

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Издательство: Международный Центр «Искусство и образование»

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

ИНН 7715576892, ОГРН 1057748371856, ОКПО 78928720

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

Телефон: (495) 917-84-41

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

Электронная почта: kushaev38@mail.ru

Publishing house: International Centre «Art and Education»

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

TIN 7715576892, PSRN 1057748371856, NCN 78928720

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

Telephones: (495) 917-84-41

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

E-mail: kushaev38@mail.ru

ОГЛАВЛЕНИЕ

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ИСКУССТВА

<i>Го Цин</i>	
<i>АНАЛИЗ ОСОБЕННОСТЕЙ МУЗЫКАЛЬНОГО ЖАНРА ПЕСЕН ХУА-ЭР СЕВЕРО-ЗАПАДНОГО КИТАЯ, А ТАКЖЕ МЕР ПО СОХРАНЕНИЮ И ЗАЩИТЕ ИХ НАСЛЕДИЯ</i>	7
<i>Манафова Марина Маликовна</i>	
<i>ГАРМОНИЧЕСКИЕ И ИНТОНАЦИОННЫЕ ПРИНЦИПЫ КОМПОЗИЦИОННОГО ОБЪЕДИНЕНИЯ ЦИКЛА В ТВОРЧЕСТВЕ ВЛАДИМИРА ЦЫТОВИЧА</i>	17
<i>Цинь Юйси</i>	
<i>К ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ КИТАЙСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ ОРКЕСТРОВОЙ МУЗЫКИ</i>	23
<i>Сюй Сяо</i>	
<i>МОРФОЛОГИЯ И ТИПОЛОГИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В КИТАЕ</i>	31
<i>Хэ Бинжуй</i>	
<i>ОСОБЕННОСТИ ТЕНОРОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В КИТАЕ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ</i>	43
<i>Ли Цзыли</i>	
<i>ФОРТЕПИАННЫЕ ЭСКИЗЫ БЕЛЫ БАРТОКА: НОВАТОРСТВО, ПРОГРАММНОСТЬ И ВЕНГЕРСКИЙ КОЛОРИТ</i>	49
<i>Ли Ян</i>	
<i>«СПЯЩАЯ КРАСАВИЦА» МЭТЬЮ БОРНА: ДЕКОНСТРУКЦИЯ БАЛЕТНОЙ КЛАССИКИ ЭПОХИ ПОСТМОДЕРНА</i>	55
<i>Лю Чэньси</i>	
<i>ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО ПАУЛЯ ХИНДЕМИТА В ЗЕРКАЛЕ ЭПОХИ: ВОПРОСЫ МЕТОДА И СТИЛЯ</i>	61
<i>У Сянцзэ</i>	
<i>ЖАНРОВЫЕ ИСТОКИ ОПЕРЫ «АРЛЕКИН, ИЛИ ОКНА» ФЕРРУЧЧО БУЗОНИ</i>	67
<i>Мартыненко Надежда Николаевна, Писаренко Елена Викторовна</i>	
<i>ОСОБЕННОСТИ ПРЕОБРАЗОВАНИЯ КОМПОЗИТОРСКОГО СТИЛЯ ДОМИНИКАНСКОГО КОМПОЗИТОРА МИШЕЛЯ КАМИЛО. ИГРЫ С МОДЕЛЯМИ</i>	73
<i>Цзя Цифэн</i>	
<i>ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА А.К. ЛЯДОВА В КОНТЕКСТЕ МЕЖНАЦИОНАЛЬНЫХ СВЯЗЕЙ: ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АСПЕКТ</i>	82
<i>Шэн Синь</i>	
<i>НАЦИОНАЛЬНАЯ КЛАССИКА КИТАЯ: ПРОБЛЕМЫ ВОПЛОЩЕНИЯ НА СЦЕНЕ АВАНГАРДНОГО ТЕАТРА</i>	89

<i>Чэнь Пэн</i> ФОРТЕПИАННЫЙ ЦИКЛ ЦЗЯН ВЭНЬЕ «ВЕЛИКОЛЕПИЕ ПЕКИНА»	94
<i>Цуй Чжюань</i> ОСОБЕННОСТИ КАМЕРНОЙ ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКИ А.С. ДАРГОМЫЖСКОГО	101
<i>Мэн Яоюй</i> ЖАНР «РЕВОЛЮЦИОННОЙ ОБРАЗЦОВОЙ ОПЕРЫ» И РАЗВИТИЕ КИТАЙСКОЙ ОПЕРНОЙ ШКОЛЫ	110
<i>Юй Жуй</i> МУЗЫКА В СОВРЕМЕННОМ КИТАЙСКОМ ТАНЦЕ	116
ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ	
<i>Маликов Рустам Шайдуллович, Галиакберова Альфинур Азатовна, Галиев Рустем Мирзанурович</i> ПОДГОТОВКА ФАТИХА КАРИМИ К ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ И ЕГО МЫСЛИ ОБ ОБРАЗОВАНИИ	122
<i>Цзян Минбо</i> ТВОРЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КИТАЙСКОЙ ПЕВИЦЫ ЛЭЙ ЦЗЯ ПО СОХРАНЕНИЮ ТРАДИЦИОННОГО ВОКАЛЬНОГО ИСКУССТВА	131
<i>Ли Линьсэнь</i> МИР ЖЕНСКИХ ГЕРОЕВ ГЛАЗАМИ АЛЬБАНА БЕРГА В ОПЕРЕ «ЛУЛУ»	136
<i>Тан Цзин</i> ВЛИЯНИЕ ЗАПАДНОЙ КУЛЬТУРЫ НА ТРАДИЦИОННУЮ КУЛЬТУРУ КИТАЯ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ	142
<i>Сун Бэйни</i> ДИДАКТИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ФОРМИРОВАНИЯ ГОТОВНОСТИ УЧАЩИХСЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ШКОЛ КНР К ОСВОЕНИЮ НАЦИОНАЛЬНОГО ФОРТЕПИАННОГО РЕПЕРТУАРА	151
<i>Цзинь Лицзюань</i> СОВРЕМЕННЫЕ МЕТОДЫ ОБУЧЕНИЯ ДИЗАЙНУ ОРНАМЕНТОВ В ВУЗАХ КИТАЯ	160
<i>Сорокина Анна Александровна</i> ЗНАЧЕНИЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ОРИЕНТАЦИИ БУДУЩИХ ДИЗАЙНЕРОВ	166
<i>Баранов Николай Иосифович, Эргардт Елена Гаррьевна, Вольская Татьяна Владимировна</i> ГЕОРГИЙ ПОСТНИКОВ: АВЕРС — РЕВЕРС (XXI ВЕК. ХУДОЖНИК СИНТЕЗА ИСКУССТВ)	172
<i>Вольская Татьяна Владимировна, Перлин Петр Валерьевич, Перлина Валентина Анатольевна</i> ПЕРВЫЙ ЯПОНЕЦ В МОСКВЕ (К ИСТОРИИ РУССКО-ЯПОНСКИХ КОНТАКТОВ В НАЧАЛЕ XVIII ВЕКА)	181

ПЕДАГОГИКА ИСКУССТВА

<i>Гао Шихао</i>	
<i>СПЕЦИФИКА МУЗЫКАЛЬНОЙ ОБРАЗНОСТИ В БАЛЕТНОМ ТВОРЧЕСТВЕ ПЕТЕРБУРГСКИХ КОМПОЗИТОРОВ XXI ВЕКА</i>	190
<i>Лу Цун, Верба Наталья Ивановна</i>	
<i>РЕЦЕПЦИЯ БЕЛЬКАНТО В КИТАЙСКОЙ ВОКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ: ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ, РЕПЕРТУАРНЫЕ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ АСПЕКТЫ</i>	195
<i>Сунь Цзияо</i>	
<i>ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ СОВРЕМЕННЫМИ КИТАЙСКИМИ СКРИПАЧАМИ КОНЦЕРТА ДЛЯ СКРИПКИ П. И. ЧАЙКОВСКОГО</i>	205
<i>Подповетная Елена Владимировна</i>	
<i>ВОПРОСЫ ТРАНСФОРМАЦИИ ВНЕШКОЛЬНОЙ СИСТЕМЫ ОБРАЗОВАНИЯ: ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ</i>	211
<i>Ван Юймэн</i>	
<i>ВЛИЯНИЕ РУССКОЙ МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ НА РАЗВИТИЕ КИТАЙСКОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА ПОСЛЕ 1990-Х ГОДОВ</i>	220
<i>Ли Маньи</i>	
<i>ИНДИВИДУАЛЬНОЕ, КОЛЛЕКТИВНОЕ И КОНКУРЕНТНОЕ ОБУЧЕНИЕ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАННОГО АНСАМБЛЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ШКОЛ КНР</i>	228
<i>Цай Шуин, Ван Тяньи</i>	
<i>ИЗМЕНЕНИЕ ВОКАЛЬНЫХ МЕТОДИК В РОССИИ И КИТАЕ ПОД ВЛИЯНИЕМ ПАНДЕМИИ</i>	235
<i>Чжай Вэйли</i>	
<i>АКТУАЛИЗАЦИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО СЕГМЕНТА ВОКАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРА В МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ВУЗАХ КНР</i>	241
<i>Чжан Юйтин</i>	
<i>ИСТОРИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ КИТАЙСКОГО И РОССИЙСКОГО ХОРОВОГО ПЕНИЯ И РАЗЛИЧИЯ В МЕТОДАХ ПЕНИЯ</i>	248
<i>Корепина Софья Витальевна, Цзинь Гуй</i>	
<i>ОСОБЕННОСТИ ВОКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В СЦЕНИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ</i>	253
<i>Клокова Нелли Ринатовна</i>	
<i>ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ СТИЛЬ ПРЕПОДАВАНИЯ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО</i>	259
ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ	
<i>Афанасьев Владимир Васильевич, Левина Ирина Дмитриевна</i>	
<i>ДИАГНОСТИКА КАЧЕСТВА ПОЗНАВАТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ОБУЧАЮЩИХСЯ: ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ И МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ</i>	265

<i>Киселев Вячеслав Юрьевич, Московская Наталья Владимировна, Умеркаева София Шавкатовна</i>	
<i>ТЕАТРАЛИЗОВАННАЯ АССАМБЛЕЯ «ВИВАТ, ПЕТР ПЕРВЫЙ! – ВИВАТ, РОССИЯ! – ВИВАТ, ГЛАЗУНОВ!» (К 350-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ПЕТРА I)</i>	272
<i>Гавдис Михаил Степанович</i>	
<i>СОЦИАЛЬНОЕ ПАРТНЕРСТВО УЧРЕЖДЕНИЙ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ И СЕМЕЙ: ФОРМЫ И УСЛОВИЯ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ</i>	280
<i>Таранов Дмитрий Дмитриевич</i>	
<i>УЛУЧШЕНИЕ ПРОСТРАНСТВЕННОГО ВОСПРИЯТИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ СЦЕНЫ ФОНОГРАММЫ ПОСРЕДСТВОМ УПРАВЛЕНИЯ ЗВУКОВЫМИ ПЛАНАМИ ПРИ СВЕДЕНИИ</i>	285
<i>Малащенко Валерий Олегович, Антонова Марина Александровна, Ганова Татьяна Валерьевна</i>	
<i>СИНТЕЗ МУЗЫКИ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В КОНТЕКСТЕ ФОРМИРОВАНИЯ ЭСТЕТИКИ РЕАЛИЗАЦИИ ПРОЕКТОВ ЭЛЕКТРОННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА</i>	295
<i>Вань Цзылин</i>	
<i>ВОКАЛЬНАЯ И ТЕХНИЧЕСКАЯ РАБОТА НАД ПОСТАНОВКОЙ ГОЛОСА СОПРАНИСТОВ</i>	302
<i>Лю Юйчэнь, Андреева Наталья Павловна</i>	
<i>ИННОВАЦИОННЫЕ МЕТОДЫ РАБОТЫ ПО ОРГАНИЗАЦИИ ТВОРЧЕСКИХ (ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ) КОНКУРСОВ НА ОСНОВЕ МЕЖДУНАРОДНОГО ОПЫТА СОТРУДНИЧЕСТВА РОССИИ И КИТАЯ</i>	308
<i>Мешков Егор Александрович</i>	
<i>ВРЕМЕННЫЕ МАРКЕРЫ В КИНОФИЛЬМЕ В СИСТЕМЕ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫХ ОТНОШЕНИЙ (НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМА «НАЧАЛО» К. НОЛАНА)</i>	316
<i>Бычкова Екатерина Сергеевна, Мурзак Ирина Ивановна</i>	
<i>СТРАТЕГИИ АНАЛИЗА СОВРЕМЕННЫХ ТЕКСТОВ КУЛЬТУР</i>	322

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ИСКУССТВА

Го Цин

аспирант факультета искусств
кафедры семиотики и общей теории искусства
ФГБОУ ВО «Московский государственный университет
им. М.В. Ломоносова»
e-mail: 694875907@qq.com

Guo Qing

Postgraduate student of the Faculty of Arts
Department of Theory and History of Art
Lomonosov Moscow State University

АНАЛИЗ ОСОБЕННОСТЕЙ МУЗЫКАЛЬНОГО ЖАНРА ПЕСЕН ХУА-ЭР СЕВЕРО-ЗАПАДНОГО КИТАЯ, А ТАКЖЕ МЕР ПО СОХРАНЕНИЮ И ЗАЩИТЕ ИХ НАСЛЕДИЯ

Аннотация. Хуа-эр — это одна из наиболее ценных музыкальных культур народов северо-западного Китая, которая является объектом защиты нематериального культурного наследия и занимает важное место в китайской народной музыке. Данная статья посвящена исследованию народных песен хуа-эр, манере их исполнения, особенностям их мотивов и ладов, а также методам наследования данной самобытной и выдающейся музыкальной культуры, всестороннему анализу музыкальной формы искусства хуа-эр. Кроме того, в статье рассматривается современная цель песен хуа-эр, заключающаяся в привлечении большего числа людей и предоставлении им большего объема знаний об этой музыкальной культуре, что может обеспечить песням хуа-эр сохранение и защиту среди последующих поколений.

Ключевые слова: северо-западный Китай; песни хуа-эр; наследие; защита.

ANALYSIS OF THE FEATURES OF THE MUSICAL GENRE OF HUAER SONGS OF NORTHWEST CHINA, AS WELL AS MEASURES TO PRESERVE AND PROTECT THEIR HERITAGE

Abstract. Hua-er is one of the most valuable musical cultures of the peoples of northwest China, which is an object of protection of intangible cultural heritage and occupies an important place in Chinese folk music. This article is devoted to the study of Hua-er folk songs, the manner of their performance, the peculiarities of their motives and modes, as well as the methods of inheritance of this original and outstanding musical culture, a comprehensive analysis of the musical art form of Hua-er. In addition, the article discusses the modern purpose of Hua-er songs, which is to attract more people and provide them with more knowledge about this musical culture, which can ensure the preservation of Hua-er songs among future generations and protection.

Keywords: northwest China; Huaer songs; heritage; protection.

Изначальное определение хуа-эр - это «торжественная, изящная народная песня. Мелодии и тексты песен хуа-эр привлекли множество поклонников и слушателей по всему Китаю. Общепринятым стало мнение о том, что эта музыка созвучна с духовным

наследием и культурой народов северо-западного Китая. Хуа-эр обладает многовековой историей, охватывая широкий ряд сюжетов. Формы данных песен переживают постоянные изменения и принимают разнообразные виды, глубоко влияя на каждое поколение народов северо-западного Китая, являясь квинтэссенцией народной мудрости и жемчужиной в истории китайского искусства.

