А чрезмерное давление воздушной струи на связки, кроме всего прочего, влияет на интонацию певца, разрушая весь ансамблевый строй музыки Возрождения. Для хороших певцов также несвойственно излишнее давление на звук силой дыхания. В этой связи идеал пения Возрождения можно сравнить с голосом Э. Карузо: «Его голос — что очень отличается от певческого стиля, преобладающего в наше время, — никогда не находился под сильным давлением, и, следовательно, не искажалась интонация...по большей части процесс пения был для него как обычный разговор» [3, с. 20].

Положения резонаторов у певцов музыки Возрождения отличается от резонаторов современных оперных представителей. Так, немецкие ученые в «Руководстве по музыке Ренессанса» пишут: «Французский идеал формирования тембра характеризовался светлым и относительно тонким (редким, жидким). Это коррелируется с предпочтительными гласными *i e u* — звуки, которые можно петь с малым открытием рта, и оттого на лицевой области в пространстве рта концентрируется резонанс... В середине XVI века верховенство было у итальянского языка и итальянские певцы доминировали через новый звуковой идеал (который теоретически рефлексировался в трактатах Винченцо, Маффей, Чакони). Тембр описывается как открытый, ясный и звучный, что не в последнюю очередь показывает пристрастие к открытым гласным *a o e э*. Резонанс концентрируется за пространством рта и получается голос равномерной густоты — впоследствии это имеет большую полноту звучания» [13, с. 337]. Таким образом, резонансу уделяется значительное внимание в возрожденческих текстах. Для певцов, исполняющих старинную музыку, следует добиваться резонанса на «лицевой области» в «пространстве рта», или «за пространством рта», формируя открытый, ясный тембр, звучный в XVI веке у итальянцев, или «жидкий и светлый» в XIV веке у французов. Это ближе к современной эстрадной или народной манере пения, чем к академической оперной, которая культивирует грудной и головной резонаторы.

5. «Речь и пение— схожие функции, они образуются согласно одному и тому же физиологическому механизму, это одно и то же вокальное явление...правильное пение не может возникнуть без правильно образующейся речи.

6. Высота звука и характеристики певческого голоса — объем, тембр, громкость — определяются речевым голосом.

7. Не существует регистров певческого голоса, если он образуется правильно.» [3, с. 59-60]

Три последних утверждения еще раз подчеркивают родство пения и речи, что является абсолютной истиной для пения музыки Возрождения.

Итальянский стиль пения *bel canto* также имеет мало общего с идеями пения эпохи Ренессанса. Л. Б. Дмитриев так характеризует итальянскую манеру пения: «Характерными и важными свойствами итальянского пения являются: тембровая насыщенность певческого тона, ровность тембра на всем диапазоне, свобода верхнего регистра, длительность дыхания, совершенство владения кантиленой, беглостью и другими вокально-техническими средствами. Именно на этих моментах, связанных с достижением правильного профессионального голосообразования, делался акцент в вокально-технологических методах. Данные качества итальянского пения, отмеченные выше, связаны с исполнительским стилем итальянской школы пения, с интерпретацией

итальянской музыки, с вокальной эстетикой, издавна бытующей в Италии» [2, с. 4]. На первый взгляд, ничто в этой общей характеристике не противоречит трактовке пения как продолжения речи, однако ничто и не говорит в пользу «приподнятых в тонах» слов. Владение широким спектром вокально-технических средств, правильное профессиональное голосообразование, свобода верхнего регистра едва ли близки естественной человеческой речи. Тем не менее, раннее *bel canto*, возможно, следует рассматривать как продолжение и усовершенствование ренессансной манеры.

Однако, Марафьоти прямо противопоставляет стиль школы *bel canto* своей реформе вокальной культуры посредством разговорной речи. В подтверждение этому он говорит о пении Карузо так: «Карузо был первым представителем своего класса певцов, кто упразднил условный, хотя и красивый стиль пения школы *bel canto*, отказавшись от традиционного искушения приносить слова в жертву музыке. Он выпевал слова осмысленно, чувствуя и понимая их...» [3, с. 22]. Итак, стиль школы *bel canto* приносит слова в жертву музыке, что, как выяснилось, было совершенно не характерно для эпохи Возрождения.

До конца невозможно понять традиции итальянской школы *bel canto* по причине немногих дошедших до нас правил, причем «весьма туманных», как называет их Марафьоти: «...имеется несколько причин, по которым мы не можем воскресить то, что уже исчерпало себя в рамках вокального искусства итальянской школы *bel canto*. ... Правила, которые оставила после себя эта школа, немногочисленны и туманны... Традиционный метод преподавания — от педагога к ученику — постепенно претерпевал изменения не в лучшую сторону, поскольку шла постоянная адаптация к вокальным возможностям конкретного певца, и каждый старался привнести в метод черты своей индивидуальности и свой личный опыт...каждый вносил свою лепту в общую деградацию...» [3, с. 47]. Зыбкость правил и исторически сложившаяся недостаточная информированность в исконных приемах школы *bel canto* позволяют Марафьоти считать этот стиль пения «устаревшим методом обучения», не соответствующим современным концепциям вокального искусства: «Новая концепция вокального искусства как средства передачи реалистических, жизненных переживаний и ситуаций <...> заставляет нас взглянуть на школу *bel canto* как на недостаточный, устаревший метод обучения...» [3, с. 51]. Таким образом, итальянский стиль в том виде, каким он дошел до нашего времени, не может принести пользы исполнителям старинной музыки.

Немецкие ученые также противопоставляют стиль пения *bel canto*, описанный наиболее подробно в книге Мануэля Гарсиа «Полный трактат об искусстве пения», манере пения Возрождения: «Гортань, в противоположность технике пения Мануэля Гарсиа, около 1840 года впервые описавшего романтическую вокальную технику, была не глубоко поставленной (не опущенной), а оставалась подвижной» [13, с. 335]. Таким образом, и положение гортани у современных академических певцов, тщательно работающих над ее «опусканием» и неподвижностью, не подходит для верной манеры исполнения вокальной музыки Ренессанса, воплощающей идеал слияния пения и разговорной речи, при которой сохраняется подвижная гортань.

Диапазон хоровых (ансамблевых) партий в миниатюрах Возрождения довольно узок по сравнению с музыкой последующих столетий, что убедительно доказывает схожесть пения с речью: нет запредельно высоких или низких нот, нет скачков через две октавы, крайне мало «неудобных» ходов на широкие интервалы. Голосоведение чаще плавное в удобной тесситуре.

Таковы некоторые общие особенности влияния речи на пение. Однако, каждый язык вносит в музыку свои специфические черты. На это обращали внимание уже в эпоху Ренессанса. Так, французский язык «обеспечивает высокую меру прозрачности в

звучании» [13, с. 335]; итальянский подчеркивает «открытый, ясный и звучный» тон «равномерной густотой», потенциально имеющей «большую полноту звука» [13, с. 337]. Оригинальность каждого языка изящно и с юмором описана у Андреаса Орнитопарха, которого спустя сто лет почти точно цитирует Дж. Дауленд [11]: «Каждый живет по своему собственному способу, все люди живут со своим душевным строем, настроением. У разных наций разная мода, разные привычки, пищевые пристрастия, речь и пение. Следовательно, англичане поют юбилеи, французы поют, испанцы плачут, итальянцы Генуи ударяют, каприолы лают, а немцы (что мне стыдно признать) воют как волки» [13, с. 336]. В этом же ключе Марафьоти характеризует голос американок: «А про американок подмечено, что они говорят как "визжащие канарейки", и это одна из причин порчи голосов» [3, с. 189]. Итак, фонетические особенности разговорного языка имеют важнейшее значение для пения. И, по мнению Орнитопарха и Дауленда, поют только французы, остальные нации ударяют, плачут, лают и «воют как волки». Ничего не сказано про итальянцев. Возможно, итальянское пение еще не было осмыслено критиками того времени.

Среди всего разнообразия языков, на которых написана музыка Ренессанса, можно вывести некоторые общие закономерности и эстетические предпочтения. Немецкие исследователи указывают на певческий идеал, уходящий корнями в античное искусство красноречия: «Бьяджо Розетти в 1529 году в своем Положении "Совершенных голосов" формулирует певческий идеал, которому находится происхождение в античном красноречии: "Совершенный голос есть высокий, мягкий (сладкий), сильный и прозрачный. Высокий, чтоб соответствовать Возвышенному. Ясный, прозрачный, чтобы наполнять уши. Сильный, чтоб не дрожать ослабевая. Сладкий, чтобы он не пугал слух, а скорее льстил, услаждал уши» [13, с. 336]. Итак, чтобы уметь верно петь музыку Возрождения, нужно иметь практику и установку искусно выразительно правильно произносить текст, а также искать в голосе прозрачность, мягкость, сладость, высоту и силу.

Кроме языка, чья важнейшая роль неоспорима, на манеру пения Ренессанса могла оказывать влияние восточная традиция. В «Руководстве по музыке Ренессанса» есть глава с названием «Восточная гипотеза и её последствия» [13, с. 464], где высказывается идея о том, что западноевропейская культура Средневековья «попала под влияние Востока. Отсюда следуют особые демонстрируемые на практике техники, в особенности необычная вокализация как некая тенденция к носовому стилю исполнения, микротональные модуляции голоса и портаменто. Сюда же относятся, однако, и другие способы украшения, продуманный ввод в действие перкуссии... экзотизм...» и т.д.

Восточная гипотеза является, на наш взгляд, ключом к поиску вокально-звукового идеала Возрождения [7]. С одной стороны, в обмене идеями между Востоком и Западом нет ничего удивительного. Но это настолько ново и феноменально, что меняет все мышление относительно интерпретации музыки Возрождения. С большой долей вероятности, эта гипотеза имеет свои основания. В мире вопрос «об альтернативных вокальных оттенках звука время от времени вызывает дебаты» [13, с. 464], и восточные приемы пения являются альтернативой манерой исполнения Ренессанса. Однако эта альтернатива, выраженная предельно обобщенно в «носовом стиле пения», «микротональных модуляциях», «портаменто» и прочих экзотических приемах, видится наиболее жизнеспособной, удачной и перспективной. Даже если «восточная гипотеза» не верна, что никогда достоверно не будет известно, она содержит грандиозный потенциал для интерпретации и исполнения музыки Возрождения, который стоит использовать в XXI веке.

Впрочем, некоторые талантливые исполнители уже интуитивно пользуются «восточными» приемами: «Практика импровизации совершенно естественна, если обращаться к различным вокальным манерам. Например, баллаты и каччи Ландино исполняла у меня в концерте певица «народным» звуком. Петь в такой манере без своеобразных “въездов” в звук, без глиссандирующих окончаний получается неестественно. Непредвзятым слушателям эти произведения вместе с такими приёмами сразу очень понравились. Они подходили, спрашивали: что за чудесная музыка Ландино — такой фамилии они никогда не слышали...» — пишет О. Чернышев [8]. Эти опыты подтверждают истинность или, по крайней мере, полезность восточных приемов для современной интерпретации музыки Ренессанса.

Исследователи никогда не будут наверняка знать истину о прошлом, потому что вокальное исполнение музыки Ренессанса и связанный с ним звук «далеко отстоят от сегодняшних практик и привычностей»; вдобавок «процесс развития исполнительской практики прервался в эпоху Ренессанса», и «наш личный вкус часто бессознательно определяет, какие способы музыкального исполнения стоит выбрать» [13, с. 465]. В поисках певческой манеры необходимо осознать, осмыслить имеющиеся материалы и извлечь из них пользу для трактовки старинной музыки современными певцам и ее восприятия современными слушателями.

Итак, манера пения в эпоху Возрождения была тесно связана с разговорной манерой, что отразилось на тембре звука, интонации, специфике использования резонаторов, диапазоне партий, фактуре, эволюции жанров. Внятное интонирование речи «приподнятой в тонах» должно стать первейшей установкой в работе над музыкой Ренессанса. Яркой находкой для певца будет использование «восточных» приемов извлечения звука: глиссандирования, портаменто, медленного «въезда» в длинный звук, сгущения и разряжения интервалов, «микротоновых» изменений звучащей ноты, смены краски внутри одного созвучия.

Современные певцы, обогащенные опытом многих столетий развития музыки, имеющие доступ к восточным и западным традициям пения, имеют все необходимые возможности для эксклюзивного, исторически правдивого и притягательного исполнения музыки Ренессанса. Благодаря такому положению и включенности в мировую музыкальную культуру, исполнительское искусство может обогатить современность новым живым взглядом на старинную музыку, полюбив которую, многие люди откроют для себя прекрасный мир музыкальных шедевров Возрождения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Глазырина Г.В. О взаимодействии устного и письменного способов коммуникации в культуре средневековья // Древнейшие государства Восточной Европы. Устная традиция в письменном тексте: ежегодник / ред. Глазырина Г.В. – М.: Русский фонд содействия образованию и науке, 2011. – С. 564–581.
2. Дмитриев Л.Б. Солисты театра Ла Скала о вокальном искусстве. Диалоги по технике пения / Дмитриев Л.Б. – М.: Московские учебники, 2002. – 183 с.
3. Марафьоти М. Метод пения Карузо. Научный подход к голосообразованию / М. Марафьоти. – СПб.: Планета музыки, 2015. – 288 с.
4. Международный фестиваль Earlymusic: официальный сайт. – Санкт-Петербург, [1998]. – URL: <http://www.earlymusic.ru/> (дата обращения: 23.08.2022).
5. Силаевский С.А. Мастер-класс: Теория и практика старинной западноевропейской ансамблево-хоровой музыки // Хоровая лаборатория. XXI век. Гатчина 2022. – URL:

- <https://www.youtube.com/playlist?list=PLaJPt4vXiXNOsPCtkbVDEN49whLsGJww>
(дата обращения: 08.08.2022).
6. Федорова В.А. Находки немецких ученых для исполнителей вокальной музыки Возрождения/ В.А. Федорова // Музыкальное образование в современном мире: диалог времен. Сборник научных трудов / Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Институт музыки, театра и хореографии. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2018. – Вып. 9. – Ч. 2. – С. 209–220.
 7. Федорова В.А. Музыка Возрождения и Восточная культура / В. А. Федорова // Университетский научный журнал. – 2019. – №48. – С. 184–190.
 8. Чернышев О.К. Актуальны ли мадригалы? – URL: <http://www.art-authentic.ru/zagadka-monteverdi.html> (дата обращения: 23.07.2021).
 9. Щеников-Архаров К.: Официальный сайт. – URL: <https://www.fromrussiawithlute.com/> (дата обращения: 25.08.2022).
 10. Ciovanni Camillo Maffei Delle lettere del Sor Giov. Camillo Maffie da Solofra libri due Dove [...] ve un discorso della voce del Modo d' apparare di cantar di garganta senza maestro. – Neapel, 1562. – 238 p.
 11. Dowland, Andreas Ornithoparcus his Micrologvs, London 1609. – 89 p.
 12. Handbuch der Musik der Renaissance / hrsg. von Andrea Lindmayr-Brandl [et al.]. – Laaber : Laaber-Verl., Bd. 1–6 , cop. 2012–2014.
 13. Schrift und Klang in der Musik der Renaissance / hrsg. von A. Lindmayr-Brandl; unter Mitarbeit von L. Laubhold und I. Holzer. – Regensburg: Laaber-Verlag, cop., 2014. – 560 p.

REFERENCES

1. Glazyrina G.V. O vzaimodeistvii ustnogo i pis'mennogo sposobov kommunikatsii v kul'ture srednevekov'ya // Drevneishie gosudarstva Vostochnoi Evropy. Ustnaya traditsiya v pis'mennom tekste: ezhegodnik / red. Glazyrina G.V. – M.: Russkii fond sodeistviya obrazovaniyu i nauke, 2011. – Pp. 564–581.
2. Dmitriev L.B. Solisty teatra La Skala o vokal'nom iskusstve. Dia-logi po tekhnike peniya / Dmitriev L.B. – M.: Moskovskie uchebniki, 2002. – 183 p.
3. Maraf'oti M. Metod peniya Karuzo. Nauchnyi podkhod k golosoobrazovaniyu / M. Maraf'oti. – SPb.: Planeta muzyki, 2015. – 288 p.
4. Mezhdunarodnyi festival' Earlymusic: ofitsial'nyi sait. – Sankt-Peterburg, [1998]. – URL: <http://www.earlymusic.ru/> (data obrashcheniya: 23.08.2022).
5. Silaevskii S.A. Master-klass: Teoriya i praktika starinnoi zapadnoevropeiskoi ansamblevo-khorovoi muzyki // Khorovaya laboratoriya. KhKhI vek. Gatchina 2022. – URL: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLaJPt4vXiXNOsPCtkbVDEN49whLsGJww> (data obrashcheniya: 08.08.2022).
6. Fedorova V.A. Nakhodki nemetskikh uchenykh dlya ispolnitelei vokal'-noi muzyki Vozrozhdeniya/ V.A. Fedorova // Muzykal'noe obrazovanie v sovremennom mire: dialog времен. Sbornik nauchnykh trudov / Rossiiskii gosudarstvennyi pedagogicheskii universitet im. A. I. Gertsena, Institut muzyki, teatra i khoreografii. – SPb.: Izd-vo RGPU im. A.I. Gertsena, 2018. – Vyp. 9. – Ch. 2. – Pp. 209–220.
7. Fedorova V.A. Muzyka Vozrozhdeniya i Vostochnaya kul'tura / V. A. Fedorova // Universitetskii nauchnyi zhurnal. – 2019. – №48. – Pp. 184–190.
8. Chernyshev O.K. Aktual'ny li madrigaly? – URL: <http://www.art-authentic.ru/zagadka-monteverdi.html> (data obrashcheniya: 23.07.2021).

9. Shchenikov-Arkharov K.: Ofitsial'nyi sait. – URL: <https://www.fromrussiawithlute.com/> (data obrashcheniya: 25.08.2022).
10. Giovanni Camillo Maffei Delle lettere del Sor Giov. Camillo Maffie da Solofra libri due Dove [...] ve un discorso della voce del Modo d' apparare di cantar di garganta senza maestro. – Neapel, 1562. – 238 p.
11. Dowland, Andreas Ornithoparcus his Micrologvs, London 1609. – 89 p.
12. Handbuch der Musik der Renaissance / hrsg. von Andrea Lindmayr-Brandl [et al.]. – Laaber : Laaber-Verl., Bd. 1–6 , cop. 2012–2014.
13. Schrift und Klang in der Musik der Renaissance / hrsg. von A. Lindmayr-Brandl; unter Mitarbeit von L. Laubhold und I. Holzer. – Regensburg: Laaber-Verlag, cop., 2014. – 560 p.

Орлов-Давыдовский Георгий Алексеевич
аспирант Института культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: geo-orlov@yandex.ru

Orlov-Davydovsky Georgy A.
postgraduate student of the Institute of Culture and Arts
Moscow City Pedagogical University

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ К ФОРМИРОВАНИЮ ЗВУКОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Аннотация. в данной статье рассматриваются два основных педагогических направления мысли в рамках педагогических моделей по формированию звуковой культуры: семиотические и феноменологические. Отмечается вклад педагогических разработок Р.М.Шейфера по формированию звуковой культуры, приводятся и анализируются некоторые последующие авторы в рамках его идей. Обсуждаются феноменологические методики, где раскрывается опыт известной исследовательницы звука Полин Оливерос. Также анализируются некоторые практические методики по записи и дешифровке звука, которые представлены форматами звуковой карты и звуковой прогулки.

Ключевые слова: звуковая культура, карты звука, педагогические подходы, слушание, звуковая прогулка.

PEDAGOGICAL APPROACHES TO THE FORMATION OF SOUND CULTURE

Abstract. this article discusses two main pedagogical directions of thought within the framework of pedagogical models for the formation of sound culture: semiotic and phenomenological. The contribution of R.M.Shafer's pedagogical developments on the formation of sound culture is noted, some subsequent authors are cited and analyzed within the framework of his ideas. Phenomenological techniques are discussed, where the experience of the famous sound researcher Pauline Oliveros is revealed. Also analyzed are some practical techniques for recording and decrypting sound, which are represented by sound card and sound walk formats.

Keywords: sound culture, sound maps, pedagogical approaches, listening, sound walk.

Звуковые исследования в своей основе интердисциплинарны, то есть изучение формируется за счет различных теорий и методологий вне одной дисциплинарной матрицы, поэтому во многом опыт преподавания аудиальной культуры формируется в разных направлениях. Звуковые исследования скрещивают гуманитарные и технические области знания, где ключевым явлением становится звук.

Мы попробуем раскрыть несколько известных нам педагогических подходов, которые можно разделить на две категории: семиотические и феноменологические. Отчасти все эти подходы могут быть связаны друг с другом в зависимости от исследовательской оптики и институциональной приверженности. Стоит отметить и то, что представленные подходы не будут исчерпывать всю широту возможных моделей.

Родоначальником педагогических методик по формированию аудиальной культуры является исследователь звука Р.М. Шейфер. Стоит вкратце рассказать биографию и научный путь автора для представления его идей и последующего влияния на звуковые исследования. Реймонд Мюррей Шейфер родился 18 июля 1933 года в Канаде и с юных лет занимался музыкальной деятельностью [13]. В 1961 он ставит первую оперную

постановку и начинает активную театральную деятельность. В 1965 году Шейфер становится лектором и преподавателем открытого в тот же год Университета Саймона Фрейзера в провинции “Британская Колумбия”. Шейфер с 1970-х годов продолжает развиваться как композитор, выпуская множество произведений для театров. В 1970-е годы Шейфер проводит активную разработку антишумовых законов, и параллельно ведет педагогическую деятельность, издавая методические рекомендации и пособия.

Педагогическая сфера в аудиальных исследованиях начинается с 1960-х годов, когда автор публикует работу “Чистка Ушей. Примечания к экспериментальному курсу” [11]. В данной работе он формулирует идею о том, что слушать звуковое окружение следует как музыкальную партитуру, раскрывая все источники звука в виде инструментов общей симфонии. Р.М. Шейфер утверждает большую значимость звуковых явлений, к которым ранее не прислушивались, поэтому сразу в названии говорит своим читателям, что нужно “очистить уши”.

Автор предлагает проводить анализ звукового материала не в классной работе, а в конкретном полевом исследовании, где важной частью становится саморефлективный анализ своего вслушивания в пространство через практические упражнения. Этому антропологическому методу исследований позже было посвящено много других работ, а также полевых групп и целых проектов по осмыслению индивидуального и коллективного опыта.

В последующей известной работе “Звуковой ландшафт” [12] Шейфер рекомендует несколько ключевых методов, повлиявших на развитие педагогических моделей в звуковых исследованиях. Автор представляет метод звуковой прогулки и звукового дневника, которые он развивает в течении всей своей научной карьеры.

Метод звуковой прогулки предполагает групповой выход в пространство, где нужно молча ходить и внимательно изучать звуковое окружение, разделять его на категории источников звуков и по возможности записывать их на диктофон для последующего анализа. В таком методе требуется предоставить ученикам дневники, где они должны вести учет значимых, по их мнению, звуков, разделять их на категории и классифицировать в свободные иерархии. После прогулки предлагается коллективно обсуждать услышанное с социокультурной точки зрения, а также анализировать почему звуки подразделяли именно на такие категории и иерархии.

Самой полезной с педагогической точки зрения работой является изданная методика под названием “Слушая город” [2], выпущенная в 2018 году Массачусетским технологическим институтом под редакцией исследовательницы звука Аллегры Уильямс. В чем значимость этой работы?

Во-первых, в ней представлены 4 вида задач по различным направлениям, от записи звуков в городе до разработки своего собственного звукового окружения. Во-вторых, показаны методы цифровой или аналоговой карты звуков, где участники ведут архивацию и отмечают на карте услышанные звуки, прикрепляя свои файлы и описания. В-третьих, разрабатывается метод звуковой прогулки Шейфера, но участникам предлагается не просто гулять, а продумывать свой собственный звуковой маршрут (тур), где будет постепенно раскрываться палитра звуковых контекстов. В-четвертых, авторами предлагаются методики записи звуков в пространстве, а также техники последующей их обработки в различных программах для анализа.

Данная работа является самым многоуровневым пособием для преподавателей и студентов по записи и анализу звукового окружения, где объясняются коммуникационные, культурно-социальные и творческие навыки.

Финализируя вышеупомянутые подходы хотелось бы рассмотреть учебное пособие для преподавателей Елени Калимпоулу “Изучение Культуры через Городские Звуковые

Ландшафты”, которое наследует методологии Шейфера, но преподносит их в более структурном и оформленном виде. Это руководство звуковой исследовательницы Елени Калимопуолу вышло в 2013 году и представляет собой несколько пересекающихся форматов, где есть небольшой глоссарий, лекционная и семинарская части, а также несколько вариантов заданий для учащихся [9].

Елени Калимопуолу обращается к звуку с точки зрения таких дисциплин как культурология и история. Данное методическое пособие по-иному раскрывает понимание классических дисциплин, оборачивая их в звуковой формат познавательной деятельности. Руководство подразделяется на несколько важных аспектов, где затронуты все уровни работы со студентами. В книге есть часть для работы в классе, где присутствует изучение звука через исторические сведения и художественную литературу, разбор понятия «звук» и определение аудиальной культуры, звуковой этнографии, звуковой антропологии и т.д. Отдельная часть посвящена работе с цифровыми медиа технологиями, что включает в себя карты звуков и карты шумов, а также библиотеки звуков. В разделе про полевую практическую работу предлагаются разграничения звуков по типам и категориям, технологии архивации звуков, а также принципы перевода звуковой информации в текстовую для последующего анализа.

Следующим важным педагогическим подходом по формированию аудиальной культуры является феноменологический метод Полин Оливерос. Полин Оливерос родилась в 1932 году в городе Хьюстон (США), она является композитором, одним из «пионеров» музыки минимализма и исследовательницей аудиальной культуры [5]. Она была первым директором Центра Современной Музыки в США в 1966 году, а также профессором Калифорнийского университета в 1967-1981 годах.

Полин Оливерос с 1980 годов разрабатывала метод “Углубленного слушания” [9], которое воспроизводит акт слушания как глубинный личностный процесс, функционирующий на самых разных контекстуальных уровнях, которые можно раскрыть для улучшения своего аналитического восприятия аудиальной культуры.

Методология предполагает, что слушание возможно на уровнях биологического восприятия, феноменологического чувствования и символического познания. Автор разрабатывает несколько практических направлений, где присутствуют медитации через звук, которые она взяла из буддийских практик, тренировки слуха на различие тех или иных звуковых эффектов, создание и участие в групповых звуковых перформансах, а также долгое и внимательное/рассредоточенное слушание звуков в разнообразных пространствах, будь то своя комната, природа или город.

Для звуковых исследований также важна феноменология Мориса Мерло-Понти, который уделяет много внимания нерациональным телесным и чувственным аспектам восприятия,рывающимся в коллективное воображаемое и символическое [1]. В 2014 году Саломея Фёгелин издает свою книгу “Слушая шум и тишину” [14], где в традиции Мерло-Понти она трактует мир звуков как субъективных явлений, берущих начало в ее телесности и выходящих на уровень интерсубъективности. Саломея Фёгелин считает, что звук сам по себе непознаваем и его расшифровка не может быть постигнута вне конкретного субъекта восприятия.

В своей книге Фёгелин пытается препарировать аудиальное пространство посредством осознания окружения через свое собственное слушание. Она работает в пространстве феноменологии своего собственного тела и слушания, о котором рассказывает читателю. Фёгелин пишет: «В этом смысле слушание — это не режим восприятия, а метод исследования, режим "хождения" по звуковому ландшафту. То, что я слышу, — открывается, а не принимается как данность, и это открытие является порождающим, фантазией: всегда разным, субъективным и всегда — “сейчас”, длящееся

и сиюсекундное “сейчас”» [14, с. 5]. Если Фёгелин пишет про “звуковой ландшафт”, то для нее это скорее звуковое окружение ее собственной слуховой личности и последующей за этим интерпретации.

Такие подходы к изучению и интерпретации звукового окружения показали, что у человека расширяется и углубляется понимание своего собственного слушания и звукового мира. Помимо этого, развиваются коммуникационные компетенции, появляются навыки в “креаторстве”, творческом импровизационном и экспериментальном мышлении.

Еще одним важным методом преподавания аудиальной культуры является его инструментальная и техногенная часть, которая связана с записью звукового окружения и последующим анализом, что было задействовано еще у Р.М. Шейфера, а активно стало формироваться уже в XXI веке с появлением качественной бюджетной портативной звукозаписывающей техники.

Самым распространенным инструментальным методом является полевая запись звука, которая может быть по-разному представлена в зависимости от исследовательской препозиции и поставленных задач в конкретном исследовании. Полевая запись звука предполагает определенную техническую подготовленность, знание правил проведения записи и ее последующей дешифровки.

Методология записи имеет свой исторический контекст, напрямую связанный с жанром “Field Recordings”. Как пример можно привести исследователя звука и музыканта Франциско Лопеза, который постоянно выпускает теоретические работы и собирает полевые записи, размещающиеся на его сайте [8]. Помимо этого, существует множество методических рекомендаций и книг по истории полевой записи, где раскрывается вся сложность данного инструмента с точки зрения практической и теоретической работы [4].

С появлением интернета и медиа цифровых технологий полевая запись расширяется, обретая новое пространство для социальных и культурных взаимодействий, что можно проследить по возникновению особых интернет архивов и баз данных. Архивация звука является неотъемлемой частью исследований аудиальной культуры, ведь с ее помощью исследователь может точно прослеживать изменения в звуковой среде. Такими архивами можно считать звуковые библиотеки и хранилища, где собираются звуки по разным категориям и темам [6].

Еще одним техническим инструментом являются цифровые карты звуков и шумов, которые визуализируют аудиальные события в разных пространствах с помощью отметок на карте. Данные карты могут быть устроены по-разному, но все они помогают в аналитической работе со звуком. Существует множество форматов подобных карт, которые могут различаться по характеристикам (звук/шум) и происхождению звуков (социум/природа), а также в зависимости от территориальной принадлежности (город/пригород). Помимо этого, есть закрытые карты звуков для определенной проектной работы, а также карты в свободном доступе для всех пользователей [3]. Интересным форматом для изучения аудиальной культуры являются карты, где ведется документация звуковой истории города (района, квартала и т.д.) [7].

Заключение

Развитие исследований звуковой культуры имеют сложную генеалогическую систему без институализированной и четко сформулированной педагогической методики, так как многие авторы работают в разных областях и предпочитают думать в рамках интердисциплинарного подхода, где нет четких границ между дисциплинами.

Звуковые исследования породили несколько собственных методик по аналитической работе со звуковыми феноменами. Данный инструментарий также

используется исследователями в большинстве педагогических моделей по формированию звуковой культуры. К техническому и методологическому инструментарию можно отнести звуковые карты, карты шумов, полевую запись звука, звуковые библиотеки, а также разработанные наработки в настройке и интерпретации своего внутреннего слушания.

Труды по аудиальной культуре объединяют в себе самые разные подходы, которые сходятся вокруг звуковой проблематики в самом широком понимании. Педагогические подходы к формированию звуковой культуры образуют широкий спектр дисциплин, теорий и методологий в семиотическом или феноменологическом направлении мысли.

Данные педагогические подходы расширяют всесторонние знания с возможностью к критическому осмыслению себя и мира. Звуковая культура человека во многом развивается за счет постоянной работы со вслушиванием в звуковое окружение, это помогает лучше понять другого человека, социум и чужую культуру. Благодаря проработанному чувственному восприятию мы можем научиться видеть/слышать индивидуальные черты и проникаться к ним интересом, что открывает человеку способность к саморефлексивной оценке своей личности и социокультурной среды.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / М. Мерло-Понти. – СПб: Ювента; Наука, 1999. – 602 с.
2. Allegra W. Listening to the City Handbook: Community Research and Action through Sound and Story // MIT CoLab [Электронный ресурс] <https://static1.squarespace.com/static/59e749467131a5e036c15d82/t/5ac29a1e2b6a2897d4a15813/1522702884421/LTC+Final+Handbook.pdf> (дата обращения 15.11.2022).
3. Aporee. [Электронный ресурс]. URL: <https://aporee.org/maps/> (дата обращения 03.11.2022).
4. Bonobo J. Field Recordings from the Inside: Essays / J. Bonobo. – New-York: Soft Skull Press, 2017 – 240 p.
5. Encyclopaedia Britannica. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.britannica.com/biography/Pauline-Oliveros> (дата обращения 13.11.2022).
6. British Library Sounds. [Электронный ресурс]. URL: <https://sounds.bl.uk/> (дата обращения 13.11.2022).
7. Cities and Memory. [Электронный ресурс]. URL: <https://citiesandmemory.com/sound-map/> (дата обращения 03.11.2022).
8. Francisco López. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.franciscolopez.net/essays.html> (дата обращения 10.11.2022).
9. Kallimopoulou E. Learning Culture Through City Soundscapes. A Teacher Handbook. / E. Kallimopoulou. – Athens: SonorCities, 2016 – 126 p.
10. Oliveros P. Deep Listening: A Composer's Sound Practice / P. Oliveros. – Seattle: Deep listening publications, 2003 – 128 p.
11. Schafer R.M. Ear cleaning: Notes for an experimental music course / R.M. Schafer. – Canada: BMI, 1967 – 56 p.
12. Schafer R.M. The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World / R.M. Schafer. – New York: Knopf, 1977 – 322 p.
13. Scott L. R. Murray Schafer: a creative life / L. R. Scott. – Maryland: Ianham, rowman & littlefield publishers, 2019 – 388 p.
14. Voegelin S. Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art / S. Voegelin. – New York: Bloomsbury, 2014 –15 p.

REFERENCES

1. Merlo-Ponti M. Fenomenologiya vospriyatiya / M. Merlo-Ponti. – SPb: Yuventa; Nauka, 1999. – 602 p.
2. Allegra W. Listening to the City Handbook: Community Research and Action through Sound and Story // MIT CoLab [Elektronnyi resurs] <https://static1.squarespace.com/static/59e749467131a5e036c15d82/t/5ac29a1e2b6a2897d4a15813/1522702884421/LTC+Final+Handbook.pdf> (data obrashcheniya 15.11.2022).
3. Aporee. [Elektronnyi resurs]. URL: <https://aporee.org/maps/> (data obrashcheniya 03.11.2022).
4. Bonobo J. Field Recordings from the Inside: Essays / J. Bonobo. – New-York: Soft Skull Press, 2017 – 240 p.
5. Encyclopaedia Britannica. [Elektronnyi resurs]. URL: <https://www.britannica.com/biography/Pauline-Oliveros> (data obrashcheniya 13.11.2022).
6. British Library Sounds. [Elektronnyi resurs]. URL: <https://sounds.bl.uk/> (data obrashcheniya 13.11.2022).
7. Cities and Memory. [Elektronnyi resurs]. URL: <https://citiesandmemory.com/sound-map/> (data obrashcheniya 03.11.2022).
8. Francisco López. [Elektronnyi resurs]. URL: <http://www.franciscolopez.net/essays.html> (data obrashcheniya 10.11.2022).
9. Kallimopoulou E. Learning Culture Through City Soundscapes. A Teacher Handbook. / E. Kallimopoulou. – Athens: SonorCities, 2016 – 126 p.
10. Oliveros P. Deep Listening: A Composer's Sound Practice / P. Oliveros. – Seattle: Deep listening publications, 2003 – 128 p.
11. Schafer R.M. Ear cleaning: Notes for an experimental music course / R.M. Schafer. – Canada: BMI, 1967 – 56 p.
12. Schafer R.M. The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World / R.M. Schafer. – New York: Knopf, 1977 – 322 p.
13. Scott L. R. Murray Schafer: a creative life / L. R. Scott. – Maryland: lanham, rowman & littlefield publishers, 2019 – 388 p.
14. Voegelin S. Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art / S. Voegelin. – New York: Bloomsbury, 2014 – 15 p.

Лежнева Татьяна Михайловна

кандидат культурологии,

доцент кафедры хорового дирижирования

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет

им. А. И. Герцена»

e-mail: unison-07@mail.ru

Тянь Сяоя

аспирант

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет

им. А. И. Герцена»

Lezhneva Tatiana M.

Candidate of Cultural Studies,

Associate Professor of Choral Conducting

of A.I. Herzen Russian State Pedagogical University

Tian Xiaoya

postgraduate student

of A.I. Herzen Russian State Pedagogical University

ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ КИТАЯ В УСЛОВИЯХ СОВРЕМЕННОГО ОБЩЕСТВА

Аннотация. В настоящее время профессиональная подготовка специалистов в области музыкального искусства в Китае обеспечивает определенный уровень знаний, умений, навыков, профессиональных компетенций исполнителей, хормейстеров, педагогов-музыкантов. Музыкальное образование имеет большой спрос у выпускников средних школ и средних специальных учебных заведений. В Китае работает большое количество высших учебных заведений, которые готовят учителей музыки, пианистов, вокалистов, руководителей хоровых коллективов. Среди них Шанхайская консерватория, Центральная консерватория, Китайская консерватория, Сычуаньская консерватория и др. специальные учебные заведения, которые привлекают талантливых молодых музыкантов не только из Китая, но и из-за рубежа. Студенты постигают основы мастерства профессиональной музыкальной деятельности, осваивая не только образцы мировой музыкальной культуры, но и глубоко изучая традиционную музыку Китая.

Ключевые слова: образование, профессиональная подготовка, музыкальная деятельность, традиционная культура, педагог-музыкант.

PROFESSIONAL MUSIC EDUCATION IN CHINA IN THE CONDITIONS OF MODERN SOCIETY

Annotation. Currently, the professional training of specialists in the field of musical art in China provides a certain level of knowledge, skills, skills, professional competencies of performers, choirmasters, music teachers. Music education is in great demand among graduates of secondary schools and secondary specialized educational institutions. There are a large number of higher educational institutions in China that train music teachers, pianists, vocalists, and leaders of choral groups. Among them are the Shanghai Conservatory, the Central Conservatory, the Chinese Conservatory, the Sichuan Conservatory, and other special educational institutions that attract talented young musicians not only from China, but also from abroad. Students comprehend the basics of mastery of professional musical activity, mastering

not only samples of world musical culture, but also deeply studying the traditional music of China.

Keywords: education, professional training, musical activity, traditional culture, teacher-musician.

Становление музыкального профессионального образования прошло долгий и не простой путь. Лю Цин обращает внимание на то, что уже «...в феврале 1908 г. в городе Тянь Цзинь было открыто государственное учебное заведение - специальная школа, в которой впервые начали готовить учителей гимнастики и музыки. Таким образом 1908-й год можно считать годом, с которого ведет отсчёт музыкально-педагогическое образование Китая» [3]. Однако, после событий Синьхайской революции в 1912 году с уроков музыки в общеобразовательных школах, оно стало развиваться более стремительно благодаря усилиям талантливых китайских музыкантов. Среди них Сай Юаньпэй, Сяо Юмэй, Ян Чжунцзы, Лю Тяньхуа и др. «Сай Юаньпэй, Сяо Юмэй и многие другие талантливые музыканты, которые приложили немало усилий, чтобы в стране открылись новые музыкальные школы и училища, специальные музыкальные факультеты и отделения, в которых пропагандировались новые музыкальные направления, основанные на принципах европейского и американского музыкального образования» [2, с. 128].

В XX столетии правительство Китая, осознало важность высшего образования учителей музыки общеобразовательных школ. «Во-первых, были определены цели учебной и практической подготовки специалистов; во-вторых, определены учебные дисциплины (обязательные и факультативы); в-третьих, четко сформулированы задачи и направления научных исследований; в-четвертых, установлены сроки обучения...» [1, с. 49]. Среди высших музыкальных учебных заведений, осуществляющих профессиональное подготовку учителей музыки в школе, находятся старейшие учреждения, представленные в этой статье.

Шанхайская консерватория была основана в Шанхае 27 ноября 1927 года Цай Юаньпэем и Сяо Юмэем. Она стала первым независимым учреждением высшего профессионального музыкального образования в Китае. В сентябре 2017 года консерватория была включена в список лучших университетов Министерства образования.

С момента основания учебного заведения деканами были Хэ Лутин, Сань Тун, Цзян Мин Тун, Ян Лицин и Сюй Шуа, Линь Цзайюн. За последние 90 лет в консерватории была сформирована комплексная система, включающая музыкально-художественные дисциплины, музыковедческие исследования. В настоящее время здесь есть ряд художественных центров, исполнительских коллективов, музыкальная библиотека с богатейшей коллекцией исторических документов и архивов, музыкально-исследовательский институт, издательство, постоянно публикующее научные результаты ученых в журнале «Музыкальное искусство», Восточный институт музыкальных инструментов. Консерватория является национальной образовательной базой для качественной профессиональной подготовки специалистов-музыкантов. В стенах консерватории прошло обучение большое количество выдающихся талантливых музыкантов. Среди них профессор баритонального пения Ляо Чанъюн, композитор и певец Чан Ши Лэй и др.

Центральная консерватория в Пекине начала свою работу в 1950 году путем слияния нескольких музыкальных учебных заведений, включая Национальную консерваторию музыки, которая была основана в 1940 году. Это учебное заведение является центральным высшим учебным заведением среди национальных учреждений

искусства. В 2017 году Центральная консерватория была выбрана в качестве одного из лучших подобных заведений.

В настоящее время здесь работают факультеты композиции, музыковедения, хорового дирижирования, фортепиано, оркестра, народной музыки, оперного исполнительства, школа музыкального образования, научно-исследовательский центр скрипичного производства, школа оркестрового исполнения, средняя музыкальная школа, современная школа дистанционного музыкального образования, институт музыковедения и др. За последние 70 лет школа создала сильную команду преподавателей и руководителей, выпустила ряд ученых-музыковедов, сделавших значительный вклад в методику преподавания, композицию, практику исполнения.

Десятки тысяч успешных выпускников консерватории стали известными композиторами, музыковедами, музыкальными педагогами, артистами-исполнителями, руководителями и бизнес-лидерами учреждений культуры и искусства в стране и за рубежом. Среди них выдающиеся педагоги по вокалу Го Шужэнь и Е Пэйин, певец труппы песни и танца Главного политического управления Народно-освободительной армии Китая, актер национального уровня Ли Шуанцзян, знаменитый певец Ван Фэн.

Китайская консерватория музыки основана в Пекине в 1964 году. Школа имеет уникальный опыт китайского музыкального образования и научных исследований в области музыки. Это учебное заведение занимается научными исследованиями в области музыки и исполнительских искусств. Она также является "Китайским государственным стипендиальным учреждением для иностранных студентов".

Одиннадцать учебных подразделений консерватории включают в себя кафедры музыковедения, композиции, китайской инструментальной музыки, музыкального образования, фортепиано, хорового дирижирования, оркестровой музыки. Большой популярностью пользуется кафедра оперного пения. Выпускником учебного заведения был профессор, известный педагог по вокалу, бывший директор Китайской консерватории музыки Цзинь Тиелин.

Сычуаньская музыкальная консерватория была основана в 1939 году. В 1959 году, с одобрения Министерства образования, была переименована в "Экспериментальную школу музыки провинции Сычуань" и стала одной из шести профессиональных музыкальных учебных заведений Китая в то время.

После почти восьмидесяти лет развития и совместных усилий нескольких поколений педагогов консерватория подготовила большое количество выдающихся профессионалов в области вокального исполнительства. Педагог по вокалу Ланг Юксиу, певицы Фань Цзинма, Чжао Дэнфэн и Хуо Юн, а также ряд других выдающихся выпускников пользуются высокой репутацией как на международном, так и на национальном уровне. В последние годы школа также выпустила ряд новых вокальных звезд, таких как Ли Юйчунь, Хэ Цзе, Тан Вэйвэй и Ван Чжэньлян, которые активно выступают на различных сценах Китая и завоевали признание публики.