1. Художественные особенности песен хуа-эр

1.1. Особенности распространения

Способы передачи хуа-эр обладают определенной закономерностью. Художественные мотивы, манеры исполнения, а также способы передачи хуа-эр обладают определенной культурной или исторической отсылкой, которую нельзя поменять или установить по своей воле. Несмотря на то, что хуа-эр является народным искусством, у его распространения есть определенные закономерности. Изначально искусство песен хуа-эр начало путь своего распространения с небольшой территории, которая считается в настоящий момент центром данной музыкальной культуры, постепенно расширяясь на окружающих областях подобно поднимающему лавину снежному кому. По мере развития экономики и общества, а также увеличения потребностей людей в сфере культуры, области распространения хуа-эр также начали ускоренно расширяться.

1.2 Особенности звукоряда

В северо-западном Китае традиционно проживает множество различных этнических меньшинств. У каждой этнической группы имеются собственные уникальные музыкальные особенности. Например, такие ноты, как Sof-la-d или минорная ге являются характерными национальными мотивами народности хуэй, которые часто используются в звукоряде песен хуа-эр. Данный звукоряд обычно воспроизводится представителями народности хуэй для приглашенных гостей. Первые три звукоряда более распространены и широко используются в качестве опорных звуков в другой музыке. Однако это не является главным в звукоряде песен хуа-эр. В музыкальный ряд требуется добавление таких ладов, как «цзяо» (角) и «юй» (羽), которые играют вспомогательную функцию. Несмотря на то, что данные лады не столь важны, как опорный звук, они играют незаменимую роль в общем звукоряде. Так, например, песня «Поднимаюсь в горы любоваться на равнины» (上去高川望平川) является одним из наиболее важных и репрезентативных музыкальных произведений, возникших в процессе развития песен хуа-эр. Большинство людей формируют общее представление о песнях хуа-эр именно благодаря знакомству с данной композицией. Слова песни вдохновляющие, глубокие и яркие, содержащие в себе глубокий смысл. Текст данной песни также чрезвычайно разнообразен с точки зрения мелодичности. Мелодия чередуется контрастными перепадами тембра и частотности. Данная композиция демонстрирует активность и любовь к жизни народностей, проживающих в северо-западной части Китая, подчеркивая их национальные особенности. Мелодия народных песен хуа-эр не только символизирует красоту и стремление к жизни, но и критику устаревшего феодального общественного строя, недовольство к которому выражается через слова песни. Многие певцы выражают свои внутренние переживания и мысли через музыкальную форму песен хуа-эр.

1.3 Особенности исполнения

Хуа-эр является ценнейшим культурным элементом северо-западного региона Китая, который несет в себе и культурное наследие малых народностей. Именно на плечи современного китайского общества возложена историческая ответственность за сохранение и возрождение данной культуры. В настоящее время культурные ценности песен хуа-эр не только увлекают народы, исконно являющимися носителями данной культуры, но и постепенно привлекают представителей других народов. Единственной сложностью в распространении является ограниченность времени и пространства,

поскольку данные песни обычно исполняются в условиях скопления массы людей. При этом поводами для их исполнения могут быть приглашенные гости, семейные праздники, молитвы и т.д. Данное направление в музыкальном искусстве несет в себе народные нравы и обычаи в чистом виде. По этой причине у многих представителей китайского общества и, в особенности, детей песни хуа-эр вызывают неподдельный интерес, который основан на их высокой культурной ценности. Пространственность музыки песен хуа-эр проявляется в мотивах песен, особенном культурном фоне, который повлиял на манеру их исполнения. Исполнение требует от певца особого вокального мастерства. Кроме того, требуются особые артикуляционные навыки. В процессе выступления исполнитель должен быть полностью включен в процесс, не упуская ни малейшей детали. В действительности большинство исполнителей не проходят никакой специальной длительной подготовки и выступают просто для развлечения, поэтому в процессе исполнения неизбежно могут возникнуть некоторые огрехи. Однако особенностью данного пения является импровизация, а целью – развлечение, поэтому ключевым смыслом выступления является увеселение публики. Другой особенностью музыки является ее строгая ритмичность и энергичность. В последние несколько лет вследствие большой популярности данного пения хуа-эр стало исполняться певцами других национальностей, и появилось множество других видов исполнения.

2. Интеграция народной культуры и методик преподавания музыки

По мере развития экономики и общества искусство хуа-эр постепенно сформировало свою музыкальную систему, которая впоследствии приобрела уникальные национальные черты, мотивы и манеру исполнения. Несмотря на это, государственные образовательные департаменты разработали новые требования относительно интеграции народных песен хуа-эр и программ в высших учебных заведениях, подчеркивая важность популяризации традиционной этнической музыки и песен хуа-эр в частности. В ходе данного процесса были приняты меры по организации студенческих мероприятий, посвященных хуа-эр. В настоящее время в некоторых учебных заведениях наследование музыки хуа-эр стало основной целью преподавания музыки. Так, например, пение хуа-эр активно продвигается и распространяется в некоторых китайских вузах. Стратегии эффективной интеграции хуа-эр и народной культуры заключаются в следующем:

1) Анализ места зарождения и распространения хуа-эр

Во множестве университетов Китая преподаватели музыки проводят комплексный анализ северо-западной этнической музыки посредством изучения музыкальных особенностей народных песен хуа-эр, рассматривая их историю развития, художественную ценность, форму выражения, а также фоновые факторы. Все это позволяет исследователям лучше понимать роль, которую песни хуа-эр играют в истории развития народной музыки Китая и мировой истории музыкального искусства.

S | 3 6 3 5 3 2 3 2 1 7 6 | 6. 1 6 5 3 5 6 -
春 季(里 呀)未 到 了, (这) 迎 春 花 儿 开,
A | 3 3 3 3 3 3 2 1 7 6 | 3. 3 3 5 6 -

Так, например, можно рассмотреть цифровую нотацию хоровой версии композиции «Цветы и молодость» (花儿与少年). Ритм данной песни беззаботный, позволяющий слушателям почувствовать свободу и радость. Данное произведение является классическим примером хоровых песен народностей, проживающих на территории провинции Цинхай. Ритм и мелодичность данной песни позволяет слушателю погрузиться

в приятные воспоминания, высвобождая свою радость и положительные эмоции. Песня позволяет прочувствовать слушателю момент завершения зимы, а также представить тепло, исходящее от солнца, возвещающего о наступлении весны, которая ассоциируется не только с цветением растений, но и с человеческой молодостью и приливом сил.

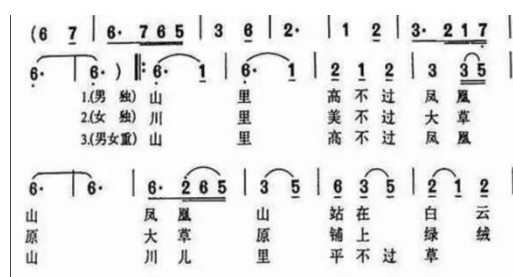


Рассматривая симфонический вариант песни «Цветы и молодость», необходимо отметить, что при ее исполнении обязательно используется симфонический оркестр, в состав которого входит группа смычковых инструментов, группа деревянных духовых инструментов, медных духовых инструментов, а также ритмическая группа. Текст песни представлен следующим образом:

春季里（呀）到了这 迎春花儿开，迎春花儿开 年轻的（个）女儿家（呀） 踩（呀嘛）
 踩青来（呀）踩（呀嘛）踩青来 小呀哥哥，小呀哥哥小呀哥哥

Транскрипция: chūn jì lǐ (yā) dào liǎo zhè yíng chūn huā ér kāi , yíng chūn huā ér kāi nián qīng de (gè) nǚ ér jiā (yā) cǎi (yā ma) cǎi qīng lái (yā) cǎi (yā ma) cǎi qīng lái xiǎo yā gē gē , xiǎo yā gē gē xiǎo yā gē gē

У симфонической версии данной композиции значительно отличаются динамические характеристики и тембр, который характеризуется большей глубиной и наличием многоярусных звуковых переходов, подразделяющихся на четыре отрезка и формирующих своеобразную картину всех четырех времен года. Это позволяет слушателю мысленно вспоминать тот или иной сезон в зависимости от наступления конкретного музыкального отрезка. Именно эта особенность и является ключевым отличием симфонического исполнения данной песни, которое позволяет слушателю погрузиться в воспоминания о природе и временах года, прочувствовав их постоянное чередование по мере развития и изменения динамики и тембра исполнения.



Другим примером исполнения песни «Цветы и молодость» является оперная версия, где в качестве фона используется народный фольклор. Прежде всего данная композиция опирается на музыкальное произведение «Маленький цветок», который особо популярен среди населения провинции Цинхай. В качестве основных методов выражения применяется не только непосредственно пение, но и танцы. За счет объединения данных способов исполнения композиции ведется рассказ о жертвенности и отваге китайского народа, устремившегося на защиту и укрепление страны после образования Нового Китая, о его поддержке в строительстве и развитии Цинхая. Помимо этого, песня рассказывает историю любви между талантливым юношей из района реки Хуанпу и прекрасной девушкой из горного района Фэнхуаншань. Песня рассказывает историю их знакомства,

любви и разлуки, а также отражает их стремление к борьбе и желание помочь своей родине. Помимо этого, данная песня отражает особенности жизни народов высокогорья. В тексте песни, а также в ее мотиве демонстрируется характер и образ жизни сельского высокогорного населения. Слушатель может прочувствовать коварство окружающей среды высокогорья, а также познакомиться поближе с простотой бытового уклада местного населения. Данная композиция прекрасно передает атмосферу местности и обычаев местного населения. Китай является многонациональной страной. Путь развития у каждого этноса различен, однако стремление к выражению своей радости и гордости за свой народ является одинаково важным для всех народностей. В этом отношении взгляд большинства на народные песни хуа-эр во многом совпадает. Основным смыслом данных песен заключается в объединении мыслей и переживаний народа, помощи в сплочении представителей этнических меньшинств, а также в содействии осуществлению государственной политики по развитию множества этнических групп Китая. В данных песнях приводятся совершенно различные образы, куда могут входить трудолюбивые крестьяне, пастухи, женщины, занимающиеся возделыванием полей, путники, а также прочие представители простого народа. Несмотря на свою незначительность в бытовом плане, данные персонажи представляют безграничную культурную ценность. Несмотря на трудность своего быта, горные народы с улыбкой и необычайным оптимизмом смотрят в свое будущее, сохраняя задор и энтузиазм, присущий молодым людям. Народные песни хуа-эр отражают ту легкость, с которой живут горные народности Китая, невзирая на свои трудности и испытания, с которыми им приходится сталкиваться. Именно этот дух борьбы и необычайной любви к жизни передается через песни горных народностей Китая. В настоящее время исполнение песен хуа-эр на музыкальных фестивалях становится все более частым явлением. Практически в каждой семье могут найтись люди, которые умеют исполнять эти песни. Они объединяются в группы для коллективного исполнения народных песен, поднимая настроение зрителям и участникам мероприятий. При этом разница в возрасте между поколениями исполнителей народных песен сформировала несколько музыкальных мотивов, характерных для исполнителей традиционных песен хуа-эр и для представителей нового поколения.

3) Анализ места происхождения и распространения хуа-эр.

По причине роста популярности песен хуа-эр многие исследователи отправляются в экспедиции к местам зарождения данного музыкального направления для сбора необходимого материала и фиксации информации, которая в будущем сможет помочь в сохранении и развитии традиций исполнения данных песен будущими поколениями.

4) Классификация песен хуа-эр.

В последние годы народная культура, а также уникальная народная музыка привлекают особое внимание в обществе. В рамках данного процесса также постепенно развиваются стандарты и методы классификации песен хуа-эр. Так, например, в настоящее время классификация переходит от простой к более сложной, разделяя песни хуа-эр по территориальному признаку распространения, по принадлежности к конкретной народности, по возрастной категории, по мелодии, по мотиву и т. д. Все это в действительности демонстрирует богатство и разнообразие данных песен, делая их настоящим сокровищем среди частиц культурного наследия Китая.

5) Расширение возможностей преподавания исполнения песен хуа-эр в высших учебных заведениях.

Музыка хуа-эр является символом культуры северо-западных народностей Китая. В рамках современной национальной политики Китая, направленной на формирование единства и развития этнических меньшинств, происходит популяризация исполнения песен хуа-эр в музыкальных группах университетов, что безусловно является одним из

наиболее эффективных способов сохранения и передачи традиции исполнения песен этнических меньшинств Китая. Многие китайские высшие учебные заведения организуют семинары и собрания по вопросам внедрения учебных дисциплин изучения песен хуа-эр, куда приглашаются специалисты и талантливые преподаватели для передачи опыта исполнения данных песен. Данные меры позволяют повысить степень осведомленности о песнях хуа-эр, а также эффективно способствовать их изучению среди студентов. Подобный подход стимулирует объединение национальных меньшинств Китая, оказывает поддержку в сохранении и передаче традиции исполнения их песен, позволяет большему числу людей соприкоснуться с музыкальной культурой малых народностей Китая, а также подчеркивает их идентичность.

б) Организация и проведения специальных культурных мероприятий, посвященных песням хуа-эр

По причине роста популярности и узнаваемости песен хуа-эр в китайском обществе интерес к изучению особенностей мелодии и ритма данных песен также постепенно увеличивается. Однако многие сталкиваются с определенными ограничениями, вызванными региональными или культурными факторами. Так, например, у многих людей нет возможности вживую послушать исполнение песен хуа-эр для лучшего понимания особенностей их исполнения. Для решения данной проблемы некоторые исполнители объединяются в музыкальные группы в зависимости от их региональной принадлежности для участия в музыкальных мероприятиях. Это позволяет удовлетворить интерес людей, желающих познакомиться поближе с песнями хуа-эр, а также стимулирует развитие музыкальной культуры малых народностей. Студенты и исследователи активно применяют передовые технологии для фиксации особенностей исполнения песен хуа-эр в целях сохранения культурного и музыкального наследия малых народностей Китая, что также позволяет подчеркивать их идентичность и уникальность.