Уханьская консерватория стремится построить многоуровневую систему непрерывного обучения музыкантов от начальной школы с музыкальным уклоном до подготовки магистрантов и докторантов. Университет имеет ряд учебных подразделений, включающих кафедру композиции, кафедру музыковедения, кафедру китайской музыки, кафедру фортепиано, кафедру оркестровой музыки, кафедру вокальной музыки, кафедру танцев, Школу музыкального образования, Школу исполнительских искусств, кафедру аспирантуры, кафедру мысли и политики, кафедру изучения общественных фондов, среднюю школу и начальную школу. Университет также является платформой для академического журнала "Хуан Чжун", публикующего результаты музыковедов, педагогов, докторантов по темам "Музыкальное исполнительство", "Музыковедение" и "Искусство

звукозаписи". Восточный симфонический оркестр, Восточный китайский оркестр, Китайский оркестр колокольчиков, Восточный хор и Восточный танцевальный ансамбль завоевали признательность слушателей высоким уровнем исполнения. Среди выпускников учебного заведения известные вокалисты и исполнители народных песен Хуа Чэньюй, Тань Цань.

Консерватория Гуанчжоу 2 декабря 1985 года провела торжественную церемонию и сменила название на Синхайскую музыкальную консерваторию в честь популярного композитора Сянь Синхая. Большое внимание консерватория уделяет исполнительской деятельности студентов. В ней созданы базы для практического обучения студентов в концертном зале "Синхай", Большом театре Гуанчжоу, симфоническом оркестре Гуанчжоу, гуандунском театре оперы и танца и других сценических площадках. Среди выпускников учебного заведения известная китайская певица и автор песен Чжоу Пэнчан, китайский поп-певец, автор песен и музыкант Су Шуцян.

Тяньцзиньская консерватория также имеет большой опыт создания платформ для получения исполнительского опыта. В ее работе отражены достижения современной и инновационной подготовки талантов. Успешно работают творческие коллективы учебного заведения такие как Молодежный этнический оркестр колледжа, Молодежный симфонический оркестр, Молодежный хор, Молодежный драматический ансамбль, Молодежный танцевальный ансамбль и др., активно выступающие в стране и за рубежом. На базе консерватории было проведено пять Тяньцзиньских майских музыкальных фестивалей, четыре Тяньцзиньских международных фестиваля игры на аккордеоне, пять международных мастер-классов по аккордеону, а также Тяньцзиньский международный фестиваль современной музыки. Среди ее выпускников известный китайский певец, актер Тенгер, певец Тао Синьран.

Шэньянская консерватория ведет свою историю от Академии искусств Лу Сюня, которая была основана в Яньани в апреле 1938 года Мао Цзэдуном и Чжоу Эньлаем и стала первой высшей академией искусств. В 1949 году она была переименована в Северо-восточную академию литературы и искусств имени Лу Сюня, а в 1958 году - в Шэньянскую музыкальную консерваторию. Министерство образования определило ее как "базу качественного образования студентов университетов". В стенах учебного заведения успешно сочетаются педагогическая деятельность, научные исследования, творчество и художественная практика.

Творческие коллективы консерватории, такие как, Северный симфонический оркестр, Северный народный ансамбль, Северный женский народный хор, Северный молодежный хор, Северный молодежный танцевальный ансамбль и Северный эстрадный ансамбль в основном состоят из студентов и активно выступают на музыкальных сценах страны и за рубежом. Колледж установил дружеские отношения с более 30 известными зарубежными высшими музыкальными учебными заведениями, включая Школу музыки Бостонского университета и Датскую королевскую академию музыки. Ван Судаки, Ву Мочоу, Ли Даймой, Панг Лонг и другие известные музыканты являются выпускниками учебного заведения.

Сианьская консерватория расположена в Чаньани, древней столице династий Хань и Тан и является высшей музыкальной школой на северо-западе Китая. Сианьская консерватория имеет 12 учебных подразделений, отдел аспирантуры, центр современных образовательных технологий и сетевой информации, среднюю школу искусств, библиотеку и филармонический оркестр провинции Шэньси. В консерватории также есть духовой оркестр, народный оркестр, хор, Сианьская труппа барабанщиков, оперная труппа Цинь Чжэн и другие студенческие творческие коллективы.

В настоящее время в консерватории ведутся исследовательские работы

традиционной китайской культуры. «...музыкальное образование стремится к самоактуализации традиционной музыкальной культуры страны в противовес «европоцентризму». Решением проблемы возрождения культурного наследия является освоение студентами «этномузыкологии», философских основ китайской музыки, эстетических воззрений китайских мыслителей, музыкального материала этнических меньшинств Китая» [4, с. 109]. На основе исторических и культурных исследований был подготовлен ряд исследований. Среди них работы по изучению Сианьского барабанного боя, истории музыки Хань и Тан, музыкальной культуры Шелкового пути и северной Шэньси, музыке и танцев эпохи Тан. В процессе работы по распространению региональной культуры были созданы "Музыкальная студия Чжао Цзи Пин" и "Исследовательская студия Цяо Цзяньчжун». Среди выпускников консерватории певица и музыкальный продюсер материкового Китая Джин Венци, известные вокалисты Лу Цзихун и Хэ Хуэй.

Чжэцзянская консерватория, расположенная в Ханчжоу является государственным высшим учебным заведением, управляемым Народным правительством провинции Чжэцзян. Чжэцзянская музыкальная консерватория, ранее известная как консерватория Ханчжоуского университета, была основана в 1982 году. В консерватории прекрасная творческая среда, сильный преподавательский состав, передовые средства и оборудование. В Ханчжоу педагог и композитор Ли Шутун в начале XX века занимался написанием песен для детей и преподаванием музыки в школе.

В консерватории создано 12 педагогических факультетов, на которых студенты изучают композицию, дирижирование, музыковедение, музыкальное образование, фортепиано, оперное искусство, китайскую музыку, оркестровое мастерство, популярную музыку, хореографию. Среди выпускников известные в Китае музыканты Шань Ичунь и Син Ханьминь.

Харбинская консерватория является государственным высшим учебным заведением провинции Хэйлунцзян. Главный корпус, концертный зал, библиотека, учебный корпус и другие основные здания имеют характерный стиль русского архитектурного искусства. Консерватория имеет две основные специальности - музыка и танец. Учебное заведение создало пять бакалаврских специализаций в области музыкального исполнительства, музыковедения, композиции и теории музыки. Одиннадцать профессиональных направлений готовят бакалавров и магистров. Здесь работает известный певец-баритон и педагог Лю Сынху.

Большое значение в высших учебных заведениях передается традиционной музыкальной культуре Китая, которая не потеряла своей уникальности на протяжении длительного времени. Студенты осваивают музыкальный фольклор на практических занятиях, занимаются исследованием этнической музыки. «Музыкальное образование должно не только уважать, воспринимать и понимать людей со всего мира. Оно должно нести ответственность за распространение местной музыкальной культуры, традиционной музыки... Необходимо, чтобы этническая культура, не теряя своей самобытности и эксклюзивности, получила «свежее дыхание», инновационные механизмы развития и распространения, стала родной жизненной средой для всего населения Китая» [5, с. 168].

Таким образом, высшее профессиональное музыкальное образование Китая предусматривает всестороннее обучение студентов теории и истории музыкального образования, погружение в национальную культуру, практическое освоение навыков исполнительства и работы педагога-музыканта, исследовательскую деятельность педагогов и студентов, свободное владение музыкально-компьютерными технологиями.

ЛИТЕРАТУРА

1. Жуй, Л. Высшее музыкально-педагогическое образование Китая (1980 - конец 1990-х гг.) / Л. Жуй // *Веснік Магілёўскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя А.А. Куляшова. Серыя С. Псіхалага-педагагічныя навукі: педагогіка, псіхалогія, методыка.* – 2020. – № 2(56). – С. 49-52. – EDN MJPNPI.
2. Ицзюань Ху. Развитие специального музыкального образования в современном Китае / Ицзюань Ху // *Вестник белорусского государственного университета культуры и искусств.* – 2009. – № 1(11). – С. 128-134. – EDN RCXFGL.
3. Лю Цин. Условия становления музыкально-педагогического образования в Китае / Лю Цин // *Письма в Эмиссия. Оффлайн.* – 2008. – № 10. – С. 1280. – EDN JWYMIT.
4. Су, Ц. Современный этап музыкально-педагогического образования России и Китая / Ц. Су // *Обучение и воспитание: методики и практика.* – 2013. – № 4. – С. 107-111. – EDN RDLPRV.
5. Фань, Ц. Музыкальное образование как генератор развития этнической культуры в современном Китае / Ц. Фань // *Человеческий капитал.* – 2020. – № 5(137). – С. 167-171. – DOI 10.25629/HC.2020.05.20. – EDN QEHSKT.

REFERENCES

1. Zhui, L. Vysshee muzykal'no-pedagogicheskoe obrazovanie Kitaya (1980 - konets 1990-kh gg.) / L. Zhui // *Vesnik Magileŭskaga dzyarzhaj'naga ŭniversiteta imya A.A. Kulyashova. Seryya S. Psikhologa-pedagagichnyya navuki: pedagogika, psikhalogiya, metodyka.* – 2020. – № 2(56). – Pp. 49-52. – EDN MJPNPI.
2. Itszyuan' Khu. Razvitie spetsial'nogo muzykal'nogo obrazovaniya v sovremennom Kitae / Itszyuan' Khu // *Vestnik belorusskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv.* – 2009. – № 1(11). – Pp. 128-134. – EDN RCXFGL.
3. Lyu Tsin. Usloviya stanovleniya muzykal'no-pedagogicheskogo obrazovaniya v Kitae / Lyu Tsin // *Pis'ma v Emissiya. Offlain.* – 2008. – № 10. – P. 1280. – EDN JWYMIT.
4. Su, Ts. Sovremennyi etap muzykal'no-pedagogicheskogo obrazovaniya Rossii i Kitaya / Ts. Su // *Obuchenie i vospitanie: metodiki i praktika.* – 2013. – № 4. – Pp. 107-111. – EDN RDLPRV.
5. Fan', Ts. Muzykal'noe obrazovanie kak generator razvitiya etnicheskoi kul'tury v sovremennom Kitae / Ts. Fan' // *Chelovecheskii kapital.* – 2020. – № 5(137). – Pp. 167-171. – DOI 10.25629/HC.2020.05.20. – EDN QEHSKT.

Ли Юань

аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
Института театра, музыки и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: 252515077@qq.com

Li Yuan

Postgraduate student
of the Department of Music Education and Education
The Herzen State Pedagogical University of Russia

МУЗЫКАЛЬНОЕ РАЗВИТИЕ ШКОЛЬНИКОВ В КОНЦЕПЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ В КИТАЕ

Аннотация. В статье автор анализирует в качестве концепции художественно-эстетического воспитания школьников в Китае «Стандарт обязательной учебной программы по искусству» 2022 года. Цель анализа – выявить роль и место музыкального образования школьников в процессе реформирования общего обязательного образования. Анализ показывает, что музыкальное развитие школьников является систематизирующим элементом концепции воспитания и интегрирующим фактором художественно-эстетического развития учащихся.

Ключевые слова: художественно-эстетическое воспитание, музыкальное развитие, реформирование образования, стандарт программы по искусству.

MUSICAL DEVELOPMENT OF SCHOOLCHILDREN IN THE CONCEPT OF ARTISTIC AND AESTHETIC EDUCATION IN CHINA

Annotation. In the article, the author analyzes as a concept of artistic and aesthetic education of schoolchildren in China the "Standard of the mandatory Art curriculum" of 2022. The purpose of the analysis is to identify the role and place of music education of schoolchildren in the process of reforming general compulsory education. The analysis shows that the musical development of schoolchildren is a systematizing element of the concept of education and an integrating factor in the artistic and aesthetic development of students.

Keywords: artistic and aesthetic education, musical development, education reform, standard of the art program.

С момента создания КНР в 1949 году системе образования уделялось большое внимание; в последние тридцать лет она реформируется особенно активно, т.к. новый виток экономического развития требует повышения качества образования в более короткие сроки. Авторы исследований реформ образования в Китае отмечают их инновационный характер, масштабы, темпы и результаты: Чжан Янь указывает, что реформирование образования в целом выполняет свою важнейшую функцию главного фактора модернизации экономики и общества [1]; Чэнь Чжаоин делает вывод, что образование входит в стратегическое направление экономического развития [2]; Салицкий А.И. обращает внимание на престиж образования, сохраненный в китайской традиции и свойственный молодому поколению [3]; Мэй Ханьчэн подчеркивает переход Китая к открытой системе образования в процессе реформирования [4].

В 2006 г. в новой редакции «Закона об обязательном образовании» введена концепция «человек – корень всего», и воспитание выдвинуто в важнейшую государственную задачу. Особое внимание в системе воспитания уделяется идейно-нравственному и эстетическому воспитанию, которое неразрывно связано с музыкальным образованием, что заложено в культурной традиции страны.

Обнародованный в 2001 году «Экспериментальный план разработки учебных программ обязательного образования» и «Стандарт учебных программ обязательного образования» 2011 года придерживались направления реформ, отражали передовые образовательные концепции и внесли позитивный вклад в повышение качества базового образования. «Стандарты школы в области учебных программ по музыке» выдвинули «музыкальную эстетику» в качестве основной идеи обучения музыке и сформировали новую концепцию эстетического образования, объединяющую гуманитарное, эстетическое и техническое образование.

В апреле 2022 г. выходит «Стандарт обязательной учебной программы по искусству» Министерства образования КНР [5], в котором курсы искусства предлагаются в классах с первого по девятый, а продолжительность курсов должна достигать 9–11% от общего времени обучения. В документе подчеркивается, что учебная программа стандарт определяет образовательные цели, содержание образования и основные требования к обучению, «отражает волю страны и играет ключевую роль в воспитании нравственности и воспитании людей» [5, с. 2].

Принципами пересмотра прежнего стандарта учебной программы эстетического воспитания стали:

- реализация идеи социализма с китайской спецификой как фактор усиления ведущей идеологии;

- выбор эффективных путей решения проблем; соблюдение требований физического и умственного развития учащихся; необходимость развивать связи между ступенями образования; опора на научность и систематичность содержания курсов учебной программы. Содержание обучения должно иметь ценность для развития учащихся на протяжении всей жизни, что требует уточнения целей обучения, конкретизацию учебных планов, совершенствования педагогического руководства по реализации учебного плана;

- ориентация обучения направлена не только на успешное наследование опыта своей страны, но и в полной мере освоение передовых международных образовательных концепций для дальнейшего углубления реформы учебных программ. Развитие базовой грамотности, внимание к индивидуальным потребностям обучающихся должны повысить востребованность содержания обучения. «Идти в ногу со временем, отражать новые изменения в экономическом и социальном развитии, новые достижения научно-технического прогресса, и в соответствии с этим обновлять содержание учебных программ».

Основные изменения в учебной программе касаются следующих направлений: нравственное воспитание подрастающего поколения рассматривается в трех аспектах: идеалы (ценности), способности и ответственность; оптимизация учебного плана на основе сохранения общего количества 9522 учебных часов в обязательном девятилетнем образовании и введение в учебную программу по искусству для 1-7 классов таких предметов, как танцы, драма, кино и телевидение, а также их вариативные модули для 8–9 классов; повышаются требования к условиям реализации программы.

Стандарт отражает разработанные партийной идеологией цели обязательного образования: во-первых, освоение базовой грамотности, традиционных ценностей, развитие ключевых способностей. Во-вторых, укрепление и оптимизация взаимосвязи

целей и содержания образования, развитие междисциплинарных связей, комплексный подход к реализации курсов по искусству и усиление их практической значимости.

В-третьих, стандарт вводит критерии оценки академических знаний: содержание каждого курса учебной программы должно описывать конкретные показатели успеваемости учащихся на разных этапах обучения, что позволит учителю более широко и глубоко понимать предметную область, а также обеспечит руководство по составлению учебных материалов и даст основания для грамотного подхода к оценке экзаменов и т. д.

В-четвертых, стандарт курса предлагает методическое сопровождение / «советы по обучению», уточняет предложения по оценке и тестированию, фокусирует внимание на достижение согласованности «преподавания, обучения и оценки» и дает примеры методов обучения, которые не только уточняют «зачем учить», «чему учить» и «в какой степени», а также конкретное руководство «как учить».

В-пятых, особое внимание стандарт обращает на связь между ранним детством и начальной школой; для 1-2 классов начальной школы программа которая включает разнообразные виды деятельности и игр. Обучение строится в соответствии с когнитивным, эмоциональным и социальным развитием учащихся, отражает преемственность и последовательность целей обучения.

Стандарт эстетического воспитания включает следующие части: общая характеристика, концепция, структура, цели, содержание: музыка, изобразительное искусство, танец, драма (включая оперу), кино и телевидение (включая цифровое медиаискусство), результаты и их оценка, методические рекомендации по реализации курса; ресурсное обеспечение: учебные материалы, педагогические кадры.

В общей характеристике к курсу подчеркивается, что искусство является важной духовной частью развития цивилизационного человечества, оно использует определенные средства, язык, формы и приемы для формирования художественных образов и отражения творческой деятельности природы, общества и человека. «Художественное образование способствует совершенствованию эстетических и гуманистических качеств человека силой образа и царством прекрасного. Художественное образование является важной частью эстетического воспитания, и его суть состоит в том, чтобы продвигать истину, добро и красоту и формировать прекрасную душу» [5, С. 6].

Концепция стандарта состоит в реализации идеи развития активности учащихся, привлечении их к участию в различных творческих мероприятиях с тем, чтобы обогащать эстетический опыт, а также изучать и понимать китайское национальное искусство. Получения художественного опыта – главный акцент обучения, через опыт художественного восприятия необходимо стимулировать интерес и энтузиазм учащихся к участию в художественной деятельности, а также предоставлять возможность сформировать богатый и здоровый эстетический вкус. Ориентация на практику позволяет школьникам развить творческие способности, основанные на художественном опыте.

Структура курса строится в соответствии с возрастными особенностями учащихся, этапами физического и психического развития; вводятся разделы: первый этап (1-2 классы) основан на художественной интеграции музыки с разнообразными видами искусства, отражающей переход от детского сада к начальной школе; второй этап (3-7 классы) фокусируется на музыке и искусстве, органично интегрированных в родственные искусства, что закладывает основу овладения более всесторонними базовыми знаниями и базовыми навыками искусства на третьей ступени (8-9 классы).

Концепция вводит требование к оптимизации механизмов оценивания: сосредоточив внимание на практике, опыте, творчестве и других характеристиках, художественное обучение включает академическую оценку. Подход к оценке знаний требует обновления структуры заданий, системы распределения тем и методов оценки;

единые требования к оценке художественного обучения должны учитывать выбор учащихся и их индивидуальные особенности.

Результаты обучения напрямую связаны с целями. Курсы искусства сосредоточены на освоении базовых / основных компетентностей, которые выражают потребности личного и социального развития школьников: *эстетическое восприятие, художественное выражение, творческая практика, культурное понимание* и т. д. Среди четырёх основных компетенций, дополняющих друг друга на протяжении всего процесса обучения искусству, эстетическое восприятие является основой для формирования остальных.

Эстетическое восприятие – это способность обнаруживать, чувствовать, распознавать и реагировать на признаки красоты в мире природы, социальной жизни и произведениях искусства, а также понимать значение и функции прекрасного. Развитие эстетического восприятия помогает учащимся открывать и воспринимать красоту, обогащать эстетический опыт, развивать эстетический вкус.

Художественное выражение – это практическая способность создавать художественные образы, выражать мысли и чувства, проявлять красоту в художественной деятельности. Художественное выражение включает в себя использование ассоциаций и воображения в художественной деятельности, выбор средств и методов выражения, использование средств массовой информации, технологий и художественного языка, а также эмоциональное общение – эмоциональную коммуникацию.

Творческая практика — это опыт всестороннего применения междисциплинарных знаний, тесно связанных с реальной жизнью, а также опыт применения художественных инноваций. Творческая практика включает в себя создание атмосферы вдохновения, исследование и экспериментирование с творческими процессами и методами, генерирование уникальных идей и преобразование их в художественно-эстетические продукты.

Культурное понимание — это способность постигать и интерпретировать гуманистическую коннотацию произведений искусства, осознавать вклад и ценности искусства в культурном развитии общества и объяснять взаимосвязи между искусством и культурой. Развитие культурного понимания формирует правильное представление об истории, нации, стране и культуре, умение выразить эти представления в художественной деятельности, уважение к культурному разнообразию мира.

Посредством изучения обязательных курсов по искусству учащиеся должны достичь следующих результатов: воспринимать, открывать, испытывать и ценить художественную красоту, природную красоту, жизненную красоту и социальную красоту, чтобы повысить способность эстетического восприятия; развивать творческое новаторское мышление, участвовать в художественной практике, такой как творчество, перформанс, демонстрация, постановка и т.д., уметь обнаруживать и решать проблемы, выражать себя в практическом опыте; чувствовать и понимать глубокое культурное наследие страны и ее великие достижения, унаследовать и развивать прекрасную традиционную китайскую культуру, революционную культуру и передовую социалистическую культуру, укреплять культурную уверенность в себе и строить чувство общности китайской нации; понимать историю и культурные традиции разных регионов, народов и стран, понимать взаимосвязь между культурой и построением сообщества с общим будущим для человечества, учиться уважать, понимать и толерантно относиться к другим культурным традициям.

Изучение художественных дисциплин построено на базе музыкального воспитания и тесно связано с жизнью: школьники наблюдают за природой, изучают общественную жизнь, исследуют, переживают прелесть искусства, активно участвуют в художественной деятельности, выражают мысли музыкальным языком, используют визуальные средства и технологии в создании образов, используют танцевальный язык для выражения эмоций,

изучают жизненные ситуации, играя драматические роли, используют современные медиа и цифровые медиатехнологии для воспроизведения картин мира и поиска истины, стремятся к постижению красоты в мире искусства.

В соответствии с идейной концепцией обучения структура каждой ступени разделена на 2 части, образуя четыре этапа обучения, а именно: первый этап 1-2 классы, второй этап 3-5 классы, 6-7 классы в третий семестр и 8-9 классы в четвертом семестре. Для каждого этапа стандарт определяет содержание и конкретные результаты. Так, программа 1-2 классов разделена на 2 части «Пение и музыка» и «Эстетическое воспитание»; программа 3-5 классов «Музыка» и «Искусство»; 6-7 классы «Музыка и «Изобразительное искусство»; 8-9 классы «Музыка», «Искусство», «Танец», «Драма (включая оперу)», «Кино и телевидение (включая цифровое медиаискусство)» – 5 дисциплин, основанных на художественной практике с выполнением учебных задач, создают интегрированную систему обучения.

Результаты 1-2 года обучения музыке отражают общий интерес обучающегося к музыкальной культуре, умение воспринимать художественный образ в музыке; полученный музыкальный опыт должен вызывать чувства любви к музыкальному произведению, родному краю, окружающим людям. Школьник должен активно участвовать в художественной деятельности, такой как пение, перформанс, музыкальная игра, танец, драматическое представление, накапливать практический опыт, получать удовольствие от художественного самовыражения и уметь устанавливать коммуникацию в различных художественных практиках.

В 3-5 классах учащийся должен обладать богатыми музыкальными эмоциями и эмоциональным переживанием, уверенно и естественно выполнять художественную деятельность, желая выразить свои собственные уникальные чувства и идеи, а также развить ответственность и силу воли на практике, а также быть способным к общению и сотрудничеству; проявлять индивидуальность и креативность в художественно-творческой деятельности, (исследование, импровизация и сочинение музыки); понимать и китайскую музыкальную культуру, знать разнообразную музыкальную культуру мира.

По окончании 7 класса обучающийся научится понимать чувства и коннотации музыки, улавливать эмоциональность и оптимистический настрой, углубит восприятие, переживание и понимание перцептивных и эстетических характеристик музыки; будет выражать желание участвовать в различных творческих мероприятиях, связанных с музыкой, разовьет навыки общения и сотрудничества; будет уметь выбирать подходящие музыкальные произведения для выражения своих эмоций, сочинять и демонстрировать простые музыкальные произведения; понимать особенности китайской эстетики и китайской музыкальной культуры, уважать разнообразие мировой музыкальной культуры, понимать широкую связь между музыкой и родственными искусствами, другими дисциплинами и людьми, природой, жизнью, обществом и технологиями.

В 8-9 классах развитие музыкальной культуры выражается в том, что учащийся должен уметь улавливать мысли, чувства и коннотации музыки, понимать национальный дух и дух времени, содержащиеся в музыкальных произведениях, уметь выявлять различия между характеристиками музыкального исполнения, давать оценку музыкальным произведениям; активно участвовать в музыкальных исполнительских мероприятиях, предлагать новаторские формы музыкального выражения, повысить уровень художественного исполнения; уметь сочинять и воспроизводить относительно законченные короткие музыкальные произведения; любить китайскую музыкальную культуру, ценить разнообразие мировой музыкальной культуры, уважать культурные различия; знать основные формы выражения, выразительные средства и эстетические характеристики различных видов искусства.

Таким образом, стандарт художественного образования в Китае отражает концепцию музыкально-эстетического развития школьников в процессе обязательного образования. Музыка как предметная область является интегрирующим ядром для междисциплинарных связей с другими видами искусства и разнообразными предметными областями. Развитие музыкальной культуры учащихся является базой для целостного художественно-эстетического воспитания школьников.

Стандарт отличаются следующими важными характеристиками: учитывает возрастные особенности ребенка, связывает и интегрирует музыку с общественной жизнью, родственными искусствами и другими учебными дисциплинами, включает опыт музыкальной деятельности, интегрирует знания, практику и академическую оценку, включает опыт исполнения и творчества, подчеркивает гуманистическую коннотацию и социальные функции музыки, ставит целью расширение культурного кругозора и развитие культурной компетентности, включает компоненты личностное развития школьников средствами музыкального искусства. Важным новым шагом является введение критериев академической оценки учащихся, методических рекомендаций по обучению и методов работы учителя, условий реализации стандарта.

ЛИТЕРАТУРА

1. Чжан Янь. Политика Китайской народной республики и Российской Федерации в области высшего образования в условиях его реформирования: общее и особенное: дисс. ... кандидата политических наук. – Владивосток, 2020. – 225 с.
2. Чэнь Чжаомин. Высшая средняя школа Китая в условиях современных реформ в образовании: автореф. дисс. ... кандидата педагогических наук. – Чита, 2011. – 26 с.
3. Салицкий А.И. Образование в КНР: специфика и достижения // Русский журнал. – URL: http://old.russ.ru/ist_sovr/sumerki/20010412_salit-pr.html (Дата обращения 27.10.2022).
4. Мэй Ханьчэн. Реформа педагогического образования в Китае и в России: сравнительный анализ: дисс. ... кандидата педагогических наук. – М., 2005. – 186 с.
5. Образовательный стандарт программы по искусству. Разработано Министерством образования Китайской Народной Республики (2022). – URL: <http://www.moe.gov.cn/srcsite/A26/s8001/202204/W020220420582364678888.pdf> (Дата обращения 4.11.2022).

REFERENCES

1. Chzhan Yan'. Politika Kitaiskoi narodnoi respubliki i Rossiiskoi Federatsii v oblasti vysshego obrazovaniya v usloviyakh ego reformirovaniya: obshchee i osobennoe: diss. ... kandidata politicheskikh nauk. – Vladivostok, 2020. – 225 p.
2. Chen' Chzhaomin. Vysshaya srednyaya shkola Kitaya v usloviyakh sovremennykh reform v obrazovanii: avtoref. diss. ... kandidata pedagogicheskikh nauk. – Chita, 2011. – 26 p.
3. Salitskii A.I. Obrazovanie v KNR: spetsifika i dostizheniya // Russkii zhurnal. – URL: http://old.russ.ru/ist_sovr/sumerki/20010412_salit-pr.html
4. Mei Khan'chen. Reforma pedagogicheskogo obrazovaniya v Kitae i v Rossii: sravnitel'nyi analiz: diss. ... kandidata pedagogicheskikh nauk. – M., 2005. – 186 p.
5. Obrazovatel'nyi standart programmy po iskusstvu. Razrabotano Ministerstvom obrazovaniya Kitaiskoi Narodnoi Respubliki (2022). – URL: <http://www.moe.gov.cn/srcsite/A26/s8001/202204/W020220420582364678888.pdf>

Ли Цзиньин

аспирант Института музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: 15153182911@163.com

Li Jinying

Post-graduate student of the Institute of Music, Theater and Choreography
The Herzen State Pedagogical University

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ФОРТЕПИАННОЙ ПЕДАГОГИКИ В СОВРЕМЕННОМ КИТАЕ

Статья посвящена рассмотрению современного состояния китайской фортепианной педагогики. Дается небольшой экскурс в историю ее развития. Выявляются проблемы фортепианной педагогики в стране, дается краткая характеристика обозначенных проблем. Актуальность исследования возрастает в контексте модернизации музыкально-педагогического образования Китая, где профессия «учитель музыки» является относительно новой.

Ключевые слова: музыкальное образование, музыкальное мышление, фортепианное обучение в Китае.

ABOUT SOME FEATURES OF PIANO PEDAGOGY IN MODERN CHINA

The article is devoted to the consideration of the current state of Chinese piano pedagogy. A small digression into the history of its development is given. The problems of piano pedagogy in the country are identified, a brief description of the identified problems is given. The relevance of the study increases in the context of the modernization of music and pedagogical education in China, where the profession of "music teacher" is relatively new.

Keywords: music education, musical thinking, piano training in china.

XX-XXI вв. – время динамичного становления и развития профессиональной фортепианной школы в Китае, которая, сохранив черты национальной самобытности, подверглась активному влиянию западной традиции. Настоящей проблеме посвящены труды многих китайских ученых. Среди них – работы Бянг Менг, Вэй Тинг, Лиан Маочунь, Цзюй Цихонь, Ши Инчжао, Ван Юйхе, Хуан Чжулин, Хуан Пин рассматривают процессы развития фортепианного искусства в Китае; теоретическим вопросам становления китайской фортепианной педагогики посвящены исследования Бянь Мэн, Ксу Келли, Тженг Чен-Ли, Тун Даоцин, Сунь Минчжу.

История вхождения в культурное пространство страны европейского инструмента фортепиано относится к XVIII веку (времени правления императора Цяньлуна). На протяжении сотен лет клавишин и фортепиано не выходили за пределы китайских храмов и императорского дворца. Данный период функционирования на территории Китая западных клавишных инструментов можно считать подготовительным этапом становления и развития китайского фортепианного искусства. Хуан Чжулин в своем диссертационном исследовании «Пути развития детской фортепианной музыки в Китае» отмечает, что только лишь в XX веке может идти речь о развитии китайского фортепианного искусства как музыкального явления. Именно в этот период европейское фортепианное искусство стало известно большим количеством китайских музыкантов [1,

с. 5].

Как указывает исследователь фортепианного обучения в Китае Ян Пэй, «традиции современного фортепианного искусства в Китае заложили музыканты, получившие образование в различных учебных заведениях мира» [2, с. 34]. Автор называет известных китайских музыкантов, обучавшихся в лучших школах Америки, Италии, Японии, Германии, Франции и России у таких именитых педагогов как М. Пачи, Б. Захаров и других. Среди них – Юй Бяньмин, Чжан Цзюньвей, Чжу Гун и Чжоу Гуанжен, Ван Жуйшан и Ли Еньке, Сяо Юмэй, Ли Цуйчжен др. «Эти музыканты вместе с педагогами других стран сделали первые шаги становления и развития китайской фортепианной педагогики» [2, с. 34], – пишет Ян Пэй.

Особая заслуга в популяризации фортепианного искусства принадлежит Сяо Юмею, Цай Юань Пею, Ли Шутону. Сяо Юмэй – известный в Китае музыковед и композитор, основатель музыкальной педагогики, получил музыкальное образование и степень доктора наук в Лейпцигском университете. Он был одним из первых, кто начал работать над проблемой повышения уровня музыкальной культуры и образованности китайского народа.

Высокий уровень лучших китайских пианистов двадцатых годов прошлого века подтверждает Дин Шандэй. В фильме «Заседание специалистов фортепиано ВсеКитая» (1991г.) он вспоминает игру известного концертирующего пианиста Цю Мохена и особенно сложное сочинение в его программе «Турецкий марш» В. А. Моцарта (i Rondo из Сонаты К. 311) [3].

Можно констатировать, что становление фортепианной педагогики в Китае в начале XX века исследователи еще не связывают с музыкальным профессионализмом. Преподавателями фортепиано были преимущественно иностранцы миссионеры, которые не имели профессионального образования и не владели в полной мере теорией и методикой педагогики музыкального образования. Конечно, это существенно сказывалось на уровне преподавания. Наиболее распространенным пособием по развитию фортепианной техники в то время была Школа Ф. Бейера для фортепиано (XIX в.). Это фундаментальное издание популярного немецкого виртуоза-пианиста отличалось своей исключительной организованностью, четкой подачей материала и точной последовательностью изложения, что требовало от учащихся терпения, многократного повторения и заучивания [4]. Достижением и успехом считалось овладение воспитанниками сонат М. Клементи.

Большую роль в развитии китайской фортепианной педагогики сыграло открытие в 1925 году консерватории им. А. Глазунова в городе Харбин. Основательницей музыкального учебного заведения стала виртуозно владевшая инструментом эмигрантка из России В. Диллон, окончившая Лейпцигскую консерваторию, ее известный супруг скрипач У. Гольдштейн. Руководство заведения приглашало на преподавательские должности квалифицированных зарубежных педагогов-музыкантов, что позволило значительно поднять уровень фортепианного обучения и качество фортепианного исполнительства китайских студентов.

Одним из преподавателей Шанхайской консерватории, представителем западноевропейской школы стал итальянский музыкант Марио Пачи. В своей педагогике он использовал методы «старой школы», основными принципами которой были – вера учителя в возможности ученика, разработка пальцевой техники. О музыкальных пристрастиях музыканта С. А. Айзенштадт пишет: «репертуарная политика маэстро во многом была основана на последовательном стремлении учесть интересы всех европейских диаспор, населявших город. Концерты оркестра нередко строились вокруг определенных "национальных тем": "вечер французской музыки", "итальянские оперные

композиторы" и т.п.» [5, с. 14].

Ректор Шанхайской консерватории Сяо Юмэй приглашал на работу самых известных музыкантов, эмигрировавших в Китай после Октябрьской революции 1917 года, или концертирующих в это время в стране. Так, на должность профессора был приглашен известный российский пианист Борис Захаров, ученик А. Лядова и А. Есиповой, и еще несколько педагогов – выпускников класса А. Зилоти, профессора Московской консерватории С. Аксакова, В. Лазарева, Е. Левитина, которые разделяли с Б. Захаровым педагогические и методические взгляды.

В истоках китайской философии музыка занимает особое место, поэтому с юных лет детям прививается уважительное отношение к музыкальному обучению (в частности фортепианному), а занятия музыкой считаются «высокими», серьезными. Учитывая особенности китайской философии, Сяо Юмэй советовал преподавателям из Европы, обучающим игре на фортепиано, учитывать специфику китайского менталитета. Как отмечает Бянь Мэн, «осуществилась идея Цяо Ккея, который считал, что надо учитывать китайскую специфику, бережно относиться к китайской традиционной музыке и при этом как писали в то время, "войти в музыкальный мир"» [3].

Будучи универсальным инструментом, фортепиано способно, благодаря мастерству исполнителя, отразить любую звуковую палитру, даже неповторимое звучание китайских народных инструментов, которые существенно отличаются от западных нехарактерными для равномерной темперации фортепиано звуковысотными соотношениями. Своеобразие колорита, интонационных ладов и ритмических особенностей китайской фортепианной музыки требует от пианиста способности к их предчувствию. Можно согласиться с мнением Хуан Чжулина, «что философия "Чи" и "Юйнь" призвана объяснять суть важнейших процессов, которые происходят в китайском искусстве, но ее можно считать универсальной, так как она все равно влияет на музыканта-исполнителя, представителя любой национальной культуры, и может стать ключом к осмыслению любого музыкального произведения» [1].

Как отмечает Сюй Бо, открытие в стране многих учебных заведений музыкального профиля в первой половине XX в. позволило усилить интерес к инструменту, увеличить круг любителей фортепианного искусства. Возможным также стало появление в Китае первых ведущих специалистов и концертирующих пианистов, виртуозов, победителей международных конкурсов, то есть наметился процесс «вхождения китайских исполнителей в активную концертную жизнь, выход за пределы страны и международный резонанс» [6, с. 78].

Современные исследователи развития китайской фортепианной педагогики Сюй Бо, Ван Савой, Лю Сяо Лун, Хоу Юэ и другие считают, что становление национальной системы фортепианной педагогики произошло в период создания КНР, то есть с 1949 года, когда начался «небывалый фортепианный бум».

Однако, несмотря на достаточно большой опыт функционирования, в фортепианной педагогике современного Китая до сих пор существует множество проблем. Одной из них является полная несогласованность учебных планов музыкальных учебных заведений разных уровней. Например, в консерватории студенты изучают предмет «Введение в музыку», который логичнее, на наш взгляд, изучать на среднем или начальном уровнях музыкального образования.

Приоритетом в процессе подготовки специалистов в области музыкальной педагогики и искусства стала практика, а не теория. Во всех звеньях музыкального образования (музыкальная школа, училище, вуз) основная цель – получение навыков оперирования музыкальным материалом. Музыковедческие дисциплины считаются при этом второстепенными.

Музыкальным развитием обучающихся занимаются в основном преподаватели фортепиано, которые готовят их к исполнительским конкурсам. Ограниченность теоретических учебных курсов в специальных учебных заведениях и планомерная подготовка учителей музыки в педагогических университетах, где основной акцент делается на практику, привело к тому, что уровень музыкальной грамотности довузовской подготовки китайских студентов достаточно низкий, поскольку они не обладают даже базовыми знаниями по теории и истории музыки.

Преодоление возникающих трудностей требует, кроме таланта, специальных знаний, умений и навыков, без которых невозможно развить исполнительскую технику, то есть достичь искусства воплощения творческих замыслов в процессе исполнения музыкальных произведений.

Одной из проблем современной фортепианной педагогики в Китае является развитие музыкального мышления обучающихся, которое мы понимаем как познание мира искусства с помощью специфических музыкальных средств. Музыкальное мышление является качественной степенью профессионализма будущего учителя музыки. Музыкальное мышление – это процесс осознания художественных образов в музыке, характеризующийся обобщенно-аналитическим их восприятием и воспроизведением в музыкально-педагогической деятельности.

Парадоксальным является тот факт, что уникальные свойства фортепиано вызывают определенные трудности в постижении и воспроизведении музыкального замысла. Этой проблеме в своих научно-методических трудах большое внимание уделяла профессор Петербургской консерватории Н. Баринава, которая «подчеркивала необходимость изначально развивать музыкальные представления ученика комплексно и при этом "не спешить научить его "играть"». Музыкальное мышление, по ее убеждению, должно доминировать над моторно-двигательной сферой» [7, с. 131]. Педагог призывала будущих пианистов к стремлению развивать и расширять палитру своей звучности.

Таким образом, универсальные возможности фортепиано позволяют воспроизводить на инструменте огромный объем разнообразной музыкальной литературы – от фортепианной миниатюры до симфонической партитуры, что требует от исполнителя-пианиста широкой художественной эрудиции и значительного музыкально-слухового опыта. В то же время преимущества фортепиано, как инструмента с фиксированной высотой звуков, чрезвычайно обостряют проблему выразительного интонирования, вызывая инертность слуха пианиста, вызванную отсутствием физической потребности «преодолевать» расстояние между звуками, обедняя таким образом смысловую нагрузку исполнительской интонации. Развитие тембрового воображения и воспитания тембрового слуха обучающегося-пианиста остается также актуальной задачей фортепианной педагогики в современном Китае.

Овладение мировым опытом фортепианной академической музыки требует от китайских обучающихся особых усилий, ведь в китайском языке отсутствует интонационная система выражение эмоций, а для китайского искусства характерен преимущественно визуально-символический характер отражения чувств. Художественная ментальность китайских исполнителей основывается на традициях Востока. Поэтому будущие педагоги-музыканты попадают на обучение в европейские государства с мотивацией понять европейское музыкальное мышление, прочувствовать весь спектр противоречивых дуальностей – от специфических музыкально-языковых (семантично-ладовых, интонационно-тембральных: европейские лады – пентатоника) к исполнительно-интерпретационным (стилевым, образных: художественно-аналитических-интерпретационных). Все это актуализирует внимание на проблеме учета особенностей довузовской подготовки студентов из КНР, которые являются представителями

определенных традиций со сложившимся у них «вектором художественно ментального развития».

Конечно, расхождение ментальных основ духовных культур азиатского и европейского типов достаточно существенное, но общим между странами является то, что учить музыке детей в обеих странах начинают с раннего детства.

Анализ научных исследований китайских специалистов (Бин Ван, Лю Цяньцян и других) показал, что уровень допрофессиональной подготовки студентов в России более качественный по сравнению с абитуриентами из Китая. Ежегодно в высшие учебные заведения поступает 33% российских абитуриентов, которые учились в музыкальных училищах или специализированных школах для одаренных детей и 53% имеют свидетельство детской музыкальной школы, тогда как в Китае это составляет соответственно 10% и 20%. Кроме того, уровень китайского детского музыкального образования остается довольно низким. Частное образование преобладает над государственным, и стоимость обучения достаточно высока. В стране развито домашнее музицирование, что значительно снижает не только стоимость, но и качество обучения.

Большое значение в политике современного Китая имеют идеалы культуры и образования.

В заключении отметим, что в настоящее время фортепианная педагогика Китая начинает отходить от старых методов обучения, внимание больше направляется на личность ребенка, его творческие начинания, развитие самостоятельности мышления. Методика обучения игре на фортепиано обогащается новыми направлениями, в частности, развивающего обучения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Хуан Чжулин. Пути развития детской фортепианной музыки в Китае: дис. ... канд. искусствоведения. – Харьков, 2009. – 229 с.
2. Ян Пэй. Преимущество как концепт фортепианного обучения в Китае / Ян Пэй // Norwegian Journal of development of the International Science. 2021. № 69. С. 32-35.
3. Бянь Мэн. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры: дисс. ... канд. искусствоведения. – СПб., 1994. – 142 с.
4. Хоу Юэ. Детское фортепианное образование в Китае и проблемы его развития: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – СПб, 2008. – 21 с.
5. Айзенштадт С. А. Творческая деятельность итальянских музыкантов М. Пачи и А. Фоа в контексте художественной жизни российской эмиграции в Шанхае // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2015. № 7 (57): в 2-х ч. Ч. II. С. 13-18.
6. Сюй Бо. Феномен фортепианного исполнительства в Китае на рубеже XX-XXI веков: дис. ... канд. искусствоведения. – Ростов-на-Дону, 2011. – 149 с.
7. Кым Бора. Н.А. Барина о комплексном развитии музыкальных способностей ученика в классе фортепиано // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2014. С. 130-133.
8. Радынова О.П. Индивидуальный подход в формировании основ пианистической культуры у студентов разных специальностей в аспекте профессиональной направленности обучения // Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке. 2022. № 4 (20). С. 39-46.

REFERENCES

1. Khuan Chzhulin. Puti razvitiya detskoj fortepiannoi muzyki v Kitae: dis. ... kand. iskusstvovedeniya. – Khar'kov, 2009. – 229 p.
2. Yan Pei. Preemstvennost' kak kontsept fortepiannogo obucheniya v Kitae / Yan Pei // Norwegian Journal of development of the International Science. 2021. № 69. Pp. 32-35.
3. Byan' Men. Ocherki stanovleniya i razvitiya kitaiskoj fortepiannoi kul'tury: diss. ... kand. iskusstvovedeniya. – SPb., 1994. – 142 p.
4. Khou Yue. Detskoe fortepiannoe obrazovanie v Kitae i problemy ego razvitiya: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya. – SPb, 2008. – 21 p.
5. Aizenshtadt S. A. Tvorcheskaya deyatelnost' ital'yanskikh muzykantov M. Pachi i A. Foa v kontekste khudozhestvennoi zhizni rossiiskoi emigratsii v Shankhae // Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki. 2015. № 7 (57): v 2-kh ch. Ch. II. Pp. 13-18.
6. Syui Bo. Fenomen fortepiannogo ispolnitel'stva v Kitae na rubezhe KhKh-XXI vekov: dis. ... kand. iskusstvovedeniya. – Rostov-na-Donu, 2011. – 149 p.
7. Kym Bora. N.A. Barinova o kompleksnom razvitii muzykal'nykh sposobnostei uchenika v klasse fortepiano // Izvestiya Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gertsena. 2014. Pp. 130-133.
8. Radynova O.P. Individual'nyi podkhod v formirovanii osnov pianisticheskoi kul'tury u studentov raznykh spetsial'nostei v aspekte professional'noi napravlenosti obucheniya // Vestnik MGIM imeni A.G. Shnitke. 2022. № 4 (20). Pp. 39-46.