3. Сохранение наследия, правовая защита и развитие музыки хуа-эр

В настоящее время сохранение песен хуа-эр рассматривается исключительно с точки зрения сохранения нематериального культурного наследия. Для этого специалисты делают фотографии выступлений, собирают различные материалы, исследуют историю их развития и т.д. Эти простые шаги являются мерами по защите и сохранению наследия. Несмотря на то, что благодаря этим мерам в истории останутся записи, подтверждающие существование хуа-эр, однако последующие поколения не смогут передавать данную традицию из уст в уста, что лишит музыку смысла. На наш взгляд, оптимальным способом сохранения хуа-эр является организация мероприятий в каждом городе, на которых хуа-эр будет исполняться носителями данной культуры, а также обсуждаться способы исполнения хуа-эр и меры защиты. Пожилые исполнители хуа-эр являются живыми памятниками данной культуры, историческим воплощением судьбы народа. На северо-западе Китая сконцентрировано множество национальностей: хуэй, хань, дунсянь, баоань, салары, ту и свыше десятка других национальностей, которые в настоящее время совместно участвуют в исполнении хуа-эр. Они создают музыку, показательную для китайской и даже мировой этнической музыки. Являясь национальной музыкой северо-западных народов Китая, она стала настоящим культурным сокровищем китайского народа, удостоившись восхищения передовых представителей науки со всего мира. На протяжении нескольких веков исполнители северо-западной этнической музыки выбирали самые поэтические, самые излюбленные строки и создавали из них песни, которые год за годом распространялись среди народа, сохранялись, и в конечном итоге сформировались в завершённые произведения – песни хуа-эр северо-западного Китая. По мере экономического и социального развития, осуществления модернизации общества, повышением уровня образования и эрудиции населения такой народной, чистой, но

недостаточно жизнеспособной северо-западной национальной культуре сложно сохраниться в переменчивом мире. Поэтому хуа-эр столкнулась с беспрецедентными проблемами, вплоть до того, в некоторых случаях у носителей данной культуры иногда возникают сложности с подтверждением авторских прав на свои народные песни. В процессе составления народных сборников известные аранжировщики столкнулись с тем, что сложно найти профессиональных исполнителей народной музыки, поскольку большинство исполнителей не оставили после себя никаких следов, тем более народные певцы с самобытной манерой исполнения. В настоящее время на музыкальном рынке появилось множество популярных исполнителей, чьи песни пользуются большим успехом, и энтузиазм профессиональных исполнителей хуа-эр не встречает обратной реакции слушателей. Так, исполнители хуа-эр находятся в безвыходном положении, некоторые старые песни хуа-эр столкнулись с новыми вызовами. Вследствие того, что история песен хуа-эр северо-западных народов Китая насчитывает уже несколько столетий, исполнителям хуа-эр уже не менее пятидесяти лет, а многие из них уже ушли из жизни. Очарование хуа-эр не только привлекает старшее поколение, но и молодых людей, однако из-за давления общества и жизненных обстоятельств они вынуждены работать за пределами родного края, что затрудняет передачу и защиту хуа-эр. С течением времени представители народных меньшинств северо-запада столкнутся с упадком, существует угроза полного исчезновения, и возможно, следующее поколение никогда не услышит этих переливчатых, волнующих, торжественных песен хуа-эр, что будет исторической потерей человечества, - все это то, чему нам предстоит противостоять. Поскольку хуа-эр имеет тревожную тенденцию к исчезновению, с началом политики реформ и открытости и постоянным повышением уровня жизни населения правительство Китая стало уделять особое внимание духовной жизни людей, а также проводить меры по защите хуа-эр в различных регионах страны. На наш взгляд, необходимо сделать все возможное, мобилизовать все силы и ресурсы, чтобы сохранить хуа-эр, привлечь департаменты по защите национальной культуры народов северо-запада, слушателей, органы по защите общества и природы, исследователей, народных исполнителей, преподавателей высших учебных заведений и т.д. и совместными силами принимать меры по защите и передаче хуа-эр, проводить агитацию, распространяя информацию о хуа-эр, чтобы больше людей узнало об этой музыке и получило от нее самые наилучшие эмоции. Помимо защиты и передачи непосредственно музыки хуа-эр, также необходимо воспользоваться тенденциями развития северо-западного региона, туризма, и в рамках путешествий по северо-западу сделать хуа-эр частью обязательной программы, что будет представлять ценности северо-западного региона, стимулировать его экономическое развитие, развитию культурной индустрии, сформирует культурный бренд с региональной спецификой. Это сыграет позитивную роль в развитии северо-западного региона, и то же время положительно повлияет на сохранение и наследование музыки хуа-эр.

4. Совершенствование правовой защиты музыки хуа-эр

4.1. Совершенствование соответствующей законодательной базы, защищающей музыку хуа-эр

Законодательство в области сохранения народного нематериального культурного наследия Китая пока находится на начальном этапе своего развития. По этой причине различные положения законодательства в данной области по-прежнему не могут соответствовать скорости развития современного нематериального культурного наследия, а также не могут в полной мере удовлетворять потребности людей. Требуется дальнейшее обсуждение и совершенствование законодательной базы для обеспечения правовой и законодательной защиты нематериального культурного наследия и песен хуа-эр, в частности. Произведения культуры национальных меньшинств Китая должны получать

правовую защиту в области авторского права на государственном уровне от соответствующих департаментов по защите культуры. В настоящее время все большее число элементов культур малых народностей Китая, таких как песни хуа-эр, постепенно перестают наследоваться. Именно по этой причине департаменты защиты культуры должны прикладывать максимальные усилия для сохранения и передачи уникальной культуры этнических меньшинств при помощи мер на уровне защиты авторских прав, а также иных юридических аспектов. На фоне непрерывного осуществления плана по возрождению сельских районов Китая процесс защиты и развития песен хуа-эр столкнулся с рядом новых трудностей. Развитие промышленной интеграции является одной из следующих целей развития Китая. Важность данной задачи невозможно игнорировать соответствующим ведомствам. По этой причине Государственное управление по защите культуры Китая подготовило рекомендации для подчиненных ведомств для разработки планов по защите, сохранению и развитию нематериального культурного наследия. При этом в настоящее время ряд правовых и законодательных механизмов далек от совершенства и не позволяет в полной мере обеспечивать безопасность и защиту элементов нематериальной культуры. В процессе обеспечения правовой защиты Нинся-хуэйский автономный район должен служить примером для всех остальных регионов Китая, поскольку именно в нем проживает наибольшее число национальных меньшинств. Это можно осуществить путем совершенствования мер правовой защиты и песен хуа-эр. Помимо этого, законодательная база должна постоянно эволюционировать в зависимости от изменения социальных обстоятельств и смены эпох. Для этого требуется своевременное внесение изменений и совершенствование положений правовой защиты песен хуа-эр, стремясь сохранять однозначность, строгость и целостность законодательной и правовой базы.

4.2 Признание статуса и повышение степени защиты носителей искусства хуа-эр

Песни хуа-эр — это вид национальной культуры, созданной конкретной народностью в конкретной среде, распространение которой неотделимо от существования конкретных людей и конкретной среды. Люди являются ключевым элементом передачи культурного наследия. Если носители той или иной нематериальной культуры прекращают свое существование, не передав культуру своим наследникам, элементы культурного наследия легко могут исчезнуть, не сохранившись среди следующих поколений. Одновременно с этим с точки зрения государственного регулирования у современных носителей культурного наследия по-прежнему нечетко обозначен юридический статус, по причине чего отсутствует надлежащая правовая защита. Это приводит к трудностям в наследовании и сохранении песен хуа-эр северо-западного Китая. Законодательство должно также учитывать характеристики местных этнических групп, региональные особенности, а также особенности взаимоотношения между различными этническими группами при формулировании законов с учетом местных условий и специфики. Цель данного подхода заключается в соответствии законов действительным потребностям национальных меньшинств, в поддержке местного развития и в эффективном решении региональных проблем. Например, в соответствующих законодательных нормах может быть указано, что группы, занимающиеся защитой нематериального культурного наследия, таких как песни хуа-эр северо-западного Китая, должны включать сотрудников — представителей национальных меньшинств. Такой подход особенно важен при защите нематериального культурного наследия малых народностей Китая, поскольку только представители конкретной этнической принадлежности лучше понимают наследие своей собственной нематериальной культуры, что позволяет им лучшим образом обеспечивать ее защиту.

Заключение

Защита, сохранение и развитие культуры народных песен хуа-эр северо-западного Китая – это не только важнейшая задача, возложенная на современное поколение, но и непосредственная обязанность граждан Китая. По этой причине в целях обеспечения лидирующей роли Китая на пути развития мировой культуры китайский народ должен максимально сохранить основу своей собственной культурной идентичности, сохраняя и наследуя культуру предыдущих поколений, а также прикладывая усилия по ее дальнейшему развитию. Современное китайское общество должно активно заимствовать лучшее из культурного наследия песен хуа-эр, чтобы реализовать цели по устойчивому развитию уникальной национальной культуры. В рамках данного процесса от современного китайского общества требуется больше усилий по обеспечению юридической защиты и по сохранению песен хуа-эр северо-западного Китая.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ван Сяюнь. Методы и ошибки в процессе наследования народных песен хуа-эр // Социальные науки. 2020. № 2. С. 7-9.
2. Вэй Цюаньмин. История китайских народных песен хуа-э // Китайская музыка. 2017. № 2. С. 17-80.
3. Грибкова О.В., Ушакова О.Б. Опыт реализации дистантных технологий обучения в системе дирижёрско-хоровой подготовки // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2021. № 5. С. 233-243.
4. Исследования и меры защиты народных песен хуа-эр северо-западного Китая, а также ответственность представителей академической среды // Национальная религиозная сеть Китая. 2018. № 19. С. 10-19.
5. Кудринская И.В., Уколова Л.И. Психолого-физиологические особенности обучению пению детей младшего школьного возраста на занятиях вокалом // Искусство и образование: методология, теория, практика. 2019. Т. 2. № 3-4. С. 72-79.
6. Наследники: Святые покровители нематериального культурного наследия. - Новости культуры Китая.
7. Низамутдинова С.М. Музыкально-исполнительская деятельность как фактор самоактуализации педагога-музыканта // Искусство и образование. 2022. № 4 (138). С. 113-118.
8. Редакционный комитет краеведческой литературы города Гуюань Нинся-хуэйского автономного района. Т. 2. Народное издательство Нинся. 2019. С. 17-19.
9. У Юйлинь. Современный статус наследников народных песен хуа-эр как представителей произведений нематериального культурного наследия ООН // Социальные науки Нинся. 2019. № 3. С. 223-224.
10. Цао Цзялэ. О характеристиках и принципах наследования искусства "шань хуа-эр" народности хуэй в Нинся-хуэйском автономном районе // Искусство, наука и технологии. 2021. № 11. С. 7-19.
11. Чжан Лиянь. Обзор исследований, посвященных проблемам защиты нематериального культурного наследия народности хуэй в Нинся-хуэйском автономном районе // Национальность хуэй. 2018. № 4. С. 47-54.
12. Чжоу Лян. Стратегии наследования и сохранения хуа-эр // Китайская музыка. 2019. № 2. С. 17-19.

REFERENCES

1. Van Syaoyun'. Metody i oshibki v protsesse nasledovaniya narodnykh pesen khua-er // Sotsial'nye nauki. 2020. № 2. Pp. 7-9.

2. Vei Tsyuan'min. Istoriya kitaiskikh narodnykh pesen khua-e // Kitaiskaya muzyka. 2017. № 2. Pp. 17-80.
3. Gribkova O.V., Ushakova O.B. Opyt realizatsii distantnykh tekhnologii obucheniya v sisteme dirizhersko-khorovoi podgotovki // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2021. № 5. Pp. 233-243.
4. Issledovaniya i mery zashchity narodnykh pesen khua-er severo-zapadnogo Kitaya, a takzhe otvetstvennost' predstavitelei akademicheskoi sredy // Natsional'naya religioznaya set' Kitaya. 2018. № 19. Pp. 10-19.
5. Kudrinskaya I.V., Ukolova L.I. Psikhologo-fiziologicheskie osobennosti obucheniya peniyu detei mladshego shkol'nogo vozrasta na zanyatiyakh vokalom // Iskusstvo i obrazovanie: metodologiya, teoriya, praktika. 2019. T. 2. № 3-4. Pp. 72-79.
6. Nasledniki: Svyatye pokroviteli nematerial'nogo kul'turnogo naslediya. - Novosti kul'tury Kitaya.
7. Nizamutdinova S.M. Muzykal'no-ispolnitel'skaya deyatelnost' kak faktor samoaktualizatsii pedagoga-muzykanta // Iskusstvo i obrazovanie. 2022. № 4 (138). Pp. 113-118.
8. Redaktsionnyi komitet kraevedcheskoi literatury goroda Guyuan' Ninsya-khueiskogo avtonomnogo raiona. T. 2. Narodnoe izdatel'stvo Ninsya. 2019. Pp. 17-19.
9. U Yulin'. Sovremennyyi status naslednikov narodnykh pesen khua-er kak predstavitelei proizvedenii nematerial'nogo kul'turnogo naslediya OON // Sotsial'nye nauki Ninsya. 2019. № 3. Pp. 223-224.
10. Tsao Tszyle. O kharakteristikakh i printsipakh nasledovaniya iskusstva "shan' khua-er" narodnosti khuei v Ninsya-khueiskom avtonomnom raione // Iskusstvo, nauka i tekhnologii. 2021. № 11. Pp. 7-19.
11. Chzhan Liyan'. Obzor issledovaniy, posvyashchennykh problemam zashchity nematerial'nogo kul'turnogo naslediya narodnosti khuei v Ninsya-khueiskom avtonomnom raione // Natsional'nost' khuei. 2018. № 4. Pp. 47-54.
12. Chzhou Lyan. Strategii nasledovaniya i sokhraneniya khua-er // Kitaiskaya muzyka. 2019. № 2. Pp. 17-19.

Манаfoва Марина Маликовна

аспирант

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»

e-mail: manafova.composer@gmail.com

Manafova Marina M.

graduate student

The Herzen State Pedagogical University of Russia

ГАРМОНИЧЕСКИЕ И ИНТОНАЦИОННЫЕ ПРИНЦИПЫ КОМПОЗИЦИОННОГО ОБЪЕДИНЕНИЯ ЦИКЛА В ТВОРЧЕСТВЕ ВЛАДИМИРА ЦЫТОВИЧА

В статье рассматриваются композиционные особенности сонатных и сюитных циклов Владимира Цытовича. Характерным признаком его многочастных произведений является наличие объединяющих факторов. Это многочисленные тематические арки, мелодические и ритмические элементы, «выращенные» из общего тематического зерна. Оно может подвергаться изменениям различного типа - ритмическим, тембровым, фактурным. Однако при этом неизменно сохраняется связь с начальной ячейкой, обеспечивающей интонационное родство частей цикла.

Ключевые слова: Владимир Цытович, циклические формы, сюита, техника композиции XX века.

HARMONIC AND INTONATIONAL PRINCIPLES OF THE COMPOSITION ASSOCIATION OF THE CYCLE IN THE WORKS OF VLADIMIR TSYTOVICH

The article discusses the compositional features of sonata and suite cycles by Vladimir Tsytovich. A crucial feature of his multimovement forms is the presence of unifying factors. These are numerous thematic arcs, melodic and rhythmic elements, “grown out” of a common thematic grain. It can be subject of various types of changes: rhythmic, timbre, textural. But at the same time the connection with the initial cell providing the intonational relationship of parts in the cycle is invariably preserved.

Keywords: Vladimir Tsytovich, cyclical forms, suite, technique of composition of the 20th century.

Многочастность цикла, сонатного или сюитного, всегда ставит перед композитором особую задачу: объединить произведение в единое целое, подчинить его развитие строгой логике. В связи с этим в некоторых циклах В. Цытовича (1931–2012)¹ большую роль играет прием тематических арок, реминисценций, особенно характерный для произведений раннего периода (Концерт для фортепиано с оркестром, Симфониетта для большого симфонического оркестра, Симфоническая сюита «Конек-Горбунок»). Циклом В. Цытовича присущ и принцип лейтмотивного объединения произведения, в котором метод «выращивания» всех частей из одной лейтформулы – главнейший. В

¹ Владимир Иванович Цытович – выдающийся петербургский композитор, блестящий педагог и ученый-музыковед, кандидат искусствоведения (1973), Заслуженный деятель искусств РСФСР (1990), кавалер Ордена дружбы (2002), Член Союза композиторов Санкт-Петербурга.