Сун Сяонань
аспирант кафедры методологии и технологий педагогики
музыкального образования
ФГБОУ ВО «Московский государственный педагогический университет»
e-mail: yylw007@163.com

Song Xiaonan
postgraduate Student of the Department of Methodology and Technologies of Pedagogy
of Music Education
Moscow State Pedagogical University

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ И МЕТОДЫ ФОРТЕПИАННОГО ОБУЧЕНИЯ В ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ВУЗАХ РОССИИ И КИТАЯ: ОБЩИЕ И ХАРАКТЕРНЫЕ ЧЕРТЫ

Аннотация. В статье рассмотрены различные педагогические подходы и концепции, используемые в процессе обучения студентов фортепианных факультетов в России и Китае. Автор фокусирует свое внимание на сравнительных характеристиках, анализе сущности той или иной концепции, приводит примеры из актуальной педагогической практики в классе фортепиано.

Ключевые слова: концепция, методы, подходы, педагогика, музыкальное образование, сравнительный анализ, реформы, сотрудничество, навыки, воспитание, профессионализм.

PEDAGOGICAL APPROACHES AND METHODS OF PIANO TEACHING IN PEDAGOGICAL UNIVERSITIES IN RUSSIA AND CHINA: GENERAL AND CHARACTERISTIC FEATURES

Abstract. The article discusses various pedagogical approaches and concepts used in the process of teaching students of piano faculties in Russia and China. The author focuses on comparative characteristics, analysis of the essence of a particular concept, gives examples from current teaching practice in the piano class.

Keywords: concept, methods, approaches, pedagogy, music education, comparative analysis, reforms, cooperation, skills, education, professionalism.

Современное мировое пространство существует в эпоху радикальных перемен и трансформаций обусловленных целым рядом различных факторов. Увеличивающаяся численность населения планеты, эпидемии, военные конфликты, смещение экономических полюсов – это глобальные проблемы, преодоление которых видится в консолидации человечества вокруг высших гуманистических идей и духовно-нравственных ценностей, которые, в свою очередь, неотделимы от культуры и образования. Одним из положительных примеров такого рода консолидации является активное международное сотрудничество между Россией и Китаем в сфере музыкально-педагогического образования. Однако на фоне положительных результатов и достижений существуют и некоторые пустоты, требующие заполнения. Одной из них является проблема концептуальных подходов и образовательных технологий в музыкально-педагогических ВУЗах. Приведем основные положения и категории данной проблематики.

«Концепция» в педагогике – это «основополагающий замысел, идея педагогической теории, указывающая способ построения образовательного процесса. На основе той или иной концепции создается целостная педагогическая система, технологии обучения и воспитания, методики и т.д.» [1].

Понятие «концептуальный подход» относится к педагогическим принципам, реализуемым на практике через направленную исследовательскую или педагогическую деятельность, выстраиваемую в рамках разработки, интеграции или апробирования конкретной педагогической модели.

Под «педагогической технологией» часто понимаются совершенно отличные друг от друга понятия и процессы. Для одних исследователей это совокупность установок, для других – система методик и приемов, для третьих – последовательность действий, осуществляемых в рамках педагогического процесса. Однако, наиболее распространенным вариантом определения является интерпретация В.А. Слостенина, понимающего педагогическую технологию как алгоритмизированную совокупность педагогических действий, способствующих достижению спланированного результата [6]. В отношении внутренней типологии принято разделять следующие виды:

- «технологии обучения;
- технологии воспитания;
- образовательные технологии;
- технологии организации;
- технологии управления» [3].

Переход на новые образовательные стандарты подразумевает применение современных образовательных технологий, которые формируют новый тип взаимодействия между педагогом и обучающимся. Освоение таких технологий не может быть осуществлено одномоментно в рамках каких-то тренингов или курсов. Их внедрение требует длительного, планомерного освоения не только в процессе подготовки педагогических кадров, но и после интеграции специалистов в профессиональную деятельность, что коррелирует с современными концепциями непрерывного обучения, саморазвития и самосовершенствования.

Педагогический подход. В российских исследованиях под «педагогическим подходом» понимается общее определение для частных подходов, применяемых в процессе обучения или выстраивания педагогических стратегий с вниманием к конкретным особенностям, целям, задачам и принципам, согласующимся с центральной образовательной парадигмой или стратегией. Наиболее часто в современной педагогической практике встречаются следующие подходы:

- системный (тщательное изучение и сопоставление всех элементов процесса как системы, с пониманием их взаимосвязи);
- личностный (главенство ориентации на уникальные качества каждого обучающегося в условиях общего процесса);
- деятельностный (обучающийся как активное творческое начало, где процесс обучения призван сформировать у объекта педагогических усилий навыки самоконтроля, планирования, рефлексии и др.);
- антропологический (выстраивание процесса с опорой на актуальные научные знания о человеке);
- культурологический (ориентация на формирование у обучающегося устойчивого понимания связи культуры и различных социальных практик).

В Китае «педагогический подход» – это, также, общий термин, обозначающий всю совокупность различных подходов, средств, методов и приемов используемых в совместной деятельности преподавателя и обучающихся. Но сам выбор подходов к

обучению обычно регламентируется в соответствии со следующими условиями: во-первых, образовательные ценности, конкретные курсы и цели обучения определяют выбор и применение подходов к обучению исходя из образовательной доктрины; во-вторых, разница в содержании преподавания различных предметов задает вектор в определении выбора подходов исходя из примата четкой внутрисистемной корреляции.

Педагогические подходы начинают использоваться с появлением педагогической практики и являются важной частью общей структуры учебного процесса, который непосредственно связан с выполнением целей и задач обучения, с уровнем его качества и развитием музыкальных способностей студентов. Умение использовать современные педагогические подходы повышающие успеваемость и качество обучения, также является основным навыком, которым должен обладать будущий музыкальный педагог.

Приведем наиболее распространенные педагогические подходы, используемые преподавателями фортепиано в российских музыкальных вузах.

Принято разделять два основных типа подходов к преподаванию: общепедагогические и специальные.

Общепедагогические подходы в музыкальной педагогике можно условно разделить на три категории:

- подходы с использованием методов наглядности, показа и объяснения;
- подходы, ориентированные на воспитание осознанности действий, высокой эстетической культуры и эмоционально-чувственного восприятия;
- подходы, акцентирующие внимание на отдельных видах познавательной деятельности.

Специальные подходы классифицируются:

- по принципу восприятия музыки;
- по принципу мотивированности к занятиям музыкой;
- по принципу отношения к музыкальному творчеству (развлечение и удовольствие или один из способов реализации и познания);

Реализуя специальный подход, преподаватель может использовать метод сопереживания, размышления о музыке, метод импровизации, методы музыкального обобщения, изучения материала наперед и возвращения к пройденному, метод эмоциональной драматургии, метод развития ощущения стиля и многие другие.

Педагогические подходы, используемые преподавателями фортепиано в китайских университетах, отличаются от российских. Часто под термином «подход» имеется в виду метод преподавания, поэтому далее мы будем использовать их как синонимы. Методы можно разделить на следующие группы.

1. Эмпирические педагогические методы (подходы) фокусируются на чувствах, переживаниях и впечатлениях, которые человек испытывает от музыки. Эмпирический метод развивает эстетический вкус и эстетические способности студентов, стимулируя их интерес к изучению музыки, развивая способность чувствовать и ценить ее красоту, воплощая эмоциональный опыт.

2. Метод любования – это эмоциональная форма усвоения нового. В процессе обучения преподаватель создает определенные ситуации и использует учебные материалы, чтобы помочь студенту в анализе и выявлении сущности музыкальной идеи, – операция необходимая для формирования оптики, позволяющей увидеть сложность и красоту мира сквозь призму музыкального опыта, что в свою очередь, способствует развитию эстетических идеалов и ценностей обучающихся. Цель подхода состоит в том, чтобы вызвать у студентов положительный эмоциональный отклик посредством любования музыкой в процессе обучения. Помимо прослушивания музыки, для развития ассоциативного ряда, воображения и оценки музыкальных произведений, можно

использовать дополнительные иллюстрирующие инструменты из других видов искусства, такие как хореография, театр, живопись и др.

3. Метод демонстрации позволяет преподавателям давать знания и углублять содержание обучения с помощью аудио и видео- демонстрации. В обучении игре на фортепиано существует несколько способов демонстрации:

– прослушивание и просмотр исполнения с помощью аудио- и видеозаписи, автобиографического фильма о композиторе или исполнителе и др.;

– демонстрация-показ музыкального произведения преподавателем в классе во время занятий;

– просмотр собственного исполнения, зафиксированного с помощью аудио- и видеозаписи;

– использование различных схем, изображений и других наглядных способов, позволяющих студенту расширить знания о произведении.

4. Экскурсионный метод – это организованное посещение концертов, музеев музыкальных инструментов, заводов по производству музыкальных инструментов и т.д. Перед посещением необходимо провести предварительную беседу, поставить перед студентами цель, задачи, чтобы они внимательно слушали, наблюдали, искали и записывали информацию во время посещения. После посещения нужно его обсудить и подвести итоги.

5. Практический подход. Студенты под руководством преподавателей принимают участие в различных музыкальных практиках, формируя и совершенствуя педагогические навыки, улучшая и развивая способности в области исполнительского искусства. Практический подход позволяет студентам применять знания на практике и преобразовывать знания в навыки под чутким руководством преподавателей.

6. Творческий подход направлен на воспитание и развитие у студентов творческого мышления и практических способностей в композиции, интерпретации и импровизации.

7. Словесные методы основаны на передаче сведений о музыке через устную речь. В учебном процессе данный подход можно разделить на различные виды, такие как: повествование, объяснение, лекция, семинар, сократический диалог.

Повествование относится к способу, с помощью которого преподаватель рассказывает о событии или факте, например, описывает жизненный или творческий путь композитора, разъясняет концепцию музыкального произведения. Под объяснением подразумевается разбор формы, структуры, музыкальных средств выразительности.

Лекция относится к традиционным видам учебной деятельности, при которых преподаватель-лектор читывает материал, фиксируемый студентами. При этом лекция в рамках музыкального обучения может быть разбавлена или дополнена показом. Кроме того, в китайских университетах часто используется практика «анализа и закрепления». Например, после анализа определенного произведения, педагог дает задание прочитать соответствующие главы, касающиеся особенностей музыкальной формы, изложенные в учебнике, а затем выполнить определенные упражнения по заданной теме. Преподаватель, использующий данный подход, должен владеть яркой и грамотной устной речью, глубокими знаниями в области истории и теории музыки. Хаотичные, разрозненные, сложные, непонятные и пустые лекции пагубно влияют на учебный процесс. Кроме того, следует учитывать возрастные особенности и способности студентов.

Из словесных методов можно использовать беседу или разговор. Эти подходы способствуют стимулированию мыслительной деятельности студентов, развитию у них независимого мышления с возможностью выражения своих идей, а также привлекают и поддерживают их внимание, из чего, в конечном итоге, во многом складывается интерес к

обучению. Кроме того, беседа и разговор могут способствовать повышению качества коммуникации между преподавателем и студентом, создавать предпосылки для получения своевременной обратной связи, что в целом, также, позволяет корректировать и улучшать процесс обучения.

При использовании словесного подхода необходимо четко соблюдать следующие критерии:

- обращать внимание на цель вопроса;
- вопросы должны быть ясными и краткими. В противном случае данная инициатива не будет способствовать решению поставленных задач по раскрытию потенциала мышления студентов и формированию их аналитического аппарата;
- от простого к сложному. Поднимаемые вопросы должны быть выстроены в индуктивной матрице: от частных к более общим, от простых к более сложным;
- подготовленность. Необходимо не только подготовить правильный ответ, но и предположить возможные варианты, которые могут быть озвучены студентами;
- моделирование. Следует подумать о том, как оценивать и направлять беседу, чтобы поощрить и повысить уверенность студентов в себе.

Система обучения игре на фортепиано в китайских университетах, особенно на севере страны, в большей степени опирается на методы обучения и результаты теоретических исследований российских фортепианных вузов. Мы видим след российской фортепианной педагогики в принципах выстраивания учебной программы, в методах обучения, подходах, требованиях и в системе оценок.

Как русский, так и китайский подходы к обучению могут варьироваться в зависимости от исходных данных: от уровня знаний, усвоенных студентами, а также от принципов преподавательской деятельности осуществляемой тем или иным педагогом. Основные подходы и методы обучения очень похожи. По сравнению с российскими студентами, китайские не обладают таким объемом репертуара, всесторонней грамотностью и профессионализмом. Самое главное – это отсутствие инициативы и самостоятельности в обучении у студентов-пианистов в КНР, что особенно актуально для студентов вузов.

Российские студенты стараются изучать произведения, которые выбирают самостоятельно. Распространенной практикой является и выбор педагога, к которому абитуриент стремится попасть после прохождения вступительных испытаний, зачисления и распределения. Китайские студенты в этом отношении более пассивны: они получают программу, которую им подбирает педагог. Это отражает особенности мышления большинства китайцев, которое часто называют «прагматическим». Такое отношение к обучению приводит к поверхностным результатам, к отсутствию понимания внутренней сущности вещей, к ситуации сниженной мотивации. Поэтому китайские преподаватели должны мотивировать учеников расширять свой репертуар, слушать больше произведений, выбирать любимых композиторов и их сочинения.

При обучении игре на фортепиано в российских ВУЗах студенты сначала прослушивают различные интерпретации, вникают в смысл произведения, изучают партитуру, обращая внимание на различные авторские ремарки, особенности темповых обозначений и т.д. Затем внимательно изучают и анализируют нотный текст произведения и, наконец, исполняют его [4]. Перед выступлением студент мысленно представляет себе все произведение целиком, его форму, темпы, а также отдельные сложные эпизоды. Таким образом, в процессе обучения игре на фортепиано в российских университетах использование мыслительных процессов даже более важно, чем непосредственно физическое исполнение [7]. Российские педагоги настаивают на том, что исполнитель не должен играть без полного понимания смысла произведения, требований к исполнению,

эмоций и настроений, выражаемых автором музыки. Они постулируют: пианист должен использовать сначала мышление и слух, а затем играть руками, уделяя особое внимание слушанию во время выступления. Отсутствие навыка активного слушания в отношении собственного исполнения является самым слабым звеном в процессе обучения и самостоятельных занятий у многих китайских студентов. Этим обусловлена основная причина того, что китайские студенты плохо проникают в суть произведения. Поэтому китайской фортепианной педагогике следует уделять больше внимания тому, чтобы студенты учились слушать, понимать и воспринимать музыкальное произведение, вместо того, чтобы всецело концентрироваться на технических аспектах и на стремлении к эффектной виртуозности [2].

Практически каждый преподаватель фортепиано в российском университете требует, чтобы студенты участвовали в процессе занятий с начинающими пианистами. Эта нейгаузовская практика довольно широко используется в российских ВУЗах. Во время преподавания у младших курсов педагоги курируют практику студентов и объясняют, как обучать пианистов разного возраста и разного профессионального уровня, как составлять учебные планы, как применять те или иные методы обучения. Это позволяет студентам улучшить свое понимание музыкальных произведений в процессе обучения юных пианистов и мотивирует их к дальнейшему саморазвитию. В китайских университетах на исполнительских специальностях не уделяют достаточного внимания вопросам обучения студентов тому, как преподавать фортепиано. Преподаватель может лишь советовать студентам прочитать соответствующие книги по обучению игре на фортепиано и наблюдать за методами обучения других преподавателей, чтобы самостоятельно изучить педагогический процесс.

В России, в каждом музыкальном вузе есть такие дисциплины, как фортепианный ансамбль, камерный и концертмейстерский классы. Класс фортепианного ансамбля наличествует уже на первом и втором курсе. Репертуар в основном состоит из сочинений или переложений для четырех рук или двух фортепиано. Камерный и концертмейстерский классы являются обязательными для художественной практики. Их преподают со второго курса ВУЗа в течение четырех лет. Для освоения этих дисциплин назначаются специальные преподаватели камерного и концертмейстерского класса. Кроме того, за каждым педагогом закреплены различные инструменталисты и вокалисты (иллюстраторы). На результирующем этапе обучения – при сдаче выпускного государственного экзамена сдаются и перечисленные дисциплины. Исходя из этого, становится очевидно, что российские музыкальные вузы придают большое значение ансамблевому исполнительству и функциональному профессионализму выпускников, ведь камерный и концертмейстерский классы играют важную роль в процессе обучения студентов на фортепианном факультете, расширяя круг их профессиональных компетенций. Благодаря такому комплексному обучению артистический и технический уровень студентов всесторонне улучшается.

В Китае студентам, обучающимся на фортепианных кафедрах, также предлагают предметы, связанные с аккомпанементом, но все же китайские музыкальные учреждения уделяют гораздо меньше внимания обучению камерному, концертмейстерскому и ансамблевому мастерству, чем в России. Существует острая необходимость внедрения этих предметов в список обязательных. Это позволит развить у студентов способность к сотрудничеству и взаимодействию, уметь играть в ансамбле и другие стороны профессионализма. Как сообщается на сайте Российской академии музыки имени Гнесиных, данные предметы предусматривают «развитие навыков игры на фортепиано в объеме, необходимом для дальнейшей практической деятельности будущего специалиста в качестве концертмейстера. Наряду с практической подготовкой к самостоятельной

концертмейстерской работе в задачи предмета входит формирование у студентов художественного вкуса, чувства стиля, широкого кругозора, воспитания творческой воли, стремления к самосовершенствованию, знакомство с лучшими образцами классической и современной музыки» [5].

В целом, мы приходим к выводу о том, что для российской фортепианной педагогики обучение техническим навыкам, безусловно, важно, но это лишь один из обязательных, априорных аспектов исполнительской деятельности. Что же касается общего понимания профессионализма исполнителя, то русская школа исходит из того, что техника приобретает художественный смысл только после достижения высокого уровня музыкального-эстетического развития, который, в свою очередь, обусловлен практикой и наличием внутреннего поиска.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гаврилова Т. П. Концептуальные подходы к организации образовательной деятельности специального профессионального училища «Уральское подворье». – URL: <http://pedagog.pspu.ru/conference/novoselova/digest/section-4/157-kontseptualnye-podkhody-k-organizatsii-obrazovatelnoj-deyatelnosti-spetsialnogo-professionalnogo-uchilishcha-uralskoe-podvore> (дата обращения: 11.12.2022).
2. Доу, И. К вопросу о современных тенденциях и задачах фортепианного образования в Китае / И. Доу, А. П. Мансурова // Современные проблемы науки и образования. – 2020. – № 4. – С. 56. – DOI 10.17513/spno.30029. – EDN GCAJKJ.
3. Инновации в современной системе образования: подходы и решения: коллективная монография / отв. ред. А.Ю. Нагорнова. – Ульяновск: Зебра, 2016. – 494 с.
4. Майковская, Л.С. Приёмы и методы проблемного обучения в фортепианной педагогике /Л.С. Майковская, Д.Ю. Кодинцева //Мир науки, культуры, образования. – 2021. – № 2 (87). – С. 341-343.
5. Майковская Л.С., Светланова В.И. Формирование исполнительского аппарата скрипача в учреждениях дополнительного образования детей: психофизиологический подход // Искусство и образование. 2019. № 4 (120). С. 79-85.
6. РАМ им. Гнесиных. URL: http://www.gnesin.ru/mediateka/metodicheskie_materialy/uchebnye_programmy/konzklass_2000 (дата обращения: 21.11.2022)
7. Слостенин В.А. Доминанта деятельности // Народное образование. 1997. No 9. С. 41–42.
8. Су, Ц. Актуальные аспекты современной Российской системы подготовки пианистов в контексте проблемы совершенствования фортепианной педагогики Китая / Ц. Су, А. П. Мансурова // Мир науки, культуры, образования. – 2021. – № 6(91). – С. 192-194. – DOI 10.24412/1991-5497-2021-691-192-194. – EDN CNTZUW.

REFERENCES

1. Gavrilova T. P. Kontseptual'nye podkhody k organizatsii obrazovatel'noi deyatel'nosti spetsial'nogo professional'nogo uchilishcha «Ural'skoe podvor'e». – URL: <http://pedagog.pspu.ru/conference/novoselova/digest/section-4/157-kontseptualnye-podkhody-k-organizatsii-obrazovatelnoj-deyatelnosti-spetsialnogo-professionalnogo-uchilishcha-uralskoe-podvore> (data obrashcheniya: 11.12.2022).

2. Dou, I. K voprosu o sovremennykh tendentsiyakh i zadachakh fortepiannogo obrazovaniya v Kitae / I. Dou, A. P. Mansurova // *Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya*. – 2020. – № 4. – S. 56. – DOI 10.17513/spno.30029. – EDN GCAJKJ.
3. *Innovatsii v sovremennoi sisteme obrazovaniya: podkhody i resheniya: kollektivnaya monografiya* / otv. red. A.Yu. Nagornova. – Ul'yanovsk: Zebra, 2016. – 494 s.
4. Maikovskaya, L.S. Priemy i metody problemnogo obucheniya v fortepiannoi pedagogike /L.S. Maikovskaya, D.Yu. Kodintseva // *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya*. – 2021. – № 2 (87). – S. 341-343.
5. Maikovskaya L.S., Svetlanova V.I. *Iskusstvo i obrazovanie*, 2019, No. 4 (120), pp. 79-85.
6. RAM im. Gnesinykh. URL: http://www.gnesin.ru/mediateka/metodicheskie_materialy/uchebnye_programmy/konzklasses_2000 (data obrashcheniya: 21.11.2022).
7. Slastenin V.A. Dominanta deyatelnosti // *Narodnoe obrazovanie*. 1997. No 9. S. 41–42.
8. Su, Ts. Aktual'nye aspekty sovremennoi Rossiiskoi sistemy podgotovki pianistov v kontekste problemy sovershenstvovaniya fortepiannoi pedagogiki Kitaya / Ts. Su, A. P. Mansurova // *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya*. – 2021. – № 6(91). – S. 192-194. – DOI 10.24412/1991-5497-2021-691-192-194. – EDN CNTZWU.

Го Чжихуэй

аспирант

ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»

e-mail: jane214g@qq.com

Guo Zhihui

postgraduate student

Moscow pedagogical state university

ОСОБЕННОСТИ ВОКАЛЬНОГО РАЗВИТИЯ ДЕТЕЙ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА

Аннотация. В статье исследуются методы обучения и различные проблемы развития певческого голоса детей. Автором рассмотрены методические приемы и способы работы по развитию певческого дыхания, артикуляционного аппарата, звукообразования, дикции, а также применения игрового метода с детьми младшего возраста.

Ключевые слова: методы обучения, детский голос, вокал, голосовой аппарат, игровой метод, дыхательная гимнастика, артикуляция, регистр.

FEATURES OF VOCAL DEVELOPMENT OF PRIMARY SCHOOL CHILDREN

Annotation. The article explores teaching methods and various problems of the development of children's singing voice. The author considers methodological techniques and methods of work on the development of singing breathing, articulation apparatus, sound formation, diction, as well as the use of the game method with young children.

Keywords: teaching methods, children's voice, vocals, voice apparatus, game method, breathing exercises, articulation, register.

Изучение особенностей музыкального развития детей – одна из важнейших задач педагогики. Несомненно, наиболее планомерно и эффективно развитие голоса происходит в процессе певческого обучения.

Важные исследования в области детского творчества содержатся в трудах таких ученых, как Д.Б. Богоявленская, В.Н. Дружинин, Я.А. Пономарев, Б.М. Теплов и др. Исследованиям общей и детской психологии посвящены труды Л.С. Выготского, А.А. Гостева, В.П. Зинченко, Б.Д. Эльконина, И.С. Якиманской и др. В сфере музыкальной педагогики и психологии мы ознакомились с исследованиями, посвященными музыкально-слуховым представлениям Л.В. Благонадежина, Л.Л. Бочкарева, М.С. Старчеус, Б.М. Теплова, Д.К. Кирнарской и др. Музыкально-слуховым, музыкально-образным представлениям посвящены труды музыковедов Б.В. Асафьева, В.В. Медушевского, Г.А. Орлова, В.Н. Холоповой и др. Значительный вклад в развитие детской вокальной педагогики внесли Л. Б. Дмитриев, А. Г. Менабени, В. П. Морозов, Д.Е. Огороднов, В.В. Емельянов, Г.П. Стулова и др.

Анализ научной литературы по данной проблеме позволил нам выявить противоречие между необходимостью развития детского голоса на уроках пения и недостаточной методической разработанностью в данной сфере. Исходя из этого, нами была сформулирована проблема исследования: поиск методических приемов развития детского голоса на уроках пения. Актуальность рассматриваемой проблемы обусловила выбор темы исследования.

Целью статьи является обобщение сведений об особенностях вокального развития детей младшего школьного возраста.

Детский возраст характеризуется комплексом психологических, биологических и социальных особенностей. Труды в области возрастной психологии российских ученых [0; 2; 3] свидетельствуют, что этот период детского возраста – важный для физического развития, формирования двигательной функции, насыщенной эмоциональной жизни, творческих исканий, необъятной фантазии, познавательной энергии и становления личности. О формировании детского голоса пишут и молодые российские ученые [4; 5; 6].

Существует несколько периодов развития детского голоса. По мнению Л. А. Венгрус [7] их три: младший школьный (7-10 лет), когда голос еще не окреп и в основном дети поют фальцетом; предмутационный (11-13 лет), когда в голосе появляется грудной регистр; мутационный (13-15 лет), когда голос меняется и может даже пропасть на некоторое время. По окончании этого периода формируется уже юношеский голос. В нашей статье мы сконцентрируемся на первом, младшем школьном возрасте.

В работе над детским голосом в первую очередь нужно помнить о его сохранности и придерживаться в преподавательской деятельности принципа последовательности. Любой материал, который дается ребенку, должен быть доступным и посильным. Педагогу необходимо учитывать природные особенности детского голоса и его развития, хрупкость и утонченность, гибкость и податливость голоса, а также характер самого ребенка, его физиологические и возрастные особенности.

Мышцы, участвующие в пении, формируются у ребенка к 7-8 годам, поэтому на начальных этапах нельзя перегружать голос длительными занятиями и сложными произведениями. Лучше проводить короткие занятия с перерывами, но регулярно и последовательно, чтобы мышцы голосового аппарата тренировались постепенно.

Занимаясь с ребенком, педагог начинает с развития двух основных регистров: фальцетного (высокого, прозрачного, звонкого) и грудного (низкого, густого).

Одним из основных методов вокального развития детей младшего школьного возраста является игровой метод. Согласно Л.С. Выготскому, в игре могут закладываться и иные типы деятельности, которые позже становятся самостоятельными. Во время игры ребенок становится полноправным субъектом любого действия, а не объектом влияния взрослого человека. «Сущность игры в том, что она есть исполнение желаний, но не единичных желаний, а обобщенных аффектов» — писал Л. С. Выготский [8]. Он считал, что именно в игровой деятельности может эффективно развиваться интеллект ребенка, пополняться его навыки и знания.

Даже в старшем дошкольном и младшем школьном возрасте в жизни ребенка большую роль имеет игра, проникающая в действительность. Постепенно, по мере взросления, игра начинает переплетаться с трудом и обучением. Это происходит, как правило, в школе. Поэтому справедливо считать, что на различных этапах развития ребенка игра в любой форме помогает нравственному, эмоциональному и интеллектуальному развитию [8].

По утверждению Л.С. Выготского, игра - это «переработка пережитых впечатлений, построение на их основе новой действительности, которая отвечает запросам и влечениям самого ребенка» [8; с.7]. Д.Б. Эльконин считает, что ребенок, выполняя игровые действия, развивает воображение и творчество, которое к моменту начала обучения в школе становится относительно независимым. Позднее у ребенка формируется на этой основе абстрактное мышление, которое необходимо для работы с образами объектов [9].

Таким образом, Д.Б. Эльконин выявляет следующую закономерность: учебная деятельность зарождается уже в игровой, так как взрослый может в любую игру добавлять свои правила. Подчинение определенным правилам - необходимое условия для

произвольного поведения, которое пригодится, когда ребенок отправится в школу. В процессе игры развиваются такие психические процессы, как, память, воображение, мышление.

Игровой метод в музыкальной деятельности предполагает обучающую цель. Его истоки были заложены ещё в советской педагогике, когда появлялось множество игр в сочетании с движениями и песней. Они позволяли развивать музыкальные способности детей в игровой форме. Под способностями понимаются психологические особенности человека, помогающие ему успешно приобретать требуемые умения, знания, навыки и использовать их в практике [10].

Особенно хочется отметить пользу различных речевых игр с детьми любого возраста. Это могут быть сказки с изображением разными звуков, таких как писк, шепот, крик, скрип, а также выразительное (даже театральное) чтение стихов, скороговорок и др. Все эти упражнения помогают развивать диапазон, дикцию, артикуляцию, при этом не несут большой нагрузки на связки как при пении и превращаются для детей в увлекательные творческие игры.

С помощью разновысотных звуков ребенок быстро начинает понимать разницу между низкими и высокими звуками, громкими и тихими, красивыми и смешными, а спустя время – их музыкальный слух тоже начинает развиваться все более активно. Занимаясь речевыми играми, дети избавляются от зажатости, раскрепощаются, учатся выражать свои эмоции с помощью звука.

Работая с детьми, нужно иметь в виду следующие моменты: охрана голоса и исключение пения форсированным звуком, развитие дыхания и аккуратное расширение диапазона. Надрывное пение опасно и может быть вредным для слабых, только формирующихся связок. Процесс обучения пению должен быть под контролем педагога, учитывающего как физиологические, так и психологические особенности ребенка.

Важно правильно подбирать репертуар, который будет соответствовать возможностям каждого ребенка в отдельности.

Пожалуй, наиболее важная часть работы над певческим аппаратом ребенка – это его дыхание. Дыхательная система требует большого внимания, и работы, так как является сложным и важным процессом в формировании детского голоса. Одной из самых распространенных является методика дыхательной гимнастики А.Н. Стрельниковой [11]. Она позитивно влияет на детский голос, поэтому желательно включить ее элементы в занятия с детьми. Знание различных типов дыхания (грудное или диафрагматическое и др.) и умение им пользоваться лежит в основе красивого вокального звука и интонации. Нужно учить ребенка петь с опорой, уметь длительно сохранять дыхание.

Важно учитывать то, что работа над дыханием основывается на принципах естественности и свободы голосового аппарата: открытый рот, естественно лежащий язык, активно действующие губы. Все это, а также осмысленность и эмоциональность исполнения, напрямую влияет на качество звукоизвлечения, помогает избежать форсированного, «кричащего» звука.

Однако не только звук является средством воплощения того или иного образа, смысла, идеи, эмоции. Важно понимание художественного образа и смысла произведения, над чем также стоит отдельно работать с ребенком: читать текст вокальной пьесы, рассказывать о ее содержании и возникающих образах, спросить, какие образы может себе представить сам учащийся, при необходимости – рассказать о композиторе, эпохе и истории создания сочинения (чаще со старшими детьми).

Важное требование к звуку – полетность, легкость, что тесно связано с хорошей дикцией, работой языка и губ. Артикуляционный аппарат – тоже важная составляющая в процессе развития детского голоса. Его легко корректировать визуально. Можно

использовать артикуляционную гимнастику – простые упражнения для губ, языка, нижней челюсти, мышц лица. Подобные упражнения описаны в методике В.В. Емельянова [12]. Успешная многолетняя практика показывает эффективность фонopedического метода В.В. Емельянова в вокальном воспитании детей, она применяется педагогами как в России, так и за рубежом, при этом ее можно использовать и с детьми младшего возраста, и с профессиональными певцами.

Итак, существуют различные методы и приемы преподавания вокала для детей младшего школьного возраста. Ключевыми моментами является развитие дыхания, артикуляции, а также музыкального слуха. В работе с детьми наиболее удобным и эффективным является игровой метод. С его помощью можно развивать и навыки артикуляции, и дыхания, и постановку голоса.

Развитие детского голоса и его голосового аппарата способствует обогащению его эмоциональной и чувственной сферы, расширению его творческих способностей и возможностей, постижению самого себя и окружающего мира, развитию восприятия, воображения, воли, фантазии, мышления.

ЛИТЕРАТУРА

1. Волков Б.С. Возрастная психология. В 2-х ч. Ч. 1. – М.: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2005.
2. Дошкольная педагогика. В 2 ч. Ч. 2. / Под ред. В.И. Логиновой, П.Г. Саморуковой. – М., 1988.
3. Дошкольная педагогика. / Под ред. В.И. Ядэшко, Ф.А. Сохина. – М.: «Просвещение», 1986.
4. Платонова М.Л. Детский голос: принципы и методы развития // Поволжский педагогический вестник. 2014. № 4 (5). С. 97-100.
5. Позднякова Т.И. Основные аспекты голосовой нагрузки детей младшего школьного возраста в процессе обучения пению // Педагогический ИМИДЖ. 2018. № 4 (41). С. 18-25.
6. Порошина Н.А., Галушкина Н.В. Вокально-хоровые упражнения как средство развития певческого голоса младших школьников // Вестник Шадринского государственного педагогического университета. 2019. № 1. С. 67-73.
7. Венгрус Л.А. Пение и «фундамент музыкальности». – Великий Новгород, 2000. – 245 с.
8. Выготский Л.С. Психология искусства. – М.: Искусство, 1986. – 573 с.
9. Эльконин Д.Б. Избранные психологические труды. / Под редакцией В. В. Давыдова, В. П. Зинченко. – М., «Педагогика», 1989.
10. Торопова А.В. Музыкальная психология и психология музыкального образования. – М., 2008.
11. Иванова Н.Н. Лучшие методики дыхания по Стрельниковой, Бутейко, Цигун. – М.: Феникс, 2005. – 312 с.
12. Емельянов В.В. Развитие голоса. Координация и тренинг. 6-е изд. – СПб.: Планета музыки, 2010.
13. Лебедева А.М. Современные подходы к вокальному обучению детей // Молодой ученый. 2018. № 5 (191). С. 175-180.

REFERENCES

1. Volkov B.S. Vozrastnaya psikhologiya. V 2-kh ch. Ch. 1. – M.: Gumanitar. izd. tsentr VLADOS, 2005.

2. Doshkol'naya pedagogika. V 2 ch. Ch. 2. / Pod red. V.I. Loginovoi, P.G. Samorukovoi. – M., 1988.
3. Doshkol'naya pedagogika. / Pod red. V.I. Yadeshko, F.A. Sokhina. – M.: «Prosveshchenie», 1986.
4. Platonova M.L. Detskii golos: printsipy i metody razvitiya // Povolzhskii pedagogicheskii vestnik. 2014. № 4 (5). Pp. 97-100.
5. Pozdnyakova T.I. Osnovnye aspekty golosovoi nagruzki detei mladshogo shkol'nogo vozrasta v protsesse obucheniya peniyu // Pedagogicheskii IMIDZh. 2018. № 4 (41). Pp. 18-25.
6. Poroshina N.A., Galushkina N.V. Vokal'no-khorovye uprazhneniya kak sredstvo razvitiya pevcheskogo golosa mladshikh shkol'nikov // Vestnik Shadrinskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. 2019. № 1. Pp. 67-73.
7. Vengrus L.A. Penie i «fundament muzykal'nosti». – Velikii Novgorod, 2000. – 245 p.
8. Vygotskii L.S. Psikhologiya iskusstva. – M.: Iskusstvo, 1986. – 573 p.
9. El'konin D.B. Izbrannye psikhologicheskie trudy. / Pod redaktsiei V. V. Davydova, V. P. Zinchenko. – M., «Pedagogika», 1989.
10. Toropova A.V. Muzykal'naya psikhologiya i psikhologiya muzykal'nogo obrazovaniya. – M., 2008.
11. Ivanova N.N. Luchshie metodiki dykhaniya po Strel'nikovoi, Buteiko, Tsigun. – M.: Feniks, 2005. – 312 p.
12. Emel'yanov V.V. Razvitie golosa. Koordinatsiya i trening. 6-e izd. – SPb.: Planeta muzyki, 2010.
13. Lebedeva A.M. Sovremennye podkhody k vokal'nomu obucheniyu detei // Molodoi uchenyi. 2018. № 5 (191). Pp. 175-180.

Чжан Юе

преподаватель вокала в Цзилинском педагогическом университете,
аспирант кафедры музыкального образования
ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет»
e-mail: 654901006@qq.com

Чжоу Фанчжу

преподаватель фортепиано в Художественном Центре,
аспирант кафедры музыкального образования
ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет»
e-mail: 1009495094@qq.com

Zhang Yue

vocal teacher at Jilin Pedagogical University,
Postgraduate student of the Department of Music Education
Ural State Pedagogical University

Zhou Fangzhu

piano teacher at the Zhengzhou Art Center,
postgraduate student of the Department of Music Education
Ural State Pedagogical University

РАЗРАБОТКА И ОЦЕНИВАНИЕ ТВОРЧЕСКИХ ЗАДАНИЙ ПО РАЗВИТИЮ У КИТАЙСКИХ МУЗЫКАНТОВ ОБРАЗНОГО ВОСПРИЯТИЯ ЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКИ

Аннотация. В статье поднимается проблема разработки новых подходов к музыкальному образованию в Китае в направленности на развитие образного восприятия музыки. Описаны методические решения в организации творческих заданий, актуализирующих эмоциональный и ассоциативно-художественный опыт учащихся музыкальных классов в художественных центрах Китая. Приведены примеры разных типов заданий, направленных на развитие у обучающихся образного восприятия на материале произведений европейской музыки. Описаны критерии оценивания творческих заданий.

Ключевые слова: музыкальное образование в Китае, образное восприятие европейской музыки, творческие задания на полихудожественной основе.

DEVELOPMENT AND EVALUATION OF CREATIVE TASKS FOR THE DEVELOPMENT OF CHINESE MUSICIANS' IMAGINATIVE PERCEPTION OF EUROPEAN MUSIC

Annotation. The article raises the problem of developing new approaches to music education in China aimed at developing the imaginative perception of music. Methodical solutions in the organization of creative tasks that actualize the emotional and associative-artistic experience of students of music classes in art centers of China are described. Examples of different types of tasks aimed at developing students' imaginative perception on the material of works of European music are given. The criteria for evaluating creative tasks are described.

Keywords: music education in China, imaginative perception of European music, creative tasks on a poly-artistic basis.

В традиционной культуре Китая музыка всегда воспринималась как образное воплощение законов природы и жизни общества. Идеи Конфуция о роли музыки в духовном развитии людей и достижении гармонии в обществе составляют основу современной философии музыкального образования Китая. Отношение к музыке как звучащему образу миропорядка проявляется в освоении как национальной китайской, так и других культур и традиций.

В то же время образное восприятие европейской музыки вызывает трудности у китайских музыкантов в силу различий между китайской и европейской системами музыкального мышления. В основе китайского музыкального мышления лежит принцип признания определяющей роли единого звука, взятого отдельно, в отличие от главенствующей роли мелодического оборота-интонации в европейской музыке. В понимании китайцев образный музыкальный ряд, воплощающий в себе законы природы и общественного миропорядка, необходимо сохранять в музыкальных ритуалах для поддержания в обществе гармонии и равновесия [10, с. 118]. В европейском понимании музыке так же определена роль «звучащего мировоззрения» (по выражению В.В. Медушевского [4, с. 4]). Однако это определение подразумевает эмоциональное переживание мировоззренческих ценностей, сотворческую вовлеченность в восприятие интонационного содержания музыкального произведения.

Китайские педагоги-исследователи, обращавшиеся к проблеме развития образного восприятия музыки, отмечают пробелы в существующей методике музыкального образования в Китае. Так, в статье Гао Цзяньцзиня, представляющей историю вопроса, делается вывод о том, что традиционно в музыкальном образовании Китая основное внимание уделяется развитию у обучающихся музыкальных знаний и исполнительских навыков, а задача развития эмоционально-образного восприятия музыки находится на периферии внимания педагогов [3]. Вопросы необходимости опоры на эмоциональный опыт обучающихся музыке начинают осмысливаться в последние годы в работах китайских авторов (Ван Вэй [1], Сюн Миньли [7], Рен Ян [6], Фан Или [8], Ху Хуэй [9]). Делаются выводы о необходимости разработки методического сопровождения процесса развития эмоционально-образного восприятия музыки в опоре на жизненный опыт обучающихся, их ассоциативно-художественные представления [8, с. 128]. Отмечается, что для развития образного восприятия музыки начинающими китайскими музыкантами продуктивно обращение к европейскому музыкальному репертуару, исполнение которого требует открытости и выразительности эмоциональных проявлений. Формулируется положение о важности введения в музыкальные занятия творческих заданий на полихудожественной основе, что позволяет «активизировать эмоциональный опыт детей, привлечь художественные ассоциации и аналогии из других видов искусства для понимания содержательно-образного наполнения музыкальных структур европейской музыки» [2, с. 143].

При этом практика обучения начинающих музыкантов (в фортепианных и вокальных классах художественных центров Китая) с акцентом на развитие образного восприятия музыки показывает ряд проблем, связанных с разработкой и оценением таких творческих заданий.

Во-первых, возникают трудности в понимании детьми смысла выполнения на уроках музыки заданий с привлечением других видов искусства. Детям понятны практические задания, связанные с освоением конкретных музыкально-исполнительских умений и навыков. Смысл творческих заданий на развитие воображения, на эмоциональное проживание музыкального образа в полихудожественной деятельности не всегда понятен детям, пришедшим в музыкальный класс, чтобы научиться петь или играть на инструменте. Поэтому часто такие задания выполняются либо формально, либо вне

связи с исполняемым произведением. Педагогу и самим детям приходится тратить много времени, чтобы достичь нужного результата. В итоге сам процесс выполнения творческого задания, связанного с подбором художественных ассоциаций и вовлечением детей в полихудожественную деятельность на музыкальных занятиях, начинает восприниматься детьми (и их родителями) как отвлекающий от основных задач обучения музыке.

Во-вторых, возникают проблемы с оцениванием выполненного творческого задания. При комментировании достигнутого результата педагогу важно опираться на объективные критерии, а не просто выражать поощрение детям за их старательность в проделанной работе или, наоборот, высказывать критические замечания по поводу результата, не соответствующего его ожиданиям. Оценка, не имеющая объективных оснований и опирающаяся лишь на субъективное видение педагога, может восприниматься детьми как несправедливая и снизить их мотивацию к дальнейшим попыткам эмоционально-творческого самовыражения. Справедливая, объективная оценка, напротив, активизирует учащихся, стимулирует к творчеству при подборе художественно-ассоциативного ряда к музыкальному произведению для анализа и интерпретации его образного содержания.

Обобщение литературы и собственный опыт преподавания музыки привели нас к выводу о необходимости разработки подходов к оцениванию разных типов творческих заданий, связанных с освоением конкретных сторон и характеристик музыкальных образов.

К первому типу заданий мы относим задания на развитие у обучающихся способности к определению основного эмоционального тона разучиваемого произведения. По определению А. А. Мелик-Пашаева, это главное большое чувство или гамма чувств, которые создают эмоциональную атмосферу произведения [5, с. 171]. Для этого типа заданий подходят музыкальные произведения, драматургия которых связана с погружением в определенное эмоциональное состояние. Это пьесы в жанрах этюда, прелюдии, а также программные пьесы, связанные с образами-настроениями (например, с картинами природы). Суть заданий заключается в сопоставлении живописных и музыкальных образов по сходному эмоциональному тону.

В зависимости от возраста детей задания такого типа могут быть разной степени сложности. Самый простой вариант: выбрать из нескольких представленных репродукций те, которые соответствуют эмоциональному тону музыкального произведения. Перед выполнением задания учителю необходимо уточнить, сколько именно картин в предложенном ряду выражают эмоции, сходные с музыкальным произведением (например, две или три из предложенных картин). Выполнение задания на «отлично» будет подразумевать правильный выбор указанного количества картин, а также объяснения учеником своего выбора на основе сопоставления музыкальных и живописных средств выразительности (например, учитель определяет необходимость выделения трех характеристик). Определенность в постановке задачи и разъяснение эталона ответа дают ученику понимание важности задания для анализа и выразительного исполнения музыкального произведения, а также четкие ориентиры для выполнения этого задания.

Более сложный вариант заданий на сопоставление живописных и музыкальных образов по сходному эмоциональному тону – это рисование музыки. Учитель исполняет музыкальное произведение, которое ученику предстоит разучивать, и предлагает ученику нарисовать эмоциональный образ, который он представил. При этом ученику разъясняется эталон выполнения задания. Рисунок будет оцениваться не с точки зрения владения учеником основами композиции и навыками изобразительной деятельности, но с точки

зрения выражения эмоционального строя музыки. Рисунок может быть абстрактным или содержать какой-либо фантазийный сюжет. Критерии оценивания: выбор для рисунка соответствующих эмоциональному тону музыки холодных или теплых, ярких, насыщенных или приглушенных оттенков цвета; выражение музыкального образа с помощью соответствующих его характеру линий (плавные, мягкие или резкие, угловатые очертания). В оценку задания входят словесные пояснения ученика к рисунку.

Второй тип заданий связан с развитием способности к анализу музыкальной формы в опоре на художественные ассоциации. Это задания на составление обучающимся эмоционального плана произведения.

Пьесы европейских композиторов для начинающих пианистов отличаются достаточной четкостью структуры. Как правило, это двух или трехчастные композиции. Однако смена настроения в частях не всегда бывает выражена контрастно. Иногда части отличаются едва уловимыми изменениями настроения. Эти нюансы в смене эмоций особенно сложно передать в исполнении произведения. Часто обучающиеся музыкальных классов исполняют такие произведения в едином эмоциональном ключе, уделяя основное внимание технике исполнения. В этом случае помогают задания на составление эмоционального плана произведения.

Такие задания могут отличаться по степени сложности. Самый простой вариант – составление эмоционального плана произведения из листов цветной бумаги. Перед выполнением задания ученик знакомится с эталоном его выполнения: к произведению с контрастными по настроению частями подбираются листы разных цветов, а к произведению, где части отличаются небольшими нюансами в настроении, подбираются листы с разными оттенками одного цвета. Такая установка перед началом работы над заданием предупреждает формальный подбор учеником листов цветной бумаги и нацеливает его на внимательный слуховой анализ произведения.

Более сложный вариант составления эмоционального плана произведения связан с разработкой темброво-шумовой партитуры к произведению: графическим отражением на листе бумаги структуры произведения, включающим условное изображение шумовых инструментов для каждой части (в соответствии с характером звучания) и несложные ритмические рисунки для аккомпанемента на этих инструментах. Эталон выполнения задания: четкость графического отражения количества частей в произведении и порядка их чередования, соответствие характеру звучания музыкального произведения найденных звуковых красок (тембров шумовых инструментов) и ритмических рисунков для аккомпанемента.

К третьему типу относятся задания, развивающие способность к эмоциональной вовлеченности в интонационную драматургию музыкального произведения. В исследованиях российского музыковеда В.В. Медушевского сформирована теория о скрытой двойственности музыкальной формы европейской музыки. Один план связан с аналитической организацией звуковой материи, выраженной в музыкальной форме произведения. Другой план представлен интонационной драматургией – образно-смысловой логикой развития [4]. Для понимания логики развития эмоционального переживания, динамической смены его оттенков наиболее подходят задания, включающие двигательные ассоциации – передачу эмоционально-образного содержания музыки в движении.

Эффективными являются задания по пластическому интонированию. Особый интерес у обучающихся вызывают пластические импровизации в парах, поскольку они напоминают игровую ситуацию. Два участника стоят лицом друг другу. Один объявляется «художником», другой – «зеркалом». «Художник» движениями рук «рисует» музыку, «зеркало» точно копирует движения. При смене разделов музыкального звучания

участники меняются ролями. Это задание помогает через движения войти в эмоциональное состояние музыки, почувствовать нюансы в смене настроения. Эталон выполнения: соответствие движений характеру музыкального произведения, передача в жестах акцентов, пауз, ярких интонационных оборотов; увлеченность музыкой и оригинальность создаваемых пластических воплощений музыкального звучания.

К этому же типу относится задание по созданию слайд-фильма, в котором к звучащему в записи произведению ученик подбирает видеоряд из произведений живописи, отражающих смену эмоций и настроений в интонационной драматургии музыкального произведения. Эталон выполнения задания: подбор соответствующих названию и программе музыкального произведения образов живописи, отражение в сюжетах и характере картин смены частей музыкального произведения, кульминаций, эмоциональных спадов и подъемов, оттенков эмоциональных состояний.

Эффективным приемом активизации восприятия музыки является просмотр на уроке мультфильмов, в которых обыгрывается содержание классических музыкальных произведений (явление, появившееся в европейской культуре в XX веке). В таких мультфильмах, как правило, ярко передана драматургия музыкального произведения, акцентированы нюансы музыкальной формы через движения персонажей, развертывание сюжета.

Просмотры мультфильмов стимулируют школьников к выполнению заданий по созданию собственных мультфильмов к произведениям детского музыкального репертуара. Для этого используются несложные приемы. Например, прием наборного мультфильма: в процессе звучания музыки дети постепенно заполняют чистый лист заранее нарисованными и вырезанными фигурками по придуманному сюжету (весь процесс запечатлевается на видео). Другой прием – компоновка отснятых кадров с пластилиновыми героями (меняющими позы, выражения лиц) в соответствии со звучащей «за кадром» музыкой [2, с. 150].

Наши наблюдения за учениками в процессе выполнения на занятиях музыки творческих заданий по развитию образного восприятия европейской музыки позволили сделать следующий вывод. Задания на полихудожественной основе помогают начинающим китайским музыкантам в понимании эмоционально-образного содержания музыкальных структур и интонаций, а обращение к музыке европейской традиции обогащает их чувственный, эмоциональный опыт. Ознакомление учеников с критериями оценивания творческих заданий разного типа помогает им четче осознавать поставленную учебную задачу, стимулирует возникновение художественных ассоциаций при анализе музыкальной формы, мотивирует к творческому самовыражению в интерпретации образного содержания исполняемых музыкальных произведений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ван Вэй. Музыкальный опыт как часть преподавания музыки в начальных школах // Художественная оценка. 2020. № 9. С. 154-156.
2. Ван Шухань, Чжоу Фанчжу. Полихудожественный подход в развитии эмоционально-образного восприятия европейской музыки у китайских детей в условиях дополнительного образования // Искусство и образование. 2022. № 6. С. 141-151.
3. Гао Цзяньцзинь. Задачи, содержание и методы обучения новой школьной системы музыкального образования // Народная музыка. 2014. № 1. С. 40-44.
4. Медушевский В.В. Интонационная форма музыки: Исследование. – М.: Издательское объединение «Композитор», 1993. – 262 с.

5. Мелик-Пашаев А.А., Адаскина А.А., Кудина Г.Н., Новлянская З.Н. Методики исследования и проблемы диагностики художественно-творческого развития детей: Методические рекомендации для педагогов общеобразовательных школ. – Дубна: Феникс+, 2009. – 272 с.
6. Рен Ян. Размышления об эмоциональном опыте преподавания музыки в начальной школе // Современная музыка. 2020. № 8. С. 57-58.
7. Сюн Миньли. Роль эмоционального опыта в оценке музыки // Северная музыка. 2016. № 12. С. 172-173.
8. Фан Или. Формирование эмоционального опыта обучающихся начальных классов на уроках музыки в школах Китая // Искусство и образование. 2022. № 6. С. 124-132.
9. Ху Хуэй. Аудирование – основное стремление приучить детей «чувствовать музыку» // Исследование новой учебной программы (педагогическое образование). 2008. № 12. С. 100.
10. Цай Чжунде. История китайской музыкальной эстетики. = Пекин: Издательство народной музыки, 2003. С. 303–316.

REFERENCES

1. Wang Wei. Musical experience as part of music teaching in primary schools // Artistic evaluation. 2020. No. 9 pp. 154-156.
2. Wang Shuhan, Zhou Fangzhu. Poly-artistic approach in the development of emotional and imaginative perception of European music in Chinese children in conditions of additional education // Art and Education. 2022. No. 6. pp. 141-151.
3. Gao Jianjin. Tasks, content and teaching methods of the new school system of music education // Folk music. 2014. No. 1. pp. 40-44.
4. Medushevsky V. V. Intonation form of music: Research[Text] / V.V. Medushevsky. M.: Publishing association "Composer", 1993. 262 p.
5. Melik-Pashaev, A. A., Adaskina A.A., Kudina G. N., Novlyanskaya Z. N. Research methods and problems of diagnostics of artistic and creative development of children: Methodological recommendations for teachers of secondary schools. Dubna: Phoenix+, 2009. 272 p.
6. Ren Yang. Reflections on the emotional experience of teaching music in elementary school // Modern Music. 2020. No. 8. pp. 57-58.
7. Xiong Minli. The role of emotional experience in the evaluation of music // Northern music. 2016. No. 12. pp. 172-173.
8. Fan Or. Formation of the emotional experience of primary school students at music lessons in Chinese schools // Art and Education. 2022. No. 6. pp. 124-132.
9. Hu Hui. Listening is the main desire to teach children to "feel music" // Research of a new curriculum (pedagogical education). 2008. No. 12. p. 100.
10. Cai Zhongde. The history of Chinese musical aesthetics. Beijing: Folk Music Publishing House, 2003. pp. 303-316.

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ

Бакланова Татьяна Ивановна

доктор педагогических наук,
профессор кафедры методологии и технологий педагогики музыкального образования
им. Э.Б.Абдуллина
ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»
зав. кафедрой музыкального и этнокультурного образования,
Институт развития образовательных технологий
e-mail: moypochta@bk.ru

Baklanova Tatyana I.

Doctor of Pedagogy,
Professor of the Department of Methodology and Technologies of Pedagogy of Music Education
named after A. E.B. Abdullina
Moscow Pedagogical State University
head Department of Musical and Ethnocultural Education,
Institute for the Development of Educational Technologies

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО И НАРОДНЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОМЫСЛЫ В ДОПОЛНИТЕЛЬНОЙ ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ПРОГРАММЕ «МИР РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ»

Аннотация. Статья связана с актуальной научно-практической проблемой повышения роли русской традиционной культуры в приобщении младших школьников к традиционным российским духовно-нравственным ценностям. Цель статьи – раскрыть взаимосвязь музыки и народных художественных промыслов в авторской дополнительной общеобразовательной программе «Мир русской культуры», разработанной в рамках Всероссийского образовательного проекта «Азбука народной культуры» Ассоциации «Народные художественные промыслы России». В статье обоснована актуальность программы, представлены ее концептуальные и теоретические основы; последовательно рассмотрены восемь модулей (образовательных маршрутов), составляющих структуру программы; раскрыты музыкальные компоненты содержания каждого модуля, взаимосвязанные с традиционными русскими образами и сюжетами в произведениях мастеров различных народных художественных промыслов России. Педагоги могут реализовывать программу в интеграции с предметной областью «Искусство».

Ключевые слова: духовно-нравственные ценности, русская культура, музыкальное искусство, народные художественные промыслы, дополнительное образование, этнокультурное образование, образовательная программа.

USICAL ARTS AND FOLK ART CRAFTS IN THE ADDITIONAL GENERAL EDUCATIONAL PROGRAM "WORLD OF RUSSIAN CULTURE"

Annotation. The article is connected with the topical scientific and practical problem of increasing the role of Russian traditional culture in familiarizing younger students with traditional Russian spiritual and moral values. The purpose of the article is to reveal the relationship between music and folk arts and crafts in the author's additional general educational program "The World of Russian Culture", developed in the framework of the All-Russian

educational project "The ABC of Folk Culture" of the Association "Folk Artistic Crafts of Russia". The article substantiates the relevance of the program, presents its conceptual and theoretical foundations; eight modules (educational routes) that make up the structure of the program are sequentially considered; the musical components of the content of each module are revealed, interconnected with traditional Russian images and plots in the works of masters of various folk arts and crafts in Russia. Teachers can implement the program "The World of Russian Culture" in integration with the subject area "Art".

Keywords: spiritual and moral values, Russian culture, musical art, folk crafts, additional education, ethno-cultural education, educational program.

Программа «Мир русской культуры» (далее – программа) является дополнительной общеобразовательной общеразвивающей программой. Разработана автором статьи в рамках Всероссийского образовательного проекта «Азбука народной культуры» Ассоциации «Народные художественные промыслы России». Опубликовано в 2018г. в учебно-методическом пособии «Азбука народной культуры. Русская культура для соотечественников» (далее – пособие), адресованном педагогам, работающим с младшими школьниками [1].

Актуальность программы обусловлена ее потенциалом в воспитании обучающихся в соответствии с «Основами государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей» [2]. Программа соответствует «Концепции развития дополнительного образования детей до 2030 года», поскольку способна «содействовать эстетическому, нравственному, патриотическому, этнокультурному воспитанию детей путем приобщения к искусству, народному творчеству, художественным ремеслам и промыслам, а также сохранению культурного наследия народов Российской Федерации» [3, с.14].

Целью программы является «освоение детьми русского культурного наследия и воплощенных в нем духовно-нравственных ценностей, актуальных для воспитания и развития личности в современных социально-культурных условиях» [1, с.197].

Концептуальными основами разработки программы были «Концепция развития художественного образования в Российской Федерации» [4], «Концепция этнокультурного образования в Российской Федерации» [5], «Концепция социальной адаптации и этнокультурной интеграции детей мигрантов в московских школах на основе русской культуры» [6].

Программа создавалась как один из инструментов трансляции в педагогическую практику теоретических положений, отраженных в нашей монографии «Этнокультурная педагогика: «Проблемы русского этнокультурного и этнохудожественного образования» [7] и других публикациях.

В вводной части программы перечислены духовно-нравственные ценности, составившие ее аксиологический (ценностный) контекст: «ценность России, родной природы как источника творческого вдохновения народа; русской культуры как системообразующего компонента современного поликультурного российского общества» [1, с.199], и другие. Важное место в содержании программы занимают традиции празднично-обрядовой, семейно-бытовой, игровой и художественной русской культуры. В них издревле проявлялись «добротолюбие, народная мудрость, трудолюбие, милосердие, сострадание, нестяжательство, почитание предков, способность жить в гармонии с природой и социумом, эмоциональная отзывчивость, способность к творчеству в искусстве и жизни» [1, с.198] и другие добродетели русского народа.

Программа рассчитана на 144 часа. Ее особенностями являются: модульная структура; вариативность реализации (возможность варьирования модулей, заданий и

проектов, добавления региональных компонентов содержания, и др.); возможность реализации программы в интеграции с образовательной областью «Искусство», во взаимосвязи с обучением школьников по нашим учебникам «Музыка» для 1-4 классов, входящим в Федеральный перечень учебников.

Важное место в программе отведено проектной деятельности обучающихся по сквозным темам: «Путешествие по России», «Путешествие по народным художественным промыслам», «Наша выставка (наш музей)», «Наш концерт», «Наш спектакль», «Русский дом», «Русская мода», «Русские народные игры», «Русский праздник», «Русское искусство».

Каждый модуль (образовательный маршрут) программы состоит из нескольких тем занятий. Программное содержание модулей и их музыкальные компоненты конкретизированы в разработках занятий, включенных в пособие.

Модуль 1. «Мы входим в Русский мир» (8 час.)

Цель этого вводного модуля – «формирование установки на изучение и творческое освоение традиций и ценностей русской культуры» [1, с.198].

В него входят занятия по темам *«Люблю Россию я»* и *«Здравствуй, Москва!»*. Музыкальный компонент модуля: песня «Моя Россия» (муз. Г. Струве, сл. Н. Соловьевой), «Патриотическая песня» (муз. М. Глинки, сл. А. Машистова) и песня «Я шагаю по Москве» (муз. А. Петрова, сл. Г. Шпаликова).

Тексты включенных в программу песен даны в пособии, в приложении «Наш песенник».

❖ Модуль 2. «На московских выставках-ярмарках народных художественных промыслов» (28 час.)

Модуль нацелен на «формирование интереса к народным художественным промыслам как части русского культурного наследия и современной русской культуры» [1, с.203]. Его программное содержание разработано на материалах выставок-ярмарок народных художественных промыслов «Ладыя» и «Жар-птица», которые ежегодно проходят в г.Москве.

В модуль входят темы *«Добро пожаловать!»*, *«По одежке встречают»*, *«Кто откуда приехал?»*, *«Русские матрешки: кто откуда родом»*, *«Давайте поиграем!»*, *«Звучат русские народные песни»*, *«У кого какой голос?»*, *«Кто на чем играет?»*, *«Приглашаем в хоровод»*, *«Наши праздники»*, *«Русское чаепитие»*. Рассмотрим взаимосвязь музыкального искусства и народных художественных промыслов в содержании занятий по некоторым из этих тем.

Разработка занятия на тему *«Давайте поиграем!»* включает изображения богородских, городецких, климовских игрушек и берестяного шаркунка (погремушки). Для игр можно использовать игрушки из «Класса народных художественных промыслов» образовательного проекта «Азбука народной культуры». Музыкальный компонент: пьесы П.И. Чайковского «Игра в лошадки», «Болезнь куклы», «Новая кукла» из цикла «Детский альбом».

Описания нескольких русских народных игр даны в пособии, в приложении «Азбука русского фольклора».

Занятие на тему *«Звучат русские народные песни»* начинается с цитаты М.И.Глинки «Создает музыку народ, а мы, художники, её только аранжируем». Иллюстрациями служат фотографии выступлений народных певцов на выставках-ярмарках народных художественных промыслов. Музыкальный компонент: русские народные песни разных жанров (колыбельная «Баю, баюшки, баю», игровая «Каравай», шуточная «Я с комариком плясала», трудовая «Во кузнице»).

Тема «*У кого какой голос?*» посвящена дымковским, филимоновским, каргопольским, абашевским, скопинским и другим свистулькам. *Музыкальный компонент:* слушание звучаний свистулек и игра на них. В рамках проектной деятельности по сквозной теме «Русский праздник» предлагается провести историческую реконструкцию старинного народного праздника «Свистунья».

Занятия по теме «*Кто на чем играет?*» знакомят с хохломскими ложками, трещотками, бубенцами, берестяным рожком, свирелью, кугиклами, гуслиями, балалайкой и гармонью. Эти термины включены в «Словарь русской культуры» – приложение к пособию. *Музыкальный компонент:* музыка в исполнении на русских народных музыкальных инструментах. По сквозной теме проектной деятельности «Наш концерт» предлагается начать подготовку конкурса юных исполнителей на русских народных инструментах, а по сквозной теме «Русское искусство» подготовить мультимедийную презентацию об ударных, духовых или струнных русских народных музыкальных инструментах.

В материалах занятия на тему «*Приглашаем в хоровод*» основное место занимают образы старинных хороводов на лаковых миниатюрах художников Палеха, Мстеры и Федоскино. *Музыкальный компонент:* русские народные песни «В хороводе были мы» и «Во поле береза стояла», хор «Ай, во поле липенька» из оперы Н.А. Римского-Корсакова «Снегурочка».

Модуль 3. «Сказочная страна» (12 час.)

Цель – «знакомство с традиционной русской картиной мира и духовно-нравственными ценностями русского народа, отраженными в русских народных сказках и сказках А.С. Пушкина, а также в созданных на их основе произведениях народных художественных промыслов» [1, с.204].

Разработки занятий по темам «*У Лукоморья*», «*Жили-были*», «*У самого синего моря*», «*В некотором царстве*» включают: сказочные образы и сюжеты, изображенные художниками Палеха, Холуя, Мстеры и Федоскино; иллюстрации к «Сказке о царе Салтане» И.Я.Билибина; эскизы костюмов В.М.Васнецова для оперы Н.А.Римского-Корсакова «Снегурочка».

Музыкальный компонент модуля: оперы Н.А.Римского-Корсакова «Снегурочка» и «Сказка о царе Салтане»; русская народная песня «Во саду ли, в огороде», мелодия которой звучит в фрагменте «Три чуда: Белка» оперы «Снегурочка»; разучивание и инсценирование песни-игры «А мы просо сеяли» (в рамках проектной деятельности по теме «Наш спектакль»).

Несколько русских народных сказок можно прочитать с детьми в пособии, приложении «Азбука русского фольклора».

❖ Модуль 4. «На родных просторах» (24 час.)

Цель – «формирование представлений об основных особенностях северорусских, среднерусских и южнорусских этнокультурных традиций, а также об общерусских традициях празднично-обрядовой культуры» [1, с.205].

Тема «*На Русском Севере*» посвящена уникальным памятникам русского деревянного зодчества, северным росписям по дереву, каргопольским народными глиняными игрушками, северным народным костюмами, святыням Русского Севера – Валаамскому, Соловецкому, Кирилло-Белозерскому и Ферапонтову монастырям. *Музыкальный компонент:* песни в исполнении Северного русского народного хора; монастырские песнопения и колокольные звоны; песня иеромонаха Романа «Колокольный звон». В рамках проектной деятельности по сквозной теме «Русское искусство» обучающимся предлагается найти в Интернете записи валаамского и соловецкого распева, песни иеромонаха Романа в исполнении автора.

Занятия по теме *«Посредине России»* включают первоначальное знакомство с региональными русскими культурно-историческими традициями и знаменитыми художественными промыслами, расположенными в Центральной России. *Музыкальный компонент*: церковные песнопения в исполнении хора Данилова монастыря, народные песни в исполнении Русского народного хора им. М.Е. Пятницкого, наигрыши в исполнении ансамблей рожечников.

Разработки занятий по теме *«Южнорусские просторы»* иллюстрированы фотографиями южнорусских народных костюмов, романовской и других народных игрушек. *Музыкальный компонент*: русские народные песни в исполнении Воронежского народного хора, хора Донских казаков, Кубанского казачьего хора, белгородского фольклорного ансамбля «Пересек».

Общерусским традициям празднично-обрядовой культуры посвящены две последние темы рассматриваемого модуля. Занятие на тему *«По русским дорогам идут скоморохи»* знакомит с ярославскими и ковровскими игрушечными скоморохами-музыкантами, с музыкальными инструментами скоморохов – гудком, домрой, бубном, дудкой. В разработки занятий по теме *«Путешествие по русским народным праздникам»* включены иконы «Рождество Христово» (Палех), «Воскресение Христово» (Холуй), «Троица» (Мстера) и произведения лаковой миниатюрной живописи, на которых изображены народные праздничные гуляния.

Музыкальный компонент модуля: рождественский и пасхальный тропари, праздничные колокольные звоны, календарные народные песни, сцена «Народные гулянья на Масленой» из балета И.Ф.Стравинского «Петрушка».

Модуль 5. «Вот моя деревня» (18 час.)

Цель – «знакомство с древними пластами и истоками русской культуры, сложившимися в простонародной среде, в русской деревне» [1, с.207].

Образовательный маршрут начинается с воображаемого путешествия в русскую деревню в процессе занятий на темы *«Деревня моя деревянная», «В старинной крестьянской избе», «У печки: тепло домашнего очага», «Дело мастера боится», «За прялкой», «У ткацкого станка», «На посиделках», «Русская свадьба»*. Разработки занятий иллюстрированы картинами И.И.Левитана «Деревенька», Н.Н.Дубовского «Пряха», Е.В.Честнякова «Посиделки», фотографиями музейных интерьеров русских изб, глиняных игрушек с русской печкой и предметов крестьянского быта. Среди них: лапти из лыка и бересты, берестяные туесок и короб, корзина из лозы, деревянные ковши – «утицы», расписные коробы и прялки, самодельные куклы – стригушка, зерновушка, столбушка, десятиручка, неразлучница, а также игрушечные кони из дерева и лыка. Заканчивается воображаемое путешествие в промысловых деревнях, темами *«В деревне Жостово расцветают цветы на подносах», «В деревне Филимоново живет Люботя», «В деревне Хлуднево растут «древа жизни»»*.

Музыкальный компонент модуля: потешки и пестушки; русские народные песни: колыбельные, «Уж ты, прялица», «В низенькой светелке»; песни «Деревенька моя» (муз. Н. Кудрина, сл. В. Гундарева), «Давайте от печки» (муз. Г.Заволокина, сл. Ю.Колоколова).

❖ Модуль 6. «Вот на пути село большое» (18 час.)

Цель – «знакомство с русскими селами – центрами знаменитых русских народных художественных промыслов» [1, с.207].

В модуль входят занятия - путешествия в села, связанные с гжелью и хохломой. Другим промысловым селам посвящены темы *«Где создают художественные лаки», «На родине богородской деревянной игрушки», «Где родились абашевские и романовские глиняные игрушки»*. *Музыкальный компонент модуля*: старинная русская

песня «Вот на пути село большое»; музыка в фильмах о сельских народных художественных промыслах.

Модуль 7. «Города мастеров» (16 час.)

Цель – «знакомство с сохранением и развитием русских народных художественных промыслов в различных городах России» [1, с.208].

Модуль состоит из следующих тем: *«Архангельск: беломорские узоры», «В старинных городах игрушечников», «Города мастеров художественной обработки дерева», «Города гончаров», «Города русской моды»*. Образовательный маршрут начинается в г.Архангельске, в Детской школе народных ремесел, основанной В.И.Бурчевским, и на фабрике «Беломорские узоры». Затем предлагается «посетить»: города игрушечников (г.Сергиев Посад – родину первой русской матрешки, г.Киров (бывшая Вятка) – родину дымковской игрушки); г.Городец, прославившийся городецкой росписью, г.Семенов с его фабрикой «Хохломская роспись», г.Великий Устюг, где создаются уникальные изделия из прорезной и расписной бересты; города гончаров (Богородск, Старый Оскол и др.); «кружевные» города Вологду, Елец, Михайлов, а также центр золотошвейного промысла г.Торжок.

Музыкальный компонент модуля: песня «Сапожки русские» (муз. Н. Кудрина, сл. А. Щербань); музыка в фильмах о городах мастеров.

❖ **Модуль 8. «Сокровищницы русского культурного наследия» (20 час.)**

Цель этого заключительного модуля – «знакомство с шедеврами русского культурного наследия, сохраняющимися в старинных русских городах» [1, с.209].

Образовательный маршрут проходит по городам-музеям Великому Новгороду, Пскову, городам Золотого кольца России, Санкт-Петербургу и Москве. В них хранятся памятники русской культуры, вошедшие в Список объектов Всемирного культурного наследия ЮНЕСКО. С уникальными произведениями русских народных художественных промыслов можно познакомиться в виртуальных музейных экскурсиях.

Музыкальный компонент маршрута: церковные песнопения и колокольные звоны знаменитых православных храмов – памятников русского церковного зодчества; звучания русских народных музыкальных инструментов в Центре музыкальных древностей им. В.И.Поветкина (г. Великий Новгород); некоторые оперные и балетные спектакли Большого и Мариинского театров; русская хоровая музыка в исполнении Государственной академической капеллы Санкт-Петербурга под управлением В.А. Чернушенко; русская музыка в Российском национальном музее музыки; песни «Русский вальс» (муз. А. Пахмутовой, сл. Н.Добронравова) и «Московская кадрили» (муз.В.Темнова, сл.О.Левицкого).

Программа «Мир русской культуры» и пособие «Азбука народной культуры. Русская культура для соотечественников» успешно апробированы в России и в нескольких зарубежных образовательных организациях, где обучаются русскоязычные дети. Электронный вариант пособия можно найти в открытом доступе в Интернете.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бакланова, Т.И. Азбука народной культуры. Русская культура для соотечественников: учебно-методическое пособие для внеурочной деятельности и дополнительного образования детей / Т. И. Бакланова, Е. А. Меньшикова. – М.; Чебоксары: Интерактив плюс, 2018. – 256 с.
2. Основы государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей. Утв. Указом Президента Российской Федерации от 09.11.2022 №809. – URL:<http://www.kremlin.ru/acts/bank/48502> (дата обращения: 04.01.2023).

3. Концепция развития дополнительного образования детей до 2030 года. Утв. Распоряжением Правительства РФ от 31.03.22. – URL:<http://government.ru/> (дата обращения: 05.01.2023).
4. Концепция художественного образования в Российской Федерации. Утв. Приказом Минкультуры РФ от 28.12.2001. –URL: <https://legalacts.ru/doc/prikaz-minkultury-rf-ot-28122001-n-1403/> (дата обращения: 08.01.2023).
5. Бакланова, Т.И. Концепция этнокультурного образования в Российской Федерации / Бакланова Т. И., Ершова Л. В., Шпикалова Т. Я. – Йошкар-Ола: Марийский гос. ун-т, 2005. – 28 с.
6. Бакланова, Т.И. Концепция социальной адаптации и этнокультурной интеграции детей мигрантов в московских школах на основе русской культуры // *Фундаментальные исследования*, 2014. № 12 (часть 10). – С. 2212-2215.
7. Бакланова, Т.И. Этнокультурная педагогика. Проблемы русского этнокультурного и этнохудожественного образования: монография. – Саратов: Вузовское образование, 2015. – 155 с.

REFERENCES

1. Baklanova, T.I. *Azbuka narodnoi kul'tury. Russkaya kul'tura dlya sootchestvennikov: uchebno-metodicheskoe posobie dlya vneurochnoi deyatel'nosti i dopolnitel'nogo obrazovaniya detei* / T. I. Baklanova, E. A. Men'shikova. – М.; Cheboksary: Interaktiv plus, 2018. – 256 p.
2. *Osnovy gosudarstvennoi politiki po sokhraneniyu i ukrepleniyu traditsionnykh rossiiskikh dukhovno-nravstvennykh tsennostei*. Utv. Ukazom Prezidenta Rossiiskoi Federatsii ot 09.11.2022 №809. – URL:<http://www.kremlin.ru/acts/bank/48502> (data obrashcheniya: 04.01.2023).
3. *Kontsepsiya razvitiya dopolnitel'nogo obrazovaniya detei do 2030 goda*. Utv. Rasporyazheniem Pravitel'stva RF ot 31.03.22. – URL:<http://government.ru/> (data obrashcheniya: 05.01.2023).
4. *Kontsepsiya khudozhestvennogo obrazovaniya v Rossiiskoi Federatsii*. Utv. Prikazom Minkul'tury RF ot 28.12.2001. –URL: <https://legalacts.ru/doc/prikaz-minkultury-rf-ot-28122001-n-1403/> (data obrashcheniya: 08.01.2023).
5. Baklanova, T.I. *Kontsepsiya etnokul'turnogo obrazovaniya v Rossiiskoi Federatsii* / Baklanova T. I., Ershova L. V., Shpikalova T. Ya. – Ioshkar-Ola: Mariiskii gos. un-t, 2005. – 28 p.
6. Baklanova, T.I. *Kontsepsiya sotsial'noi adaptatsii i etnokul'turnoi integratsii detei migrantov v moskovskikh shkolakh na osnove russkoi kul'tury* // *Fundamental'nye issledovaniya*, 2014. № 12 (chast' 10). – Pp. 2212-2215.
7. Baklanova, T.I. *Etnokul'turnaya pedagogika. Problemy russkogo etnokul'turnogo i etnokhudozhestvennogo obrazovaniya: monografiya*. – Saratov: Vuzovskoe obrazovanie, 2015. – 155 p.

Лозовицкая Алёна Андреевна

преподаватель Таганрогского института им. А.П. Чехова (филиал)
ФГБОУ ВО «Ростовский государственный экономический университет (РИНХ)»
e-mail: reizend@yandex.ru

Чельшева Ирина Викторовна

кандидат педагогических наук,
доцент, зав. кафедрой психолого-педагогического образования и
медиакоммуникации Таганрогского института им. А.П. Чехова (филиал)
ФГБОУ ВО «Ростовский государственный экономический университет (РИНХ)»
e-mail: ivchelysheva@yandex.ru

Голобородько Ирина Эдуардовна

старший преподаватель Таганрогского института им. А.П. Чехова (филиал)
ФГБОУ ВО «Ростовский государственный экономический университет (РИНХ)»
e-mail: goloborodko_irochka@mail.ru

Сапожникова Юлия Андреевна

преподаватель Таганрогского института им. А.П. Чехова (филиал)
ФГБОУ ВО «Ростовский государственный экономический университет (РИНХ)»
e-mail: yuliasapozhnikova19@gmail.com

Lozovitskaya Alyona A.

teacher Chekhov state University of Economics (branch of RSEU RINH)

Chelysheva Irina V.

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate
Professor, Head of the Department of Psychological and Pedagogical Education and
Media Communication Chekhov state University of Economics (branch of RSEU RINH)

Goloborodko Irina E.

teacher Chekhov state University of Economics (branch of RSEU RINH)

Sapozhnikova Yuliya A.

teacher Chekhov state University of Economics (branch of RSEU RINH)

ФОРМИРОВАНИЕ НОВОГО ЛАНДШАФТА ПАРТНЕРСТВА ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ВУЗА И ПЕДАГОГИЧЕСКОГО СООБЩЕСТВА В КОНТЕКСТЕ ПРАКТИЧЕСКОГО ВОПЛОЩЕНИЯ УНИКАЛЬНОГО ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОГО МЕДИАОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО И КИНОПЕДАГОГИЧЕСКОГО КОНТЕНТА

Аннотация. Настоящая статья посвящена вопросам формирования устойчивых связей образовательных организаций в кластерном формате, позволяющих реализовывать новейшие образовательные практики, создавать гибкие команды педагогов и ученых, раскрывать и укреплять научный потенциал муниципального образовательного кластера. Описана инновационная модель взаимодействия образовательных организаций г. Таганрога и Ростовской области для развития инновационного направления медиаобразования и кинопедагогика. Авторами обосновываются качественные «точки роста» образовательного кластера, возникшие за счет взаимодействия образовательных организаций различного уровня.

Ключевые слова: образовательное партнерство, муниципальная система образования, медиаобразование, медиапедагогика, медиаграмотность, кинопедагогика,

медиакультура, новая дидактика, образовательный кластер, кластерное взаимодействие, образовательная политика, стратегия развития образования, функциональная грамотность.

FORMATION OF A NEW LANDSCAPE OF PARTNERSHIP BETWEEN A PEDAGOGICAL UNIVERSITY AND THE PEDAGOGICAL COMMUNITY IN THE CONTEXT OF THE PRACTICAL IMPLEMENTATION OF A UNIQUE RESEARCH MEDIA EDUCATIONAL AND FILM-PEDAGOGICAL CONTENT

Abstract. This article is devoted to the formation of stable ties of educational organizations in a cluster format, which allow implementing the latest educational practices, creating flexible teams of teachers and scientists, revealing and strengthening the scientific potential of the municipal educational cluster. A number of practice-oriented aspects of interaction between educational organizations of Taganrog and the Rostov region in the development of innovative areas of media education and film pedagogy are described. The authors substantiate the qualitative "growth points" of the educational cluster that have arisen due to the interaction of educational organizations of various levels.

Keywords: educational partnership, municipal education system, media education, media pedagogy, media literacy, film pedagogy, media culture, new didactics, educational cluster, cluster interaction, educational policy, educational development strategy, functional literacy.

Введение

В условиях современной цифровизации всех сторон общественной жизни особое внимание теоретиков и практиков привлечено к области комплексного развития образовательной среды. Тренд на цифровизацию образования, поддержанный приоритетными национальными проектами, государственными образовательными стандартами и многочисленными разноуровневыми программами развития, все еще не получил системного внедрения. Исследователи отмечают, что «процессы цифрового обновления школы», происходящие в современном образовательном пространстве «в отдельных образовательных организациях идут с разной скоростью, интенсивностью и по различающимся сценариям» [1, с. 44], кроме того «можно констатировать недостаточность цифровой инфраструктуры на уровне страны для массового использования результативных ЦТ-поддержанных педагогических методик и активных методов обучения, позволяющих эффективнее осваивать предметное содержание и формировать компетенции XXI века» [1, с. 44].

Исследования «цифровой зрелости» современного образовательного пространства России, показывают, что существует нехватка не только ресурсов цифровой инфраструктуры, но и серьезная недостаточность компетенций для использования результативных практик [4, с. 35]. Данные мониторинговых исследований образования (см. мониторинг цифровой трансформации общеобразовательных организаций (МЦТОО) в 2020–2021 гг. и Мониторинг экономики образования (МЭО) в 2021 г.) содержит блок сведений, поднимающих проблему увеличения разрыва между цифровыми компетенциями обучающихся и педагогов, который «растет не в пользу педагогов» [4, с. 35]. Отметим, что требования к «информационной компетентности», которую ряд коллег (в частности С.В. Тришина и др.) определяют как «интегративное качество личности, являющееся результатом отражения процессов отбора, усвоения, переработки, трансформации и генерирования информации в особый тип предметно-специфических знаний, позволяющих вырабатывать, принимать, прогнозировать и реализовывать оптимальные решения в различных сферах деятельности» [6, с. 1] закрепились не только в образовательных, но и профессиональных стандартах. Вместе с тем отметим, что

медиакомпетентность, позиционируемая как системное качество, способствующее «выбору, использованию, критическому анализу, оценке, созданию и передаче медиатекстов в различных видах, формах и жанрах, анализу сложных процессов функционирования медиа в социуме» [9, с. 480], также является важной частью информационной компетентности. Развитие и обогащение концептосферы «функциональная грамотность» за счет включения в неё множества «медиаграмотность» результирует медиаобразование, выступает в качестве ключевой методики развития метапредметных связей обучающихся. Отметим, что в обновленных Федеральных государственных образовательных стандартах «в достаточной мере закреплены основные метапредметные компетенции поля «медиакомпетентность личности», что говорит о том, что потенциал медиаобразования в условиях основного общего образования может быть реализован в полной мере» [2, с. 272]. Таким образом, развитие и обогащение функциональной грамотности обучающихся и обучающихся средствами медиаобразования и кинопедагогике выступает в качестве достаточно перспективного направления преодоления отмеченных нами дефицитов.

Материалы и методы

Материалом исследования послужил обобщенный опыт НОЦ «Медиаобразование и медиакомпетентность» Таганрогского института имени А.П. Чехова (филиала) ФГБОУ ВО «РГЭУ (РИНХ)» и образовательных субъектов г. Таганрога. Использование группы теоретических методов (в т.ч. описание, синтез, интерпретация, вычленение и систематизация) позволило в полной мере изучить особенности формирования и функционирования модели инновационного образовательного сотрудничества, а методы сопоставления и обобщения сведений предоставили возможность провести теоретический и контекстуальный анализ эффективности актуальной модели.

Анализ и результаты

В различных мониторинговых исследованиях (см. экспертно-аналитический доклад «Цифровой переход: опыт педагогов и образовательных организаций в России и мире» и Мониторинговые исследования ВШЭ) одними из основных проблем «цифровой трансформации» образования называются отсутствие условий и механизмов организационной поддержки образовательных организаций, нехватка результативных педагогических методик и образцов работы в цифровой среде, а также недостаточность мер стимулирования педагогов. Появляется необходимость распространять эффективные практики системного формирования цифровой образовательной среды, которые поддерживали бы приоритетные направления работы образовательных организаций, диссеминовали инновационные образовательные технологии и способствовали формированию приоритетных компетенций у научно-педагогических кадров.

Инициированный руководством Таганрогского института имени А.П. Чехова (филиала) ФГБОУ ВО «РГЭУ (РИНХ)» в сотрудничестве с администрацией г. Таганрога и образовательными организациями различного уровня, в г. Таганрог реализуется «инновационный проект муниципального образовательного кластера, ставящего своей целью объединение всех педагогических структур для синхронизации и активизации их деятельности в рамках развития кинопедагогике и медиаобразования, рассматриваемых как средство повышения качества образовательной и воспитательной деятельности, а также профессиональной подготовки педагогов и расширения их «технологического суверенитета» за счет применения актуальных образовательных технологий» [5, с. 45]. В контексте настоящей статьи представляется важным описать опыт реализации Концепции развития кинопедагогике и медиаобразования г. Таганроге Ростовской области.

Одним из базовых образований в данной концепции выступает Таганрогский институт имени А.П. Чехова (филиале) ФГБОУ ВО «РГЭУ (РИНХ)», где уже 27 лет существует научная школа медиаобразования и создана уникальная модель интеграции кинопедагогики и медиаобразования в деятельность образовательного кластера, важным сегментом которого выступает деятельность НОЦ «Медиаобразование и медиакомпетентность» (руководитель И.В. Чельшева), имеющий весьма существенный научный, инновационный, практический и прикладной потенциал. «Функции научно-образовательного центра «Медиаобразование и медиакомпетентность» реализуются в процессе развития инновационных направлений научно-исследовательских разработок в области медиаобразования и медиакомпетентности; интеграции учебного потенциала вуза и научно-образовательного центра в области медиаобразования; создания условий для интеграции в российское и международное научно-исследовательское пространство и установление партнерских отношений с ведущими российскими и зарубежными научно-образовательными центрами в области медиаобразования и медиакомпетентности» [7, с. 147].

Закрепляя академическое лидерство вуза в актуальной сфере, коллектив НОЦ (Чельшева И.В., Федоров А.В., Сальный Р.В., Михалева) целенаправленно осуществляет разработку и систематизацию теоретических и методических концепций кинопедагогики и медиаобразования. За время работы исследователями издано огромное количество пособий, монографий, статей, учебных программ по медиаобразовательной проблематике. Накоплена обширная методическая база исследований, касающаяся кинопедагогических и медиаобразовательных подходов в школах, высших учебных заведениях России и ведущих зарубежных стран.

«Научная школа и коллектив НОЦ имеет обширные международные связи в области медиаобразования: в 2008 г. был заключен договор с Программой ООН «Альянс цивилизаций» на создание и поддержку русскоязычного сегмента международного портала ООН портала «Медиаобразование и медиаграмотность» [7, с. 11]. Партнёрами научной школы и НОЦ «Медиаобразование и медиакомпетентность» являются Фонд «Жизнь и дело» и Международный кинофестиваль «Ноль плюс» (г. Тюмень), Крымский киномедиацентр (г. Симферополь), Академия инновационного образования и развития (г. Москва), Центр «Детское телевидение (г. Хургада, Египет), Ташкентский университет информационных технологий имени Мухаммада ал-Хоразми (г. Ташкент, Узбекистан), АРДОО «САМИ» (г. Барнаул, Алтайский край) и др.

На протяжении многих лет коллектив НОЦ успешно осуществляет просветительскую деятельность в рамках которой работают медиаклубы и медиапроектные группы, регулярно организовываются просветительские акции в образовательных организациях Ростовской области, совместно с Образовательным центром «Родник» (Медиапроект «Детское Телевидение «Юная Планета», г. Хургада, Египет) реализуется проект «Психолого-педагогическое сопровождение семьи в современном медиапространстве». Традиционно на базе Таганрогского института имени А.П. Чехова проводится ежегодная Международная научная конференция «Современное состояние медиаобразования в России в контексте мировых тенденций», объединяющая педагогические, психологические, культурологические, политологические, философские, социологические исследования по тематике кинопедагогики и медиаобразования, в которой принимают участие исследователи из разных регионов России, Италии, Белоруссии, Узбекистана, Казахстана, Китая и других стран.

При научно-методическом и экспертно-аналитическом сопровождении ведущей научной школы РФ в области социально-гуманитарных наук - научной школы по медиаобразованию профессора А.В. Федорова, НОЦ «Медиаобразование и

медиакомпетентность» (руководитель И.В. Челышева) удалось объединить постоянно действующие проекты, реализуемые в институте:

- открытые всероссийские медиашколы «Медиаобразование и медиаграмотность для всех»;
- волонтерский международный проект для родителей «Психолого-педагогическое сопровождение семьи в современном медиапространстве»;
- проектно-образовательные интенсивы и семинары, а также курсы повышения квалификации для педагогов различных образовательных организаций (в т.ч. школьных, дошкольных и организаций дополнительного образования), а также работников учреждений культуры.