качестве основного зерна, из которого вырастает весь цикл, как правило, выступает некий интервальный ряд, реже – гармоническая последовательность, ритмическая или фактурная формула. На протяжении всего произведения это зерно при всем разнообразии его воплощений становится «каркасом», объединяющим цикл. Этот принцип может быть определен как центральный элемент (термин Ю. Холопова) [3], понимаемый в данном случае как тематическая категория.

Принцип ритмоинтонационного объединения цикла, а также многочисленные тематические арки способствуют единству сюитного цикла в «Коньке-Горбунке» (симфоническая сюита по сказке П. Ершова) (1956). Здесь они выступают и как средство раскрытия программы произведения. Например, проведение темы II части («Иван-дурак») в III части («Базар»), связано с появлением персонажа Ивана-дурака на базаре. Таким же образом вводится тема IV части («Царевна») в финальной VII части («Праздник»). Все же важнейшим фактором в деле объединения частей цикла является их общая интонационная основа.

Основным материалом для «выращивания» тем цикла является мотив из Вступления (пример №1). Заложенные в ней ритмические и фактурные идеи (контрапункт двух линий, форшлаг на первой доле мотива), а также общее направление движения мелодии ложатся в основу тем II и V частей цикла.

Пример 1. В. Цытович Симфоническая сюита «Конек-Горбунок» (Вступление). [4, с. 3]

На тему Вступления опирается основная тема II части («Иван-дурак»), ритмически и интонационно с ней связанная (пример №2). В ней имеется та же ритмика и направление мелодического движения, хотя интервалы изменены. Помимо этого, сохраняется и фактурная идея темы: контрапункт двух мелодических линий, которые в данном случае становятся однонаправленными.

Пример 2. В. Цытович Симфоническая сюита «Конек-Горбунок» (II часть «Иван-дурак») [4, с. 13]

Allegretto

2 Ob. *mf*

2 Fag. *mf*

2 Tr-be in B *con sord. I*

V-le *f*

V-c. *pizz. mf*

Из темы II части вырастает тема Конька Горбунка (второй раздел V части) (пример №3)

Пример 3. В. Цытович Симфоническая сюита «Конек-Горбунок»
 (V часть «Конек-Горбунок») [4, с. 67]

Allegro scherzando

2 Fl. *a2 ff*

2 Ob. *ff*

Данная тема является производной от темы II части (в соответствии с программой сочинения, Конек-Горбунок и Иван-дурак являются существами близкими по духу, «родственными душами»). В новой теме сохраняется то же ритмическое соотношение длительностей (в более быстром темпе длительность каждого звука увеличена в два раза), направление мелодического движения и контрапункт двух однонаправленных линий, однако интервалика, входящая в состав линий вновь изменена.

Тема Вступления еще раз, практически без изменений (меняется только оркестровка), появляется в начале заключительной VII части («Праздник»), создавая, таким образом, тематическую арку.

Изменение интервалики мелодических линий при сохранении общей направленности движения, позволяет композитору организовать цикл как единое целое, а слушателю воспринять различные темы сюиты как генетически родственные. Именно благодаря сохранению ритмической формулы и направления движения мелодии некоторые темы цикла выступают как производные, выстраиваясь, таким образом, в единую линию тематического развития.

В Концерте для альта и камерного оркестра (1965) в основу цикла ложатся иные принципы. Главным объединяющим фактором здесь является интервальная последовательность, а ее ритмическое воплощение каждый раз подвергается изменениям.

Лейтформула, объединяющая все три части Концерта для альта и камерного оркестра [5], представляет собой ступенчатое движение двух секунд. Развитие этой интонации можно представить следующим образом (Схема 1):

Схема 1

I ч. основная тема  (вариант)

II ч. основная тема  (вариант)

III ч. вступление 

рефрен 

Как видно из приведенной схемы, секундовая интонация проявляется в тематизме каждой из частей. И если интервальный состав этой формулы меняется незначительно (чаще всего большая секунда заменяется малой, обостряя, таким образом, звучание темы), то ритмика ее каждый раз предстает в измененном виде.

В **Концертино для фортепиано и камерного оркестра** (1971) основным объединяющим элементом становится гармоническая последовательность темы I части (пример №4).

Пример 4. В. Цытович Концертино для фортепиано с оркестром.

I часть [6, с. 3]


Andante con moto

Orch. 

Из хора, открывающего произведение, вырастают темы второй части – он становится их гармоническим «каркасом» (см. примеры №5 и №6)

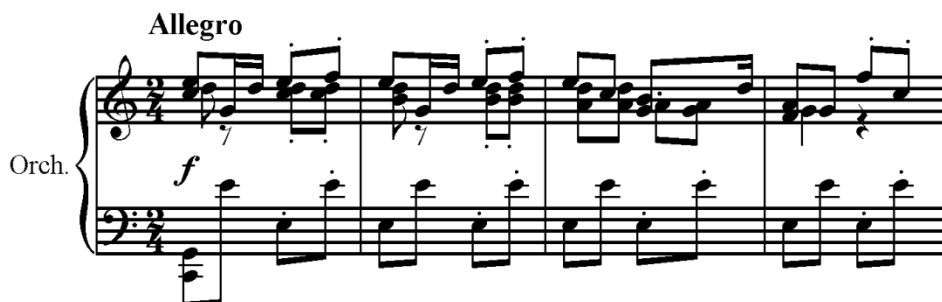
Пример 5. В. Цытович Концертино для фортепиано и камерного оркестра II часть (тема B) [6, с. 11]

Allegro

P-no 

Orch. 

Пример 6. В. Цытович Концертино для фортепиано с оркестром. II часть (тема D)
[6, с. 24]



Как видно из примеров, преобразования тем В и D (II часть написана в сложной двухчастной форме, структуру которой можно представить в виде формулы АВАВСDСD) касаются исключительно ритмической стороны, а гармоническая основа обеих тем одинаковая. В первом разделе вторая тема (В) дана в трехдольном метре, во втором – в двухдольном (тема D). Фактически это одна и та же мелодия, но поставленная в разные метроритмические условия.

Родство между собой имеют и другие темы Концертино, например темы разделов А и С. Обе они имеют одну и ту же мелодическую основу, но во втором случае изменен метр (с двухдольного на трехдольный), а также порядок следования фраз в оркестровой партии. Таким образом, вся форма обретает единство. А за счет гармонического родства с темой I части весь цикл воспринимается как стройная и логичная конструкция.

Стремление к цельности, гармоничной стройности, избегание «случайных» элементов характерно для творчества В. Цытовича буквально с самых ранних циклов (симфоническая сюита «Конек-Горбунок» (1956), Симфониетта для большого симфонического оркестра (1957)) и вплоть до последних его сочинений. Упорядоченность звукового потока, его строгая логичность явились следствием тяготения композитора к рациональности, интеллектуализму, что стало наиболее реперезентативной чертой его авторского стиля. В сочинениях 1970–2000-х годов эта склонность приводит к возникновению новой технологии создания сочинения – «технике рядов», как называл ее сам автор. Она является, по существу, вариантом серийной техники и встречается уже во Второй симфонии (1974) [1] и далее становится ведущим творческим методом в творчестве В. Цытовича [2].

ЛИТЕРАТУРА

1. Красавин А. «Техника рядов» и специфика ее претворения во Второй симфонии Владимира Цытовича // Музыкальная культура глазами молодых ученых: Сборник научных трудов / Ред.-сост. Н.И. Верба, научн. ред. Р.Г. Шитикова. – СПб.: Астерион, 2017. С. 126-137.
2. Манафова М. «Kunst Der Fuge» Владимира Цытовича: парадоксы Третьей симфонии // Музыкальная культура глазами молодых ученых: Сборник научных трудов / Ред.-сост. Н.И. Верба, научн. ред. Р.Г. Шитикова. – СПб.: Астерион, 2017. С. 138-151.
3. Холопов Ю. Об общих логических принципах современной гармонии // Музыка и современность. Вып. 8. - М.: Музыка, 1974. С. 229-277.
4. Цытович В. Конек-Горбунок. Симфоническая сюита по сказке П. Ершова. Партитура. – М., Л., 1964. - 136 с.
5. Цытович В. Концерт для альта и камерного оркестра. Партитура. – Л.: Музыка, 1967. - 74 с.
6. Цытович В. Концертино для фортепиано с оркестром. Переложение для двух фортепиано. – Л.: Советский композитор, 1975. - 32 с.

REFERENCES

1. Krasavin A. "Tekhnika ryadov" i spetsifika ee pretvoreniya vo Vtoroi simfonii Vladimira Tsytovicha // Muzykal'naya kul'tura glazami molodykh uchenykh: Sbornik nauchnykh trudov / Red.-sost. N.I. Verba, nauchn. red. R.G. Shitikova. – SPb.: Asterion, 2017. Pp. 126-137.
2. Manafova M. "Kunst Der Fuge" Vladimira Tsytovicha: paradoksy Tret'ei simfonii // Muzykal'naya kul'tura glazami molodykh uchenykh: Sbornik nauchnykh trudov / Red.-sost. N.I. Verba, nauchn. red. R.G. Shitikova. – SPb.: Asterion, 2017. Pp. 138-151.
3. Kholopov Yu. Ob obshchikh logicheskikh printsipakh sovremennoi garmonii // Muzyka i sovremennost'. Vyp. 8. - M.: Muzyka, 1974. Pp. 229-277.
4. Tsytovich V. Konek-Gorbunok. Simfonicheskaya syuita po skazke P. Ershova. Partitura. – M., L., 1964. - 136 p.
5. Tsytovich V. Kontsert dlya al'ta i kamernogo orkestra. Partitura. – L.: Muzyka, 1967. - 74 p.
6. Tsytovich V. Kontsertino dlya fortepiano s orkestrom. Perelozhenie dlya dvukh fortepiano. – L.: Sovetskii kompozitor, 1975. - 32 p.

Цинь Юйси

аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
Институт музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: 13323717887@163.com

Qin Yuxi

postgraduate student of the Department of Musical Education and Education
Institute of Music, Theater and Choreography
The Herzen State Pedagogical University of Russia

К ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ КИТАЙСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ ОРКЕСТРОВОЙ МУЗЫКИ

Статья посвящена исследованию историко-культурного появления и развития жанра оркестровой музыки в китайской музыкальной культуре. Выявляются факторы, которые на разных этапах эволюции оркестровой музыки в Китае оказывали на ее становление решающее влияние. Говорится о том, что китайская оркестровая музыка на протяжении всей истории своего существования и развития испытывала определенное влияние политико-социальной повестки дня, провозглашаемой китайским правительством. Анализируется вклад китайских оркестровых коллективов в развитие и продвижение национального репертуара оркестрового жанра музыки в Поднебесной. Подчеркивается важность национального пути развития китайской оркестровой музыки и ее интегрирование в мировой музыкально-культурный процесс. Делается вывод о том, что несмотря на международную славу и крупные достижения китайского национального оркестра, на сегодняшний день в этой области музыкального развития Поднебесной все еще существуют некоторые неразрешенные проблемы, касающиеся прежде всего несовершенства исполнительской техники, относительно слабого уровня методики профессиональной подготовки музыкантов для игры в составе оркестра, нехватки национального музыкального репертуара и т. д.

Ключевые слова: китайский оркестр, китайский ансамбль, оркестровая музыка, оркестровый жанр, национальный оркестр Китая, китайская музыкальная культура, история музыки Поднебесной.

TO THE HISTORY OF THE DEVELOPMENT OF THE CHINESE NATIONAL ORCHESTRAL MUSIC

The article is devoted to the study of the historical and cultural emergence and development of the genre of orchestral music in Chinese musical culture. Factors are revealed that at different stages of the evolution of orchestral music in China had a decisive influence on its formation. It is said that Chinese orchestral music throughout the history of its existence and development has experienced a certain influence of the political and social agenda proclaimed by the Chinese government. The contribution of Chinese orchestral groups to the development and promotion of the national repertoire of the orchestral genre of music in China is analyzed. The importance of the national path of development of Chinese orchestral music and its integration into the world musical and cultural process is emphasized. It is concluded that despite the international fame and major achievements of the Chinese national orchestra, today in this area of musical development of the Celestial Empire there are still some unresolved problems,

primarily related to the imperfection of the performing technique, the relatively weak level of methods of professional training of musicians for playing in the composition of the orchestra, the lack of a national musical repertoire, etc.

Keywords: Chinese orchestra, Chinese ensemble, orchestral music, orchestral genre, Chinese national orchestra, Chinese musical culture, music history of the Celestial Empire.

В современном Китае оркестровая музыка является одним из главных национальных достояний [1]. В ней находит свое отражение культурная самобытность, традиции, уникальные черты музыкального искусства китайского народа.

Несмотря на то, что в XXI веке китайская оркестровая музыка уже давно вышла за пределы исключительно местного потребления и приобрела небывалый ранее мировой масштаб, в современном научном знании, музыковедении и искусствоведении по-прежнему наблюдается острая нехватка объективных и целостных сведений относительно того, какой путь был проделан китайскими музыкантами и оркестровыми группами для того, чтобы вывести данный жанр музыкального искусства на столь высокий уровень [2].

В рамках настоящей статьи мы выдвигаем своей главной целью исследовать эволюцию развития китайской национальной оркестровой музыки в ее непосредственной историко-культурной динамике.

Для достижения поставленной цели был проведен комплексный анализ, который включал сбор, организацию и перевод большого числа литературных и научных источников, новостных статей, эссе и других соответствующих данных с китайского, английского и иных языков на русский язык.

Следует отметить, что из-за относительно непродолжительной истории китайского оркестра, данной проблеме посвящено недостаточное количество научных исследований, как на западноевропейских, так и на китайском, и особенно на русском языках. Одним из препятствий на пути этому стали чрезвычайно быстрые темпы развития китайского оркестра, постоянные изобретения, принятия, модификации, добавление и устранение тех или иных музыкальных инструментов, нестабильность репертуара. Все это создавало большую путаницу и множество помех для проведения всестороннего и объективного исследования данной музыкальной области. Более-менее стабильным и консолидированным китайский оркестровый жанр стал примерно в 80-х годах XX века [5]. В связи с этим нехватка объективных научных данных и соответствующей литературы может быть также объяснена особыми политико-социальными и культурными причинами, которые оказывали непосредственное влияние на формирование и рост данного музыкального жанра в Китае.

Концепция оркестров и групповых ансамблей берет свое начало во времена Древнего Китая. Раскопки гробниц, произведенные в XX веке в Китае, предоставили историкам-музыковедам конкретные доказательства того, что в Китае с древних времен существовали первые оркестры, представленные разными музыкальными инструментами [3; 6]. Начиная с существования придворных оркестров «вайюэ» и «яньюэ» и заканчивая региональными народными ансамблями, групповое исполнение составляло неотъемлемую часть музицирования в различных слоях китайского общества.

Например, в 1978 году в гробницах Цзэн Хоуи в нынешнем Хубэй были обнаружены реликвии большого оркестра колоколов и барабанов, создание которого датируется более чем 2000 годами ранее. В состав основных музыкальных инструментов данного оркестра, как свидетельствуют раскопки, входили бяньчжун (набор бронзовых колоколов сложной тональности) и цзянгу (древние барабаны) [17, с. 404].