За счёт объединения образовательных организаций в кластерном формате взаимодействия стало возможным объединить инфраструктуру, интенсифицировать методическую работу. Активное взаимодействие кадровых ресурсов позволяет принимать участие в проектах различного уровня для продвижения практик инновационного сотрудничества и распространения собственного опыта, что существенно повышает квалификацию преподавателей и административно-управленческого персонала, а также способствует качественной реализации принципа открытости, интегрируя образовательный потенциал в качественно новое единое инновационное пространство новых образовательных возможностей.

Реализация Концепции развития кинопедагогики и медиаобразования в г. Таганроге, предполагающая активное межотраслевое и межведомственное сотрудничество Администрации и субъектов образования муниципалитета, позволила объединить школы, дошкольные образовательные организации и организации дополнительного образования, библиотеки города в единый муниципальный образовательный кластер, основными эффектами деятельности которого являются:

- расширение форм и повышение качества воспитательной и просветительской деятельности среди детей и молодёжи;
- укрепление технологической модели взаимодействия вуза и образовательных организаций;
- обогащение профессиональной компетентности педагогических работников;
- усиление имиджевых возможностей города как научно-образовательного центра, укрепление доверия к власти как институту служения интересам городского сообщества;
- формирование в городе самоорганизующихся креативных сообществ, являющихся следствием повышения продуктивности диалога власти и общества.

Синергетический эффект от объединения педагогического вуза с субъектами инновационного кластера «позволяет реализовывать несколько ключевых направлений:

- деятельность по формированию и развитию инструментального владения технологиями кинопедагогики и медиаобразования в соответствии с возрастающими требованиями к профессиональной деятельности педагогов (проектно-образовательные семинары, лектории, тематические конференции и курсы повышения квалификации для педагогического сообщества);
- формирование муниципальной ассоциации учителей - кинопедагогов, активно взаимодействующих в методическом плане;
- создание «института наставничества» ведущих специалистов по кинопедагогике и медиаобразованию, в том числе с привлечением ведущих практиков в данной области.
- разработка и постоянное пополнение муниципального интернет - ресурса «базы данных» теоретических разработок и методических программ актуальной отрасли в междисциплинарном контексте;

- широкое привлечение обучающихся общеобразовательных школ к занятиям медиа-творчеством в образовательных медиа-центрах и участию в массовых мероприятиях (конкурсах и соревнованиях, работе городского школьного кинофестиваля и т.д.)» [5, с.45].

В рамках реализации Концепции развития кинопедагогики и медиаобразования в городе Таганроге организовано активное обучение педагогов: так, в 2022 г. проведен цикл открытых проектно-образовательных педагогических семинаров «Кинопедагогика и медиаобразование в Таганроге: шаг в будущее».

Педагоги города включены в работу постоянно действующего методического объединения, а также включены в работу Всероссийской открытой медиашколы для преподавателей, студентов, магистрантов и молодых исследователей в области медиаобразования «Медиаобразование и медиаграмотность для всех», организованных на базе Таганрогского института имени А.П. Чехова (филиал) ФГБОУ ВО «РГЭУ (РИНХ)».

Для практической реализации актуального направления работы в городе проведен I детско-юношеский кинофестиваль короткометражных фильмов «Солнечные часы», в котором приняли участие 157 обучающихся из 21 образовательной организации.

Во всех образовательных организациях города разработаны планы мероприятий по внедрению методик медиаобразования и кинопедагогики в воспитательно-образовательную деятельность. 16 дошкольных образовательных организаций города получили статус пилотных площадок по развитию кинопедагогики и медиаобразования в г. Таганроге (МАДОУ д/с №1, МБДОУ д/с №2, МБДОУ д/с №3, МБДОУ д/с №36, МБДОУ д/с №48, МБДОУ д/с №51, МБДОУ д/с №59, МАДОУ ЦРР «Улыбка», МБДОУ д/с №78, МБДОУ д/с «Здоровый ребенок», МБДОУ д/с №83, МБДОУ д/с №91, МБДОУ д/с №97, МБДОУ д/с №99, МБДОУ д/с №100, МБДОУ д/с №101). При поддержке Управления образования г. Таганрога и методическом сопровождении Таганрогского института имени А.П.Чехова в образовательных организациях города открываются студии анимации и медиатворчества, осуществляется съемка и монтаж видеороликов, освещающих школьную жизнь, активно внедряются киноуроки патриотической и просветительской направленности.

Всего за несколько месяцев (2 полугодие 2021 – 2022 учебного года) в городе реализован проект ко дню празднования 350-летия Петра I, в рамках которого были созданы обучающие мультфильмы о заслугах великого императора. Считаем важным отметить позитивную практику трансляции созданных мультфильмов в центре города на большом экране Арт-пространства «Таганрогский трамвай». Также в образовательных организациях города созданы и успешно используются в работе мультипликационные фильмы «Чудеса в решете», «Памятник советскому солдату», «Каштанка», экологические ролики «Сортируй со мной отходы - береги со мной природу», а также профилактические мультфильмы «Прогулка», «О ПДД» и др.

Укрепляя стратегическое академическое лидерство муниципалитета в сфере кинопедагогики и медиаобразования, педагогические коллективы города сами становятся площадками диссеминации инновационных технологий. В МБДОУ д/с № 78 совместно с РИПК и ППРО было организовано проведение регионального методического семинара «Информационная компетентность педагогов как условие детско-родительских проектов». Проведен мастер-класс для педагогов «Создание мультфильмов вместе с детьми», в рамках которого создан познавательный-ознакомительный мультипликационный фильм по патриотическому воспитанию «Мой Таганрог». В апреле 2022 г. на базе МБДОУ д/с №100 состоялся обучающий мастер-класс по кинопедагогике для педагогов из города Зверево Ростовской области.

Синергетический эффект деятельности муниципального образовательного кластера проявился и в интенсификации научно-исследовательской деятельности педагогического сообщества. За несколько месяцев работы кластера педагоги г. Таганрога опубликовали ряд работ. В том числе ряд статей в журналах «Вестник дошкольного образования» и «Вестник таганрогского института имени А.П. Чехова» на темы: «Кинопедагогика как одна из инновационных форм работы с детьми старшего дошкольного возраста», «Экологическое воспитание детей дошкольного возраста посредством реализации технологии мультипликации», «Формирование медиаграмотности в рамках муниципального образовательного кластера» и др. Таганрогские педагоги приняли активное участие во Всероссийском форуме «Сильные идеи для нового времени», проходившего на площадке Донского государственного технического университета с докладом на тему: «Кинопедагогика как одно из современных средств вовлечения населения страны в экологическую повестку и воспитания «зеленых кадров», в июне 2022 г. стали участниками Крымского открытого фестиваля детско-юношеской любительской анимации «Чудо-остров», приняли участие в областном конкурсе рисунков любимых героев мультфильмов и детских сказок «Медиамир», а также Международном медиаобразовательном проекте «Телемост Победы – 2022».

Медиа-сотворчество педагогических коллективов позволяет создавать конкретные социально-значимые воспитательные и образовательные продукты, в том числе киноуроки по патриотической направленности, киноальманах по экологическому воспитанию «Вишневы сад», киноматериалы и ролики по профилактической работе с обучающимися и др.

Отмечая многоаспектность и уникальность работы муниципального образовательного кластера г. Таганрога, считаем важным отметить, что вся описанная в настоящей статье работа была осуществлена менее чем за 1 год без привлечения дополнительного финансирования субъектов взаимодействия и ресурсного обновления школ. Однако, «систематизация подобного опыта позволяет не только проанализировать, но и эффективно использовать разнообразные организационные возможности в интересах развития территориальных образовательных кластеров и формирования целостных стратегий их развития. На наш взгляд, для повышения эффективности подобного взаимодействия необходимо предусмотреть специальный комплекс мер поддержки как образовательных организаций, так и отдельных педагогов с целью создания условий для дальнейшего развития инновационных образовательных кластеров. Так, одними из наиболее востребованных мер поддержки медиаобразовательного кластера г. Таганрог, можно считать технологическое обновление образовательных организаций, создание медиацентров/киностудий в образовательных организациях и учреждениях культуры города, а также развитие кино- и медиаclubного движения для участников разных возрастов» [5, с. 45]. Актуальными представляются и инициативы «создания (например, под патронатом Министерства общего и профессионального образования Ростовской области) постоянно действующей площадки (региональной «Точки кипения») обмена опытом сегментов подготовки педагогических кадров Ростовской области в сфере организации воспитательной деятельности и работы с молодежью, а также развитие диалога позиционируемой площадки со структурными подразделениями РАО, Академией Минпросвещения РФ и др.» [2, с.272].

Резюме

Подводя итог настоящей статье, считаем нужным отметить еще один существенный, возникающий «на фоне» актуальных организационных и содержательных возможностей укрепления человеческого капитала средствами кинопедагогики и

медиаобразования, социокультурный аспект институцирования ландшафта солидарной ответственности вуза и города. Так, на основе поддержки администрации города, кластерного взаимодействия образовательных организаций муниципалитета и научно-методическом «шефстве» вуза консолидируются и объединяются усилия педагогического, родительского сообщества и широкой общественности в продуктивном «диалоге власти и общества», достижении принципиально новых образовательных и воспитательных результатов, обеспечении качественной и соответствующей «вызовам времени» подготовке кадров, в также полноценной реализации «третьей» миссии университета.

ЛИТЕРАТУРА

1. Горяйнова А. Р., Дворецкая И. В., Кочак Э., Мерцалова Т. А., Савицкий К. Л. Цифровое обновление российской школы. – М.: НИУ «Высшая школа экономики», 2022.
2. Голобородько А. Ю. Медиакомпетентность в контексте обновленных федеральных государственных образовательных стандартов основного общего образования (ФГОС ООО) / А. Ю. Голобородько, А. А. Лозовицкая / Современное состояние медиаобразования в России в контексте мировых тенденций: Материалы III международной научной конференции, Таганрог, 15 октября 2021 года. – Таганрог - Екатеринбург: [б.и.], 2021. С. 272.
3. Голобородько А. Ю. Контекст подготовки современного педагога в условиях новой реальности / А. Ю. Голобородько, И. Э. Голобородько / Педагогическое образование: традиции и инновации. 2022. № 1. С. 11.
4. Доклад НИУ ВШЭ «Измерение перехода школы к цифровой трансформации образования: опыт, трудности, результаты и возможности» / Дворецкая И. В., Карлов И. А., Кочак Э., Савицкий К. Л. – М., 2022. С. 35.
5. Лозовицкая А. А. Формирование медиаграмотности в рамках муниципального образовательного кластера // Вестник Таганрогского института имени А. П. Чехова. 2022. № 1. С. 45.
6. Тришина С. В. Информационная компетентность как педагогическая категория // Эйдос. 2005. С. 1.
7. Чельшева И. В. Роль, функции и содержание работы научно-образовательного центра в медиаобразовании и медиапросвещении педагогов: учебное пособие / И. В. Чельшева. – М.: Директ-Медиа, 2022. – 147 с.
8. Чельшева И. В. Медиаобразование в современном вузе: 25 лет научной школе профессора А. В. Федорова «Медиаобразование и медиакомпетентность» / И. В. Чельшева / Crede Experto: транспорт, общество, образование, язык. 2019. № 4. С. 11.
9. Федоров А. В. Медиаобразование / Большая российская энциклопедия. Т. 17. – М.: Большая российская энциклопедия, 2012. С. 480.

REFERENCES

1. Goryainova A. R., Dvoretskaya I. V., Kochak E., Mertsalova T. A., Savitskii K. L. Tsifrovoye obnovleniye rossiiskoi shkoly. – M.: NIU «Vysshaya shkola ekonomiki», 2022.
2. Goloborod'ko A. Yu. Mediakompetentnost' v kontekste obnoblennykh federal'nykh gosudarstvennykh obrazovatel'nykh standartov osnovnogo obshchego obrazovaniya (FGOS OOO) / A. Yu. Goloborod'ko, A. A. Lozovitskaya / Sovremennoye sostoyaniye mediaobrazovaniya v Rossii v kontekste mirovykh tendentsii: Materialy III mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii, Taganrog, 15 oktyabrya 2021 goda. – Taganrog - Ekaterinburg: [b.i.], 2021. P. 272.

3. Goloborod'ko A. Yu. Kontekst podgotovki sovremennogo pedagoga v usloviyakh novoi real'nosti / A. Yu. Goloborod'ko, I. E. Goloborod'ko / Pedagogicheskoe obrazovanie: traditsii i innovatsii. 2022. № 1. P. 11.
4. Doklad NIU VShE «Izmerenie perekhoda shkoly k tsifrovoi transformatsii obrazovaniya: opyt, trudnosti, rezul'taty i vozmozhnosti» / Dvoret'skaya I. V., Karlov I. A., Kochak E., Savitskii K. L. – M., 2022. P. 35.
5. Lozovitskaya A. A. Formirovanie mediagramotnosti v ramkakh munitsipal'nogo obrazovatel'nogo klastera // Vestnik Taganrogskogo instituta imeni A. P. Chekhova. 2022. № 1. P. 45.
6. Trishina S. V. Informatsionnaya kompetentnost' kak pedagogicheskaya kategoriya // Eidos. 2005. P. 1.
7. Chelysheva I. V. Rol', funktsii i sodержanie raboty nauchno-obrazovatel'nogo tsentra v mediaobrazovanii i mediaprosveshchenii pedagogov: uchebnoe posobie / I. V. Chelysheva. – M.: Direkt-Media, 2022. – 147 p.
8. Chelysheva I. V. Mediaobrazovanie v sovremennom vuze: 25 let nauchnoi shkole professora A. V. Fedorova «Mediaobrazovanie i mediakompetentnost'» / I. V. Chelysheva / Crede Experto: transport, obshchestvo, obrazovanie, yazyk. 2019. № 4. P. 11.
9. Fedorov A. V. Mediaobrazovanie / Bol'shaya rossiiskaya entsiklopediya. T. 17. – M.: Bol'shaya rossiiskaya entsiklopediya, 2012. P. 480.

Афанасьев Владимир Васильевич

доктор педагогических наук,

профессор департамента педагогики

Институт педагогики и психологии образования,

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

e-mail: vvafv@ya.ru

Ляпина Елена Михайловна

аспирант департамента изобразительного,

декоративного искусств и дизайна Институт культуры и искусств,

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

e-mail: elena.lyapina.2020@mail.ru

Afanasyev Vladimir V.

Doctor of Pedagogy,

Professor of the Department of Pedagogy,

Institute of Pedagogy and Psychology of Education

Moscow City University

Lyapina Elena M.

postgraduate student of the department of fine arts,

decorative arts and design Institute of Culture and Arts

Moscow City University

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ОБРАБОТКА ТКАНИ КАК СРЕДСТВО РАЗВИТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБРАЗНОГО МЫШЛЕНИЯ ПОДРОСТКОВ В РАМКАХ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Аннотация. В данной статье автор рассматривает актуальную проблему приобщения подростков к народной культуре, декоративно-прикладному искусству. Кроме этого, автор описывает как изучение художественной обработки ткани, освоение техники и технологии художественного оформления текстильных изделий в рамках дополнительного образования влияет на развитие художественно-образного мышления подростков. Художественное мышление представляет собой процесс целенаправленного теоретического и практического познания мира. Творческая активность является системообразующим фактором, определяющим способность личности к самосовершенствованию. Формирование креативной и всесторонне развитой личности ребенка с выраженной индивидуальностью и активной жизненной позицией – основная задача всей системы образования и воспитания. Методика построена на комплексном изучении различных техник художественной обработки текстиля, при этом основной упор делается на выполнении практических работ. Художественная обработка текстиля является фундаментом для эстетического воспитания личности и рождения художественно-чувственных образов, которые обучающиеся реализуют в своих работах.

Ключевые слова: художественная обработка ткани, батик, ручная набойка, ткачество, вышивка, изобразительное искусство, художественно-образное мышление, дополнительное образование, методика.

ARTISTIC PROCESSING OF FABRIC AS A MEANS OF DEVELOPMENT OF ARTISTIC THINKING OF ADOLESCENTS IN THE FRAMEWORK OF ADDITIONAL EDUCATION

Annotation. In this article, the author describes the important problem of introducing teenagers to folk culture and arts and crafts. The author describes how the study of fabric decoration affects the development of creative thinking in teenagers. Creative thinking is a process of purposeful theoretical and practical knowledge of the world. Creative activity is an important factor in determining the ability of an individual to self-improvement. The main task of the entire education system is the formation of a creative and personality of a child with an active life position. The technique is based on a comprehensive study of various techniques for decorating textiles. The main emphasis in training is on the creation of practical work. Textile decoration is the foundation for the aesthetic education of the child's personality.

Keywords: fabric decoration, silk painting, hand-printing, weaving, embroidery, fine arts, creative thinking, additional education, methodology.

Введение

Художественный текстиль – один из видов декоративно-прикладного искусства, связанный с обработкой ткани или волокна [7]. С появлением ткацкого стана, который значительно ускорил процесс создания ткани, стали появляться различные способы ее декорирования: кружевоплетение, вышивка, аппликация, набойка и др. В мировоззрении древних людей одежда не просто служила для удовлетворения одной из первичных потребностей в защите человеческого тела от холода, но и способна была уберечь от недоброго взгляда.

Художественная обработка ткани в наши дни уже не является экономической необходимостью и воспринимается скорее как творческая деятельность, направленная на изготовление изделий из ткани, служащих в первую очередь для самовыражения. «Россия богата историей самобытной культуры русского народа» [9, с. 316].

В процессе обучения художественной обработке ткани активизируется чувственное восприятие мира, что благотворно влияет на установление связи между природным и духовным началом человека [3, с. 130]. Именно поэтому этот специфический процесс деятельности, соединяющий материальное производство ткани и духовно-эстетическое осмысление действительности, способствует развитию художественно-образного мышления. Художественно-образное мышление позволяет преобразить действительность, используя имеющиеся умения и навыки.

Художественный текстиль в настоящее время активно изучается, это связано с необходимостью исследования историко-культурного наследия в целом, в том числе нематериального культурного наследия народа. Многие педагоги направляют свои силы на изучение техники и технологии изготовления текстиля, его художественного оформления, поскольку это не только способствует раскрытию новых технологических процессов создания изделий из ткани, но и помогает понять мировоззрение наших предков, их картину мира на основе трактовки смысла орнаментов и колористических решений орнаментальных композиций.

Основная часть

Орнамент является одним из основных средств выразительности в декоративно-прикладном искусстве. Он не только выполняет декоративную задачу, но и является средством выражения народного мировоззрения. Устойчивость орнаментальных традиций, полнота художественного и смыслового единства каждого мотива повествуют о глубокой самобытности народа, высоком художественном вкусе и богатстве приемов

орнаментальных решений народными мастерами в оформлении текстильных изделий прошлого.

В текстиле чаще всего отражались древние народные символы, связанные с мирозданием: солнце, земля, свастика, дождь. На занятиях по художественной обработке текстиля при изучении тем, связанных с русским народным искусством особое внимание уделяется рассмотрению значения орнаментов на обрядовом полотенце, народном костюме. Данные задания увлекательны для обучающихся, поскольку в самой теме есть элемент тайны, которую нужно раскрыть. Кроме этого, формируется восприятие народного костюма, как цельной смысловой единицы, где все взаимосвязано (Рисунок 1).



Рисунок 1. Рисунок на тему: «Праздничный народный костюм»

В рамках изучения данной темы, также важно рассмотрение образа птицы, связанного с мыслями о небе, жизни. Изображение пав, птицы Сирин и Алконост, жар-птицы часто встречается в вышивке и росписи. Обучающиеся своеобразно интерпретируют этот символ: выполняя его, они часто вкладывают в свои работы пожелания мира, согласия и добра (Рисунок 2).



Рисунок 2. Рисунок на тему: «Птица счастья»

В ходе освоения приемов художественной обработки ткани в рамках дополнительного образования обучающиеся развивают навыки стилизации растительных и животных форм, учатся раскрывать скрытый смысл символики орнаментов. Взаимосвязь плоскостного эскиза и его реализация в материале способствует развитию художественно-образного мышления. Осознание всего процесса создания изделия помогает выстроить структуру всех этапов проектирования, что в свою очередь, создает уверенную почву для осуществления будущих проектов.

Совмещение художественного языка орнамента и традиционных видов художественной обработки ткани позволяют ребенку лучше чувствовать соразмерность и гармонию в окружающем мире. Также важно объяснять детям, что многие современные художники черпают вдохновение из работ традиционных мастеров.

При изучении художественной обработки текстиля важно убедить обучающихся, что нет второстепенных действий и что каждый шаг направлен на достижение результата. Важно познакомить учащихся с закономерностями построения орнаментальных форм, традиционной ритмикой. Как и в народном ремесле, в обучении детей нет мелочей, важно создавать благоприятную атмосферу для развития эстетических чувств обучающихся.

Процесс создания ткани начинается с ткачества, именно поэтому знакомство с художественной обработкой текстиля стоит начинать с данного вида декоративно-прикладного искусства. В рамках дополнительного образования не всегда есть возможность создать условия для демонстрации полноценного процесса ткачества, однако сам процесс плетения не требует сложного специального оборудования. Ручное плетение или ткачество «на дощечках», которое использовалось в народном искусстве для создания поясов, познакомит обучающихся с основными приемами ткачества, а именно разделение нитей на основу и уток, переплетение их друг с другом. При выполнении задания используются шерстяные или хлопковые нити, а также рама для ткачества.

В результате данной практической работы обучающиеся могут создать подобные изделия, добавив в них различную фактуру с помощью толщины или свойства нити. Такой мини-гобелен можно использовать для украшения интерьера или в качестве подарка (Рисунок 3).



Рисунок 3. Примеры работ по теме «Ручное ткачество»

Роспись по ткани различается по типу красителя и типу окрашиваемой ткани. В рамках дополнительного образования обучающиеся осваивают такие техники росписи ткани как холодный и горячий батик, набойка и свободная роспись по ткани с использованием акриловых красок.

Холодный батик выполняется на шелковой или хлопковой ткани, туго натянутой на подрамник, с применением анилиновых красителей. Краски растворяются водой, но плохо отмываются от одежды в случае загрязнения, поэтому обучающиеся работают в специальной форме. Перед началом работы дети выполняют эскиз и подбирают цветовое

решение композиции, чтобы верно соотносить цвета и получить нужный оттенок. «Основой для создания работы в декоративно-прикладном искусстве является композиция, от которой зависит дальнейшая успешность творческой работы» [13, с. 12].

Затем необходимо перенести эскиз на ткань с помощью резервирующего вещества. Резерв наносят в технике замкнутого контура при помощи стеклянной трубочки или специальных тюбиков. Резерв необходимо вести равномерно, избегая пробелов или капель. Когда контур выполнен ему необходимо просохнуть, однако нельзя его передерживать, поскольку резервирующий состав выделяет жир, который не позволяет краске подступать к контуру вплотную. Краску наносят с помощью натуральных кистей, отслеживая, чтобы части рисунка были пропитаны анилиновым красителем в одинаковой степени (Рисунок 4).



Рисунок 4. Шелковый платок в технике «холодный батик»

Существует классический батик, рисунок которого напоминает витраж и расписывается в один слой. Многослойный батик создается также по витражному принципу, но допускается наложение цветовых тонов друг на друга. При свободной технике ткань расписывается без использования замкнутых плоскостей, в этом случае один цвет может переходить в другой.

Холодный батик от горячего отличается резервирующим веществом, в горячем используется парафин с воском, в условиях образовательного учреждения при отсутствии специализированной мастерской, горячий батик выполнить гораздо сложнее, поэтому выбор падает на холодный. Наличие контура в данной технике придает композиции графичность и декоративность. Вместо специализированной рамы используются пальцы, по окончании росписи рисунок необходимо закрепить с помощью утюга.

Помимо классического холодного и горячего батика, для развития творческого мышления обучающихся также применяется техника узелкового батика. Чаще всего для нее используются хлопчатобумажные ткани, различные резинки или веревки, чтобы завязать ткань. Различные цветовые эффекты можно получить с помощью отдельных узелков, получая при этом многоцветные рисунки на различных типах тканей. Данная техника выполняется без использования резерва.

Кроме батика в рамках дополнительного образования также изучается техника ручной набойки. В рамках изучения данной темы с обучающимися, дети выполняют работы на хлопчатобумажной ткани акриловыми красками с помощью деревянных штампов.

Также в рамках изучения художественной росписи ткани нельзя пройти мимо свободной росписи. Она показывает своеобразие манеры художника и придает изделия индивидуальность. В свободной росписи нет резервирующего состава, роспись ведется от светлых оттенков к более темным (Рисунок 5). Данная работа отражает индивидуальность ребенка.



Рисунок 5. Роспись акрилом по ткани

Искусство вышивки имеет многовековую историю. На Руси вышивкой исконно занимались женщины. Традиции вышивального искусства постоянно развивались. Вышивкой украшали предметы обихода, одежду. Обучение вышивке стоит начинать с изучения особенностей фактуры различных тканей, пригодности их для того или иного способа вышивки. Кроме этого, необходимо подготовить необходимые инструменты. Занятия стоит начинать с анализа народных вышивок, особенностей их узоров, приемов создания и цветового решения (Рисунок 6).



Рисунок 6. Рисунок на тему: «Русская народная вышивка»

Результаты исследования

Художественная обработка текстиля – искусство многогранное. В него входит не только способы создания и декорирования тканей. Данный вид объединяет народные промыслы и авторские дизайнерские разработки. На современном этапе развития общества стало необходимым возрождение национальных традиций, связанных с художественным текстилем. Это обуславливает необходимость исследования культуры художественной обработки ткани.

В заключении важно добавить, что умение считывать художественный язык орнамента и цвета помогает ребенку лучше чувствовать искусство. Изучение и практическое освоение художественной обработки текстиля способствует развитию гармоничной личности. При выполнении практических работ обучающиеся отрабатывают навыки вышивального мастерства, росписи по ткани, ткачество, закрепляют процесс подбора ткани и нитей, что в свою очередь развивает художественно-образное мышление. Занятия позволяют развивать творческое мышление и креативность, способствуют освоению художественных приемов обработки ткани. «Собственный опыт творческой деятельности будет способствовать повышению художественной культуры учащегося, познанию народного декоративно-прикладного искусства, его сохранению и развитию» [3, с. 132].

Текстиль знакомит зрителя с орнаментами, берущими свое начало из природы родного края и потому оказывает большое влияние на духовно-нравственное воспитание учащихся. Приобщение детей к народной культуре важно, поскольку за этим стоит идея возрождения, сохранения и развития народной культуры: «от народного творчества, художественных ремесел до высокопрофессиональных образцов мировой живописи, скульптуры и других искусств» [12, с. 358].

ЛИТЕРАТУРА

1. Барадулин В.А. Основы художественного ремесла: пособие для учителя / В.А. Барадулин. – М: Просвещение, 1978. – 240 с.
2. Богуславская И.Я. Русская народная вышивка / И.Я. Богуславская. – М.: Искусство, 1972. – 152 с.
3. Буровкина Л.А. Образы прошлого, настоящего и будущего в художественно-творческой деятельности учащихся как средство приобщения к культурным

- ценностям народа / Л.А. Буровкина // Искусство – диалог культур. Сборник материалов VIII Международной научно-практической конференции. – Грозный: АЛЕФ, ЧГПУ, 2022. – С. 127-133.
4. Буткевич Л.М. История орнамента: учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений, обучающихся по спец. «Изобразительное искусство» / Л.М. Буткевич. – М.: ВЛАДОС, 2008. – 267 с.
 5. Давыдова С.А. Русское кружево и русские кружевницы / С.А. Давыдова. – СПб., 1892. – 169 с.
 6. Дурасов Г.П. Изобразительные мотивы в русской народной вышивке / Г.П. Дурасов. – М.: Советская Россия, 1990. – 316 с.
 7. Ивойлова И.В. Художественный текстиль: учебное пособие по направлению подготовки 51.03.02 «Народная художественная культура», квалификация выпускника – бакалавр, форма обучения – очная/заочная / И.В. Ивойлова; Алт. Гос. ин-т культуры, каф. худож. культуры и декоративно-приклад. творчества. – Барнаул: Изд-во АГИК, 2016. – 119 с.
 8. Исакова К.В. Плетение кружев: учебное пособие для учащихся художественно-пром. училищ и худож. профессионально-техн. школ / под ред. И.П. Работновой. – М.: КОИЗ, 1959. – 218 с.
 9. Ляпина Е.М. Интеграция учебных дисциплин как фактор формирования творческих способностей и цельных представлений личности о народном искусстве / Л.А. Буровкина, Е.М. Ляпина, Л.В. Новикова // Bulletin of the international centre of Art and Education. 2021. №1. С. 315-329.
 10. МакКормик Гордон М. Лоскутное шитье: мотивы, узоры, техники. Как повысить свое мастерство / пер. с англ. – М.: Ниола 21-й век, 2001. – 128 с.
 11. Маслова Г.С. Орнамент русской народной вышивки / Г.С. Маслова. – М.: Наука, 1978. – 203 с.
 12. Прищепа А.А. Детское творчество как основа формирования художественной самобытности России / А.А. Прищепа, Л.А. Буровкина, О.Н. Майдибор // Перспективы науки и образования. 2019. № 2 (38). С. 342-360.
 13. Прищепа А.А. Некоторые проблемы решения композиции при создании произведения декоративно-прикладного искусства / А.А. Прищепа, Л.А. Буровкина // Современные тенденции изобразительного, декоративно-прикладного искусств и дизайна. 2022. № 1. С. 10-16.
 14. Савина Н.В. Традиции ивановского текстиля в промышленном дизайне набивных тканей второй половины XX века. Визуальное мышление в структуре научного знания / Н.В. Савина. – СПб.: СПбГУПТД, 2020. – 210 с.
 15. Уколова Л.И. Методология и методы научного исследования. Учебное пособие / О.В. Грибкова, Л.И. Уколова, В.В.Афанасьев. – М., 2019.

REFERENCES

1. Baradulin V.A. Osnovy khudozhestvennogo remesla: posobie dlya uchitelya / V.A. Baradulin. – М: Prosveshchenie, 1978. – 240 s.
2. Boguslavskaya I.Ya. Russkaya narodnaya vyshivka / I.Ya. Boguslavskaya. – М.: Iskusstvo, 1972. – 152 s.
3. Burovkina L.A. Obrazy proshlogo, nastoyashchego i budushchego v khudozhestvenno-tvorcheskoi deyatelnosti uchashchikhsya kak sredstvo priobshcheniya k kul'turnym tsennostyam naroda / L.A. Burovkina // Iskusstvo – dialog kul'tur. Sbornik materialov VIII Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii. – Grozny: ALEF, ChGPU, 2022. – S. 127-133.

4. Butkevich L.M. Istoriya ornamenta: ucheb. posobie dlya stud. vyssh. ped. ucheb. zavedenii, obuchayushchikhsya po spets. «Izobrazitel'noe iskusstvo» / L.M. Butkevich. – M.: VLADOS, 2008. – 267 s.
5. Davydova S.A. Russkoe kruzhevo i russkie kruzhevniitsy / S.A. Davydova. – SPb., 1892. – 169 s.
6. Durasov G.P. Izobrazitel'nye motivy v russkoi narodnoi vyshivke / G.P. Durasov. – M.: Sovetskaya Rossiya, 1990. – 316 s.
7. Ivoilova I.V. Khudozhestvennyi tekstil': uchebnoe posobie po napravleniyu podgotovki 51.03.02 «Narodnaya khudozhestvennaya kul'tura», kvalifikatsiya vypusknika – bakalavr, forma obucheniya – ochnaya/zaohnaya / I.V. Ivoilova; Alt. Gos. in-t kul'tury, kaf. khudozh. kul'tury i dekorativno-priklad. tvorchestva. – Barnaul: Izd-vo AGIK, 2016. – 119 s.
8. Isakova K.V. Pletenie kruzhev: uchebnoe posobie dlya uchashchikhsya khudozhestvenno-prom. uchilishch i khudozh. professional'no-tekhn. shkol / pod red. I.P. Rabotnovoi. – M.: KOIZ, 1959. – 218 s.
9. Lyapina E.M. Integratsiya uchebnykh distsiplin kak faktor formirovaniya tvorcheskikh sposobnostei i tsel'nykh predstavlenii lichnosti o narodnom iskusstve / L.A. Burovkina, E.M. Lyapina, L.V. Novikova // Bulletin of the international centre of Art and Education. 2021. №1. S. 315-329.
10. MakKormik Gordon M. Loskutnoe shit'e: motivy, uzory, tekhniki. Kak povysit' svoe masterstvo / per. s angl. – M.: Niola 21-i vek, 2001. – 128 s.
11. Maslova G.S. Ornament russkoi narodnoi vyshivki / G.S. Maslova. – M.: Nauka, 1978. – 203 s.
12. Prishchepa A.A. Detskoe tvorchestvo kak osnova formirovaniya khudozhestvennoi samobytnosti Rossii / A.A. Prishchepa, L.A. Burovkina, O.N. Maidibor // Perspektivy nauki i obrazovaniya. 2019. № 2 (38). S. 342-360.
13. Prishchepa A.A. Nekotorye problemy resheniya kompozitsii pri sozdanii proizvedeniya dekorativno-prikladnogo iskusstva / A.A. Prishchepa, L.A. Burovkina // Sovremennye tendentsii izobrazitel'nogo, dekorativno-prikladnogo iskusstv i dizaina. 2022. № 1. S. 10-16.
14. Savina N.V. Traditsii ivanovskogo tekstilya v promyshlennom dizaine nabivnykh tkanei vtoroi poloviny XX veka. Vizual'noe myshlenie v strukture nauchnogo znaniya / N.V. Savina. – SPb.: SPBGUPTD, 2020. – 210 s.
15. Ukolova L.I. Metodologiya i metody nauchnogo issledovaniya. Uchebnoe posobie / O.V. Gribkova, L.I. Ukolova, V.V. Afanas'ev. – M., 2019.

Самадова Зарина Абдулахатовна

педагог по вокалу «Детской оперной студии»
ФГБУК «Московский Государственный академический детский
музыкальный театр им. Н.И. Сац»
e-mail: samzarina@yandex.ru

Юдин Алексей Петрович

доктор педагогических наук,
профессор кафедры музыкально-исполнительского искусства
Института изящных искусств,
ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»
e-mail: udinap@yandex.ru

Samadova Zarina A.

teacher of vocal "Children's Opera Studio"
in the Moscow State Academic Children's Musical Theater. N.I. Sats

Yudin Alexey P.

Doctor of Pedagogical Sciences,
Professor of the Department of Musical and Performing Arts,
Institute of Fine Arts,
Moscow Pedagogical State University

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ФОРМЫ ОРГАНИЗАЦИИ ДЕТСКОЙ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Аннотация. В работе раскрываются теоретические аспекты работы с детьми в постановке детского музыкального театра, а также рассматриваются основные используемые методики и формы работы в сфере развития детского вокального искусства, учитывая спрос и желания юных вокалистов.

Ключевые слова: музыкальный спектакль, дополнительное образование, музыкальный театр, мюзикл, полижанровость, педагогическое воздействие.

THEORETICAL FORMS OF ORGANIZATION OF CHILDREN'S MUSICAL AND THEATRICAL ACTIVITIES

Annotation. The paper reveals the theoretical aspects of working with children in the production of children's musical theater, and also examines the main methods and forms of work used in the development of children's vocal art, taking into account the demand and desires of young vocalists.

Keywords: musical performance, additional education, musical theater, musical, multi-genre, pedagogical impact.

В настоящее время очень быстрыми темпами развивается жанр детского музыкально спектакля. Юные артисты, появляющиеся на просторах интернета, в телешоу на разных каналах телевидения, художественно-образно и технически, почти не отличаются от взрослых исполнителей, а иногда показывают профессионализм выше некоторых взрослых артистов, а манера сценического поведения и движения, совместно с репертуаром, так же копируются с взрослого исполнительского искусства.

В современном понимании профессии образ юного артиста предъявляет к исполнителю массу требований. В них входят: владение вокалом на высоком уровне,

артистизмом, актерским мастерством и хореографией. А также важной частью является узнаваемость, индивидуальность, уникальность. Они являются основными атрибутами, которые, по мнению общества, должны отражать профессию артиста.

На формирование музыкальных взглядов молодого поколения и его вкусов накладывают отпечаток тенденции современного общества. Формируя современные эстетические и этические нормы, данные тенденции распространяются не только на музыкальный материал, но и в целом на стилистику, манеру поведения на сцене, пластику, и на общий образ артиста.

Основные используемые методики и формы работы в сфере развития детского вокального искусства необходимо пересмотреть, учитывая спрос и желания обучающихся вокалистов. Так как артист театра в наши дни является носителем особого жанра, в котором в равных долях развиты вокальное искусство, хореография, пластика, актерское мастерство.

Музыкальный театр является сплавом различных видов искусства: музыки, драматического искусства, танца. В частности, данная «полижанровость» музыкального спектакля позволяет формировать духовно-этические качества личности и художественно-профессиональные навыки учащегося.

Мюзикл является жанром музыкального и сценического искусства, который представляет совокупность пения, танцев, поэзии, чем интересен для детей младшего возраста и не только. У обучающихся жанру мюзикл лучше развивается не только интеллект, но и координация, память, чувство ритма и др.

Музыкальный театр имеет сильную популярность, а мюзикл, как один из видов данного жанра обладает возможностями своего педагогического воздействия, но в то же время данные сферы искусства изучены не в полной мере при работе с детьми дошкольного возраста. Особенностей построения методик обучения в области музыкального театра и мюзикла, а также формирования вокальной исполнительской техники юных артистов мало изучены.

Исследование, посвященное формированию взглядов и подходов к организации педагогической работы маленькими артистами музыкального театра, а именно детьми дошкольного возраста, осуществляющими музыкальную театральную деятельность, очень актуально и востребовано. Следовательно, необходимо выработать такую методику, которая бы позволяла сформировать вокалистов, обладающих не только правильно поставленным, тембрально окрашенным голосом, но и помогла бы им свободно двигаться, исполнять актерские функции и, даже танцевать в момент вокализации.

Обращаясь к проблеме вокальной педагогики следует отметить, что в течение последних десятилетий заметны значительные изменения. Такие изменения обусловлены, в том числе, развитием жанра музыкального театра. Стало очевидным, что традиционные вокальные методики не удовлетворяют в полной мере при подготовке детей к осуществлению музыкально-театральной деятельности.

Корни музыкального театра уходят в глубокую древность, откуда он начинает свой исток посредством обрядовых действий. Практически все обряды объединяли в себе музыкальный, декламационный, собственно театральный, и зачастую танцевальный части.

В славянском музыкальном и театральном наследии нужно обратить внимание на детские обряды, часть которых дошла до наших дней. В их числе – обряд «дождевой магии». Данный обряд представляет собой «театрализованное» действие, основанное на магической ритуальной игре детей, направленной на то, чтобы вызвать дождь. Дети, облаченные в зеленые одежды, переходили от дома к дому и хором исполняли песенку-закличку о дожде и росе. Каждая хозяйка, возле дома которой разыгрывалось подобное действие, должна была облить «артистов» водой.

В русском народном творчестве так же отчетливо видны корни детского музыкального театра. Народные гуляния и праздники, в России, изначально сочетали в себе пение, танец, пантомиму, действие, инструментальную музыку.

Дети в роли артистов на уличных представлениях ценились больше всего, так как они показывали одновременно и детские переживания и зачастую высмеивали взрослые негативные выходки и привычки. Детям доверяли роли от простых людей до сказочных героев. Своей игрой маленькие артисты прославляли и более высоких сословий людей, так и наоборот, показывали изнаночную сторону нищеты низкого сословия.

«На рубеже XIX – XX веков в детском музыкальном театре наметилась глубокая реформа. В то время особую актуальность обрела идея К.С. Станиславского о непреходящем «вживании» музыки в режиссерский замысел. Во главу угла встала задача единства режиссерского решения и музыкального исполнения. Наиболее полно новым требованиям отвечало воплощение данной идеи в детских спектаклях с музыкой И.А. Сац. Позиция ограничения роли ради целостности спектакля рассматривалась постановщиками параллельно с идеей синтетического характера. Они считали, что музыка должна рождаться из спектакля, искали слияния музыки и сценических планов».

Такой идеей прониклись актеры-любители и профессионалы и даже интеллигенция, которая взялась в первой трети XX века за развитие детского музыкального театра. По всей России стали открываться культурно-просветительские кружки с участием детей, народные дома и избы-читальни.

Во второй половине прошлого столетия роль и популярность детского музыкального театра росла и усиливалась, происходило профессиональное становление жанра. Обновлялась тематика, определялись средства художественной выразительности, происходили жанровые открытия и находки. Одним из основных жанров, лежащих в основе формирования репертуарной политики, стала сказка. Сказка особенно любима детьми за яркий, динамичный сюжет, за фантастические превращения. Детскому сознанию особенно близко и понятно, присущее сказке преувеличение, гиперболизация в отражении добра и зла.

В данном направлении музыка взяла особую силу воздействия, которая передает сказочную, волшебную атмосферу в купе с танцем, драматургией, сценографией, обретает совершенно другую значимость и раскрывает новые границы возможностей.

В 60–е годы прошлого столетия возник новый музыкально–драматический жанр – мюзикл для детей. Свое начало он берет в Америке, будоража и стремительно проникая в театральную и музыкальную жизнь советского общества того времени. Яркий, буйный, полный динамизма, новых красок, новых ритмов, мюзикл мгновенно приобрел себе множество поклонников.

Отличительной чертой мюзиклов того времени является особая, легкость музыкального обыгрывания, подачи, игровой характер актеров, незамысловатый сюжет, который интересен был детям. Для него характерны динамичность и занимательность, оригинальность и свежесть музыкального решения.

Первопроходцем и основателем детского музыкального театра является Наталья Ильинична Сац. Она одной из первых осознала значимость педагогического воздействия жанра музыкального театра на детей и объявила педагогическому сообществу о значимости развития жанра, а также о том, что вопросы взаимодействия детей с театром не изучены и являются «белым пятном» на просторах педагогической мысли и в мире искусства.

Н.И. Сац заявила, что пора и необходимо разработать новую концепцию музыкального театра для детей и предложила создать профессиональный музыкальный театр, адресованный детской аудитории. Подобный театр, по ее мнению, должен был

опираться на профессиональный музыкальный взрослый актерский коллектив. Подобное решение было продиктовано тем, что в тот период абсолютное большинство детей было не подготовлено к музыкальной театральной деятельности. Как итог перепрофилирования театра рождается новый тип детского музыкального спектакля в первой половине XX века. Новый жанр был схож с традиционной профессиональной «взрослой» оперой. Сходство касалось и временной продолжительности спектакля, и особенностей музыкального языка и средств художественной выразительности, и особенностей сценического воплощения.

Основные функции детского музыкального театра:

– передача подрастающему поколению эстетических норм, культурных ценностей, в легко усваиваемой яркой форме. Приобретаемые ценности, для ребенка, в данном случае, становятся лично значимыми.

– воспитание поколения не скованных старыми парадигмами людей, способных воплощать и генерировать абсолютно новые культурные и творческие идеи.

Детям, согласно их возрастному психологическому развитию и в особенности детям школьного возраста, игра наиболее близка и присуща. Можно выделить несколько видов детской игры, объединяющих ее с театральной деятельностью:

– сюжетная игра. Воспроизводятся сюжеты сказок, былин и т.д

– ролевая игра. Дети распределяются на роли, которые в свою очередь воплощают участники.

– режиссерская игра. В рамках этой игровой деятельности, ребенок выполняет роль режиссёра и наделяет своих персонажей определенной ролью.

Во время игровой манеры дети примеряют на себя роли других людей, их поведение, изучается окружающий духовный мир, изучаются нормы как поведения, так и правила поведения. Образ актера предполагает наложенные обстоятельства героем, изучение моральных качеств, воспитанию этических норм.

Воспроизведение и восприятие музыкальных образов дают детям массу эмоциональных переживаний, чувства нежности, доброты, радости, грусти.

Разновидности детского музыкального театра:

– профессиональный детский музыкальный театр.

– детский музыкальный театр, функционирующий на базе Детских школ искусств, детских музыкальных школ, школ мюзикла..

Деятельность детей в детском музыкальном театре, представляет собой своеобразную, независимую школу общения и произвольного поведения, т.е. школу взаимодействия. Музыкально-игровое действие дает возможность детям развить способности непосредственного перехода во внутренний мир персонажа – другого человека, который поставлен в некоторые жизненные условия.

При подготовке детского музыкального спектакля с детьми дошкольного возраста следует применять интегративный подход.

При проведении занятий музыкально-театральной деятельностью с ребенком необходимо придерживаться следующих принципов:

1. Принцип развития. Он предполагает развитие личности ребенка и готовность к дальнейшему продвижению вперед к успеху.

2. Принцип психологической комфортности. Обеспечение эмоционального комфорта.

3. Принцип целостности содержания образования. Единство развивающих, обучающих и воспитательных целей и задач процесса образования ученика.

4. Принцип обучения деятельности. Путем решения проблемных задач дети сами «добывают» знания, делают открытия на личностном уровне.

5. Принцип овладения знанием, как основой всякой деятельности. При этом форма, в которой педагог дает знания обучающимся, должна быть доступной и понятной.

Интересы, стремления, желания детей нужно и возможно удовлетворить с помощью привлечения их к музыкально-театральной деятельности, в которой широко воплощаются ее воспитательные возможности. Познавая окружающий мир через звуки музыки, образы и краски, подростки учатся делать выводы, обобщать, думать, анализировать. Собственный словарь подростка пополняется в процессе запоминания драматургического материала, изучения литературы, стихотворных текстов, а его культура речи и интонационный строй совершенствуются в то время, как ребенок работает над выразительностью реплик своих героев. Одновременно с этим обогащается эмоциональная сфера подростка, когда они сопереживают событиям в постановке.

В ходе занятий в детских объединениях учреждений дополнительного образования используются различные формы организации музыкально-театральной деятельности: чтение текста с листа, чтение по ролям, подключение действия, импровизация.

На музыкальных занятиях дети учатся понимать язык музыки: определять начало и конец музыкальных фраз, анализировать прослушанное, используя комплекс средств музыкальной выразительности.

В пластических упражнениях дети учатся передавать характер, настроение и чувства героев, создавать музыкальный образ.

На актерских тренингах инсценируют небольшие произведения, работают над этюдами, совершенствуя мимику, жесты, речь в действии. При этом развивается умение согласовывать свои действия с действием партнеров, находить выразительные средства для наилучшего воплощения образа. Для стимуляции и развития музыкальных способностей и вкуса поощряется импровизация на музыкальных инструментах, а также в процессе вокального исполнительства.

Участие в музыкально-театральных постановках помогает детям формировать опыт социальных навыков поведения, ведь драматургические произведения имеют элемент нравственной направленности (доброта, смелость, честность, взаимовыручка и другое). Вместе с этим подростки учатся решать проблемные ситуации, действуя от лица какого-либо персонажа. Это помогает преодолевать робость, побороть неуверенность в себе, справиться с застенчивостью.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971.
2. Ананченкова П.И., Волкова О.А., Ефимова Е.М. Проблемы обеспечения качества образования в условиях современных социально-экономических вызовов // Труд и социальные отношения. 2021. Т. 32. № 3. С. 88-102.
3. 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.
4. Богданов И.А. Постановка эстрадного номера. Изд. 2-е, испр. и доп. – СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2013. – 331 с.
5. Варшавская Н.П. Некоторые принципы вокальной методики. – Казань: Казанская государственная консерватория им. Н.Г. Жиганова, 2007.
6. Гонтаренко Н.Б. Уроки сольного пения: вокальная практика. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2016. – 189 с.
7. Грибкова О.В. Значение музыкального образования в современной школе // Антропологическая дидактика и воспитание. 2021. Т. 4. № 4. С. 102-108.

8. Грибкова О.В. Модель формирования образовательного пространства профессиональной культуры педагога – музыканта // Педагогический научный журнал. 2022. № 3. С. 72-77.
9. Грибкова О.В., Уколова Л.И., Афанасьев В.В. Методология и методы научного исследования. Учебное пособие. – М., 2019.
10. Денисова Г.М., Курочкин В.Я. Очерки по истории вокальной педагогики в России: Учебное пособие, в 2-х ч. – Челябинск: ЧГАКИ, 2004. – 404 с.
11. Калимуллина О.А., Кучекеева Л.А., Горбунова Н.В. Сущность социально-культурной среды дополнительного образования // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2019. № 2. С. 99-103.
12. Левина И.Д., Афанасьев И.В. Технология мониторинга социального заказа на персонифицированные программы дпо в системе столичного образования // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2021. № 2. С. 364-381.
13. 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.
14. 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.
15. Уколова Л.И., Хань Б., Кудринская И.В. Особенности развития певческой культуры у детей младшего школьного возраста // Искусство и образование. 2021. № 5 (133). С. 108-113.
16. Щербакова А.И. Феномен творческой личности в истории культуры // Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке. 2022. № 4 (20). С. 9-20.

REFERENCES

1. Asaf'ev B. Muzykal'naya forma kak protsess. L.: Muzyka, 1971.
2. Ananchenkova P.I., Volkova O.A., Efimova E.M. Problemy obespecheniya kachestva obrazovaniya v usloviyakh sovremennykh sotsial'no-ekonomicheskikh vyzovov // Trud i sotsial'nye otnosheniya. 2021. Т. 32. № 3. С. 88-102.
3. 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. - М., 2022.
4. Bogdanov I.A. Postanovka estradnogo nomera. Izd. 2-e, ispr. i dop. – SPb.: Izd-vo SPbGATI, 2013. – 331 p.
5. Varshavskaya N.P. Nekotorye printsipy vokal'noi metodiki. – Kazan': Kazanskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. N.G. Zhiganova, 2007.
6. Gontarenko N.B. Uroki sol'nogo peniya: vokal'naya praktika. – Rostov-na-Donu: Feniks, 2016. – 189 p.
7. Gribkova O.V. Znachenie muzykal'nogo obrazovaniya v sovremennoi shkole // Antropologicheskaya didaktika i vospitanie. 2021. Т. 4. № 4. Pp. 102-108.
8. Gribkova O.V. Model' formirovaniya obrazovatel'nogo prostranstva professional'noi kul'tury pedagoga – muzykanta // Pedagogicheskii nauchnyi zhurnal. 2022. № 3. Pp. 72-77.
9. Gribkova O.V., Ukolova L.I., Afanas'ev V.V. Metodologiya i metody nauchnogo issledovaniya. Uchebnoe posobie. – М., 2019.
10. Denisova G.M., Kurochkin V.Ya. Oчерки по истории vokal'noi pedagogiki v Rossii: Uchebnoe posobie, v 2-kh ch. – Chelyabinsk: ChGAKI, 2004. – 404 p.

11. Kalimullina O.A., Kuchekeeva L.A., Gorbunova N.V. Sushchnost' sotsial'no-kul'turnoi sredy dopolnitel'nogo obrazovaniya // Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. 2019. № 2. S. 99-103.
12. Levina I.D., Afanas'ev I.V. Tekhnologiya monitoringa sotsial'nogo zakaza na personifitsirovannye programmy dpo v sisteme stolichnogo obrazovaniya // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2021. № 2. S. 364-381.
13. 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.
14. 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.
15. Ukolova L.I., Khan' B., Kudrinskaya I.V. Osobennosti razvitiya pevcheskoi kul'tury u detei mladshego shkol'nogo vozrasta // Iskusstvo i obrazovanie. 2021. № 5 (133). Pp. 108-113.
16. Щербакова А.И. Феномен творческой личности в истории культуры // Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке. 2022. № 4 (20). С. 9-20.

Ван Чао

студент магистратуры

ФГБОУ ВО «Российской академии музыки им. Гнесиных»

e-mail: wang.chao@rambler.ru

научный руководитель - доцент кафедры специального фортепиано РАМ Гнесиных

Н. М. Немсицверидзе

Wang Chao

graduate student

Gnesin Russian Academy of Music

Scientific supervisor - Associate Professor of the Department of Special Piano RAM Gnessin

N. M. Nemsitsveridze

ПОДХОДЫ К ПРЕОДОЛЕНИЮ ТРУДНОСТЕЙ В ОСВОЕНИИ ФОРТЕПИАННОЙ ТЕХНИКИ: ТРАДИЦИИ И ИННОВАЦИИ

Аннотация. Предметом исследования являются исследование исполнительской техники. Объектом исследования являются особенности освоения фортепианной техники в традиционном и новаторском ключе. Актуальность такой проблемы обусловлена важным значением для профессии музыканта. Она рассматривалась на каждом этапе развития фортепианного исполнительства классиками пианизма и современными исследователями в разных областях науки (теория и история пианизма, педагогика музыкального образования и т.д.). Особое внимание уделяется рассмотрению характерных взаимосвязей исполнительских и педагогических принципов. Научная новизна исследования заключается в выделении наиболее важных подходов к преодолению трудностей в освоении фортепианной техники обучения и предложении системы методически упражнений.

Технические умения пианиста рассматриваются в качестве средства пианистической выразительности, с помощью которых можно толковать произведение согласно идее исполнителя. Проанализированы основные подходы к технической работе в классе фортепиано, размышления мастеров пианизма о приоритете, главной роли художественного замысла в поиске интонаций сообразно стилю композитора той или иной эпохи.

Основной вывод исследования – технические приемы, предложенные в статье, помогут молодым исполнителям в профессиональной деятельности, направленной на формирование исполнительской культуры обучающихся.

Ключевые слова: музыкальное образование, педагогика, методика, фортепианная школа, профессиональная подготовка специалиста.

APPROACHES TO OVERCOMING DIFFICULTIES IN MASTERING PIANO TECHNIQUE: TRADITIONS AND INNOVATIONS

Annotation. The subject of the research is the study of performing technique. The object of the research is the peculiarities of mastering the piano technique in a traditional and innovative way. The relevance of this problem is due to the importance for the profession of a musician. It was considered at every stage of the development of piano performance by the classics of pianism and modern researchers in various fields of science (theory and history of pianism, pedagogy of musical education, etc.). Particular attention is paid to the consideration of

the characteristic relationships between performing and pedagogical principles. The scientific novelty of the study lies in highlighting the most important approaches to overcoming difficulties in mastering the piano technique of teaching and suggesting a system of methodical exercises.

The technical skills of a pianist are considered as a means of pianistic expressiveness, with the help of which one can interpret the work according to the idea of the performer. The main approaches to technical work in the piano class, the reflections of the masters of pianism about the priority, the main role of artistic design in the search for intonations in accordance with the style of the composer of a particular era are analyzed.

The main conclusion of the study is that the techniques proposed in the article will help young performers in their professional activities aimed at forming the performing culture of students.

Keywords: music education, pedagogy, methodology, piano school, professional training of a specialist.

В XX веке музыкальное искусство характеризовалось периодом расцвета советской исполнительской и педагогической школ. В этот период было создано множество трудов по исполнительскому искусству, почва для которого была сформирована всемирно известными пианистами и педагогами, такими, как С.В. Рахманинов, В.И. Сафонов, А.Н. Скрябин, Н.С. Зверев, что послужило мощному развитию российской школы пианизма.

Для того, чтобы подготовить музыкантов-педагогов в сфере фортепианного исполнительства необходимо:

- эффективно решать различные задачи исполнительской и музыкально-просветительской деятельности;
- неуклонно совершенствовать их пианистическую культуру;
- расширять знания в сфере музыковедения, исследовать особенности музыки разных эпох и стилей;
- постоянно исследовать обширный репертуар;
- овладевать новыми техническими умениями.

Для выполнения последнего пункта, без которого невозможно профессиональное, качественное исполнение произведений на фортепиано, следует использовать пианистические приемы, необходимые для работы с будущими учениками.

К «техническим умениям пианиста» относят многообразные средства пианистической выразительности, которые помогают наиболее точно донести до слушателя смысл музыкального произведения. И. Гофман подчеркивает: «Техника... без музыкальной воли — это способность без цели, а становясь самоцелью, она никак не может служить искусству» [1, с. 32].

Ряд известных музыкантов (в их числе Н.К. Метнер, Г.Г. Нейгауз, Я.И. Мильштейн, С.Е. Фейнберг, С.И. Савшинский, А.П. Шапов и др.) также указывали на наличие одновременной музыкальной и технической работы. «Помнить об искусстве, то есть не о силе, быстроте только, но и о пластике, грации, об экспрессии, даваемой без напряжения», — писал Н.К. Метнер [2, с. 13].

В фортепианной педагогике сформировалась необходимость наличия у пианиста четкой картины звука до момента начала работы над техникой. В то же время для реализации идеи музыкального образа у ученика должен быть комплекс пианистических приемов, которые способствуют определению недостатков и нивелированию пробелов в фортепианной подготовке, достижению необходимого качества звучания, высокого уровня технического мастерства которое выражается в:

- свободе, гибкости аппарата;
- беглости пальцев;

- различными типами фортепианной техники, которая присуща для конкретного стиля.

На этом пути ученик нередко сталкивается с многочисленными трудностями.

Е.Я. Либерман подчеркивал, что «культура работы над фортепианной техникой, соображения и рекомендации, посвящённые "кухне" исполнительского процесса, относятся к наиболее важным вопросам» [3, с. 3]. Е.Я. Либерман обращал внимание на значимость развития слухового контроля, слухового внимания, на важность налаживания слуходвигательных связей. Он отмечал, что технические погрешности возникают не только из-за недостаточного мастерства, но из-за неумения прислушиваться к себе, и обращал внимание на обусловленность исполнительского замысла, технической и музыкально-слуховой работой обучающегося: «От понимания музыки к технической работе и затем, в процессе технической работы, — к более высокому пониманию музыки» [3, с. 10].

Его педагогический вклад состоит в типологизации имеющихся в российской фортепианной педагогике подходов к ее совершенствованию, и разработке комплекса развития техники пианиста – системы упражнений, приемов, описаний способов работы. Он внес значительный вклад в интеллектуальный поход к освоению техник фортепианной игры, подчеркивая, что необходимо интересоваться звуком, выявлять и определять оттенки представляемого звучания для более совершенного понимания музыки.

Данную точку зрения поддерживает и Б.Л. Кременштейн: существует «два плана деятельности: внутренний, совершающийся в представлениях, в работе сознания, и внешний, включающий те конкретные операции и действия, которые следует совершить, чтобы идеальное перешло в реальный план, актуализировалось» [4, с. 32]. И далее: «Вспомним идею бесконечного вслушивания, столь характерную для К. Н. Игумнова, или замечание Г.Г. Нейгауза по поводу того, что на уроках мы только тем и занимаемся, что без конца уточняем звучание и, соответственно, наше отношение к музыке» [4, с. 33]. Анализируя процесс совместной работы в классе по изучению сочинения, Б.Л. Кременштейн подчёркивает комплексность при решении задач: воспитание технического аппарата, «развитие многообразных способностей и умений ученика — формирование его пианистических навыков, развитие слуха, музыкальной восприимчивости, воображения. мышления», поскольку они являются взаимодополняющими, а музыкальное мышление «синтезирует всё добытое в процессе работы, собирает и объединяет частичные достижения в единое целое» [4, с. 16].

Существует несколько подходов к преодолению технических трудностей. Согласно первому это отдельный этап – Э.Г. Гилельс, Я.И. Зак, Л.Н. Оборин, Г.Р. Гинзбург, А.Л. Иохелес, М.И. Гринберг, Я.В. Флиер. Второй подход подразумевает его совмещение с творческим решением музыкальных задач – К.Н. Игумнов, С.Т. Рихтер, Г.Г. Нейгауз. В таком случае оно является комплексным процессом «вживания в образ» и включает в себя все этапы [5, с. 21].

С.Е. Фейнберг мыслит в русле русской исполнительской школы – следует точно воспроизводить авторский текст. Ключевые фортепианно-педагогические идеи Фейнберга:

- применение природных характеристик пальцев при извлечении звуков;
- принципы экономии сил и владения многими исполнительскими штрихами;
- инициирование жестов и движений рук, которые соответствуют стилю и тону музыкального произведения;
- достижения звукового легато посредством педали без подкладывания первого пальца.

На современном этапе развития педагогики музыкального образования преодоление трудностей фортепианной техники тесно связано с решением комплекса специализированных задач:

- воспитанием интонационной культуры, слухового самоконтроля и самооценки действий [7],
- компетентностного подхода к специальности пианиста [8],
- системности в качестве ключевого принципа освоения музыкальных стилей на занятиях фортепиано [9],
- формирования культуры фортепианного исполнительства студентов-музыкантов [10].

Еще одной значимой областью исследований, которые посвящены исследованию техники игры на фортепиано, становятся педагогические условия результативного использования технических средств обучения [11], развития аппликатурной компетенции [12].

С появлением нового стиля современной музыки распространились исследования, которые обосновывают важность поиска новых результативных технических приемов, которые повысят готовность обучающихся к исполнению фортепианной музыки. К ним относится диссертация В. Н. Галушки [13], в которой автор поддерживает преимущество фортепианной педагогики, опирается на общепедагогические, психофизиологические концепции. В работе подробно в аспекте стилевого подхода исследуются характеристики технического воплощения современной музыки, в которой применяются нетрадиционные выразительные средства, звуковые эффекты, особые приемы ударной манеры игры.

В. Н. Галушка показывает, что с изменением технологии исполнения данных произведений, необходимо использовать новые приемы психологической и мышечной релаксации. В исследовании предлагаются педагогические установки, имеющие целью усовершенствование деятельности профессионально-технического аппарата. Обучающемуся предлагается творчески подойти к процессу и самостоятельно создать индивидуально ориентированные (в зависимости от технической задачи) упражнения, которые способствуют развитию самосознания и современных приёмов игры на фортепиано [13].

Для преодоления трудностей в освоении фортепианной техники необходимо уделить значительное время подготовительному и начальному этапам:

- выбору аппликатуры;
- установлению контакта с клавиатурой;
- перегруппировке пассажей;
- поиску рациональных движений пальцев;
- развитию гибкости аппарата.

Для такого этапа характерны движения свободной кисти, которые могут быть преувеличенно амплитудными, такой процесс С. Е. Фейнберг образно называл «"нанизыванием" пальцевых ударов на стержень более крупных движений» [14, с. 131].

Важным является игра в медленном темпе – самый распространенный и оптимальный способ работы над технически сложными произведениями. При этом следует добиваться равномерных, разной амплитуды динамических волн — *crescendo* и *diminuendo*. Г. М. Коган отмечает, что медленный темп позволяет освоить рисунок игры, уловить его интонацию, поэтому его стоит использовать не только в начале освоения произведения, но и на других этапах работы над ним. Он же обозначает следующий важный принцип – автоматизация движений, которая позволяет достичь легкости и отмечает, что при высокой скорости движения должны быть ювелирными.

Характерной сложностью в освоении фортепианной техники является отработка движений слабым пятым и тяжелым первым пальцами, что обусловлено строением руки. Г. М. Коган рекомендует использовать прием наклона кисти к пятому пальцу для его укрепления и подключать вес всей руки укрепления, а для того, чтобы достичь легкости первого пальца – удваивать и репетировать стаккато при удерживании другого пальца на клавише.

Еще одной значимой проблемой является выбор рациональной аппликатуры. Г. Г. Нейгауз полагал, что лучшей аппликатурой является та, которая наиболее точно передает данную музыку.

Для того, чтобы добиться гибких, удобных движений в технических пассажах необходимо использовать прием мысленной перегруппировки, который состоит в подборе в одной позиции руки рационального распределения звуков. Ученик воспроизводит пассаж, но распределяет группы нот по удобству их объединения кистевыми движениями. Для выполнения такого задания необходимо определить начала пассажей, арпеджио, выбрать направления скачков, ориентируясь на тон мелодии, расставляя акценты (на сильные доли такта). Так, Г.М. Коган предлагает начинать яркий пассаж мягкой рукой, тихо и постепенно усиливать, наклоняя руку в сторону движения, чтобы усилить слабые 4-й и 5-й пальцы.

Необходимо использовать движения рук, которые соответствуют стилю и характеру исполняемого произведения, учиться разным исполнительским штрихам, достижению звукового легато с помощью педали.

Рекомендации к преодолению трудностей в освоении фортепианной техники

Для совершенствования фортепианной техники следует:

1. развивать пластические качества кинетики пианистического аппарата, чтобы природные данные позволяли регулировать вес руки. Это играет важную роль при управлении динамикой и наполнении тембрами звучание рояля.
2. исследовать структуру пассажей и группировать их в менее объемные части.
3. добиваться взаимосвязанной работы плеча, локтя, кисти и пальцев;
4. выполнять упражнения:
 - «медленно-громко» – всей рукой, *legato*. Кисть медленно взлетает вверх и свободно падает на каждом звуке;
 - медленный темп. Лёгкие, но динамичные движения пальцев;
 - игра аккордов «с места», динамичное движение кисти вверх, затем – расслабление;
 - мелодичная игра пассажей с кистевым объединением звуков на одном движении.

Подъем пальцев не осуществляется.

Таким образом, проблема развития техники пианиста является многоаспектной, она обусловлена значимой проблемой воспитания пианистической культуры учащегося в целом, его музыкального интеллекта, воображения, способностей, эмоций, аксиологического отношения к музыке разных эпох. С появлением нового стиля современной музыки распространились исследования, которые обосновывают важность поиска новых результативных технических приемов, которые повысят готовность обучающихся к исполнению фортепианной музыки. Для того, чтобы добиться гибких, удобных движений в технических пассажах необходимо использовать прием мысленной перегруппировки, который состоит в подборе в одной позиции руки рационального распределения звуков. Традиционные и современные подходы к освоению фортепианной музыки подразумевают формирование компетентной, всесторонне развитой личности. Так развивается навык применения художественно оправданных средств, штриховых приемов, многообразных типов техники исполнения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гофман Й. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. – М.: Классика-XXI, 2007. – 188 с.
2. Метнер Н.К. Повседневная работа пианиста и композитора: Страницы из записных книжек. – М.: Музыка, 1979. – 71 с.
3. Либерман Е. Я. Работа над фортепианной техникой. – М.: Музыка, 1971. – 144 с.
4. Князева Г.Л. Развитие способности к творческой интерпретации у будущих педагогов-музыкантов: формы и методы: дисс. ... кандидата педагогических наук. – М., 2015. – 193 с.
5. Вицинский А.В. Процесс работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением: психол. анализ. - М.: Классика-XXI, 2004. – 96 с.
6. Цыпин Г.М. Музыкальная педагогика и исполнительство: Проблемы, суждения, мнения: учебное пособие. – М.: Прометей, 2016. – 404 с.
7. Радынова О.П. Воспитание интонационной культуры музыканта-исполнителя на занятиях фортепиано / О.П. Радынова, И.А. Корсакова, Р.Р. Шайхутдинов // Актуальные вопросы фортепианной педагогики: межвуз. сб. науч. ст. – Вып. 1. – М.: Согласие, 2017. – С. 18-30.
8. Корсакова И.А. Реализация компетентностного подхода на занятиях в фортепианном классе музыкального вуза / И.А. Корсакова, О.П. Радынова // Человеческий капитал. – 2016. – № 9 (93). Т. 1. – С. 11-16.
9. Радынова О.П. Системность как ведущий принцип освоения музыкальных стилей на практических занятиях фортепиано / О.П. Радынова, Г.Л. Князева, А.Б. Печерская // Наука и школа. – 2016. – № 3. – С. 181-186.
10. Радынова О.П. Развитие культуры фортепианного исполнительства студентов-музыкантов / О.П. Радынова, Ю.А. Литвиненко, А.Б. Печерская // Наука и школа. – 2018. – № 2. – С. 75-79.
11. Шлыкова И.В. Использование технических средств обучения (аудио и видео) в процессе преподавания музыки: на материале учебной работы в музыкально-исполнительских классах: автореф. дис. ... канд. пед. наук. – Тамбов, 2008. – 22 с.
12. Сапельников Д.С. Формирование аппликатурной компетенции учащихся в процессе музыкальных занятий (на материале работы в фортепианных классах): автореф. дис. ... канд. пед. наук. – М., 2009. – 28 с.
13. Галушка В.Н. Современные подходы к формированию музыкально-исполнительской техники в процессе обучения: на материале учебной работы в фортепианном классе музыкального вуза: автореф. дис. ... канд. пед. наук. – М., 2006. – 21 с.
14. Фейнберг С.Е. Пианизм как искусство. – М.: Классика-XXI, 2003. – 340 с.

REFERENCES

1. Gofman I. Fortepiannaya igra. Otvety na voprosy o fortepiannoï igre. – M.: Klassika-XXI, 2007. – 188 p.
2. Metner N.K. Povsednevnyaya rabota pianista i kompozitora: Stranitsy iz zapisnykh knizhek. – M.: Muzyka, 1979. – 71 p.
3. Liberman E. Ya. Rabota nad fortepiannoï tekhnikoï. – M.: Muzyka, 1971. – 144 p.
4. Knyazeva G.L. Razvitie sposobnosti k tvorcheskoi interpretatsii u budushchikh pedagogov-muzykantov: formy i metody: diss. ... kandidata pedagogicheskikh nauk. – M., 2015. – 193 p.
5. Vitsinskii A.V. Protsess raboty pianista-ispolnitelya nad muzykal'nym proizvedeniem: psikhol. analiz. - M.: Klassika-XXI, 2004. – 96 p.

6. Tsypin G.M. Muzykal'naya pedagogika i ispolnitel'stvo: Problemy, suzhdeniya, mneniya: uchebnoe posobie. – M.: Prometei, 2016. – 404 p.
7. Radynova O.P. Vospitanie intonatsionnoi kul'tury muzykanta-ispolnitelya na zanyatiyakh fortepiano / O.P. Radynova, I.A. Korsakova, R.R. Shaikhutdinov // Aktual'nye voprosy fortepiannoi pedagogiki: mezhvuz. sb. nauch. st. – Vyp. 1. – M.: Soglasie, 2017. – Pp. 18-30.
8. Korsakova I.A. Realizatsiya kompetentnostnogo podkhoda na zanyatiyakh v fortepiannom klasse muzykal'nogo vuza / I.A. Korsakova, O.P. Radynova // Chelovecheskii kapital. – 2016. – № 9 (93). T. 1. – Pp. 11-16.
9. Radynova O.P. Sistemnost' kak vedushchii printsip osvoeniya muzykal'nykh stilei na prakticheskikh zanyatiyakh fortepiano / O.P. Radynova, G.L. Knyazeva, A.B. Pecherskaya // Nauka i shkola. – 2016. – № 3. – Pp. 181-186.
10. Radynova O.P. Razvitie kul'tury fortepiannogo ispolnitel'stva studentov-muzykantov / O.P. Radynova, Yu.A. Litvinenko, A.B. Pecherskaya // Nauka i shkola. – 2018. – № 2. – Pp. 75-79.
11. Shlykova I.V. Ispol'zovanie tekhnicheskikh sredstv obucheniya (audio i video) v protsesse prepodavaniya muzyki: na materiale uchebnoi raboty v muzykal'no-ispolnitel'skikh klassakh: avtoref. dis. ... kand. ped. nauk. – Tambov, 2008. – 22 p.
12. Sapel'nikov D.S. Formirovanie applikatornoi kompetentsii uchashchikhsya v protsesse muzykal'nykh zanyatii (na materiale raboty v fortepiannykh klassakh): avtoref. dis. ... kand. ped. nauk. – M., 2009. – 28 p.
13. Galushka V.N. Sovremennye podkhody k formirovaniyu muzykal'no-ispolnitel'skoi tekhniki v protsesse obucheniya: na materiale uchebnoi raboty v fortepiannom klasse muzykal'nogo vuza: avtoref. dis. ... kand. ped. nauk. – M., 2006. – 21 p.
14. Feinberg S.E. Pianizm kak iskusstvo. – M.: Klassika-XXI, 2003. – 340 p.

Вандышева Ольга Викторовна

кандидат педагогических наук, доцент

ФГБОУ ВО «Магнитогорский государственный технический университет

им. Г.И. Носова»

e-mail: olavand@mail.ru

Гаврицков Сергей Алексеевич

кандидат педагогических наук, доцент

ФГБОУ ВО «Магнитогорский государственный технический университет

им. Г.И. Носова»

e-mail: zlatokuznec@mail.ru

Сложеникина Наталья Сергеевна

кандидат философских наук, доцент

ФГБОУ ВО «Магнитогорский государственный технический университет

им. Г.И. Носова»

e-mail: nakosareva@yandex.ru

Аверьянова Татьяна Александровна

кандидат педагогических наук, доцент

ФГБОУ ВО «Магнитогорский государственный технический университет

им. Г.И. Носова»

e-mail: ata1981@mail.ru

Vandyшева Olga V.

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor

Nosov Magnitogorsk State Technical University

Gavritskov Sergey A.

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor

Nosov Magnitogorsk State Technical University

Slozhenikina Natalia S.

Candidate of Philosophy, Associate Professor

Nosov Magnitogorsk State Technical University

Averianova Tatiana A.

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor

Nosov Magnitogorsk State Technical University

**КОМБИНИРОВАНИЕ МАТЕРИАЛОВ И ТЕХНОЛОГИЙ
В ДИЗАЙНЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ:
ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ**

Аннотация. Анализ различных информационных источников и научной литературы показывает, что систематизированного изложения и оценки современного состояния декоративного искусства в области интегративного сочетания различных его видов, комбинирования материалов и технологий недостаточно для определения тенденций и перспектив его развития, хотя в практической деятельности художников и дизайнеров наблюдается усиление интереса в данном направлении, в их концептуальных поисках и художественном экспериментировании. Статья посвящена выявлению новых возможностей применения комбинирования материалов и технологий в различных видах декоративного искусства и дизайна, в связи с закономерным развитием общества, с появлением новейших материалов, оборудования, технологий, открывающих неограниченные возможности для реализации творческого потенциала художника и

создания широкого круга художественно значимых предметов, необходимых в различных областях человеческой жизни. Также в статье описывается практический опыт работы авторов в данном направлении в рамках образовательного процесса в вузе.

Ключевые слова: дизайн, декоративно-прикладное искусство, художественные материалы и технологии, комбинирование, тенденции развития.

COMBINING MATERIALS AND TECHNOLOGIES IN DESIGN AND DECORATIVE AND APPLIED ARTS: DEVELOPMENT TRENDS

Abstract. An analysis of various information sources and scientific literature shows that a systematic presentation and assessment of the current state of decorative art in the field of an integrative combination of its various types, a combination of materials and technologies is not enough to determine trends and prospects for its development, although in the practical activities of artists and designers there is an increase in interest in in this direction, in their conceptual searches and artistic experimentation. The article is devoted to identifying new opportunities for using the combination of materials and technologies in various types of decorative art and design, in connection with the natural development of society, with the advent of the latest materials, equipment, technologies, opening up unlimited possibilities for realizing the creative potential of the artist and creating a wide range of artistically significant objects, necessary in various areas of human life. The article also describes the practical experience of the authors in this direction within the framework of the educational process at the university.

Keywords: design, arts and crafts, art materials and technologies, combination, development trends.

Введение. Определение причин и условий, при которых зародилось и успешно развивается то или иное явление в искусстве, помогает анализу современного состояния дел и позволяет сделать максимально объективный прогноз для определения перспектив его дальнейшего развития. Декоративно-прикладное искусство, народные традиционные промыслы испокон веков являлись средством выражения самобытности, традиций, национального менталитета народов, населяющих тот или иной регион. Однако в последнее время наблюдается недостаточная связь между имеющимися многовековыми традициями и современной практической деятельностью многих художников и индивидуальных мастеров декоративного и декоративно-прикладного искусства. Выявлению причин этого явления, а также определению некоторых тенденций развития декоративного и декоративно-прикладного искусства в области комбинирования материалов и технологий посвящена данная статья.

Декоративное и декоративно-прикладное искусство, относящееся к пластическим видам искусства, оказывает значительное влияние на формирование материально-пространственной среды, окружающей человека, внося в нее эстетическое идейно-образное начало. На сегодняшний день «...современное декоративное искусство решает большие художественные задачи наравне с другими видами искусства. Материалы, такие как, например, керамика или стекло, оказываются нередко богаче, чем традиционные средства живописи, так как в них обнаруживается больше возможностей для решения проблем пластики, цвета, пространства» [1, с. 176]. Таким образом, объединяя в одном предмете скульптуру, живопись (форму и цвет) декоративное искусство и дизайн осуществляют больше задач для решения проблем пластики, цвета, пространства. В академической литературе еще со второй половины XIX века утвердилась классификация и типология разновидностей декоративно-прикладного искусства по функциональной

структуре, по способу производства, по объемно-пространственной структуре, по материалу и техникам выполнения. Систематизированное изложение и оценка современного состояния декоративного искусства в области синтетического сочетания различных его видов, комбинирования материалов и технологий недостаточно для определения тенденций его развития. Поэтому цель данной научной публикации стоит в выявлении новых возможностей применения комбинирования материалов и технологий в различных видах декоративно-прикладного искусства, в связи с закономерным развитием общества, с появлением новейших материалов, оборудования, технологий, открывающих неограниченные возможности для реализации творческого потенциала и создания широкого круга художественно значимых предметов, необходимых в различных областях человеческой жизни.

В теории искусства всегда определяли комбинацию материалов и технологий в искусстве как органичное соединение разных искусств или видов искусства, как художественное целое, которое способствует эстетической организации материальной и духовной среды бытия человека. Смысл этого понятия заключается в создании качественно новых художественных явлений, объектов, событий, которые нельзя сводить к простой сумме неких составляющих. Синтетичность концептуальной, идейно-образной и композиционной целостности, гармоничное сочетание масштабов, пропорций, ритма, взаимодействие и взаимовлияние на художественно-эстетическую организацию пространства и времени усиливают многоплановость и многогранность искусства, формируя культурное самосознание человека, совершенствуя его, насыщая эмоционально, активизируя и обогащая его восприятие окружающего мира [2; 3]. И такая синергия не просто желательна и возможна, а на сегодняшний день закономерна и необходима.

Основная часть. Зарождение, формирование и развитие предметного художественного творчества происходило, в некотором смысле, на пересечении области сугубо утилитарного, технико-конструктивного предметного творчества и области художественного творчества, так называемого мира «чистых» искусств. Декоративное и декоративно-прикладное искусство, как один из видов предметного искусства, представляет собой значительное по идейно-образному содержанию явление в современном искусстве и культуре целом, являясь основой национальной культуры, сохраняя проверенные историей самобытные традиции художественных промыслов. По мнению исследователей Р.М. Канапьяновой и П.С. Гуляева именно «синтезная природа» обеспечивает устойчивую жизнеспособность декоративно-прикладного искусства, под которой исследователи понимается «способность декоративно-прикладного искусства объединять различные элементы (дисциплины, отношения, компоненты) в единое устойчивое целое (систему), позволяющее расширить творческие возможности и сконструировать нечто новое», в соответствии с общими задачами [4, с. 69-70]. Специфическим результатом синтеза в художественно-творческой деятельности является художественный образ, полученный в результате органического соединения, взаимовлияния различных видов искусства [3]. А многообразие сочетаний и комбинаций самых различных материалов в произведениях является одним из проявлений интегративной природы современного декоративно-прикладного искусства.

Первые упоминания о совмещении разных по характеру, свойствам, строению и т.д. материалов в объектах декоративно-прикладного искусства встречаются еще в период Ренессанса. Так знаменитый ювелир Германии второй половины XVI века Венцель Ямницер использовал в своих работах в сочетании с металлом морские раковины наутилуса – представителя рода головоногих моллюсков. И дальше, вплоть до XVIII века ювелиры будут использовать при изготовлении кубков и сосудов различного назначения

нетрадиционные материалы: раковины моллюсков, кокосовую скорлупу, страусиные яйца.

Традиционным и очень гармоничным сочетанием для декоративно-прикладного искусства издавна является тандем металла и керамики. Это понимали и использовали в своих работах придворные мастера XVIII-XIX вв. в оформлении керамических изделий камерного характера. В основном применялись металлы, обладающие прекрасными литейными качествами или ковкостью – бронза, золото, серебро [5].

Стиль модерн явился своеобразным мостиком, связавшим эстетику искусства XIX века с эстетикой промышленного функционализма XX столетия. Это было время творческих экспериментов в области переосмысления конструкции объектов, использования новых технологий, совмещения материалов в изделиях декоративно-прикладного характера. Мастера открывали новые технологические приемы, позволяющие с помощью одного материала имитировать другой. В изделиях наблюдались удивительные пластические трансформации: камень становился легчайшим крылом бабочки, дерево – изгибом женской фигуры, металл – струящимся стеблем растения. Совмещение самых разных материалов в одном изделии способствовало усилению смысловой образной выразительности художественных произведений с их прихотливыми, и в то же время конструктивно четкими формами и силуэтами [5].

Во второй половине XX века наблюдается период расцвета декоративного искусства в мире, особенно проявившийся в области самобытного авторского творчества, ярко выделяющегося среди множества объектов производства художественной промышленности того времени. Художники, дизайнеры активно начинают экспериментировать с формой и материалом, расширяют сферу оригинальных средств самовыражения, авторского художественного языка, концептуальных и ассоциативных решений, делая утилитарную функцию предметов вторичной. Они выходят на качественно новый уровень взаимодействия предметов со всеми видами визуальных искусств, со временем и пространством. Границы между декоративным искусством, живописью, скульптурой, дизайном и т.д. начинают размываться. Произведения превращаются в концептуальные арт-объекты и инсталляции [5].

На рубеже XX-XXI вв. появляются значительные крупномасштабные произведения арт-дизайна, представляющие комбинацию различных материалов керамики, металла, текстиля, дерева и стекла и т.д. в единых художественных композициях, взаимодействующих с окружающим пространством. Это стало своеобразным творческим экспериментом для художников всего мира, в который они включились, вырываясь за устоявшиеся традиционные рамки того или иного вида визуального и пластического искусства, активно развивая направление синтетических видов искусства, открывая богатейшие возможности эстетической выразительности материалов, сочетания разнородных фактур и текстур, новые направления формообразования [5].

Современные мастера зачастую не могут ограничиваться каким-либо одним традиционным навыком обработки материалов: керамика, текстиля, деревообработки, художественной ковке и так далее, обращаясь к другим вспомогательным материалам. Достаточно любопытен в этом направлении опыт работы студии экспериментального дизайна «Ofelyart» г. Санкт-Петербург. Например, арт-объект «Кресло творца» авторского коллектива студии (рис. 1), где мы можем наблюдать сочетание технологий художественной сварки, деревообработки и кожевенного дела. Основная идея заключалась в создании места для человека творческого, где он может работать, отдыхать, а также размышлять над вопросами искусства, своими новыми идеями и планами. Правый подлокотник выполнен в виде мини-столешницы для удобного размещения блокнота для записей и зарисовок, а левый изготовлен из необработанного массива дерева сложной

формы. Это сочетание несет в себе символическое значение единства работы правого и левого полушарий – творческого и логического мышления. Металлический декор каркаса, в виде красной проволоки, символизирует систему нейронных связей, функционирующих в мозге человека, формирующих наши привычки.

Хочется отметить ироничные творческие работы питерского художника Игоря Васильева, в которых плоскость «картины» превращается в объем, выходя в пространство, и приобретает монументальное звучание. Органичная комбинация керамики, металла и дерева в одной композиции усиливает и взаимообогащает образную выразительность художественного произведения в целом (рис. 2).



Рисунок 1. «Кресло творца», Студия «Ofelyart» г. Санкт-Петербург, 2014 г.



Рисунок 2. И.Васильев. «Дух Времени». Керамика, металл

Очень неожиданную комбинацию материалов мы можем наблюдать в мини-гобеленах художниц Ирины Колесниковой и Марины Нечепорук, представляющих собой творческий эксперимент, где тонкое, практически ювелирное ткачество сочетается с разнообразными традиционными и нетрадиционными материалами: металлом, деревом, бумагой, фотографиями, деталями часов и так далее (рис. 3).

Уникальный авторский стиль мы можем отметить на тканых работах львовской художницы, мастера гобелена Ярославы Ткачук. Ее работы пронизаны любовью к национальным мотивам и традициям Украины. Колорит ее работ очень гармоничный – сочетание оттенков коричневого, серого и охристых тонов. В своих авторских работах она не ограничивается традиционными приемами ткачества, применяя редкие техники плетения нитей, кружева, а также сочетания текстиля с патинированным металлом и сухими травами (рис. 4).



Рисунок 3. М. Нечепорук «Игра воображения», 1999. Лен, шелк, бумага ручного изготовления, металл, стекло



Рисунок 4. Я.Ткачук. Гобелены. Текстильные нити, сизаль, медь

В области ювелирного искусства совмещение традиционных и нетрадиционных для этого вида искусства материалов стало уже давно популярно. Это хорошо видно при анализе украшений, представляемых на престижном международном конкурсе ювелирного искусства, организованном крупнейшей корпорацией по добыче и производству алмазов DeBeers, определяющей векторы развития ювелирной моды на современные и оригинальные украшения по всему миру. В арсенал ювелиров, участвующих в этом престижном конкурсе, прочно вошли нетрадиционные материалы. Успешно и изысканно могут сочетаться в украшениях, золото, бриллианты и такие «не ювелирные» материалы, как текстиль, пластмасса, плексиглас, графит, уголь и т.д. [6; 7].

Представляет большой интерес работы женеvского ювелира Жильбера Альбера – виртуоза так называемого стилевого направления «био». Известность этот ювелир приобрел благодаря необычным материалам, сочетающимся в его изделиях наравне с золотом и бриллиантами. Элементам окружающего мира, таким как скарабеи, бабочки, морские раковины, галька, перья окаменелое дерево, кусочки метеоритов и другие сокровищам природы, Жильбер Альбер (рис. 5) придал истинную стоимость в глазах поклонников ювелирных украшений [8-10].



Рисунок 5. (слева) Жильбер Альбер. Колье. 1988 г., Швейцария (золото, бриллианты, черный жемчуг, скарабеи); (справа) Жильбер Альбер. Колье. 1990 г., Швейцария (золото, перо павлина, цветное стекло)

Подобные тенденции, выявленные в современном декоративно-прикладном искусстве и дизайне, не могут не учитываться в сфере высшего профессионального образования при подготовке специалистов в области декоративно-прикладного искусства, дизайна и художественной обработки материалов. Это имеет большое значение при проектировании художественных изделий декоративно-прикладного характера и их выполнении в материале обучающимися уровня бакалавриата и магистратуры. Федеральные государственные стандарты в данном направлении предъявляют требования к профессиональной деятельности обучающихся, включающую творческую деятельность, связанную с декоративно-прикладным искусством, художественным конструированием, выбором современных материалов и освоением технологий, направленных на проектирование художественных изделий и создание эстетически совершенных и высококачественных уникальных предметов и серийных изделий в области декоративно-прикладного искусства, дизайна и технической эстетики. Таким образом, высшее образование РФ ориентировано на развитие разносторонних профессиональных способностей личности студента, как будущего специалиста, создавая соответствующие условия для подготовки компетентного эксперта в своей области, ориентированного на постоянное профессиональное развитие в современных условиях [11-14].