В древние времена музыкальные оркестры в Китае выполняли, как правило, исключительно ритуальную и развлекательную функции. Они обслуживали богатых и

влиятельных людей, выступали в составе групповых музыкальных мероприятий, но в то же время пользовались почтением и со стороны простых граждан [12, с. 406].

Современная история развития китайского оркестра начинается с конца XIX – начала XX веков. В это время Китай стал политически и экономически ослабленным из-за событий, связанных с западными странами и Японией. В таких условиях многие китайские интеллектуалы осознали необходимость модернизации и развития [4].

По мнению некоторых представителей китайского интеллектуального сообщества, единственным путем к прогрессированию Китая была так называемая «вестернизация», а западная система ценностей значительно превосходит по всем своим параметрам китайскую традиционную. Такое восприятие в перспективе могло бы способствовать созданию современного китайского оркестра, основанного на сочетании западных оркестровых практик с традиционной китайской музыкой и инструментами [8]. Но в реальности сложилось все несколько иначе. Западная музыка в Китае была представлена элитными группами, которые в то время пребывали под мощным западным влиянием. Ее представили простым людям, как передовую в культурном и научном плане систему искусства [7].

Прославление западной оркестровой музыки в конце XIX – начала XX веков в Китае осуществлялось прежде всего с позиции ее технологического прогресса, а также экономического процветания Запада [11]. Это в свою очередь сформировало в сознании многих китайцев устойчивое представление о том, что западная музыка – символ прогресса и динамичного развития.

Долгое время из-за этого западная оркестровая музыка считалась в Китае «художественно и технологически продвинутой» в то время, как китайская воспринималась, как «устаревшая и застойная» [15, с. 228].

Новый важный виток в развитии китайской оркестровой музыки произошел в начале XX века, когда Цай Юаньпэй – тогдашний президент Пекинского университета и сильный сторонник Движения четвертого мая выдвинул идею о том, что лучшие черты западного музыкального искусства могут быть использованы для компенсации слабостей китайской музыки. Его предложение в то время вызвало целый ряд дискуссий о проблемах китайского музыкального искусства, главным результатом которых стало создание Музыкального общества Пекинского университета в 1919 году [15, с. 228].

В 1922 году в состав Музыкального общества Пекинского университета вошел известный китайский музыкант Лю Тяньхуа, который занял должность преподавателя игры на эрху и пипа. Имея большой опыт игры на скрипке и трубе, Лю осуществил реформирование хуцинь, народной китайской скрипки, а также сочинил для него большое количество произведений [12]. В частности, им была усовершенствована сама конструкция инструмента, его звуковая коробка, дизайн, расширены музыкальный и динамический диапазоны. Все эти изменения существенно повысили статус хуцинь с народного инструмента до концертного, в связи с чем он начал активно использоваться в рамках концертов и всевозможных постановок.

В 1927 году Лю Тяньхуа стал одним из основателей «Института улучшения китайской музыки» («Guoyue Gaijinshe»), а также создателем известного периодического издания «Music Magazine» [16, с. 28]. В качестве одной из своих главных инициатив данный Институт выдвигал формирование и развитие инструментального ансамбля.

Изначально данный ансамбль представлял собой уникальный расширенный ансамбль сычжу, в составе которого использовались преимущественно групповые инструменты с более чем одним исполнителем для каждого (например, инструменты группы эрху или пипа). Такая практика прежде была неслыханной для традиционных ансамблей сычжу, которые, как правило, в своем составе имели только одного

исполнителя на инструменте [10]. Лю Тяньхуа неоднократно писал музыку для данного ансамбля, что существенно продвигало развитие оркестровой музыки в Китае к западной практике [15, с. 229]. Всеми своими действиями Лю Тяньхуа всячески пытался продвинуть новую идеологию вестернизации и модернизации оркестрового жанра в китайской музыкальной культуре.

Так, в начале XX века в китайском оркестре преобладала эволюция обоих упомянутых принципов – вестернизации и модернизации.

Первые китайские оркестры стремились к тому, чтобы идти по пути модернизации (вестернизации) и продвижения при этом развивая национальный репертуар китайской традиционной музыки. Такой порядок предполагал поглощение западных инструментов и элементов китайским оркестром с той целью, чтобы сделать китайскую традиционную музыку более продвинутой в тогдашнем местном культурном контексте Поднебесной. При этом, вовсе не предполагалось, что китайская оркестровая музыка станет частью западной цивилизации [16, с. 33].

К началу 1930-х годов в Китае был создан оркестровый коллектив, состоявший из 30 человек и четырех секций: струнно-смычковой, щипковой, духовой и перкуSSIONной. В него вошли такие известные исполнители-композиторы, как Вэй Чжунлэ, Цзинь Пэнчжан, Сунь Юдэ и некоторые другие. Несмотря на то, что данное сообщество провозглашалось как профессиональное, многие его члены тогда были музыкантами-любителями, проявляющими большой интерес к традиционной китайской музыке [2]. Хотя у участников и была достаточно мощная идеологическая основа, отсутствие музыкальных способностей и навыков стало большим препятствием на пути развития сообщества. Именно тогда китайский музыкант и композитор Лю Яочжан из Датуня сочинил первое крупное китайское ансамблевое произведение под названием «Весенние цветы в лунную ночь». Основу данной композиции составило соло для пипы «Флейта и барабан на закате» [16, с. 33]. В произведении Лю Яочжан, которое было оформлено в стиле «вестерн», задействовались и многие традиционные китайские музыкальные элементы. Следует отметить, что в то время данная работа проложила путь к другим адаптациям традиционных оркестровых произведений в Китае.

По мере того, как Институт Датуня и Лю осуществляли свою деятельность, в Китае в разных уголках создавались и другие подобные им музыкальные клубы, и ансамбли, вдохновленные главным образом аналогичной идеологией. В частности, это касается прежде всего Чжэнфэн Гоюеше в Нанкине, Байсюэ Гоюеше и Шаогуан в Пекине [15, с. 228–229]. Данные музыкальные клубы по факту стали первыми «оркестрами» или большими ансамблями, которые стимулировали рост современного оркестрового жанра в Китае.

Однако, вместе с этим, считаем важным уточнить, что даже до Культурной революции, разворачивающейся в Китае в 1949 году, данные музыкальные сообщества были не столько экспериментальными группами, призванными конкурировать со своими западными коллегами, сколько учреждениями, на базе которых всячески поощрялся коллективный труд, создание национальной музыки в социалистическом обществе [13, с. 59].

Так, все вышесказанное позволяет нам утверждать, что развитие китайской оркестровой музыки с самого своего начала осуществлялось под большим влиянием политико-социальной повестки дня. В разные периоды времени китайское оркестровое музыкальное искусство выступало важной новаторской тенденцией, которая раздвигала границы традиционной музыкальной культуры Поднебесной.

Например, это проявлялось в том, что, стремясь пробудить в людях гордость за свою национальную идентичность китайская радиовещательная компания, основанная в

Нанкине, приняла решение извлечь выгоду из инициативы и деятельности китайских ансамблей и музыкальных обществ, включив китайскую народную музыку в свою новую формацию.

В 1935 году коллективом китайских музыкантов-исполнителей, наряду с Чен Цзилуэ, Ган Тао, Ху Личжэнь, Гао И, Цяо Цзифу и Гао Цзымин был сформирован один из первых китайских музыкальных ансамблей. Он получил название «China Broadcast Chinese Ensemble» и развивался в рамках радиовещательной компании Китая. Однако, его репертуар в то время носил выраженный политизированный характер.

Следующий важный скачок в своем развитии китайская оркестровая музыка совершила в период формирования китайского коммунистического правительства и создания Нового Китая (1949-1950-е годы). Тогда Коммунистическая Партия Китая использовала различные формы искусства для того, чтобы распространять в массы те или иные политические сообщения и осуществлять политическую пропаганду [9, с. 289]. Одним из таких видов искусств стал экспериментальный ансамбль китайской музыки.

В 1952 году Министерство культуры Китая приняло решение о создании профессиональных китайских оркестров, которые впоследствии превратились в симфонические оркестры, известные сегодня каждому. Одним из первых образований в этом плане стал Шанхайский китайский оркестр, организованный в том же году. После него в 1953 году был образован Центральный китайский оркестр песни и танца, Китайский радиовещательный оркестр, Китайский кинооркестр (1956), Военно-китайский оркестр Цзинань Цяньвэй (1956), Центрально-китайский оркестр (1960) [11, с. 104].

Как правило, в то время в состав профессиональных китайских оркестров входило от 7 до 10 человек, а самый большой из них насчитывал в своем составе 20 музыкантов. В 1953 году Центральным ансамблем песни и танца был создан первый симфонический оркестр с первоначальным составом 18 человек. Уже в следующем году данный оркестр увеличил свой состав до 27 человек [14, с. 223].

Кроме профессиональных оркестров в середине XX века в школах, фабриках и китайских фермах формировались многочисленные любительские коллективы, многие из которых даже получали поддержку в виде финансирования со стороны китайского правительства [14, с. 223]. В большинстве своем данные китайские инструментальные ансамбли исполняли народный репертуар и аранжировки. Из истории известно, что именно Китайский радиовещательный оркестр – крупнейший из симфонических оркестров Поднебесной того времени, возглавил первый модернизированный коллектив, создав модель, которая сегодня используется повсеместно всеми национальными оркестрами Китая.

Как свидетельствуют описания, представленные в 1959 году китайским музыковедом Гао, Китайский радиовещательный ансамбль, пребывая в Чунцине, уже тогда демонстрировал западные симфонические оркестровые тенденции. Отмечается, что в состав китайского оркестра входило 20 человек, все музыканты рассаживались на сцене веерообразно, лицом к публике. Каждый исполнитель обладал пюпитром, следовал за дирижером, который использовал палочку для управления коллективом [10, с. 86].

С первых лет 1960-х годов и вплоть до конца Культурной Революции в 1976 году китайский оркестр приобретал более стандартизированный характер. Струнные музыкальные инструменты легли в основу его музыкального жанра. Помимо Радиовещательного оркестра, Военно-китайский оркестр Цзинань Цяньвэй начал серию исследований и модификаций инструментов [15, с. 230–231].

В то время, как музыкальные инструменты для состава в китайском оркестре постоянно реформировались, в 60-е годы композиции и национальный репертуар для данного жанра развивался не так стремительно, в отличие от сольных композиций для

китайских инструментов. Это было связано в первую очередь с тем, что китайские композиторы в своем большинстве не были знакомы с данным жанром музыкального искусства. Немногие профессиональные композиторы были готовы писать музыку для тогдашних оркестров из-за их относительной новизны и отсутствия как таковой выраженной художественной целостности несмотря на то, что в целом они имели широкую популярность и поддержку со стороны правительства [11, с. 111].

В последние несколько десятилетий XX века китайский оркестровый жанр уже представлял собой не просто ветвь музыкального искусства Китая, а целостную и неотъемлемую часть культуры всей китайской нации. В это время оркестровая музыка китайских коллективов и композиторов прославилась на весь мир.

В 1980-х годах между Китаем и рядом других азиатских стран, в частности, между Тайванем, была учреждена официальная программа обмена, предполагающая возможность двустороннего взаимного обмена информацией и мнениями в отношении развития оркестрового музыкального искусства. Основной целью такого взаимодействия виделось прежде всего повышение стандартов оркестрового исполнительства во всем азиатском регионе.

На сегодняшний день в Поднебесной ведущими источниками национальной оркестровой музыки являются Центрально-китайский оркестр и Китайский вещательный оркестр. Они проводят свои концерты не только внутри страны, но и на международном уровне. Общая численность профессиональных музыкантов, входящих в состав данных оркестров по последним данным составляет около 500 человек. Музыка произведений из их репертуара в основном основана на мелодии традиционных китайских народных песен, оперы, инструментального соло и музыки шелка и бамбука, или же на новой мелодии, основанной на пентатонической шкале, обычно используемой в китайской музыке.

Одним из известных произведений нашего времени является «Симфония оды Фэнья», написанная композитором Чжао Цзипин. Это произведение создано по заказу Китайской федерации литературных и художественных кружков и Китайской музыкальной ассоциации для масштабного оригинального симфонического концерта, состоявшегося в Концертном зале Национального Большого театра 15 октября 2018 г. и исполненного Национальным театром Сучжоу. В произведениях используется стиль, элегантность и панегирик Книги песен, чтобы воспеть Родину, эпоху, народ и героев, чтобы показать образ и очарование великой страны, ведущей новую эпоху [3].

Однако, следует сказать о том, что несмотря на высокий уровень развития китайской национальной оркестровой музыки, в данной области все еще существуют неразрешенные вопросы. В первую очередь они связаны с некоторыми проблемами исполнительской техники игры на отдельных инструментах, входящих в состав оркестров, несовершенством национальной методики профессиональной подготовки музыкантов специально для игры в составе китайского оркестра, нехваткой национального музыкального репертуара.

Таким образом, проведенное в рамках настоящей статьи исследование позволяет сказать о том, что китайский оркестровый жанр прошел многолетний и не простой путь развития. Получив свою первую профессиональную разработку в период 40-50-х годов XX века оркестровый жанр в китайской музыке стремился к тому, чтобы адаптироваться и следовать социально-культурным потребностям общества. В связи с этим, музыка, написанная для китайских оркестров, всегда отличалась уникальным национальным звучанием, отражая социальные и политические процессы общества.

В условиях начала третьего десятилетия XXI века китайский оркестр продолжает свое активное расширение. Большинство китайцев, вне зависимости от их социального класса и статуса, воспринимают национальную оркестровую музыку, как традиционную

форму искусства и испытывают большое чувство гордости за нее. Оркестровый жанр музыкального искусства в современном Китае является настоящим всенародным символом национальной музыки. Получив международное признание и известность китайский национальный оркестр даже в современной форме, отражает в себе всю многогранность культурного наследия и древних традиций Поднебесной.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ван Цзихэ. Краткая история современной китайской музыки. - Пекин, 1991. - 217 с.
2. Куан Цзюнь. Исследование концепции тембра в оркестровке китайской национальной инструментальной музыки XX века. - Пекин, 2006. - 379 с.
3. Ли Исюань. Обоснование хронологии китайской симфонической музыки // Манускрипт. – 2019.
4. Ли Шоу. Многоструктурная интерпретация симфонических произведений Чэнь Ця. - Шанхай, 2009. - 29 с.
5. Ло Шии. Симфонические жанры в контексте китайской музыкальной культуры: дисс. ... кандидата искусствоведения. - М., 2003. - 268 с.
6. Ма Чэн. Музыка и исполнение. Создание китайского симфонического оркестра Ли Дэлунем. - Пекин, 2000. - 147 с.
7. Никитенко О. Б., Сюй Цзянь. Пекинская опера как жанровая парадигма китайского национального театра // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. - 2018. - № 1. - С. 48–52.
8. Хао Найфэн. О симфонических поисках некоторых современных композиторов. - Шанхай, 2000. - 317 с.
9. Чэнь Сицзэ. Личность дирижера-композитора в китайской духовой музыке // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2022. - № 4. – С. 288-298.
10. Gao Ziming (1959) Xiandai guoyue. - Taipei: Zhengzhong Shuju.
11. Liang Maochun (2004) Zhongguo Dandai YinYue 1949-1989. - Shanghai: Shanghai Yinyue Xueyuan Chuban She.
12. Liu Bei and Yu Huizhi (2004) Liu Tianhua Yinyue Shengya: Baodi De Huiyi. - China: Renmin Yinyue Chuban She.
13. Nettl, Bruno (1985) The Western Impact on World music: Change. - New York: Schirmer Books.
14. Piao Dongsheng (2003). Minyue Shiji Wushi Nian – Longxiang Longyue Weiliao Qing. – China: Zhongguo Wenlian Chuban She.
15. Tsui, Ying (2002) Ensembles: The Modern Chinese Orchestra // East Asia: China, Japan and Korea (The Garland Encyclopedia of World Music, Volume 7), 228-32.
16. Wang, Yuhe (2001) New Music of China: Its Development under the Blending of Chinese and Western Cultures Through the First Half of the Twentieth Century // Journal of Music in China. – Vol. 3 (1): 28-33.
17. Zhao Yongshan (1994) Minzu Yuedui Yishu Fazhan De Wenti // Minzu Minjian Yinyue Gongzuo Zhinan, 404-11.