Именно поэтому на кафедре художественной обработки материалов Института строительства, архитектуры и искусства ФГБОУ ВО «Магнитогорского государственного

технического университета им. Г.И. Носова» в рамках различных дисциплин практической направленности при работе в производственных мастерских студентам предоставляется возможность получить знания и приобрести профессиональные практические навыки в области декоративного искусства, изучить требования, предъявляемые к художественным изделиям разнообразного назначения: эстетические, экономические, гигиенические, производственные и т.д., для расширения профессиональных возможностей обучающихся и применения их в дальнейшей учебной и творческой деятельности. Использование дополнительных материалов (металла с керамикой, гобеленом и т.д., камня с металлом, текстиля или эмали с деревом и многое другое) расширяет возможности профессиональной подготовки студентов по таким направлениям как «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы» и «Технология художественной обработки материалов», по которым кафедра осуществляет подготовку бакалавров и магистров. Совмещение материалов и технологий, которое зачастую носит научно-исследовательский экспериментальный характер на этапе учебной деятельности, позднее студенты используют в выпускных квалификационных и творческих работах, расширяя свой практический опыт работы в мастерских. Обучение студентов бакалавров по обозначенным направлениям сосредоточено на индивидуальном творчестве, так как в нем с наибольшей полнотой сказываются оригинальность замыслов, разнообразие экспериментально-исследовательских поисков, которые затем находят отражение в дипломных и творческих разработках. На обучение декоративно-прикладному искусству возложена высокая и ответственная миссия продолжения славных традиций великого русского искусства, создание новых эстетических принципов, определяющих будущую художественную реальность. Это активный творческий процесс, обеспечивающий формирование профессионального интереса, соответствие содержания специальных дисциплин требованиям различных технологий современного производства, индивидуальность творческого выражения в создании художественного изделия каждого из студентов, оптимальный выбор художественных средств, технологически грамотное применение материалов и техник их обработки, повышающих качество и образную выразительность изделия, способствующих оригинальной интерпретации художественных традиций. Ориентирование на ручное изготовление единичных художественных изделий, не исключает изучения особенностей и перспектив серийного производства. Студенты имеют возможность реализации особенно удачных идей, предлагая свои наработки, различным художественным предприятиям в рамках прохождения производственных практик.

Развитие профессиональных качеств студентов напрямую связано с творческой деятельностью личности в процессе обучения. Практическое воплощение в материале творческих замыслов проектных разработок обогащают палитру креативных поисков и инновационных решений в сочетании материалов. Это помогает овладеть студентам чувством художественной выразительности, композиционной целостности, стилевого единства и т.д. выполняемых объектов. Поэтому кафедра художественной обработки материалов Института строительства архитектуры и искусства Магнитогорского государственного технического университета им. Г.И. Носова активно ведёт работу в данном направлении. Участие в выставках различного уровня студенческих творческих работ демонстрирует интерес к подобным творческим экспериментам. Решение комплексных задач в текущем художественном процессе, таких как осмысление и отражение в художественном сознании современности и прошлого, регионального своеобразия местных традиций; объединения творческих поколений; рост профессионализма; воспитание в обществе, понимание искусства как необходимой духовной основы, позволяют выставкам быть жизнеспособными и актуальными.

Современные выставки – масштабная попытка определения вектора творческих интересов сегодняшних молодых проявила со всей очевидностью интерес молодежной среды к поиску творческой аутентичности – необычайно актуальной проблемы в ситуации этнической пестроты и абсолютного доминирования эстетического плюрализма. Таким образом, участники выставок оказываются вовлеченными в процесс непрерывного самообразования и саморазвития, обмена опытом, популяризации художественного творчества и активизации интереса общества к этому виду деятельности. Подобные выставки дают панорамную картину развития декоративно-прикладного искусства и видение перспектив и дальнейших тенденций развития. Теоретическое переосмысление прошлого в контексте сегодняшнего дня, анализ современных художественных процессов, открытие новых имен – поле деятельности подобных выставок.

С 2014 г. по 2022 г. на кафедре художественной обработки материалов выполнялся ряд творческих и дипломных работ, носящих интегративный характер и представляющих комбинацию и сочетание различных материалов и технологий, демонстрирующих органичную композиционную целостность художественного образа, а также его концептуальность. Эти работы демонстрируют глубоко личностное мировосприятие авторами, выражающими свою человеческую, гражданскую позицию через широчайший спектр стилевых направлений с эксклюзивностью авторской манеры. Некоторые примеры данных работ представлены на рисунках 6-11.



Рисунок 6.

Рисунок 6. Сеппо А.В. Декоративный арт-объект «БлэжОрео», 2014. Медь, латунь, дерево, опаксовая эмаль, стекло (рук. Герасимова А.А.)



Рисунок 7.

Рисунок 7. Долгова А.В. Декоративные арт-объект «Время Дономы», 2015. Керамика, соли, медь, опаксовая эмаль (рук. Герасимова А.А.)



Рисунок 8.

Рисунок 8. Дегтярева С.В. Декоративная композиция «Древо жизни» (3 предмета), 2016. Керамика, глазури, латунь, выпиловка, светодиоды (рук. Кочеткова И.П.)

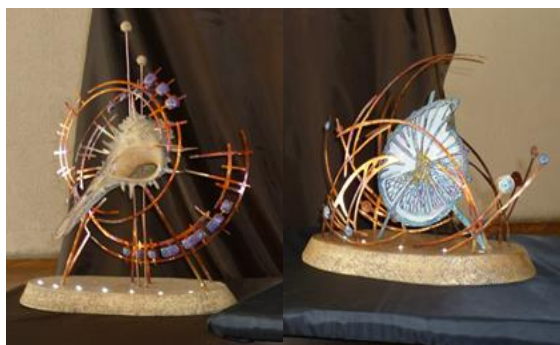


Рисунок 9.

Рисунок 9. Минтагирова С.Р. Серия декоративных арт-объектов «Seashell», 2016. Медь, ракушки, керамика, опаксовая эмаль (рук. Герасимова А.А.)



Рисунок 10.



Рисунок 11.

Рисунок 10. Хамина В.В. Декоративное панно «Первых лучей пробужденье», 2021. Текстильные нити, медь, эмалевая мозаика (рук. Вандышева О.В.)

Рисунок 11. Хамина В.В. Комплект ювелирных украшений «Солнцеворот», 2022. Нейзильбер, текстильные нити (рук. Каган-Розенцвейг Б.Л.)

Интерес, проявленный к подобного рода художественно-творческим экспериментам, свидетельствует об их актуальности и значимости на сегодняшний день. Это подтверждается участием в конкурсах и фестивалях самого разного уровня, где работы занимали призовые места, например, таких как:

- смотр-конкурс творческих работ студентов, магистров и аспирантов по направлению «Технология художественной обработки материалов» г. Санкт-Петербург, 2014-2022 гг.;
- Международная выставка-конкурс современного искусства Уральская неделя искусств «UralArtWeek» г. Магнитогорск, 2017 г.;
- Всероссийская художественная выставка-конкурс декоративно-прикладного искусства «Дарите людям красоту» г. Белорецк, 2017 г.;
- Международный евразийский фестиваль «Великий шёлковый путь. Диалог культур» г. Санкт-Петербург, 2021 г.;
- Всероссийский конкурс ювелирного искусства «Россия XXI век», Государственный исторический музей, г. Москва, 2021 г.;
- Международный конкурс молодых дарований среди студенческой и учащейся молодежи в области дизайна одежды и декоративно-прикладного искусства «Территория стиля – 2022», г. Чебоксары;
- Всероссийский фестиваль-конкурс «Потомки великих мастеров», г. Уфа, 2022 г.;
- и других.

Таким образом, развитие творческих способностей студентов, оригинальности их мышления, умения генерировать идеи в их учебной деятельности помогает достаточно прочно усваивать те области знаний, которые могут пригодиться в их самостоятельной профессиональной деятельности. Выставочная практика, являясь теоретическим и практическим инструментом образования и саморазвития, оказывает несомненное влияние на повышение уровня творческих работ и обеспечивает преемственность знаний в формате межкультурного обмена. Искусство существует не только как совокупность произведений, оно работает в системе «художник-произведение-зритель». Поэтому важно подготовить специалиста, обладающего не только суммой теоретических знаний, но и умеющего отслеживать, выявлять и оптимально грамотно внедрять в свои проекты новые тенденции, возникающие в искусстве в целом.

Заключение. В настоящее время комбинирование материалов в объектах декоративно-прикладного искусства и дизайна набирает все большую популярность, становясь поистине уникальным направлением взаимодействия художника и окружающего мира, поиска его персонального творческого почерка в современном искусстве. Можно наблюдать сочетание и взаимодействие различных видов декоративных искусств не только в конгломератной и композиционно-ансамблевой формах, но на более высоком уровне – концептуальном и стилеобразующем. Необычные сочетания материалов, интересные подходы к созданию образа и собственного стиля, все совершенствующиеся технологии обработки материалов подталкивают художников на новые и новые эксперименты, к поиску авторского выразительного языка. Использование натуральной фактуры наполняет привычные вещи новым образным содержанием. Поиски в искусстве универсального стиля, а в художественной практике синтетического жанра – основная тенденция современной эстетики. И молодые авторы чутко реагируют на остроту этой проблемы, предлагая свои версии пластического синтеза. Симптоматично

также частое обращение молодых авторов к приёмам так называемой смешанной техники, что можно диагностировать как проявление синдрома рождения новой языковой пластики.

Декоративные и функциональные предметы преобразуются в сложные философские, фигуративные, концептуальные, абстрактные композиции, монументальные произведения, инсталляции и арт-объекты, выходя из декоративно-прикладного в область формального искусства. Авторские уникальные художественные произведения выделяются среди массовой индустриальной продукции, определяя на сегодняшний день основные векторы развития декоративно-прикладного искусства и дизайна в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сложеникина Н.С., Чернышова Э.П., Ильин А.Н. Философские аспекты ценности предметной формы в декоративном искусстве и дизайне. Перспективы науки. 2019. № 8 (119). С. 176-179. URL:https://www.elibrary.ru/download/elibrary_41341479_47923104.pdf.
2. Каган М.С. Морфология искусства / М.С. Каган. – Л.: Искусство, 1972. – 440 с.
3. Кулененок В.В. Архитектура и дизайн: синтез искусств как основа построения целостно-структурированной среды. История и современные тенденции // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия F: Строительство. Прикладные науки. – 2011. – № 16. С. 2-10. URL:<https://www.elibrary.ru/item.asp?id=24815706>.
4. Канапьянова Р.М. Декоративно-прикладное искусство, как синтез народной культуры и творчества / Р.М. Канапьянова, П.С.Гуляев // Вестник МГУКИ. – 2016. – № 2. – С. 68-73.
5. Вандышева О.В., Гаврицков С.А., Кочеткова И.П. Синтез материалов в декоративно-прикладном искусстве: металл и керамика. История и современные тенденции // Культура и искусство. – 2019. – № 3. – С. 65 - 73. DOI: 10.7256/2454-0625.2019.3.29151.
6. Шаталова И.В. Стили ювелирных украшений / И.В. Шаталова. – М.: 6 Карат, 2004. – 198 с.
7. Шаталова И.В. Ювелирный Оскар. Алмазная международная премия Де Бирс / И.В. Шаталова. – М.: Ювелир-Информ, 2001. – 167 с.
8. Вандышева О.В., Чикишева К.В. Нетрадиционные материалы в ювелирных изделиях XX-XXI вв. // Современные тенденции развития декоративно-прикладного искусства и дизайна. 2013. – Вып.10. – С. 124-129.
9. Sokolov, M.V., Sokolova, M.S. Integration of disciplines based on the project schedule as the foundation training of the artist and designer of decorative art for metal // Modern tendencies of fine, decorative and applied arts and design. 2018 (1). Pp. 61-66. https://www.elibrary.ru/download/elibrary_35252175_37768990.pdf.
10. Шокорова Л.В. Современные интерпретации художественной обработки природных материалов // Традиционная народная культура как действенное средство патриотического воспитания и формирования межнациональных отношений: материалы Всероссийской научно-практической конференции. – Барнаул: ФГКОУ ВПО «БЮИ МВД РФ», 2016. С. 179-182. URL:https://www.elibrary.ru/download/elibrary_25807022_15186593.pdf.
11. ФГОС ВО по направлению подготовки 29.03.04 Технология художественной обработки материалов (уровень «бакалавр»): утвержден приказом Министерства образования и науки Российской Федерации от 22.09.2017 № 961 (ред. от 08.02.2021; с изм. и доп., вступ. в силу с 01.09.2021) / Министерство образования и науки Российской Федерации. – М., 2017.

12. ФГОС ВО по направлению подготовки 29.04.04 Технология художественной обработки материалов (уровень «магистр»): утвержден приказом Министерства образования и науки Российской Федерации от 22.09.2017 № 969 / Министерство образования и науки Российской Федерации. – М., 2017.
13. ФГОС ВО по направлению подготовки 54.03.02 Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы (уровень «бакалавр»): утвержден приказом Министерства образования и науки Российской Федерации от 13.08.2020 № 1010 (ред. от 26.11.2020) / Министерство образования и науки Российской Федерации. – М., 2020.
14. ФГОС ВО по направлению подготовки 54.04.02 Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы (уровень «магистр»): утвержден приказом Министерства образования и науки Российской Федерации от 13.08.2020 № 1007 (ред. от 26.11.2020) / Министерство образования и науки Российской Федерации. – М., 2020.

REFERENCES

1. Slozhenikina N.S., Chernyshova E.P., Il'in A.N. Filosofskie aspekty tsennosti predmetnoi formy v dekorativnom iskusstve i dizaine. *Perspektivy nauki*. 2019. № 8 (119). Pp. 176-179. URL:https://www.elibrary.ru/download/elibrary_41341479_47923104.pdf.
2. Kagan M.S. *Morfologiya iskusstva* / M.S. Kagan. – L.: Iskusstvo, 1972. – 440 p.
3. Kulenenok V.V. *Arkhitektura i dizain: sintez iskusstv kak osnova postroeniya tselostno-strukturirovannoi sredy. Istoriya i sovremennye tendentsii* // *Vestnik Polotskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya F: Stroitel'stvo. Prikladnye nauki*. – 2011. – № 16. Pp. 2-10. URL:<https://www.elibrary.ru/item.asp?id=24815706>.
4. Kanap'yanova R.M. *Dekorativno-prikladnoe iskusstvo, kak sintez narodnoi kul'tury i tvorchestva* / R.M. Kanap'yanova, P.S.Gulyaev // *Vestnik MGUKI*. – 2016. – № 2. – Pp. 68-73.
5. Vandysheva O.V., Gavritskov S.A., Kochetkova I.P. *Sintez materialov v dekorativno-prikladnom iskusstve: metall i keramika. Istoriya i sovremennye tendentsii* // *Kul'tura i iskusstvo*. – 2019. – № 3. – Pp. 65 - 73. DOI: 10.7256/2454-0625.2019.3.29151.
6. Shatalova I.V. *Stili yuvelirnykh ukrashenii* / I.V. Shatalova. – M.: 6 Karat, 2004. – 198 p.
7. Shatalova I.V. *Yuvelirnyi Oskar. Almaznaya mezhdunarodnaya premiya De Birs* / I.V. Shatalova. – M.: Yuvelir-Inform, 2001. – 167 p.
8. Vandysheva O.V., Chikisheva K.V. *Netraditsionnye materialy v yuvelirnykh izdeliyakh XX-XXI vv.* // *Sovremennye tendentsii razvitiya dekorativno-prikladnogo iskusstva i dizaina*. 2013. – Vyp.10. – Pp. 124-129.
9. Sokolov, M.V., Sokolova, M.S. *Integration of disciplines based on the project schedule as the foundation training of the artist and designer of decorative art for metal* // *Modern tendencies of fine, decorative and applied arts and design*. 2018 (1). Pp. 61-66. https://www.elibrary.ru/download/elibrary_35252175_37768990.pdf.
10. Shokorova L.V. *Sovremennye interpretatsii khudozhestvennoi obrabotki prirodnykh materialov* // *Traditsionnaya narodnaya kul'tura kak deistvennoe sredstvo patrioticheskogo vospitaniya i formirovaniya mezhnatsional'nykh otnoshenii: materialy Vserossiiskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii*. – Barnaul: FGKOU VPO «BYuI MVD RF», 2016. Pp. 179-182. URL:https://www.elibrary.ru/download/elibrary_25807022_15186593.pdf.
11. FGOS VO po napravleniyu podgotovki 29.03.04 Tekhnologiya khudozhestvennoi obrabotki materialov (uroven' «bakalavr»): utverzhden prikazom Ministerstva obrazovaniya i nauki Rossiiskoi Federatsii ot 22.09.2017 № 961 (red. ot 08.02.2021; s

- izm. i dop., vstup. v silu s 01.09.2021) / Ministerstvo obrazovaniya i nauki Rossiiskoi Federatsii. – M., 2017.
12. FGOS VO po napravleniyu podgotovki 29.04.04 Tekhnologiya khudozhestvennoi obrabotki materialov (uroven' «magistr»): utverzhden prikazom Ministerstva obrazovaniya i nauki Rossiiskoi Federatsii ot 22.09.2017 № 969 / Ministerstvo obrazovaniya i nauki Rossiiskoi Federatsii. – M., 2017.
 13. FGOS VO po napravleniyu podgotovki 54.03.02 Dekorativno-prikladnoe iskusstvo i narodnye promysly (uroven' «bakalavr»): utverzhden prikazom Ministerstva obrazovaniya i nauki Rossiiskoi Federatsii ot 13.08.2020 № 1010 (red. ot 26.11.2020) / Ministerstvo obrazovaniya i nauki Rossiiskoi Federatsii. – M., 2020.
 14. FGOS VO po napravleniyu podgotovki 54.04.02 Dekorativno-prikladnoe iskusstvo i narodnye promysly (uroven' «magistr»): utverzhden prikazom Ministerstva obrazovaniya i nauki Rossiiskoi Federatsii ot 13.08.2020 № 1007 (red. ot 26.11.2020) / Ministerstvo obrazovaniya i nauki Rossiiskoi Federatsii. – M., 2020.

Ван Шухань

ассистент

ФГБОУ ВО «Чанчуньский педагогический университет»

e-mail: 149109233@qq.com

Wang Shuhan

Assistant

of Changchun Pedagogical University

ДИАГНОСТИКА ГОТОВНОСТИ СТУДЕНТОВ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ВУЗОВ КИТАЯ К СОЗДАНИЮ ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКОЙ СРЕДЫ В ДОШКОЛЬНЫХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ УЧРЕЖДЕНИЯХ

Аннотация. В статье рассматривается актуальная для современной китайской педагогики проблема подготовки будущих воспитателей детских садов к организации художественно-эстетической среды. Разработка диагностического инструментария необходима для мониторинга данного процесса и усовершенствования учебных программ. В статье уточнены характеристики понятия «готовность к деятельности» в соответствии со структурой художественно-эстетической среды, выделены критерии оценки готовности студентов к ее организации в дошкольных учреждениях, представлены разработанные уровневые характеристики и диагностические задания.

Ключевые слова: профессиональная подготовка студентов педагогических вузов Китая, художественно-эстетическая среда в дошкольном образовательном учреждении.

DIAGNOSTICS OF READINESS OF STUDENTS OF PEDAGOGICAL UNIVERSITIES OF CHINA TO CREATE AN ARTISTIC AND AESTHETIC ENVIRONMENT IN PRESCHOOL EDUCATIONAL INSTITUTIONS

Annotation. The relevance of the problem considered in the article is due to the need of Chinese society for graduates of pedagogical universities who have a high level of preparation for creating a developing artistic and aesthetic environment in educational institutions. The development of diagnostic tools is necessary to monitor this process and improve training programs. The article clarifies the characteristics of the concept of "readiness for activity" in relation to the problem of research, highlights the criteria for assessing students' readiness to create a developing artistic and aesthetic environment in educational institutions, presents the developed level characteristics and diagnostic tasks.

Keywords: developing potential of the artistic and aesthetic environment, diagnostics of students' readiness to create an artistic and aesthetic environment in a preschool educational institution.

Подготовка педагогов, способных создать художественно-эстетическую среду в дошкольных образовательных учреждениях как среду «здоровой жизни и богатейшей деятельности детей» [7, с. 96] – актуальная задача современной китайской педагогики детства. Для реализации этой задачи в педагогических вузах Китая студентами изучаются дисциплины, раскрывающие значимость художественно-эстетической среды в развитии ребенка. Соответственно необходима разработка подходов к диагностике развития у студентов готовности к созданию художественно-эстетической среды в образовательных учреждениях.

Для определения критериев данного педагогического процесса необходимо выделить основные характеристики понятия «готовность личности к деятельности». В психолого-педагогической литературе такими характеристиками выступают: когнитивная готовность – знание специфики деятельности, способов ее освоения, мотивационная готовность – наличие высокой мотивации к деятельности в соответствии с отношением к ней, коммуникативно-деятельностная готовность – активное использование продуктивных стратегий для осуществления данной деятельности [3, с. 24]

Применительно к нашему исследованию данные характеристики готовности уточняются следующим образом.

Когнитивная готовность заключается в сформированных представлениях о компонентах художественно-эстетической среды и их функциях в педагогическом процессе.

В работах Чэнь Хэциня, Гао Миня, Дин Хайдуня, Ли Чуньфаня, Ма Цзиньхуэя и др. [Цит. по: 7, с. 98].) акцентируется предметно-пространственный компонент образовательной художественно-эстетической среды. Широко освещены вопросы дизайна в оформлении помещений детского сада, эстетического вида мебели, игрушек, книг для детей, использования художественных изделий в оформлении и пр. В исследованиях раскрывается роль эстетики в воспитании у детей стремления к порядку в своем окружении, эстетике своего внешнего вида, в формировании у них здоровых душевных качеств [там же].

Творческий компонент раскрывается в совместной деятельности детей и взрослых по художественно-эстетическому оформлению образовательного пространства.

В детских садах Китая придается большое значение участию детей в оформлении образовательного пространства в соответствии с положениями мониторинговой методикой ECERS (Early Childhood Environment Rating Scale – Шкала для комплексной оценки качества образования в дошкольных образовательных организациях), где данная характеристика является одной из наиболее значимых в оценке организации образовательного пространства [5, с. 23]. Опыт организации центров художественного творчества в группах детского сада обобщают в своих работах Ли Хуньюй [2], Цзэн Лин [6]. Большое количество методических разработок посвящено обучению рисованию в доступных для детей техниках (Жен Сюэмэй [1], Цзян Хунмэй [11], Чэнь Сяохэн [10]).

Ценностно-смысловой компонент раскрывается в эстетическом общении детей и взрослых на основе произведений искусства.

Особая роль отводится декоративно-прикладному искусству, тесно связанному с национальными традициями и наиболее доступному для его восприятия детьми в процессе собственной практической деятельности. В работе детских садов Китая практикуются программы по народной культуре (Чжао Хайян [8], Чжао Шуфан [9]) проводятся тематические занятия на материале декоративно-прикладного искусства (У Сяоли [4]). Эстетическое общение и декоративно-прикладное творчество детей приобщают их к традициям национальной культуры, нормам отношений человека с окружающим миром.

Мотивационная готовность студентов к созданию художественно-эстетической среды в дошкольном образовательном учреждении связана с осознанием будущими педагогами периода детства значимости педагогически организованной художественно-эстетической среды для разностороннего развития детей.

Подготовка студентов в данном направлении выступает как необходимая профессиональная компетенция, что определяется стандартами дошкольного образования Китая. В Директивной программе дошкольного образования, действующей в Китае, подчеркивается значимость художественно-эстетической деятельности для гармоничного

развития детей. Понимание студентами смысла и значимости педагогической организации художественно-эстетической среды в детском учреждении для разностороннего развития детей мотивирует их к развитию и совершенствованию данной профессиональной компетенции.

Коммуникативно-деятельностная готовность к созданию художественно-эстетической среды в дошкольном образовательном учреждении предполагает владение соответствующими методиками.

Эта задача решается в рамках освоения студентами учебных дисциплин, большую часть которых занимают практические занятия, где студенты осваивают основы дизайна, знакомятся с методиками развития детского творчества.

Проведенный анализ литературы и выделенные характеристики процесса развития у студентов готовности к созданию художественно-эстетической среды в образовательных учреждениях позволили нам определить критерии для мониторинга данного педагогического процесса: *когнитивный* – сформированность представлений о структурных компонентах художественно-эстетической среды и их содержательном наполнении; *мотивационно-ценностный* – наличие высокой профессиональной мотивации к созданию педагогически организованной художественно-эстетической среды для гармоничного развития детей; *деятельностный* – владение продуктивными технологиями реализации развивающего потенциала художественно-эстетической среды в работе с детьми в условиях дошкольного учреждения.

На основе данных критериев были разработаны их уровневые характеристики.

Высокий (оптимальный) уровень. Сформировано представление о художественно-эстетической среде в ДОУ как эмоционально-образном контексте в гармоничном развитии детей. Круг психолого-педагогических знаний о компонентах художественно-эстетической среды, их функциях в педагогическом процессе характеризуется широтой, разносторонностью и систематизированностью. Понимание значимости профессиональных знаний и умений в этой области выражается аргументировано и убежденно. Сформирован широкий кругозор, позволяющий ориентироваться в методической литературе по данной проблеме. Сформированы умения в организации художественно-эстетической среды в детских садах с применением продуктивных технологий.

Средний (удовлетворительный) уровень. В представлениях о художественно-эстетической среде в дошкольном учреждении преобладают отрывочные сведения. Имеется некоторый запас знаний в области педагогики и психологии воспитания ребенка с применением художественно-образных средств, хотя эти знания не систематизированы. Оценка значимости профессиональной компетенции, связанной с созданием художественно-эстетической среды в дошкольном учреждении, недостаточно аргументирована или мыслится как несущественная сфера в будущей профессиональной деятельности. Имеются отрывочные представления о существующих программах, методиках, рекомендациях по реализации развивающего потенциала художественно-эстетической среды. Практические умения в организации художественно-эстетической среды в дошкольном учреждении ограничены.

Низкий (недостаточный) уровень. Представления о художественно-эстетической среде в дошкольном учреждении неопределенные и расплывчатые. Педагогические и психологические знания о значении художественно-эстетической среды в развитии личности ребенка поверхностны, фрагментарны или отсутствуют вовсе. Не входят в круг интересов, а потому отсутствуют какие-либо представления о соответствующих методиках. Вопросы создания художественно-эстетической среды в дошкольном

учреждении не связываются с будущей профессиональной педагогической деятельностью, воспринимаются как ненужный компонент обучения в вузе.

Мониторинг проводился в условиях естественного педагогического процесса на базе Чанчуньского педагогического университета в Китае. Для проведения начальной диагностики были отобраны две группы студентов (по 24 человека в каждой) с одного курса, обучающиеся по специальности «Педагогика дошкольного образования». В обеих группах студентами изучались дисциплины, включенные как обязательные в учебный план («Создание и дизайн окружающей среды», «Детский сад: Практическое изобразительное искусство», «Изготовление детских игрушек и учебных пособий»).

По когнитивному критерию была предложена анкета, которая содержала в себе характеристики художественно-эстетической среды в дошкольном учреждении. Студентам давалось задание отметить знаком «+» те характеристики, которые они считают наиболее существенными.

В каждой из выделенных характеристик были акцентированы определенные черты. В одних – делался акцент на важность развития общей культуры ребенка, эстетического вкуса. В других – акцентировалась эффективная организация творчества детей. Ряд характеристик был связан с нравственным воспитанием детей при общении с произведениями искусства, включенными в оформление группы детского сада. В некоторых характеристиках заострялось внимание на создании эмоционального благополучия детей с помощью дизайна помещений. Однако полной характеристики не давало ни одно из перечисленных определений. Поэтому дополнением к ответам на вопросы анкеты студентам было дано задание сформулировать свое определение на основе имеющихся характеристик, а также с собственными дополнениями и уточнениями.

Эталон ответа, демонстрирующий высокий уровень, – собственная формулировка, которая включает в себя понимание студентом значимости влияния художественно-эстетической среды на разностороннее развитие личности ребенка (создание эмоционального комфорта, развитие детского творчества, формирование нравственной сферы в эстетическом общении).

Анализ результатов анкетирования. Из беседы, которая возникла со студентами по поводу их ответов на вопросы анкеты (а также из их собственных формулировок проблемы в конце анкеты) выяснилось, что само выражение «художественно-эстетическая среда» студентам непонятно. В учебных курсах используется понятие «дизайн окружающей среды». В ответах студентов акцентировались внешние атрибуты среды, связанные с эстетичностью обстановки, оформлением групповых помещений и пр. Соответственно, влияние дизайна среды на детей ограничивается, в понимании студентов, приобщением их к эстетике внешнего окружения, развитием у них эстетического вкуса, умений оформлять окружающее пространство. Такое узкое понимание проблемы переводит ее в разряд не самых существенных, не первостепенных в воспитании детей, по мнению будущих педагогов. Среди вопросов, связанных с педагогическими возможностями художественно-эстетической среды студенты останавливают свой выбор на активизации детского творчества. Такому компоненту среды, как ценностно-смысловой, студенты не придают значения.

Анализ ответов студентов на вопросы анкеты привел нас к выводу о том, что будущие педагоги нуждаются в обоснованных аргументах с позиции психолого-педагогической науки о том, что проблема создания художественно-эстетической среды в дошкольном учреждении намного серьезнее и глубже только дизайна окружающего пространства и привлечения детей к его оформлению.

По мотивационно-ценностному критерию было дано задание, выявляющее у студентов понимание значимости эстетики предметно-пространственного оформления

образовательной среды. Студентам предлагалось просмотреть несколько фотографий, в которых были допущены ошибки в эстетическом оформлении группы детского сада. В письменном ответе необходимо было описать эти ошибки, указать, в чем заключается их негативное воздействие на детей и предложить варианты, как с помощью эстетической организации пространства решить возникшие проблемы.

Эталоны ответов, демонстрирующих высокий уровень. Студенты точно описывают ошибки в организации дизайна образовательного пространства группы:

– использование большого числа эстетически не сочетающихся предметов, ярких негармоничных цветовых доминант ведет к сенсорному перенасыщению, усталости у детей;

– все составляющие пространства группы куплены в готовом виде, расставлены и оформлены красиво, но бесполезны для детей, представляют собой лишь фон к их деятельности;

– группа наполнена большим числом однообразных и устаревших дидактических игр, игрушек и пр.)

Анализ письменных ответов. Ответы студентов на поставленные вопросы оказались очень далеки от желаемого (сформулированного как «эталон») результата. Фрагменты, которые педагог демонстрировал как негативные примеры, студенты в подавляющем большинстве восприняли как норму, не отметив в них ничего ошибочного. Пример, где расцветка предметов была явно безвкусна и криклива, некоторые даже отметили как положительный, поскольку «яркость красок указывала на недавно сделанный ремонт». Лишь немногие студенты отметили на одном из примеров старые, имеющие неэстетичный вид игрушки. Характерный для всей группы вывод: это вполне обычная обстановка в группах детских садов, дизайн соответствует существующим требованиям.

По *деятельностному критерию* было предложено составить план по организации эстетического общения с детьми на основе произведения искусства. Каждому студенту предлагалось вспомнить художественное произведение, иллюстрирующее какую-либо нравственную коллизию (или значимое календарное событие), и выступить в роли организатора беседы по этому произведению. Для студентов в процессе их подготовки к проведению игры ставились следующие задачи:

– продумать сюрпризный момент для привлечения внимания и интереса детей к произведению, которое будет обсуждаться;

– продумать способы эмоционально-образного взаимодействия с детьми во время беседы о содержании произведения искусства;

– придумать задание, в котором дети в собственной практической деятельности могут выразить свое понимание содержания произведения.

Студентам разрешалось в процессе выполнения задания пользоваться самостоятельно найденной методической литературой.

Эталон выполнения задания – предложение оригинального варианта вовлечения детей в обсуждение произведения искусства; перечисление разнообразных способов эмоционально-образного взаимодействия с детьми с краткой, но обоснованной аргументацией воспитательного потенциала каждого перечисленного способа; предложение оригинального варианта практического задания для детей, отражающего их понимание художественного содержания.

Результаты самостоятельной работы студентов выразились в следующем. Подавляющее большинство студентов отнеслись к работе формально: были использованы книги, оказавшиеся «под рукой», т.е. с наиболее подходящими по теме названиями; студенты использовали один, максимум два источника; у большинства получился не план

беседы, а несколько дословно выписанных из методических рекомендаций цитат, не очень согласующихся между собой. Методические рекомендации, которые нашли студенты по теме, в основном, оказались связаны с литературными произведениями. Исключение составили две работы, в которых студенты, помимо чтения, обратились к обсуждению произведений изобразительного искусства. Никто из студентов не предложил обратиться к произведениям искусства, которые были бы включены в оформление группы, никто не выдвинул идею обращения к ним для воспитательных бесед с детьми.

Подытоживая в целом результаты выполненной диагностической работы, мы приходим к следующему выводу.

Начальная диагностика показала примерно одинаковые результаты готовности студентов к созданию художественно-эстетической среды в дошкольном образовательном учреждении. Эти результаты оказались преимущественно средними и низкими по всем выделенным критериям и показателям.

Результаты диагностики позволили нам внести коррективы в содержание как практических, так и лекционных занятий со студентами в рамках осваиваемых ими дисциплин.

В лекционных занятиях мы усилили акцент на анализе компонентов художественно-эстетической среды и их содержательном наполнении. В начальные лекции по дисциплинам была введена информация о значимости художественно-эстетической деятельности и переживания эстетических чувств для гармоничного развития детей дошкольного возраста.

В практические занятия мы ввели дополнительные задания по моделированию эстетического оформления группы детского сада с учетом возраста детей. Студенты должны были продумать оптимальное сенсорное насыщение предметного окружения, предусмотреть включение в оформление помещения предметов искусства, продумать рациональное расположение материалов для творчества детей и пр.

Также были разработаны задания по тематическому оформлению группы к праздничным событиям. Обязательным условием для таких проектов мы сформулировали введение в оформление группы произведений изобразительного искусства, соответствующих тематике событий, и разработку бесед с детьми. Были предусмотрены задания по практическому анализу детьми произведений искусства. Такой анализ связан с сопоставлением сюжета художественного произведения с ситуацией, которая знакома ребенку. Герой картины может сравниваться с персонажем мультфильма или с кем-то из близкого окружения ребенка. Дети могут нарисовать себя в костюме героя, подобрать геометрическую фигуру, которая отражает композицию картину и т.д. Такие приемы практического анализа помогают детям понять содержание произведения и являются шагом к освоению средств художественной выразительности.

Для освоения студентами методик развития детского творчества было разработано задание по планированию Центра художественного творчества в группе детского сада. При разработке такого плана студентам предлагалось соотнести с конкретным возрастом детей выбор материалов и инструментов, необходимых для художественного творчества.

Учебный план был дополнен практическими занятиями по освоению студентами нетрадиционных техник рисования (рисование набрызгом, тычком, с помощью кляксографии, пластилинографии и т.д.) Изготовление изделий в этих техниках воспринимается детьми как увлекательная игра, имеющая при этом результат в продукте творчества. Использование этих техник в работе с дошкольниками открывает возможность активизации их творческого участия в оформлении своей группы в детском саду.

Таким образом, разработанный нами диагностический инструментарий позволил осуществить мониторинг образовательного процесса с целью усовершенствования учебных программ и повышения качества подготовки студентов в их будущей профессиональной деятельности по созданию художественно-эстетической среды в дошкольных образовательных учреждениях.

ЛИТЕРАТУРА

1. Жен Сюэмэй. Исследование детского обучения печати водой и чернилами / С. Жен. – Хубэй: Изд-во художественного колледжа, 2020. – 64с.
2. Ли Хуньюй. Создание среды детского сада / Х. Ли. – Пекин: Издательская группа Пекинского педагогического университета, 2015. – 8 с.
3. Санжаева Р.Д. Психологические механизмы формирования готовности человека к деятельности: автореф. дис. ... д-ра психол. наук. / Р.Д. Санжаева. – Новосибирск, 1997. – 52 с.
4. У Сяоли. Стратегическое исследование по созданию тематической региональной деятельностной среды в детском саду / С. У. // Новые занятия. – 2020. – (39):89.
5. Хармс Т. Шкалы для комплексной оценки качества образования в дошкольных образовательных организациях ECERS-R: переработанное издание / Т. Хармс, Р. М. Клиффорд, Д. Крайер; пер. с англ. И.Ю. Облачко, И.Е. Федосова. – М.: Изд-во «Национальное образование», 2017. – 136 с.
6. Цзэн Лин. Краткая дискуссия о влиянии художественной зоны на создание среды в детском саду и развитие детского творчества / Л. Цзэн. // Родители. – 2020. – (25):159–161.
7. Чжан Лисин Особенности организации дошкольного образования в КНР /Л. Чжан // Дошкольное воспитание. – 2009. – № 12. – С. 95-104.
8. Чжао Хайянь. Изучение народной культуры в дошкольном образовании: дисс. ... канд. пед. наук / Х. Чжао. – Юго-Западный Университет, 2012. – 134 с.
9. Чжао Шуфан. Исследование значимости и стратегии включения народных ремесел в учебную программу детского сада: дисс. ... магистра / Ш. Чжао. – Юго-Западный Университет, 2010. – 98 с.
10. Чэнь Сяохэн. Основы изящных искусств (второе издание) / С. Чэнь. – Пекин: Renmin University Press, 2010. – 82 с.
11. Цзян Хунмэй. Как развивать творческие способности маленьких детей в художественной деятельности / Х. Цзян // Современное преподавание и исследования. – Пекин: Издательская группа Пекинского педагогического университета, 2016. – 67 с.

REFERENCES

1. Zhen Syuemei. Issledovanie detskogo obucheniya pechati vodoi i chernilami / S. Zhen. – Khubei: Izd-vo khudozhestvennogo kolledzha, 2020. – 64p.
2. Li Khunyui. Sozdanie sredy detskogo sada / Kh. Li. – Pekin: Izdatel'skaya gruppa Pekinskogo pedagogicheskogo universiteta, 2015. – 8 p.
3. Sanzhaeva R.D. Psikhologicheskie mekhanizmy formirovaniya gotovnosti cheloveka k deyatel'nosti: avtoref. dis. ... d-ra psikhol. nauk. / R.D. Sanzhaeva. – Novosibirsk, 1997. – 52 p.
4. U Syaoli. Strategicheskoe issledovanie po sozdaniyu tematicheskoi regional'noi deyatel'nostnoi sredy v detskom sadu / S. U. // Novye zanyatiya. – 2020. – (39):89.
5. Kharms T. Shkaly dlya kompleksnoi otsenki kachestva obrazovaniya v doshkol'nykh obrazovatel'nykh organizatsiyakh ECERS-R: pererabotannoe izdanie / T. Kharms, R. M.

- Klifford, D. Kraier; per. s angl. I.Yu. Oblachko, I.E. Fedosova. – M.: Izd-vo «Natsional'noe obrazovanie», 2017. – 136 p.
6. Tszen Lin. Kratkaya diskussiya o vliyaniikhudozhestvennoizony na sozdanie sredy v detskom sadu i razvitie detskogo tvorchestva / L. Tszen. // Roditeli. – 2020. – (25):159–161.
 7. Chzhan Lisin Osobennosti organizatsii doshkol'nogo obrazovaniya v KNR /L. Chzhan // Doshkol'noe vospitanie. – 2009. – № 12. – Pp. 95-104.
 8. Chzhao Khaiyan'. Izuchenie narodnoi kul'tury v doshkol'nom obrazovanii: diss. ... kand. ped. nauk / Kh. Chzhao. – Yugo-Zapadnyi Universitet, 2012. – 134 p.
 9. Chzhao Shufan. Issledovanie znachimosti i strategii vklyucheniya narodnykh remesel v uchebnuyu programmudetskogo sada: diss. ... magistra / Sh. Chzhao. – Yugo-Zapadnyi Universitet, 2010. – 98 p.
 10. Chen' Syaokhen. Osnovy izyashchnykh iskusstv (vtoroe izdanie) / S. Chen'. – Pekin: Renmin University Press, 2010. – 82 p.
 11. Tszyan Khunmei. Kak razvivat' tvorcheskie sposobnosti malen'kikh detei v khudozhestvennoi deyatelnosti / Kh. Tszyan // Sovremennoe prepodavanie i issledovaniya. – Pekin: Izdatel'skaya gruppa Pekinskogo pedagogicheskogo universiteta, 2016. – 67 p.

Ильяева Лариса Павловна
аспирант кафедры экономической теории
ФГБОУ ВО «Ростовский государственный экономический университет (РИНХ)»
e-mail: alap1265@mail.ru

Pyayeva Larisa P.
graduate student Department of Economic Theory
Rostov State Economic University (RINH)

РЕКРЕАЦИЯ ДЕТЕЙ И ПОДРОСТКОВ В УСЛОВИЯХ МАССОВОЙ МЕДИАТИЗАЦИИ ОКРУЖАЮЩЕЙ СРЕДЫ

Аннотация. В статье рассматриваются вопросы отдыха и оздоровления детей и подростков в свободное время. Актуализируется проблема эмоциональной и физической утомляемости в результате бесконтрольного применения компьютерных технологий и интернета. Проведено исследование по определению степени усталости методом анкетирования. Даны рекомендации по приобщению детей и подростков к творческой деятельности в культурно-досуговых учреждениях в качестве активного времяпрепровождения. Рекреационная деятельность является основополагающей составляющей культурно-досуговой деятельности подрастающего поколения, способствующей восстановлению психофизических сил, а также развитию коммуникабельности, творческого мышления, интеллектуальных способностей.

Ключевые слова: отдых, свободное время, дети, подростки, досуговая деятельность, медиасреда, рекреационные технологии.

RECREATION OF CHILDREN AND ADOLESCENTS IN CONDITIONS OF MASS MEDIATIZATION OF THE ENVIRONMENT

Abstract. The article deals with the issues of recreation and health improvement of children and adolescents in their free time. The problem of emotional and physical fatigue as a result of uncontrolled use of computer technologies and the Internet is being actualized. A study was conducted to determine the degree of fatigue by the questionnaire method. Recommendations are given on introducing children and adolescents to creative activities in cultural and leisure institutions as an active pastime. Recreational activity is a fundamental component of the cultural and leisure activities of the younger generation, contributing to the restoration of psychophysical strength, as well as the development of sociability, creative thinking, intellectual abilities.

Keywords: recreation, free time, children, teenagers, leisure activities, media environment, recreational technologies.

Введение

Современный век – это век больших скоростей, быстротечных событий и высокой стрессовой составляющей. В связи с этим возникает необходимость создания условий для организации отдыха, поиска новых подходов к формированию эффективной системы рекреационной деятельности. Термин рекреация в переводе с латинского языка (recreatio) значит восстановление. Это деятельность человека в свободное от работы или учебы время по восстановлению и укреплению физических и духовных сил. Сегодня особо важно обеспечить население рекреационной средой: туризмом, санаторно-курортным оздоровлением, спортивным и досуговым комплексом услуг. Все перечисленные

компоненты рекреации отражают качественный уровень здоровья не только взрослого населения, но детей и подростков в окружении «взрослой» реальности.

Проблема рекреации рассматривалась в трудах Л.Е. Куприной, Г.Р. Камаловой, О.А. Кравцовой, А.В. Бирюковой и других исследователей.

Л.Е. Куприна понятие «рекреация» рассматривает как деятельность, включающую в себя расширенное воспроизводство физических, интеллектуальных и эмоциональных сил [1, с. 159].

Г.Р. Камалова интерпретирует рекреацию как гедонистическую деятельность, которая в рамках культурно-досуговых учреждений призвана доставлять удовольствие, развлекать и успокаивать средствами культуры и искусства [2, с. 186].

Проблему рекреации О.А. Кравцова видит в досуговой деятельности, оказывающую доминирующее влияние на сущностные силы человека [3, с. 158].

А.В. Бирюкова считает, что рекреация служит не только отдыху, но развитию личности и ее духовно-культурным потребностям. По мнению Аллы Владимировны, целью рекреационной деятельности является не получение материальных благ, а объективные потребности субъекта в восстановлении здоровья и является благом [4, с. 72].

Следуя выше изложенному, определим понятие рекреации как культурно-досуговую деятельность по восстановлению физических и духовных сил после трудового дня или обучения.