REFERENCES

1. Van Tszikhe. Kratkaya istoriya sovremennoi kitaiskoi muzyki. - Pekin, 1991. - 217 p.
2. Kuan Tszyun'. Issledovanie kontseptsii tembra v orkestrovke kitaiskoi natsional'noi instrumental'noi muzyki KhKh veka. - Pekin, 2006. - 379 p.
3. Li Isyuan'. Obosnovanie khronologii kitaiskoi simfonicheskoi muzyki // Manuskript. – 2019.

4. Li Shou. *Mногоструктурная интерпретация симфонических произведений Чен' Тся.* - Shanghai, 2009. - 29 p.
5. Lo Shii. *Симфонические жанры в контексте китайской музыкальной культуры: дис. ... кандидата искусствоведения.* - М., 2003. - 268 p.
6. Ma Chen. *Музыка и исполнение. Создание китайского симфонического оркестра Ли Делунем.* - Пекин, 2000. - 147 p.
7. Nikitenko O. B., Syui Tszyan'. *Пекинская опера как жанровая парадигма китайского национального театра // Актуальные проблемы высшего музыкального образования.* - 2018. - № 1. - Pp. 48–52.
8. Khao Naifen. *О симфонических поисках некоторых современных композиторов.* - Shanghai, 2000. - 317 p.
9. Chen' Sitsze. *Личность дирижера-композитора в китайской духовной музыке // Bulletin of the International Centre of Art and Education.* – 2022. - № 4. – Pp. 288-298.
10. Gao Ziming (1959) *Xiandai guoyue.* - Taipei: Zhengzhong Shuju.
11. Liang Maochun (2004) *Zhongguo Dandai YinYue 1949-1989.* - Shanghai: Shanghai Yinyue Xueyuan Chuban She.
12. Liu Bei and Yu Huizhi (2004) *Liu Tianhua Yinyue Shengya: Baodi De Huiyi.* - China: Renmin Yinyue Chuban She.
13. Nettl, Bruno (1985) *The Western Impact on World music: Change.* - New York: Schirmer Books.
14. Piao Dongsheng (2003). *Minyue Shiji Wushi Nian – Longxiang Longyue Weiliao Qing.* – China: Zhongguo Wenlian Chuban She.
15. Tsui, Ying (2002) *Ensembles: The Modern Chinese Orchestra // East Asia: China, Japan and Korea (The Garland Encyclopedia of World Music, Volume 7),* 228-32.
16. Wang, Yuhe (2001) *New Music of China: Its Development under the Blending of Chinese and Western Cultures Through the First Half of the Twentieth Century // Journal of Music in China.* – Vol. 3 (1): 28-33.
17. Zhao Yongshan (1994) *Minzu Yuedui Yishu Fazhan De Wenti // Minzu Minjian Yinyue Gongzuo Zhinan,* 404-11.

Сюй Сяо

аспирант кафедры теории и истории искусства
ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»
e-mail: 5 870325919@qq.com

XuXiao

graduate student Department of Theory and History of Art
Moscow Pedagogical State University

МОРФОЛОГИЯ И ТИПОЛОГИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В КИТАЕ

Аннотация. Искусство – это область, сочетающая в себе не только выражение собственного виденья мира, но также отражение идеологии, религии и философии, которые распространены в том обществе, где вырос и был воспитан творец. Морфология искусства – это система изучения ключевых составляющих данного направления в культуре. Актуальность темы обусловлена развитием интереса к китайской культуре, а сама китайская культура, как традиционная, так и новейшая, постепенно выходит за пределы государства. Говоря об изобразительном искусстве, в первую очередь представляется возможным описать пейзажную живопись, каллиграфию, фигурную живопись и т.д. Автором представлены образцы произведений, относящихся к разным образцам стилей изобразительного искусства в Китае. Так же в статье рассмотрен вопрос символизма изобразительного искусства Китая и представления исследователей об особенностях ИЗО.

Ключевые слова: каллиграфия, пейзаж, эстетика, живопись, ИЗО.

MORPHOLOGY AND TYPOLOGY OF FINE ARTS IN CHINA

Annotation. Art is an area that combines not only the expression of one's own vision of the world, but also a reflection of the ideology, religion and philosophy that are common in the society where the creator grew up and was brought up. The morphology of art is a system for studying the key components of this trend in culture. The relevance of the topic is due to the development of interest in Chinese culture, and Chinese culture itself, both traditional and new, is gradually going beyond the state. Speaking of fine arts, it seems possible first of all to describe landscape painting, calligraphy, figure painting, etc. The author presents samples of works related to different styles of fine arts in China. The article also considers the issue of the symbolism of the fine arts of China and the ideas of researchers about the features of the fine arts.

Keywords: calligraphy, landscape, aesthetics, painting, fine arts.

Одной из основных характеристик китайского искусства является ее сильная историческая ориентация, основанная на древних традициях в сочетании с таким же давним стремлением написать национальную историю. При этом, китайская живопись имеет столь же сильную типологическую направленность, основанную как на местных традициях, так и на характере ранних этапов развития Китая, а также имеет сильные политические детерминанты.

Актуальность темы обусловлена развитием интереса к китайской культуре, а сама китайская культура, как традиционная, так и новейшая, постепенно выходит за пределы государства. Современные востоковедческие исследования показывают, что морфология и типология китайской культуры – это спорный и неоднозначный вопрос, который не имеет

единого решения ни в китайской, ни в европейской науке. Однако, основы морфологии китайского изобразительного искусства (ИЗО), являются ключевыми в процессе изучения основ китайской культуры.

Цель статьи рассмотреть морфологию изобразительного искусства Китая.

Основными методами исследования являются анализ, синтез и комбинация информации по рассматриваемой теме.

Салливан М. отмечает, что с тех пор как в 1949 году к власти пришли коммунисты, в китайском искусстве произошли необычайные изменения. В течение 30 лет партийный аппарат и его марксистско-маоистская идеология настолько жестко контролировали культурную жизнь, что искусство того периода естественно рассматривать прежде всего как отражение или выражение политических сил [14]. Соответственно, если рассматривать типологию искусства, то в основе должен лежать принцип хронологии и политизированности общества. В самом общем виде искусство Китая можно делить на традиционное, коммунистическое и современное.

Однако, исследование Тан С. показывает, что с конца XX века и по сей день Китай выходит на мировой рынок произведений искусства, а с 2011 года доля Китая на мировом рынке произведений искусства составила 30 процентов. На рынке изобразительного искусства в Китае, в свою очередь, доминировали сектора современного и актуального искусства, на долю которых приходилось почти 70 процентов всех продаж. Взрывное развитие китайского рынка искусства, объяснил МакЭндрю, «было обусловлено ростом благосостояния, сильным предложением на внутреннем рынке и инвестиционным стремлением китайских покупателей искусства» [16]. А это говорит о том, что современное правительство уже не так закрыто в плане своих традиций и столь сильно бережет предметы роскоши, которые накопились в многочисленных музеях за тысячу лет.

Так, Ван. М. и Вальякка М. представили многогранное исследование динамических взаимосвязей между изобразительным искусством и урбанизацией в современном материковом Китае с акцентом на невидимые репрезентации и городское вмешательство, вызванные трансформацией городского пространства и различными проблемами, связанными с этим. С помощью широкого круга иллюстрирующих тематических исследований авторы продемонстрировали, как инновационные художественные и творческие практики, инициированные различными заинтересованными сторонами, не только повысили критическую осведомленность о социально-политических проблемах китайской урбанизации, но и активно изменяют городское жилое пространство. Формирование новых коллабораций, агентств, Площадки эстетики и культурного производства способствуют разнообразным формам культурной активности, поскольку они бросают вызов доминирующим способам интерпретации социальных изменений и поощряют гражданское участие в производстве альтернативных смыслов в искусстве. Их значение заключается в их способности подвергать сомнению текущие ценности и структуры власти, а также способствовать формированию новых субъектностей для разрозненных людей и социальных групп [2].

Следовательно, на сегодняшний день происходят процессы значительных преобразований в сознании китайского народа. При условии сохранения традиций и самой культуры, Китай становится более открытым и потому интерес к его культуре только растет. В то же время, ни в самом Китае, ни за его границами нет единства в подходах к типологии и классификации предметов культуры.

Принято считать, что классификация – это организация полного набора явлений в группы или категории в соответствии с их сходством и различием. Типология – это особый вид систематической классификации, которая делит группу явлений на отдельные типы по их общим признакам. Хотя необходимость типологии и классификации в

искусстве широко признана, существуют серьезные разногласия по поводу их природы и значения. В то время как некоторые ученые считают, что типологии произвольно навязываются исследователем и являются лишь средством упорядочения материала, другие считают, что можно обнаружить культурно значимые типы, которые говорят о лежащей в основе концептуальной системе ремесленников, художников и творцов.

Хайн А., отмечает, что самыми известными сторонниками противоположных позиций по типологии и морфологии искусства, являются Альберт Сполдинг и Джеймс Форд, которые горячо обсуждали этот вопрос в 1950-х годах, но общие дебаты продолжаются до сих пор. Другим предметом обсуждения является подходящий метод упорядочения имеющегося материала и полезность количественного и качественного подходов к изучению искусства древнего Китая и современности. И затем, конечно, есть множество дебатов, которые ограничены регионом или локальными особенностями изображений. Ученые, обсуждают существующие типологии, модифицируют их с помощью новых находок и предлагают новые способы упорядочения известного материала.

Последний тип научных дебатов – сопоставление типологии одного ученого с типологией другого и предложение новых типологий – очень распространен на протяжении всей китайской истории вплоть до настоящего времени. Однако дискуссии по теоретическим и методологическим вопросам классификационной работы в основном ограничивались узким кругом ученых, в первую очередь Ли Чи, Су Бинци и К.С. Чанг и, в меньшей степени, Ся Наем [17].

В основе типологии, по мнению Су Бинци, лежат следующие критерии:

1. Виды, типы, формы и направления типичных предметов искусства.
2. Последовательность развития предметов искусства.
3. Когенеративные или параллельные отношения между последовательностями развития и различными типами предметов и объектов искусства.
4. Комбинационные отношения между разнообразными типами предметов искусства.

К.С. Чанг считает, что предметы искусства можно классифицировать и, в частности, предлагает следующие цели классификации:

1. Обобщить данные и сделать их управляемыми, переводя количество в качество, выраженное экономично, эффективно и осмысленно;
2. Разграничивать единицы культурных объектов по их взаимоотношениям в культурно-смысловой системе и с целью их выявления;
3. Определить межкультурные границы атрибутов изобразительного искусства, чтобы получить категории, сопоставимые между культурными системами, что, в свою очередь, необходимо для открытия и/или формулирования кросс-культурных паттернов и закономерностей [8].

Однако, ни одна из этих классификаций не рассматривает влияние идеологии на искусство и типологию предметов ИЗО как в прошлом, так и в новейшей истории вплоть до настоящего времени. Так как в работе с предметами искусства, типология не является самоцелью, что связано с большим числом предметов искусства, насчитывающих тысячелетнюю историю. Ключевой вопрос – морфология изобразительного искусства, именно она может позволить определить культурные традиции и особенности развития китайской культуры в целом. И самой главной особенностью являлся мягкий переход традиций заложенных в более ранние периоды в изобразительное искусство последующих лет.

По мнению ряда исследователей, историю китайской живописи можно сравнить с симфонией. Стили и традиции в фигурном, пейзажном и птице – цветочном рисовании

сформировали темы, которые и сегодня продолжают сливаться в единое музыкальное произведение. Художники на протяжении веков составляли этот «оркестр», сочиняя и исполняя множество движений и вариаций в рамках этой традиции [6,10,11].

Так, в истории древнекитайской живописи династии Мин и Цин (1368-1912) стали свидетелями славного развития различных стилей и школ живописи, большинство из которых были созданы во времена более ранних династий Сун и Юань (960-1368). Не будет преувеличением сказать, что великие мастера появлялись один за другим из плодотворных школ живописи в период Мин и Цин. С точки зрения пейзажной живописи, например, различные школы живописи, такие как школа Чжэ, школа Вумэнь, школа Сунцзян, школа Улинь, школа Лоудун, школа Юйшань, школа Янчжоу, школа Цзинцзян, достигли вершины развития на основе фундамента, который был заложен при династиях Сун и Юань. Что касается живописи птиц и цветов, то в этот плодотворный период были достигнуты непреодолимые достижения, независимо от школы придворной живописи, которая ценила богатство и почести изображения в ранней династии Мин, или школы деревенского очарования, представленной художниками, такими как Сюй Вэй (1521-1593) и Чжу Да (1626-ок. 1705) [9].

Таким образом, морфология изобразительного искусства, в первую очередь включает пейзаж, фигурную живопись и каллиграфию.

Итак, именно от Шести династий (222–589) до династии Тан (618–907) основы фигурной живописи постепенно закладывались такими художниками, как Гу Кайчжи и У Даози. Пейзажная живопись стала популярной во времена династий Суй (581–618) и Тан благодаря усилиям Чжан Цзыцяня, Ли Сиксуна и Ван Вэя (рис.1).



Рис.1. Картины Гу Кайчжи и Чжан Цзыцянь[1]

Затем в период пяти династий (907–960) сформировались вариации, основанные на географии местности. Например, и Гуань Тонг изображали более сухие и монументальные пики на севере, в то время как и представлял пышные и травинистые холмы к югу от Цзяннаня (к югу от реки Янцзы) (рис.2). В росписи птиц и цветов благородная придворная декоративная манера Тан передавалась в Сычуани через стиль Хуан Цюань, который контрастирует с более расслабленным стилем Сюй Си в районе Цзяннань [16].



Рис.2 Дай Цзинь «Густая зелень, покрывающая весенние горы» [1]

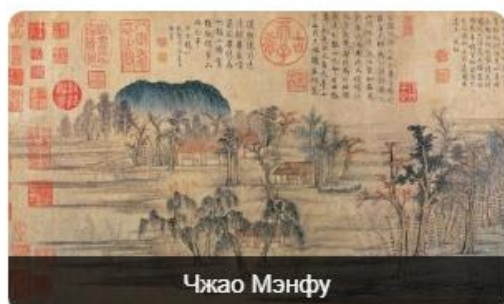
Во времена династии Сун (960–1279) художники-пейзажисты, такие как Фань Куань, Го Си и Ли Тан, создали новые манеры, основанные на предыдущих традициях. Руководствуясь вкусом императоров, особенно Чжао Цзи, художники придворной академии сосредоточились на наблюдении за природой в сочетании с «поэтическими чувствами», чтобы усилить выражение как предмета, так и художника. Акцент на поэтических чувствах привел к сочетанию живописи, поэзии и каллиграфии («Три совершенства») в одном произведении (часто в виде листа альбома или веера) «Южной песни» (1127–1279). Ранее исследователи Северной песни (960–1126 гг.) считали, что живопись как искусство должна выходить за рамки простого «внешнего вида форм», чтобы выразить идеи и развитие художника. Это стало основой движения, известного как литературская (ученая) живопись [12] (рис.3).



Рис.3. Фан Куан и Чжао Цзи[1]

Цель художников-литераторов династии Юань (1271–1368), включая Чжао Мэнфу и четырех мастеров Юань, а именно Хуан Гунван, У Чжэнь, Ни Цзань и Ван Мэн отчасти возродил древность Тан и Северной песни как отправную точку для личного

самовыражения. Этот вариант возрождения превратил эти старые «мелодии» в новые и личные мелодии, некоторые из которых постепенно превратились в важные собственные традиции династий Мин и Цин. Акцент на личном совершенствовании стал неотъемлемой частью выражения в живописи, как и в поэзии, так и в каллиграфии, что получило развитие в «Альбоме картин» [19] (рис.4)



Чжао Мэнфу



Хуан Гунван



У Чжэнь



Ни Зан



Ван Мэн

Рис.4 Картины Чжао Мэнфу и четырех мастеров Юань, Хуан Гунван, У Чжэнь, Ни Цзань и Ван Мэн [1]

«Альбом картин» происходит от эволюции дизайна древних китайских книг и представляет собой уникальные формы китайской живописи. Как набросок картины, он облегчает создание, удобен для хранения и переноски, подходит для мгновенного оценивания, поэтому он был довольно популярен среди литераторов со времен династии Сун.

Китайская пейзажная живопись и западная пейзажная живопись очень похожи в процессе своего рождения. Оба они возникли на фоне портретов, однако их более позднее развитие совершенно иное. С момента своего возникновения китайская пейзажная живопись ориентировалась не столько на изображение действительности, сколько на выражение внутреннего идеального пейзажа художника.

Пейзажная живопись стала носителем чернил и эксперимента художника. После того, как Дун Цичан подытожил историю живописи поздней династии Мин, для художников стало ключевым моментом учиться и подражать своим предшественникам,

чтобы пейзажная живопись превосходила настоящие горы и воды. Его теория повлияла на пейзажную живопись всей династии Цин [15. С.288-293] (рис.5).



Рис.5 Дун Цичан «Белые облака над реками Сяо и Сян»

В настоящее время некоторые люди считают Бада Шанрена основоположником китайского искусства минимализма, а некоторые также сравнивают его с Полем Сезанном, полагая, что его работы представляют собой крайнюю современность. Возможно, это неправильное прочтение самого Бада Шанжэня и его работ, однако сегодня, когда китайская экспериментальная живопись тушью достигла быстрого развития, когда современные китайские художники и искусствоведы ищут «современность» на основе китайской живописи, традиционные работы Бада Шанжэня, несомненно, имеют новое значение для культуры Китая [14].

Рассматривая каллиграфию, необходимо отметить, что китайские литераторы всегда стояли перед дилеммой «быть чиновником» или «жить в одиночестве». После династий Сун и Юань пейзажная живопись постепенно стала средством выражения литераторами их стремления к уединению, а также стала чистой землей для литераторов и чиновников, спасающихся от светского раздражения. Важно отметить, что каллиграфия имела различное значение в обществе в целом. Но она считалось одним из четырех компонентов развития китайских литераторов, и ее техники было важно освоить, чтобы интегрироваться в высшее общество. Ученые преимущественно использовали каллиграфические надписи для публикации своих идеологий и практик, в то время как военные и социальные элиты должны были иметь четкое представление об этой форме искусства, чтобы играть важную роль [4].

Самые ранние образцы китайской письменности, датируемые тринадцатым веком до нашей эры, можно найти на костях, камнях и металлических артефактах, имеющих ритуальное или историческое значение. Ранний упор на красиво переданные ровные линии в письме, созданном ножами или стилусом, был вытеснен растущим значением письма кистью в конце бронзового века и раннем имперском периоде. Эксперименты с кистью и градациями чернил продолжились, когда бумага стала популярным средством письма во втором веке нашей эры. Это позволило каллиграфии, написанной кистью, стать полностью независимой формой искусства [5].

В течение более чем трех тысяч лет были разработаны шесть основных шрифтов для написания китайских иероглифов, и все они и сегодня используются в «художественном письме» (каллиграфии) (рис.6).

В 7 веке был изобретен обычный шрифт, и вскоре художники и ученые начали адаптировать свою каллиграфию, используя традиционные чернила и бумагу.

Прежде чем приступить к работе, художнику нужно было измельчить чернильный камень, выпустив порошкообразный углерод в качестве основного ингредиента для чернил. Затем им нужно было смешать порошок с водой, чтобы создать раствор для чернил [7].

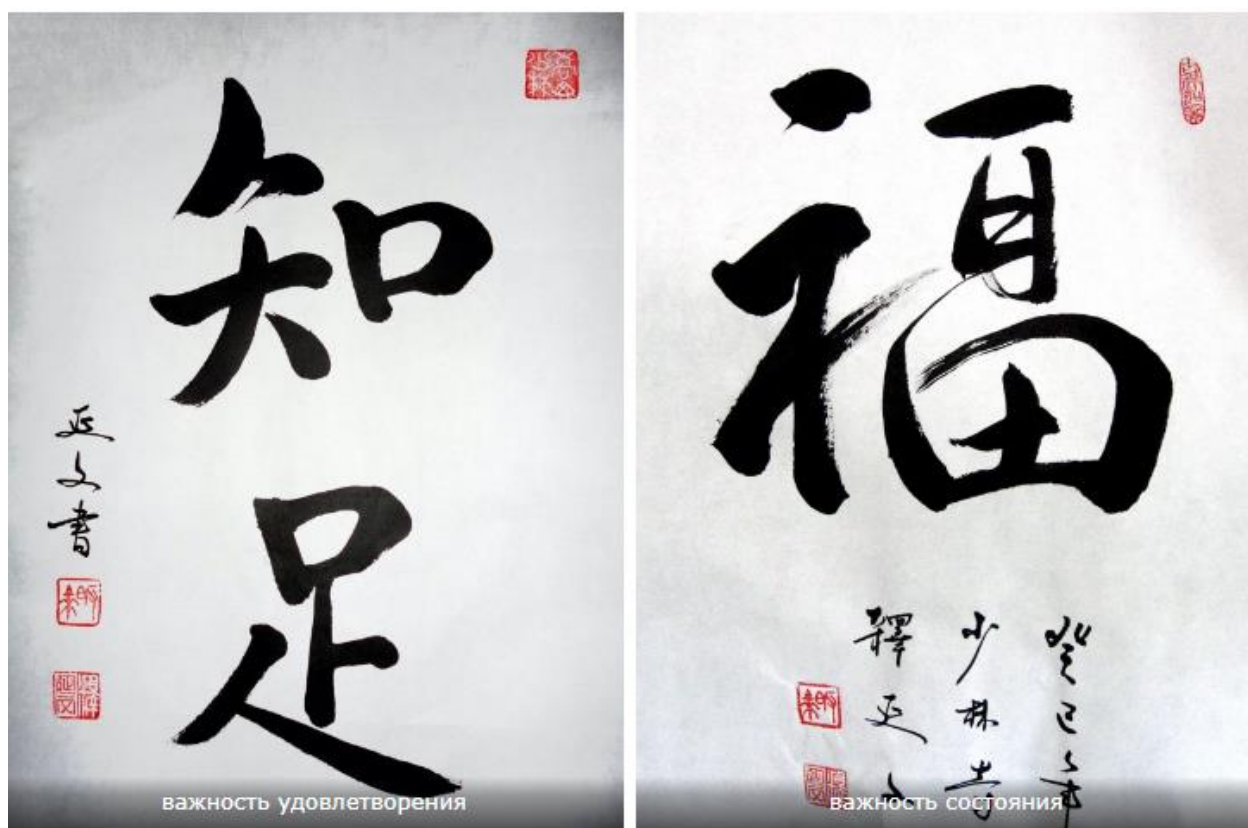


Рис.6 Образцы каллиграфии

Как только раствор был готов, они опускали в него свои кисти, чтобы нанести первый штрих на бумагу. Обычно кисть делают из шерсти животных, поскольку она обеспечивает большую гибкость и плавность при выполнении мазков.

На протяжении всей истории использовалось множество различных сценариев бумаги. При династии Чжоу преобладало письмо с печатью, в то время как династия Цинь приняла этот конкретный шрифт в качестве своей официальной бумаги. Канцелярский шрифт появился сразу после печати, за ним последовали обычные, бегущие и курсивные шрифты. Каждый сценарий поддерживает особый стиль кисти и художественного исполнения, поэтому один может быть предпочтительнее другого [13].

Итак, каждый из этих стилей письма – оракула, печати, канцелярского, курсивного, бегущего и стандартного – имеет явные различия во внешнем виде. Например, символы в сценарии печати имеют симметричную структуру, выполненную тонкими ровными линиями. Канцелярский шрифт можно узнать по выступающим штрихам вниз, в то время как бегущий шрифт больше напоминает неформальный почерк. Один сценарий строится на другом.

Хотя разработка основных шрифтов была практически завершена к четвертому веку, искусство каллиграфии продолжало развиваться на протяжении тысячелетий. Мастера-каллиграфы с многолетним обучением и самоотверженной практикой получили признание за свой личный стиль, а более поздние поколения художников часто адаптировали мазки и рисунки к своему стилю. Благодаря письму,

резьбе и воспроизведению путем растирания эта стилистическая эволюция шрифтов продолжает оживлять китайскую каллиграфию и по сей день.

В век цифровых медиа древнее искусство каллиграфии частично утратило свою жизнеспособность. В отличие от прежних времен, когда изучение каллиграфии было критически важным для того, чтобы ассоциироваться с элитным обществом, теперь важные мужчины и женщины не должны изучать этот вид искусства.

Каллиграфия также была отличительной чертой, сохраненной учеными в древние времена, но она также стала устаревшей чертой. Несмотря на то, как редко она используется в современную эпоху, каллиграфия по-прежнему остается одним из наиболее важных видов искусства, которым пользуются современные художники и писатели во всем мире. Даже в XX в. такие художники, как Сюй Бин и Ван Дунлин, создавали произведения искусства с помощью каллиграфии, и они пользуются большим уважением в современном обществе [21].

Таким образом, можно отметить, что рассматривая типологию китайского искусства, исследователи так и не пришли к единому мнению по поводу ключевых моментов для выделения топов и форм, с другой стороны, классификация затрудняется перетекающим характером самих произведений искусства, их количеством и проблемами с датировкой. Потому, говоря о произведениях изобразительного искусства, необходимо подразумевать его морфологию, которая представляется ключевыми направлениями, такими как пейзажная живопись, фигурная живопись (птиц и цветов), а так же каллиграфия. Все эти направления развивались на протяжении тысячелетней истории китайской культуры и сохранились до наших дней со своими традиционными формами, приемами и философским смыслом.

Безусловно, сегодня меняется представление о культуре и культурном наследии, но это не говорит о потерях, скорее обогащает китайскую культуру новыми направлениями в изобразительном искусстве.

ЛИТЕРАТУРА

1. Иванова А. Г. Типологические различия морфемно-слоговой структуры слов в английском и китайском языках // Обучение, язык и культура. 2017. №3.
2. Сомкина Н. А. Историческая морфология китайского искусства // Вестник СПбГУ. Язык и литература. 2018. №4-2. С. 288-293.
3. Яньань У., Ган М. Сравнение русской и китайской культур // Modern oriental studies. 2019. Вып.1. №1. С. 74-78.
4. 100 самых красивых китайских картин. – URL: <https://artsandculture.google.com/story/SAURA1uvwgoA8A> (дата обращения: 19.11.2022).
5. Ван. М., Вальякка М. Изобразительное искусство, представления и интервенции в современном Китае. – URL: <https://www.cambridge.org/core/books/visual-arts-representations-and-interventions-in-contemporary-china/53F9B28C20C591ECBF3CE99B7842ADDA> (дата обращения: 19.11.2022).
6. Гест Л. Каллиграфия в современном китайском искусстве. – URL: <https://theculturetrip.com/asia/china/articles/the-power-of-the-word-calligraphy-in-contemporary-chinese-art/> (дата обращения: 19.11.2022).
7. Искусство каллиграфии Китая. – URL: <https://asia.si.edu/learn/chinas-calligraphic-arts/> (дата обращения: 19.11.2022).
8. Китайская Живопись. – URL: <https://www.comuseum.com/painting/> (дата обращения: 19.11.2022).

9. Китайская каллиграфия. – URL: <https://www.chinasage.info/calligraphy.htm> (дата обращения: 19.11.2022).
10. Китайское искусство - Вводный путеводитель по истории китайского искусства. – URL: <https://artincontext.org/chinese-art/> (дата обращения: 19.11.2022).
11. Китайское искусство — эстетика, характеристики и формы. – URL: <https://www.chinafetching.com/chinese-art> (дата обращения: 19.11.2022).
12. Макинтош М.А. История китайского искусства от Древнего мира до наших дней. – URL: <https://brewminate.com/a-history-of-chinese-art-from-the-ancient-world-to-today/> (дата обращения: 19.11.2022).
13. Моисеева О.Б. Морфология искусства и типы его классификации. – URL: https://kultyres.ru/uchebnie_materiali/morfologiia-iskusstva-i-tipy-ego-klassifikacii.html (дата обращения: 19.11.2022).
14. Пейроб А. Китайская культура и типология: современное состояние. – URL: https://www.academia.edu/24990929/Chinese_linguistics_and_typology_The_state_of_the_art (дата обращения: 19.11.2022).
15. Роль каллиграфии в китайском искусстве. – URL: <https://www.britannica.com/art/Chinese-painting/The-role-of-calligraphy-in-Chinese-art> (дата обращения: 19.11.2022).
16. Салливан М. Искусство в Китае с 1949 г. – URL: <https://www.cambridge.org/core/journals/china-quarterly/article/abs/art-in-china-since-1949/25C9DB4111E40DA7DB262E33352A40E4> (дата обращения: 19.11.2022).
17. Тан С. Где искать искусство в современном Китае. – URL: <https://www.cambridge.org/core/books/abs/visual-culture-in-contemporary-china/where-to-look-for-art-in-contemporary-china/E8C51A2601C7AFC5F0951F512169E3E5> (дата обращения: 19.11.2022).
18. Хайн А. Проблема типологии в китайской археологии. – URL: <https://www.cambridge.org/core/journals/early-china/article/problem-of-typology-in-chinese-archaeology/5D3D2EF60A129DF93405774AB04F08C0> (дата обращения: 19.11.2022).
19. Цзэн Ю. Морфология и типология китайских исследований: габитусный подход. – URL: https://www.researchgate.net/publication/328345279_Morphology_and_typology_of_China_correspondents_A_habitus-based_approach (дата обращения: 19.11.2022).
20. Цзян Ф. Китайское искусство. – URL: <https://www.chinahighlights.com/travelguide/culture/china-arts-crafts.htm> (дата обращения: 19.11.2022).
21. Чен Ж. Морфологическое выражение графических элементов китайского узла в дизайне логотипа. – URL: https://www.researchgate.net/publication/338246716_Morphological_Expression_of_Chinese_Knot_Graphic_Elements_in_Logo_ (дата обращения: 19.11.2022).
22. Что такое современная китайская каллиграфия. – URL: <https://www.chinaartlover.com/what-is-chinese-modern-calligraphy> (дата обращения: 19.11.2022).