Подрастающее поколение XXI столетия представляет собой особую общность, которая находится в стадии формирования ценностной системы, физического и духовно-нравственного становления. Здоровье детей и подростков является очень важным показателем благополучия общества и государства. Статья 12 (Глава II) Федерального закона от 24.07.1998 №124-ФЗ (ред. от 14.07.2022) «Об основных гарантиях прав ребенка в Российской Федерации» подчеркивает важность «Обеспечения прав детей на отдых и оздоровление» [5, с. 8]. Данный документ регламентирует необходимость новых разработок рекреационных технологий на базе учреждений досуговой сферы.

Анализ исследований Е.А. Бондаренко, А.В. Федорова, И.В. Чельшевой в области применения медиаобразовательных технологий в процессе обучения и повседневной жизни подтверждает, что развитие медиатехнологий оказывает большое влияние на личностное формирование детей и подростков. Становление подрастающего поколения происходит не только в момент обучения или пребывания дома, но и в свободное время, которое не всегда используется с пользой. «Свободное время частного времяпрепровождения очерчивает как бы меловой круг вокруг индивидуального общения. Вне этого частного общения... не может сформироваться и личность культуры,.. В реальной жизни далеко не всегда свободное время используется во благо и способствует духовному обогащению личности» [6, с. 25].

Проблема свободного времени подрастающего поколения сегодня является одним из важнейших направлений педагогики досуга. Дети имеют возможность выбирать развлечения по собственному желанию, не задумываясь, позитивное или негативное влияние оно оказывает. Учреждения культурно-досуговой сферы призваны координировать свободное времяпрепровождение с максимальной пользой для их воспитания и развития, как физического, так и духовно-нравственного.

Безграничный доступ несовершеннолетних к Интернету дает возможность общаться с друзьями, одноклассниками, родителями, пользоваться образовательными сайтами, обогащать интеллект в области литературы и искусства.

Е.В. Шаталова к положительным факторам общения детей с интернетом относит такие как:

- рост скорости реакции на зрительные сигналы, повышение внимательности;
- быструю адаптируемость мозга к обработке повседневной информации;
- прогрессивный рост уровня интеллекта (IQ) – компьютерные технологии способствуют умственному развитию как развивающие игры [7, с. 3419].

Но вместе с положительными элементами интернет-сайты содержат и негативную информацию, несовместимую часто с детско-подростковой психикой и физическим здоровьем. «В условиях все более интенсивного информационного потока, расширения коммуникативных связей, проникновения медиа во все сферы деятельности человека, наряду с новыми возможностями для межкультурной коммуникации, аккультурации, расширением информационного поля для саморазвития человека, можно выделить и несколько негативных тенденций, связанных с обострением проблем отчужденности современного человека от культуры, красоты и созидания, проникновения маргинализированных моделей поведения, снижения духовного и культурного уровня в современном обществе и т.д.» [8, с. 5].

Кроме того, помимо выше перечисленных негативных тенденций, а также нарушения осанки и ухудшения зрения, возникает компьютерная зависимость, которую психологи сравнивают с психическими расстройствами. Интернет-аддикцию ученые относят к категории нехимических аддикций, когда объект зависимости выражается в поведенческом образе, а не посредством психо-активного препарата.

Е.В. Шаталова вместе с положительными отмечает и негативные факторы влияния компьютерных технологий на здоровье подрастающего поколения:

- уменьшение способности концентрироваться, мышление превращается в отрывочное, а чтение становится поверхностным, формируется абстрактное мышление, в результате чего мозг атрофируется;
- утрата способности мозга управлять базовыми механизмами, которые регулируют контактирование с окружающими;
- возможность выполнять несколько заданий одновременно (слушание музыки, общение в социальных сетях и т.д.), которая усиливает появление стресса и дефицита внимания;
- приспособление к возможностям техники влечет за собой развитие кратковременной памяти;
- неконтрольное погружение в интернет вызывает переутомление, и как следствие раздражительность и опустошение [7, с. 3420].

Перечисленные факторы как положительные, так и отрицательные обозначили противоречия между необходимостью применения информационных технологий в процессе обучения и наличием негативных элементов их использования, вследствие чего возникает переутомляемость и ухудшение физического здоровья. Данные противоречия обуславливают **актуальность** проблемы организации отдыха, оздоровления детей и подростков в свободное время.

Цель нашего исследования: поиск возможных способов рекреации детско-подростковой аудитории в условиях массовой информатизации окружающей среды.

Цель может быть достигнута при решении ниже перечисленных **задач**:

1. Анализ медиасреды в рекреационном процессе.
2. Характеристика рекреационных технологий в условиях культурно-досуговых учреждений.
3. Анализ степени утомляемости детей и подростков от использования компьютерных технологий в учебном процессе и повседневной жизни.
4. Рекомендации по применению рекреационных технологий детско-подростковой аудитории в условиях культурно-досуговых учреждений.

Методы исследования.

В исследовании применялись методы:

- анализ и синтез научной литературы;
- наблюдение;
- анкетирование детей и подростков культурно-досуговых учреждений (коллективы художественной самодеятельности культурно-досуговых учреждений г. Белая Калитва (МБУК «ДК им. Чкалова» и МБУК «Центр культурного развития»);
- обобщение полученных результатов анкетирования.

Окружающая медиасреда, как отмечено выше, оказывает двойное влияние на детско-подростковую аудиторию, и неизбежно влечет за собой повышенную утомляемость и эмоциональную зависимость. Такие последствия вызывают ряд факторов: отсутствие родительского контроля, медиазависимость, принадлежность к сетевой субкультуре.

Мониторинг данной ситуации среди участников художественной самодеятельности показал, что дети 10 – 12 лет менее подвержены влиянию гаджетов, так как их свободное время строго контролируется родителями. Подростки 13 – 17 лет проводят свободное время более самостоятельно, поэтому ограничений во взаимодействии с медиаустройствами почти не имеют.

Сложившаяся педагогическая ситуация требует от педагогов-организаторов досуговой деятельности вовлечения подрастающего поколения в творческую деятельность, которая максимально заполнит свободное время.

Для более эффективной реализации рекреационного процесса рассмотрим алгоритм А.Г. Давыдовского. Он предлагает девять этапов системного анализа педагогических ситуаций (ПС): 1) формулировка педагогической ситуации, предусматривает описание противоречий обуславливающих ПС; 2) характеристика социокультурной среды, перечисление субъектов межличностных отношений и основных событий; 3) дескрипция (описание) методом SWOT-анализа внешних и внутренних факторов, сильных и слабых сторон для успешного разрешения педагогической ситуации; 4) структуризация, предусматривающая анализ факторов влияющих на возникновение и развитие ПС; 5) экспланация – освещение прошлого и настоящего педагогической ситуации; 6) конкретизация, формулировка педагогической задачи на основе предшествующих этапов; 7) инструментаризация включает выбор методов и средств для решения педагогической задачи; 8) разработка педагогических рекомендаций; 9) прогнозирование на основе сценарного подхода возможного развития педагогической ситуации [9, с. 374-376].

Следуя данному алгоритму, во введении мы сформулировали противоречия педагогической ситуации, перечислили субъекты межличностных отношений (дети, подростки, педагоги-организаторы).

С целью выявления степени усталости после обучения в школе, и возможности восстановления сил в результате занятий в любительских объединениях и кружках художественной самодеятельности, проведено наблюдение за участниками творческих коллективов учреждений культуры в возрасте 10 – 17 лет. 70% из наблюдаемой аудитории после репетиций возвращались с приподнятым настроением и позитивной энергетической составляющей, а 30 % были более спокойны, но с хорошим настроением. Это является свидетельством того, что детско-подростковый досуг не только заполняет свободное время, но оказывает и рекреационно-оздоровительное воздействие. После беседы с родителями о том, как их дети проводят свободное время дома, мы выяснили, что оставшееся свободное время дети 10 – 12 лет (53 человека) посвящают подготовке школьных домашних заданий, просмотру телепередач, и в силу наибольшего родительского контроля, незначительно пользуются интернет ресурсами. А подростки 13

– 17 лет (42 человека) кроме школьных заданий общаются по телефону и проводят время в социальных сетях. Для получения более подробных сведений был проведен опрос. В качестве метода опроса применялось анкетирование, в котором принимали участие 95 детей и подростков, посещающих вокальные, хореографические и театральные коллективы культурно-досуговых учреждений города Белая Калитва Ростовской области. Анкета на тему «Как вы отдыхаете?» состояла из вопросов:

1. Сколько Вам лет?
2. Бывает ли у Вас свободное время?
3. Если да, сколько часов в день?
4. Занимаетесь ли Вы в творческом коллективе (в каком)?
5. Считаете ли Вы занятия в творческом коллективе свободным временем?
6. Пользуетесь ли Вы компьютером, планшетом или смартфоном в свободное время?
7. Испытываете ли Вы усталость после использования компьютера, планшета или смартфона?
8. Как вы любите проводить свободное время?

Результаты анкетирования показали, что дети 10 – 12 лет располагают свободным временем в количестве 5-ти – 6-ти часов, а подростки 13 – 17 лет – 3-х – 4-х часов. При этом репетиционное время в творческих коллективах никто не рассматривает как свободное время. По мнению опрашиваемых, это время, к которому все относятся как к увлечению, требующему определенных знаний и навыков. 93% респондентов свободное время проводят довольно активно: встречаются с друзьями, общаются с ними по видео связи, по выходным с родителями выезжают за город, посещают родственников и кинотеатры.

Таблица 1.

№ п/п	Вопрос	Ответы детей 10-12 лет	Ответы подростков 13-17 лет
1	Сколько Вам лет?	-	-
2	Бывает ли у Вас свободное время?	96% (да) 4% (нет)	74% (да) 26% (нет)
3	Если да, сколько часов в день?	5-6 часов	3-4 часа
4	Занимаетесь ли Вы в творческом коллективе (в каком)?	100% (да)	100% (да)
5	Считаете ли Вы занятия в творческом коллективе свободным временем?	100% (нет)	100% (нет)
6	Пользуетесь ли Вы компьютером, планшетом или смартфоном в свободное время?	92% (да) 8% (нет)	100% (да)
7	Испытываете ли Вы усталость после использования компьютера, планшета или смартфона?	92% (нет) 8% (-)	83% (нет) 16% (да)
8	Как вы любите проводить свободное время?	47% (с родителями) 34% (прогулки с друзьями) 19% (играть в компьютерные игры, смотреть телевизор)	49% (в соц. сетях, интернет-общение) 35% (развлечения с друзьями) 16% (с родителями)

Из выше представленной таблицы, можно сделать вывод, что использование гаджетов практически не вызывает усталости, а свободное время дети 10 – 12 лет больше предпочитают проводить в кругу семьи, подростки 13 – 17 лет в свободное время предпочитают интернет-общение.

Современные культурно-досуговые учреждения оснащены всем необходимым для развития новых рекреационных технологий. Хореографические, вокальные, театральные студии, кружки живописи и декоративно-прикладного искусства располагают новыми методиками для «полезного» времяпрепровождения. В качестве рекомендации можно предложить чаще вовлекать детей и подростков в активное творчество, где они станут непосредственными участниками значимого события, почувствуют важность и необходимость процесса, которым они увлечены, в том числе – и с применением медиатехнологий (просмотр и обсуждение видеозаписей лучших концертных программ, фильмов на темы, соответствующие возрасту и интересам детей и т.д.).

SWOT-анализ, представленный в ниже следующей таблице, раскрывает степень эффективности рекреационных технологий в условиях культурно-досуговых учреждений.

Таблица 2.

Внутренние факторы	Внешние факторы
<i>Сильные стороны</i>	<i>Возможности</i>
<ol style="list-style-type: none"> 1. Возможность творческого развития. 2. Развитие творческого мышления и интеллектуальных способностей. 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Развитие коммуникабельности. 2. Возможность творческого общения.
<i>Слабые стороны</i>	<i>Угрозы (риски)</i>
<ol style="list-style-type: none"> 1. Возможность ухода из творческого коллектива. 2. Незаинтересованность и неувлеченность творческим процессом. 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Отсутствие каких-либо угроз.

Заключение

Анализ рекреационной составляющей детско-подростковой аудитории еще раз показал, что медиатехнологии неразрывно связаны с повседневной жизнью. Сложившаяся ситуация требует пристального внимания педагогов и родителей, их контроля и координации применения медиасредств и своевременного отдыха детей.

Модели рекреации могут зависеть от различных условий: социальных, возрастных, гендерных, природных и т.д. Формы и функции рекреации также могут быть различными.

10 – 17 лет – период интенсивного роста и развития, поэтому для эффективного и успешного отдыха подрастающего поколения не следует придавать данному феномену только гедонистическую ценность. Отдых должен быть социально значимым, то есть способствующим сохранению физического здоровья, развитию интеллекта и творческой активности.

В организации рекреации подрастающего поколения могут успешно применяться медиаресурсы, включая просмотр и обсуждение видеозаписей программ для детей, мультипликационных и художественных фильмов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Куприна Л.Е. Экологически ориентированная рекреационная деятельность детей и подростков в социоприродной среде / Л.Е. Куприна // Вестник Челябинского государственного университета. Образование и здравоохранение. 2014. № 4. С. 159 – 164.
2. Камалова Г.Р. Применение рекреационно-оздоровительных практик в процессе культурно-досуговой деятельности / Г.Р. Камалова // Вестник Чувашского государственного педагогического университета им. И.Я. Яковлева. 2020. № 1. С. 185 – 194.
3. Кравцова О.А. Рекреационный досуг как предмет научного анализа / О.А. Кравцова // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2013. № 3. С. 158 – 162.
4. Бирюкова А.В. Рекреационная деятельность как социальный процесс / А.В. Бирюкова // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2008. № 32. С. 71 – 74.
5. Российская Федерация. Законы. «Об основных гарантиях прав ребенка в Российской Федерации»: федеральный закон [принят Гос. Думой 3 июля 1998 г.: одобрен Советом Федерации 9 июля 1998 г. N 124-ФЗ, ред. 14 июля 2022 г. N262-ФЗ]. – М.: Консультант Плюс, 2022.
6. Чельшева И.В. Методика и технология медиаобразования в школе и вузе / И.В. Чельшева. – М.: Директ-медиа, 2013. – 544 с.
7. Шаталова Е.В. Влияние компьютера на психическое и физическое здоровье детей / Е.В. Шаталова, О.С. Калинина // Научно-методический электронный журнал «Концепт». 2017. Т. 39. С. 3416 – 3420. <http://e-koncept.ru/2017/971010.htm>.
8. Чельшева И.В. Роль, функции и содержание работы научно-образовательного центра в медиаобразовании и медиапросвещении педагогов / И. В. Чельшева. – М: ООО «Директ-Медиа», 2022. – 147 с.
9. Давыдовский А.Г. Проблемы диагностики и управления информационной безопасностью обучающихся в медиасреде / А.Г. Давыдовский // Материалы X Международной научно-практической конференции в 2-х частях, часть I. – М.: РУДН. 2017. С. 372 – 376.

REFERENCES

1. Kuprina L.E. Ekologicheski orientirovannaya rekreatsionnaya deyatel'nost' detei i podrostkov v sotsioprirodnoi srede / L.E. Kuprina // Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta. Obrazovanie i zdravookhranenie. 2014. № 4. Pp. 159 – 164.
2. Kamalova G.R. Primenenie rekreatsionno-ozdorovitel'nykh praktik v protsesse kul'turno-dosugovoi deyatel'nosti / G.R. Kamalova // Vestnik Chuvashskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. I.Ya. Yakovleva. 2020. № 1. Pp. 185 – 194.
3. Kravtsova O.A. Rekreatsionnyi dosug kak predmet nauchnogo analiza / O.A. Kravtsova // Vestnik Chelyabinskoi gosudarstvennoi akademii kul'tury i iskusstv. 2013. № 3. Pp. 158 – 162.

4. Biryukova A.V. Rekreatsionnaya deyatelnost' kak sotsial'nyi protsess / A.V. Biryukova // Izvestiya Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena. 2008. № 32. Pp. 71 – 74.
5. Rossiiskaya Federatsiya. Zakony. «Ob osnovnykh garantiyakh prav rebenka v Rossiiskoi Federatsii»: federal'nyi zakon [prinyat Gos. Dumoi 3 iyulya 1998 g.: odobren Sovetom Federatsii 9 iyulya 1998 g. N 124-FZ, red. 14 iyulya 2022 g.N262-FZ]. – M.: Konsul'tant Plyus, 2022.
6. Chelysheva I.V. Metodika i tekhnologiya mediaobrazovaniya v shkole i vuze / I.V. Chelysheva. – M.: Direkt-media, 2013. – 544 p.
7. Shatalova E.V. Vliyanie komp'yutera na psikhicheskoe i fizicheskoe zdorov'e detei / E.V. Shatalova, O.S. Kalinina // Nauchno-metodicheskii elektronnyi zhurnal «Konsept». 2017. T. 39. Pp. 3416 – 3420. <http://e-koncept.ru/2017/971010.htm>.
8. Chelysheva I.V. Rol', funktsii i sodержanie raboty nauchno-obrazovatel'nogo tsentra v mediaobrazovanii i mediaprosveshchenii pedagogov / I. V. Chelysheva. – M: ООО «Direkt-Media», 2022. – 147 p.
9. Davydovskii A.G. Problemy diagnostiki i upravleniya informatsionnoi bezopasnost'yu obuchayushchikhsya v mediasrede / A.G. Davydovskii // Materialy X Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii v 2-kh chastyakh, chast' I. – M.: RUDN. 2017. Pp. 372 – 376.

Сафонова Наталья Васильевна

доцент, заведующий кафедрой народного пения
ФГБОУ ВО «Орловский государственный институт культуры»
e-mail: tnavv@bk.ru

Тараторин Евгений Викторович

кандидат педагогических наук, доцент кафедры
социально-культурной деятельности
ФГБОУ ВО «Орловский государственный институт культуры»
e-mail: etaratorin@mail.ru

Якушкина Галина Владиславовна

кандидат педагогических наук, доцент кафедры народного пения
ФГБОУ ВО «Орловский государственный институт культуры»
e-mail: gala2611@gmail.com

Safonova Natalya V.

Associate Professor, Head of the Department of Folk Singing
Oryol State Institute of Culture

Taratorin Evgeny V.

Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor of the Department social and cultural activities
Oryol State Institute of Culture

Yakushkina Galina V.

Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor of the Department of Folk Singing
Oryol State Institute of Culture

СОХРАНЕНИЕ И РАЗВИТИЕ НАРОДНО-ПЕВЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ РОССИИ ПОСРЕДСТВОМ ГРАНТОВОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Аннотация. В современной социокультурной ситуации в стране актуализируются задачи формирования духовной преемственности поколений и патриотического воспитания личности посредством приобщения к подлинным культурным ценностям и их активного освоения в художественно-творческой деятельности. Укрепить и расширить в этом процессе позиции государственных образовательных организаций и некоммерческого сектора становится возможным на основе грантовых фондов различной направленности.

В статье рассматривается содержание культурно-просветительского проекта «Звучит многоголосая Россия!» по популяризации народно-песенной культуры на межрегиональном уровне, подготовленного для участия в конкурсе на получение целевого грантового финансирования. Выявляется вклад кафедры народного пения Орловского государственного института культуры, реализующей данный проект, в деятельность по сохранению и развитию народно-певческих традиций, патриотическое воспитание подрастающего поколения и молодёжи средствами музыкального просвещения и исполнительского творчества.

Ключевые слова: народно-певческие традиции, кафедра народного пения, культурно-просветительский проект, грантовая деятельность.

PRESERVATION AND DEVELOPMENT OF FOLK SINGING TRADITIONS OF RUSSIA THROUGH GRANT ACTIVITIES

Annotation. In the current socio-cultural situation in the country, the tasks of forming the spiritual continuity of generations and patriotic education of the individual through familiarization with genuine cultural values and their active development in artistic and creative activities are actualized. It becomes possible to strengthen and expand in this process the positions of state educational organizations and the non-profit sector on the basis of grant funds of various directions.

The article deals with the content of the cultural and educational project «The sound of many-voiced Russia!» on the popularization of folk song culture at the interregional level, prepared for participation in the competition for targeted grant funding. The contribution of the Department of Folk Singing of the Oryol State Institute of Culture, which implements this project, to the preservation and development of folk singing traditions, patriotic education of the younger generation and youth through musical education and performing arts is revealed.

Keywords: folk singing traditions, folk singing department, cultural and educational project, grant activity.

Концепция Года культурного наследия народов России и реализующие её мероприятия выступили фактором укрепления патриотических умонастроений подрастающего поколения и молодёжи на основе песенных и танцевальных, празднично-обрядовых и игровых народных традиций. Традиционная культура выявляет самобытность и уникальность каждого народа, образует фундамент национально-культурного достояния государства в целом. Именно потому восстановление преемственности с подлинными культурными ценностями посредством широкого обращения к традиционному народному творчеству по праву становится сегодня определяющим направлением в духовном возрождении современного российского общества.

Актуальность процесса укрепления и передачи из поколения в поколение народных традиций России подтверждается вновь принятыми государственными документами. Так, в октябре 2022 года Президент Российской Федерации В.В. Путин подписал закон о нематериальном этнокультурном достоянии России, в котором была определена приоритетность организации и проведения мероприятий по сохранению, использованию и охране объектов культурного наследия регионального значения. Согласно новому Федеральному закону № 402, «закреплён открытый перечень видов нематериального этнокультурного достояния:

- устное творчество, устные традиции и формы их выражения;
- формы традиционного исполнительского искусства;
- традиции, выраженные в обрядах, празднествах, обычаях, играх;
- знания, технологии и навыки, связанные с укладами жизни и традиционными ремёслами» [6].

Актуальный документ аккумулирует направленность российского общества на возрождение и популяризацию национального музыкально-песенного, танцевального и игрового фольклора в целях патриотического воспитания детей и молодёжи. Мы солидарны с авторами в понимании патриотизма как качества личности, которое предполагает уважительное отношение к культурам других народов, не допускает чувства превосходства над ними и проявляется в признании их прав на свою самостоятельность и независимость. При этом сердцевиной патриотизма являются чувства принадлежности к родной культуре, осознание и принятие её духовных богатств, их творческое освоение.

Укоренённый в сознании и деятельности личности патриотизм становится нравственным принципом её жизни [9; 11].

В широком социальном смысле патриотизм свойственен всем национальностям и народностям, его содержание образуют любовь к Отечеству, преданность большой и малой Родине, стремление защищать её интересы своим словом и делом, историческая память и гордость.

Однако в условиях засилья информации, искажающей культурно-историческое прошлое нашего народа, во избежание идеологической дезориентации и ценностной неопределённости, в ситуации отбора и презентации образцов традиционной культуры и народного художественного творчества сегодня как никогда требуется применять профессиональный подход и эффективные технологические решения. Заметно возросла потребность в усилении качества организации и проведения творческих мероприятий, популяризирующих народно-певческие традиции, в фестивалях и конкурсах различного уровня по выявлению лучших вокально-хоровых коллективов и солистов, исполняющих композиции на основе исконно русского песенного материала.

Народно-песенное исполнительство призвано поддерживать и распространять национальные и этнические культурные традиции. Жанры и тематика произведений народного песенного творчества вобрали в себя ведущие духовные и нравственно-патриотические ценности многих предшествующих поколений, пронесли их из глубины веков до наших дней. Песня – душа народа! В каждой из них заключены исторически синтезированные разные виды народного творчества – устно-поэтического и музыкально-исполнительского, танцевального и обрядово-игрового. Всё это является крайне заразительным и притягательным для молодого слушателя, вовлекает его в творческую деятельность через интерактивную подачу материала, сопереживание и соучастие [1; 3; 4].

Об уровне развития народно-песенного исполнительства в настоящее время свидетельствуют проводимые в разных регионах России фольклорные фестивали и исполнительские конкурсы. Приведём в качестве примера лишь некоторые из них: Международный фестиваль музыкальных древностей «Словиша» памяти Владимира Ивановича Поветкина (г. Великий Новгород), Международный фестиваль фольклора и ремесел «12 ключей» (Тульская область), Международный фольклорный фестиваль «Славянский дом» (г. Подольск Московская область), Всероссийский фестиваль русской традиционной культуры «Егорий Хоробрый» (г. Омск), Всероссийский фестиваль русского фольклора «Каравон» (с. Никольское Лаишевского района Республики Татарстан) Всероссийский конкурс-фестиваль исполнителей народной песни имени Надежды Плевицкой (г. Курск), Всероссийский конкурс исполнителей народной песни имени Л.А. Руслановой (г. Саратов), Всероссийский конкурс исполнителей русского народной песни «Орёл сизокрылый» (г. Орёл). Успешно завоёвывают признание зрителей различные социально-культурные художественно-творческие проекты этнокультурной тематики.

Большинство современных фестивальных и конкурсных проектов проводятся благодаря грантовой поддержке фондов и организаций, которые выделяют целевое финансирование на реализацию социально значимых творческих инициатив. На сегодняшний день в Российской Федерации насчитывается более 100 грантообразующих фондов и организаций, которые на регулярной основе предоставляют целевое финансирование по разным направлениям общественно полезной деятельности. К ним относятся: Фонд содействия инновациям (реализация нестандартной идеи), Фонд «Наше будущее» (развитие социальных программ), «Мой бизнес» (поддержка малого и среднего бизнеса), «Росмолодёжь» (грантовая поддержка молодёжных инициатив), Русское географическое общество (гранты на географические исследования), Российский фонд

фундаментальных исследований (конкурсный отбор на проведение научных исследований), Российский научный фонд (финансирование научных и научно-технических проектов) и другие.

Фонд президентских грантов, являясь ведущим грантовым оператором России, предоставляет поддержку некоммерческим неправительственным организациям в Российской Федерации с 2017 года. За время существования Фонд поддержал около двадцати четырёх с половиной тысяч общественно значимых проектов на общую сумму 51 миллиард рублей. Из Фонда в отдельную структуру летом 2021 года выделился Президентский фонд культурных инициатив с целью финансирования проектов в области культуры, искусства и креативных индустрий.

Грантополучателями Президентского фонда культурных инициатив могут стать некоммерческие организации (за исключением государственных учреждений, государственных корпораций, государственных компаний и политических партий), коммерческие организации, индивидуальные предприниматели, муниципальные учреждения и предприятия (за исключением муниципальных казённых учреждений).

Для участия в конкурсе принимаются следующие типы проектов:

- проекты в области культуры и академического (классического) искусства;
- межотраслевые, сетевые культурные и кросс-культурные проекты;
- проекты, предусматривающие проведение фестивалей и форумов, присуждение премий в области культуры, искусства и креативных индустрий;
- проекты по выявлению и поддержке молодых талантов в области культуры, искусства и креативных индустрий;
- стартапы в области культуры, искусства и креативных индустрий;
- проекты в области современной популярной культуры;
- образовательные и наставнические проекты;
- проекты креативных индустрий.

Участники конкурса грантов могут представить свои проекты по следующим актуальным тематическим направлениям: «Нация создателей», «Культурный код», «Великое русское слово», «Молодые лидеры», «Я горжусь!», «Место силы», «История страны / вехи», «Многонациональный народ», «Мы вместе».

В конкурсе 2023 года в номинации «Культурный код» (проекты по продвижению через культуру и креативные индустрии традиционных русских ценностей) примет участие культурно-просветительский проект «Звучит многоголосая Россия!», подготовленный кафедрой народного пения Орловского государственного института культуры во взаимодействии с автономными некоммерческими организациями.

Профессиональный коллектив кафедры народного пения, отметившей в 2022 году 25-летие своего основания в Орловском государственном институте культуры, на протяжении многих лет ведёт активную музыкально-просветительскую и творческо-исполнительскую работу в Орловской области и соседних регионах, её результаты получили своё отражение в научных, учебно-методических и справочных изданиях [2; 9; 10]. На протяжении четверти века кафедрой подготовлены более 600 высококвалифицированных специалистов в области педагогического и исполнительского мастерства для сферы культуры и народно-певческого искусства, которые работают в разных российских регионах, малых городах и сёлах. Выпускники кафедры, ныне преподаватели средних и высших учебных заведений, педагоги и исследователи сферы художественного образования, специалисты в области социально-культурной деятельности, народного художественного творчества и исполнительского искусства, на практическом уровне решают насущные проблемы, касающиеся бережного отношения к

традициям русской народной песни и фольклора, реализации его огромного педагогического потенциала [12].

Актуальность заявленного культурно-просветительского проекта не вызывает сомнений, находится в тренде социальной потребности в патриотическом воспитании молодёжи средствами художественно-творческой деятельности. Основной целью проекта является повышение уровня патриотического воспитания и укрепление традиционных духовно-нравственных ценностей молодёжи Орловской области и соседних с ней Брянской, Курской, Тульской, Калужской и Липецкой областей в процессе сохранения, возрождения и популяризации высокохудожественных образцов национального музыкально-песенного фольклора. К целевой аудитории проекта относятся молодые люди в возрасте от 16 до 24 лет.

Идея проекта заключается в создании цикла тематических концертных программ, лекций-конcertов и мастер-классов, репертуар которых состоит из разножанровых и разностилевых творческих номеров (песенных, инструментальных, танцевальных, обрядово-игровых).

Культурно-просветительский проект решает следующие задачи:

- знакомит с русскими традициями, обычаями и обрядами народного календаря, музыкально-песенным фольклором разных регионов страны, отражающим духовно-нравственную составляющую православной культуры России;

- знакомит с творческими портретами певцов-самородков, фольклористов-собираателей и хранителей народно-песенной культуры для оценки их вклада в культурное наследие России;

- знакомит с зимним и весенне-летним календарно-обрядовым фольклором западных регионов России для осознания культурной идентичности и укрепления традиционных духовно-нравственных ценностей;

- знакомит с современными образовательными технологиями по сохранению, развитию и популяризации высокохудожественных образцов национального музыкально-песенного фольклора и авторской народной песни;

- знакомит с разными жанрами музыкально-песенного фольклора разных регионов России, игровыми элементами традиционных обычаев и обрядов, бытовой хореографией и народно-инструментальным творчеством, которое активизирует потребности молодёжи в изучении и освоении народной художественной культуры;

- продвигает в молодёжной среде национальную идею патриотизма на основе многожанровой культуры народной песни эпохи Великой Отечественной войны и послевоенного периода;

- популяризирует народную песню и её патриотический и духовно-нравственный потенциал на основе сольных, ансамблевых и хоровых произведений советских и современных композиторов-песенников.

Срок реализации культурно-просветительского проекта «Звучит многоголосая Россия!» охватывает десять месяцев (с апреля 2023 г. по январь 2024 г.). Разнообразные мероприятия проекта воплощаются коллективом преподавателей и студентов кафедры народного пения Орловского государственного института культуры. Отметим, что на кафедре сложилась благоприятная творческая атмосфера, позволяющая на высоком уровне эффективно организовывать образовательно-воспитательный и творческо-исполнительский процесс. Тому подтверждением является наличие высококвалифицированного профессорско-преподавательского состава, известного далеко за пределами города и страны (профессора С.Н. Чабан, Т.В. Тищенко и Г.В. Якушкина, доценты Н.В. Сафонова и О.В. Чернобаева, старший преподаватель М.Н. Захарова, концертмейстеры В.А. Бурченков и А.Г. Захаров), и функционирование

студенческих творческих коллективов (фольклорные ансамбли «Каравай», «Живица», «Вольница», «Оберег», сводный хор студентов кафедры народного пения). Такой тандем в сочетании со значительной материально-технической базой составляет добротную основу для обеспечения педагогического процесса с участниками культурно-просветительского проекта, когда мастера и педагоги могут поделиться своими профессиональными знаниями и практическим опытом, а студенческий коллектив – продемонстрировать уровень исполнительского мастерства и сценической культуры.

Участие студенческой молодёжи в роли соавторов и соисполнителей проекта повышает профессиональную мотивацию обучающихся к деятельности по сохранению и популяризации национального фольклора в современном обществе. Всё это обуславливает активное воздействие на зрительскую аудиторию, вызывает яркий эмоциональный отклик и пробуждает творческие потребности личности, действительно влияет на формирование патриотического сознания и социально нравственное поведение подростков и молодёжи.

Творческая концепция культурно-просветительского проекта «Звучит многоголосая Россия!» ориентирована на сохранение и передачу культурного кода от хранителей, носителей и пропагандистов народной песни подрастающему поколению. Культурный код обуславливает уникальные особенности русского человека, доставшиеся ему от предыдущих поколений. Его изучение и передача от старших к младшим – важная составляющая духовной жизни человека. В этой связи недостаток знаний у молодёжи о традиционных культурных ценностях предков препятствует пониманию своей принадлежности к народу и нации.

Проект представляет собой настоящий праздник русской народной песни. Каждое концертно-творческое мероприятие направлено на решение конкретных задач, которые, в свою очередь, повышают уровень патриотического воспитания на основе традиционных духовно-нравственных ценностей личности.

Реализация проекта начинается в апреле 2023 года. В рамках проведения Дней фольклора на кафедре народного пения Орловского государственного института культуры пройдёт серия мастер-классов от Заслуженного работника культуры России, Члена Союза композиторов России, профессора В.М. Пипекина; российского и белорусского исполнителя народных и авторских песен, певца и композитора М.И. Павлова; ведущих преподавателей хорового и сольного народного пения.

В мае на сцене Орловской государственной филармонии будет показана музыкально-театрализованная программа «Славна наша дорожка», посвящённая Дню Победы. В этом же месяце молодёжь познакомится с весенне-летним календарно-обрядовым фольклором западных регионов России в процессе участия в программе «Благослови, мати, лето повстречати!».

В июне в честь Дня России на сцене Орловского государственного института культуры будет исполнена концертная программа «Русская, родная, душевная!».

В сентябре концертная программа «Гуляй, Россия!» познакомит молодёжь с игровыми элементами традиционных обычаев и обрядов, бытовой хореографией и народно-инструментальным творчеством.

В ноябре учащимся колледжей культуры и искусств будет представлен концерт-лекция «По следам собирателей народных песен» о фольклористах П.И. Якушкине, Б.Б. Грановском, В.М. Щурове, о певцах-самородках XIX века Иване Молчанове и Иване Фомине, исполнительницах народных песен XX века Аграфене Глинкиной, Ольге Трушиной, Анастасии Никулушкиной, Лидии Руслановой и многих других.

Завершится проект в январе 2024 года показом программы «Свет Рождественской звезды» на сцене концертного зала Орловского государственного института культуры.

Денежные средства, полученные от грантодателя, помогут разработать сценарии концертных программ (работа сценариста и методиста); воплотить творческие программы на сценической площадке (работа режиссёра-постановщика, хореографа, концертмейстеров); организовать съёмочный процесс (работа фотографа и видеографа); осуществить репетиционную работу коллективов (работа руководителей и хормейстеров творческих коллективов); провести показ концертных программ в городах Орле, Брянске, Курске, Туле и др. (транспортировка участников, питание); организовать мастер-классы композиторов и исполнителей народной песни (проезд, проживание, питание); арендовать необходимое оборудование и сценические площадки, музыкальные инструменты и сценические костюмы.

Дальнейшее развитие культурно-просветительского проекта команда разработчиков и исполнителей видит в увеличении охвата зрительской аудитории (дети, подростки, молодёжь); выходе на другие регионы Центрального федерального округа; знакомстве с национальными музыкально-песенными традициями России; развитии чувства патриотизма и национальной гордости, сопричастности к традиционной культуре своей страны; сохранении национальных музыкально-песенных традиций в репертуаре современных творческих коллективов и солистов.

Таким образом, поддержка грантодателями культурно-просветительских проектов данного типа положительно скажется на популяризации лучших образцов народно-певческого искусства и совершенствовании исполнительского мастерства, а также на процессе сохранения и развития народной художественной культуры в целом. В связи с этим весьма отраднo, что с каждым годом в нашей стране появляются новые фонды и объявляются дополнительные специальные конкурсы, открываются перспективные направления и гибкие формы поддержки творческих идей.

Получение и целесообразное распределение финансовых средств наиболее актуально для автономных некоммерческих организаций, грантовая деятельность которых является практически единственным источником дохода и поддержки в ходе организации и проведения социально значимых и востребованных творческих проектов. В то же время государственные образовательные организации высшего образования способны внести свой существенный партнёрский профессиональный вклад (исследовательский, исполнительский, творческий) в развитие культурно-просветительской деятельности в регионе в отношении лучших народных традиций, а также в совершенствование технологий патриотического воспитания подрастающего поколения и молодёжи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Афанасьева М.А. Музыкальный фольклор и современная массовая культура // Творчество в объекте научных исследований: сб. матер. V Межд. науч.-практ. конф. – Белгород: Белгородский государственный институт искусств и культуры, 2022. С. 229-231.
2. Взаимодействие учреждений образования и культуры в развитии народно-певческого исполнительства в регионах России: матер. Всерос. науч.-практ. конф. (г. Орел, 17-18 декабря 2020 г.) / глав. ред. Н.А. Паршиков; науч. ред. Г.В. Якушкина. – Орел: Орловский государственный институт культуры, 2020. – 198 с.
3. Девятов В.С. Русская народная песня в современной социокультурной среде: основные тенденции сохранения и популяризации // Художественные традиции Сибири: матер. IV Межд. науч. конф. – Красноярск: ФГБОУ ВО «Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского», 2022. С. 127-130.

4. Кулабухова М.А., Кулабухова В.А., Кулабухов Д.А. Русская народная песня как культурная традиция // Народная музыкальная культура русской провинции: проблемы сохранения и развития: сб. докл. Межд. науч.-практ. конф. (в рамках науч.-творч. «Маничкиных чтений»). – Белгород: Белгородский государственный институт искусств и культуры, 2019. С. 296-299.
5. Латыпова В.М. К вопросу об изучении и возрождении традиционной песенной культуры // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2015. № 2-2. С 43-45.
6. О нематериальном этнокультурном достоянии Российской Федерации: Федеральный закон от 20 октября 2022 г. № 402 // Информационно-правовой портал «Гарант.ру». URL: <https://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/405406217/> (Дата обращения 15.12.2022).
7. Орлова К.А. Русская народная песенная культура: к вопросу об определении понятия // Научные школы. Молодёжь в науке и культуре XXI в.: матер. межд. науч.-творч. форума. – Челябинск, 2017. С. 135-138.
8. Пышко Г.Г. Направления деятельности учителя по формированию патриотизма на уроках истории (из опыта работы) // Педагогическая наука и педагогическое образование в классическом вузе: матер. ежегод. Межд. науч.-практ. конф. – Уфа: Башкирский государственный университет, 2019. С. 158-161.
9. Проблемы этнокультурного развития личности в процессе многоуровневого народно-певческого образования: матер. Всерос. науч.-практ. конф. (г. Орел, 16-17 мая 2019 г.) / ред. кол.: В.М. Щуров, С.Н. Чабан, Г.В. Якушкина. – Орёл: Орловский гос. ин-т культуры, 2019. – 183 с.
10. Саликова Н.С. Потенциал военных русских народных песен в патриотическом воспитании школьников // Слово. Словесность. Словесник: матер. Межд. науч.-практ. конф. преподавателей и студентов. – Рязань: ИП Коняхин А.В., 2022. С. 271-274.
11. Традиционное народно-певческое искусство: изучение, исполнительство, преподавание: сб. матер. Всерос. науч.-практ. конф. (г. Орел, 16-17 мая 2022 г.) / гл. ред. С.Н. Чабан; ред. кол. Г.В. Якушкина, Т.В. Тищенко, О.В. Чернобаева. – Орел: Орловский гос. институт культуры, 2022. 178 с.
12. Хранители песенных традиций России: биографический справочник (к 25-летию кафедры народного пения ОГИК). Выпуск 1. – Орел: Орловский гос. ин-т культуры, 2022. 158 с., илл.

REFERENCES

1. Afanas'eva M.A. Muzykal'nyi fol'klor i sovremennaya massovaya kul'tura // Tvorchestvo v ob"ekte nauchnykh issledovaniy: sb. mater. V Mezhd. nauch.-prakt. konf. – Belgorod: Belgorodskii gosudarstvennyi institut iskusstv i kul'tury, 2022. Pp. 229-231.
2. Vzaimodeistvie uchrezhdenii obrazovaniya i kul'tury v razvitii narodno-pevcheskogo ispolnitel'stva v regionakh Rossii: mater. Vseros. nauch.-prakt. konf. (g. Orel, 17-18 dekabrya 2020 g.) / glav. red. N.A. Parshikov; nauch. red. G.V. Yakushkina. – Orel: Orlovskii gosudarstvennyi institut kul'tury, 2020. – 198 p.
3. Devyatov V.S. Russkaya narodnaya pesnya v sovremennoi sotsiokul'turnoi srede: osnovnye tendentsii sokhraneniya i populyarizatsii // Khudozhestvennye traditsii Sibiri: mater. IV Mezhd. nauch. konf. – Krasnoyarsk: FGBOU VO «Sibirskii gosudarstvennyi institut iskusstv imeni Dmitriya Khvorostovskogo», 2022. Pp. 127-130.
4. Kulabukhova M.A., Kulabukhova V.A., Kulabukhov D.A. Russkaya narodnaya pesnya kak kul'turnaya traditsiya // Narodnaya muzykal'naya kul'tura russkoi provintsii:

- problemy sokhraneniya i razvitiya: sb. dokl. Mezhd. nauch.-prakt. konf. (v ramkakh nauch.-tvorch. «Manichkinykh chtenii»). – Belgorod: Belgorodskii gosudarstvennyi institut iskusstv i kul'tury, 2019. Pp. 296-299.
5. Latyipova V.M. K voprosu ob izuchenii i vozrozhdenii traditsionnoi pesennoi kul'tury // Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. 2015. № 2-2. Pp. 43-45.
 6. O nematerial'nom etnokul'turnom dostoyanii Rossiiskoi Federatsii: Federal'nyi zakon ot 20 oktyabrya 2022 g. № 402 // Informatsionno-pravovoi portal «Garant.ru». URL: <https://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/405406217/> (Data obrashcheniya 15.12.2022).
 7. Orlova K.A. Russkaya narodnaya pesennaya kul'tura: k voprosu ob opredelenii ponyatiya // Nauchnye shkoly. Molodezh' v nauke i kul'ture XXI v.: mater. mezhd. nauch.-tvorch. foruma. – Chelyabinsk, 2017. Pp. 135-138.
 8. Pyshko G.G. Napravleniya deyatel'nosti uchitelya po formirovaniyu patriotizma na urokakh istorii (iz opyta raboty) // Pedagogicheskaya nauka i pedagogicheskoe obrazovanie v klassicheskom vuze: mater. ezhegod. Mezhd. nauch.-prakt. konf. – Ufa: Bashkirskii gosudarstvennyi universitet, 2019. Pp. 158-161.
 9. Problemy etnokul'turnogo razvitiya lichnosti v protsesse mnogourovnevnogo narodno-pevcheskogo obrazovaniya: mater. Vseros. nauch.-prakt. konf. (g. Orel, 16-17 maya 2019 g.) / red. kol.: V.M. Shchurov, S.N. Chaban, G.V. Yakushkina. – Orel: Orlovskii gos. in-t kul'tury, 2019. – 183 p.
 10. Salikova N.S. Potentsial voennykh russkikh narodnykh pesen v patrioticheskom vospitanii shkol'nikov // Slovo. Slovesnost'. Slovesnik: mater. Mezhd. nauch.-prakt. konf. prepodavatelei i studentov. – Ryazan': IP Konyakhin A.V., 2022. Pp. 271-274.
 11. Traditsionnoe narodno-pevcheskoe iskusstvo: izuchenie, ispolnitel'stvo, prepodavanie: sb. mater. Vseros. nauch.-prakt. konf. (g. Orel, 16-17 maya 2022 g.) / gl. red. S.N. Chaban; red. kol. G.V. Yakushkina, T.V. Tishchenkova, O.V. Chernobaeva. – Orel: Orlovskii gos. institut kul'tury, 2022. 178 p.
 12. Khraniteli pesennykh traditsii Rossii: biograficheskii spravochnik (k 25-letiyu kafedry narodnogo peniya OGIK). Vypusk 1. – Orel: Orlovskii gos. in-t kul'tury, 2022. 158 p., ill.