REFERENCES

1. Ivanova A. G. Tipologicheskie razlichiya morfemno-slogovoi struktury slov v angliiskom i kitaiskom yazykakh // Obuchenie, yazyk i kul'tura. 2017. №3.
2. Somkina N. A. Istoricheskaya morfologiya kitaiskogo iskusstva // Vestnik SPbGU. Yazyk i literatura. 2018. №4-2. Pp. 288-293.

3. Yan'an' U., Gan M. Sravnenie russkoi i kitaiskoi kul'tur // Modern oriental studies. 2019. Вып.1. №1. Pp. 74-78.
4. 100 samykh krasivyykh kitaiskikh kartin. – URL: <https://artsandculture.google.com/story/SAURA1uvwgoA8A> (data obrashcheniya: 19.11.2022).
5. Van. M., Val'yakka M. Izobrazitel'noe iskusstvo, predstavleniya i interventsii v sovremennom Kitae. – URL: <https://www.cambridge.org/core/books/visual-arts-representations-and-interventions-in-contemporary-china/53F9B28C20C591ECBF3CE99B7842ADDA> (data obrashcheniya: 19.11.2022).
6. Gest L. Kalligrafiya v sovremennom kitaiskom iskusstve. – URL: <https://theculturetrip.com/asia/china/articles/the-power-of-the-word-calligraphy-in-contemporary-chinese-art/> (data obrashcheniya: 19.11.2022).
7. Iskusstvo kalligrafii Kitaya. – URL: <https://asia.si.edu/learn/chinas-calligraphic-arts/> (data obrashcheniya: 19.11.2022).
8. Kitaiskaya Zhivopis'. – URL: <https://www.comuseum.com/painting/> (data obrashcheniya: 19.11.2022).
9. Kitaiskaya kalligrafiya. – URL: <https://www.chinasage.info/calligraphy.htm> (data obrashcheniya: 19.11.2022).
10. Kitaiskoe iskusstvo - Vvodnyi putevoditel' po istorii kitaiskogo iskusstva. – URL: <https://artincontext.org/chinese-art/> (data obrashcheniya: 19.11.2022).
11. Kitaiskoe iskusstvo — estetika, kharakteristiki i formy. – URL: <https://www.chinafetching.com/chinese-art> (data obrashcheniya: 19.11.2022).
12. Makintosh M.A. Istoriya kitaiskogo iskusstva ot Drevnego mira do nashikh dnei. – URL: <https://brewminate.com/a-history-of-chinese-art-from-the-ancient-world-to-today/> (data obrashcheniya: 19.11.2022).
13. Moiseeva O.B. Morfologiya iskusstva i tipy ego klassifikatsii. – URL: https://kulyres.ru/uchebnie_materiali/morfologiiia-iskusstva-i-tipy-ego-klassifikacii.html (data obrashcheniya: 19.11.2022).
14. Peirob A. Kitaiskaya kul'tura i tipologiya: sovremennoe sostoyanie. – URL: https://www.academia.edu/24990929/Chinese_linguistics_and_typology_The_state_of_the_art (data obrashcheniya: 19.11.2022).
15. Rol' kalligrafii v kitaiskom iskusstve. – URL: <https://www.britannica.com/art/Chinese-painting/The-role-of-calligraphy-in-Chinese-art> (data obrashcheniya: 19.11.2022).
16. Sallivan M. Iskusstvo v Kitae s 1949 g. – URL: <https://www.cambridge.org/core/journals/china-quarterly/article/abs/art-in-china-since-1949/25C9DB4111E40DA7DB262E33352A40E4> (data obrashcheniya: 19.11.2022).
17. Tan S. Gde iskat' iskusstvo v sovremennom Kitae. – URL: <https://www.cambridge.org/core/books/abs/visual-culture-in-contemporary-china/where-to-look-for-art-in-contemporary-china/E8C51A2601C7AFC5F0951F512169E3E5> (data obrashcheniya: 19.11.2022).
18. Khain A. Problema tipologii v kitaiskoi arkheologii. – URL: <https://www.cambridge.org/core/journals/early-china/article/problem-of-typology-in-chinese-archaeology/5D3D2EF60A129DF93405774AB04F08C0> (data obrashcheniya: 19.11.2022).
19. Tszen Yu. Morfologiya i tipologiya kitaiskikh issledovanii: gabitusnyi podkhod. – URL: https://www.researchgate.net/publication/328345279_Morphology_and_typology_of_China_correspondents_A_habitus-based_approach (data obrashcheniya: 19.11.2022).

20. Tszyan F. Kitaiskoe iskusstvo. – URL: <https://www.chinahighlights.com/travelguide/culture/china-arts-crafts.htm> (data obrashcheniya: 19.11.2022).
21. Chen Zh. Morfologicheskoe vyrazhenie graficheskikh elementov kitaiskogo uzla v dizaine logotipa. – URL: https://www.researchgate.net/publication/338246716_Morphological_Expression_of_Chinese_Knot_Graphic_Elements_in_Logo_ (data obrashcheniya: 19.11.2022).
22. Chto takoe sovremennaya kitaiskaya kalligrafiya. – URL: <https://www.chinaartlover.com/what-is-chinese-modern-calligraphy> (data obrashcheniya: 19.11.2022).

Хэ Бинжуй

аспирант

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет

им. А.И. Герцена»

e-mail: 7772277@qq.com

He Bingrui

Postgraduate student

The Herzen State Pedagogical University of Russia

ОСОБЕННОСТИ ТЕНОРОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В КИТАЕ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

Аннотация. В статье рассмотрено становление тенорового исполнительства в Китае и его периодизация. Автор исследует влияние как внешних культурных, так и внутривополитических факторов на процесс формирования китайского оперного искусства. Рассмотрено значение мирового опыта тенорового исполнительства в развитии китайского оперного искусства. Выявлено, что обогащению музыкального языка способствовали методы западного вокального искусства, а также национальные традиции оперного искусства. Подчеркивается, что в Китае теноровое исполнительство развивается на основе интеграции западной оперы, народной музыки и традиционной китайской драмы.

Ключевые слова: оперное искусство, тенор, бельканто - манера исполнения, европейские традиции, оперные школы, репертуар, национальный стиль.

FEATURES OF TENOR PERFORMANCE IN CHINA AT THE PRESENT STAGE

Annotation. The article considers the formation of tenor performance in China and its periodization. The author explores the influence of both external cultural and domestic political factors on the formation of Chinese opera art. The importance of the world experience of tenor performance in the development of Chinese operatic art is considered. It was revealed that the methods of Western vocal art, as well as national traditions of opera art, contributed to the enrichment of the musical language. It is emphasized that in China, tenor performance is developing on the basis of the integration of Western opera, folk music and traditional Chinese drama.

Keywords: opera art, tenor, bel canto, performance style, European traditions, opera schools, repertoire, national style.

Особенности тенорового исполнения в Китае можно назвать эклектичными, со всеми видами старых и новых стилей. Оперное искусство начало развиваться на Западе почти 400 лет назад, а в Китае оно появилось менее 100 лет. Всего за несколько десятилетий опера сформировала свои специфические особенности. С ее развитием и постоянным совершенствованием бельканто стили исполнения опер в каждый период отличаются. Музыка великого немецкого композитора Георга Фридриха Генделя (1685-1759) сформировала одну из вершин стиля «высокого барокко». Она привела итальянскую оперу к наивысшему развитию, сформировались жанры английской оратории и органного концерта, новый стиль пришел в английскую церковную музыку. Этот композитор неизменно признается одним из величайших мастеров своего времени. Произведения данного периода требуют от певца гибкости и эластичности голосового аппарата;

вокалист должен владеть разнообразным дыханием, которое сочетается с разными видами атаки звука. Голос должен быть хорошо настроен и обладать богатым тембром. Для исполнения музыки эпохи барокко необходимо правильное ее понимание и важным фактором является выбор нужного темпа.

Музыкальный стиль другого итальянского музыканта, Винченцо Беллини (1801-1835), захватывающий и романтический, с мечтательным настроением. Его произведения требуют от исполнителей определенных данных: широкого диапазона, более утонченной динамики, тембрового разнообразия.

Самым известным оперным композитором второй половины XIX века является Джузеппе Верди (1813-1901), для произведений которого характерна вокальная и драматическая выразительность, от исполнителя требуются большая концентрация внимания и разнообразие звука, особенно в верхнем регистре, а также порывистость и темперамент.

Для того, чтобы национализировать оперу необходимо было перенять технику и культуру вокального исполнения, актерское мастерство, изучать основы западной культуры. Опера, зародившись в Италии, распространилась по всему миру. При этом важно отметить, что итальянские мастера, такие как Д. Россини, В. Беллини, Г. Доницетти, Дж. Верди, Д. Пуччини и другие, создавали оперы разных стилей. Их произведения в определенном смысле способствовали становлению и развитию оперного искусства. Многие всемирно известные композиторы знакомили публику с помощью своих произведений с национальными традициями своей страны, с характерными особенностями своего народа. В произведениях Р. Вагнера чувствуется строгость немцев, в музыке Дж. Верди и Д. Пуччини смелость итальянцев, их произведения передают культурную атмосферу этих стран.

В Китае теноровое исполнительство после культурного движения 1919 года стало развиваться на основе интеграции западной оперы, народной музыки и традиционной китайской драмы. С момента основания КНР (1949) китайское оперное искусство добилось блестящих достижений, при этом преодолев множество трудностей.

Одним из ярких представителей тенорового исполнительства данного периода является Ши Хунэ (1934-2008). Певец окончил Шанхайскую консерваторию в 1950 году. Он был первым китайским оперным певцом, кто получил международное признание, завоевав золотую медаль на Всемирном молодежном фестивале в Хельсинки (1962). У себя на родине Ши Хунэ исполнял главные партии в таких операх как «Мадам Баттерфляй» и «Тоска» (Д. Пуччини), «Кармен» (Ж. Бизе), «Повелитель Чу» (Цзинь Сян). Исполнитель обладал голосом мягкого, серебристого тембра и большой певучестью звука. Ши Хунэ с одинаковым успехом исполнял партии как из известных мировых опер, так и из китайских народных произведений. После того, как разразилась Культурная революция (1966-1976) он был вынужден исполнять репертуар традиционной китайской оперы. В конце 1970-х годов певец вновь вернулся к стилю исполнения бельканто, гастролировал в Японии, Малайзии, Великобритании, Германии, Австрии, США и других странах.

В 1976 году фактически руководить страной стал Дэн Сяопин (1904-1997), подвергший критике результаты Культурной революции. Он способствовал тому, что в стране были проведены экономические реформы, характерной особенностью которых было построение социализма, учитывая специфику Китая. Проводились данные реформы с конца 1970-х до начала 1990-х гг., пока Дэн Сяопин осуществлял руководство государством. В этот период в стране происходило активное становление музыкального образования.

Одновременно с этим, до 1980-х годов в силу различных причин развитие оперного искусства было замедлено, считалось, что лишь немногие певцы могут овладеть мастерством оперного исполнения. Степень признания и социального воздействия оперы были невелики. Недостаточное значение придавалось и теноровому исполнительству.

Среди оперных певцов данного периода можно выделить Дэн Сяоцзюня (1947). Будущий тенор родился в г. Нанкин, окончил Китайскую консерваторию. Его достижения были по достоинству оценены многими музыкальными критиками, отмечалась идеальная интерпретация, энергичный, полный страсти голос, артистизм. Свою карьеру Дэн Сяоцзюнь продолжил за рубежом, исполняя главные партии в известных оперных театрах и участвуя более чем в 30 оперных постановках, таких как «Аида» и «Бал-маскарад» (Дж. Верди), «Богема» и «Тоска» (Дж. Пуччини), «Андре Шенье» (У. Джордано), «Леди Макбет» (Д. Шостакович) и др. В ходе подготовки к выступлениям, исполнитель уделял большое внимание произношению и языку, на котором исполнялось произведение. Дэн Сяоцзюнь брал мастер-классы у известных педагогов, работал над изучением итальянского языка, рассматривал соответствие слов содержанию лирики, советовался с другими музыкантами. После нескольких лет напряженной работы, исполнение итальянских опер певцом стало более совершенным. В 1994 году на Международном конкурсе теноров в Швеции Дэн Сяоцзюнь занял первое место. В данном мероприятии приняло участие более 190 профессионалов из разных стран.

Рассматривая современные достижения тенорового исполнительства в Китае, необходимо отметить, что оперное искусство богато традициями, разнообразными стилями исполнения, использованием элементов фольклора национальных меньшинств. Все это составляет бесценное наследие, которое необходимо изучать и применять в оперном искусстве. В Китае достаточно большое количество певцов с разнообразными тембрами. В качестве примера рассмотрим творчество популярного оперного тенора, который родился в Китае, но проживает в Америке – Чжан Цзяньи (1953). Он является профессором Центральной консерватории Пекина и Шанхайской консерватории. Будущий оперный певец родом из города Хучжоу провинции Чжэцзян. Свой трудовой путь Чжан Цзяньи начал простым рабочим на заводе, но уже в то время, он принимал участие в деятельности ансамбля, в котором научился исполнять революционные песни. У Чжан Цзяньи от природы был сильный и красивый голос, и его творческое становление проходило в ансамбле песни и танца Ханьчжоу. Опыт выступления в данном ансамбле помог ему подготовиться к поступлению в высшее музыкальное заведение – на вокальный факультет Шанхайской консерватории в класс профессора Чжоу Сяоянь. Обучение в консерватории дало ему возможность поближе познакомиться с западной музыкой, которая не была популярна в его стране.

За небольшой промежуток времени, будущий оперный певец освоил сольфеджио, гармонию, научился играть на фортепиано. В 1984 году он завоевал первое место в Международном конкурсе оперных исполнителей им. Ганса Габора «Бельведер» в Вене (Австрия). Победа на конкурсе дала ему возможность обучения в Америке.

Чжан Цзяньи проходил стажировку в Джульярдской школе музыки в Нью-Йорке (США) – очень авторитетном заведении в мировом музыкальном сообществе. В начале обучения им изучаются языки и культура разных народов. Большое внимание уделяется вокальной технике, исполнительской культуре, актёрскому мастерству. Чжан Цзяньи пристальное внимание обращал на изучение французского, итальянского, немецкого и других языков, рассматривая их сходства и различия, для того, чтобы использовать эти знания в своей вокальной работе.

Сегодня Чжан Цзяньи выступает на мероприятиях, которые устраивают всемирно известные компании, например, в сентябре 2017 года он принимал участие в культурной

программе саммита Шанхайской организации сотрудничества (ШОС) в Сингапуре. Также Чжан Цзяньи успешно занимается преподавательской деятельностью, входит в состав академического комитета Центральной консерватории Пекина, является профессором Шанхайской консерватории. Его музыкальная и педагогическая деятельность высоко оценена мировым сообществом.

Чжан Цзяньи использует бельканто в работе с китайскими музыкальными произведениями. По его мнению, оперным исполнителям Китая нужны хорошие навыки владения классическим вокалом, для того, чтобы исполнение не только западного, но и китайского репертуара было на высоком уровне. Интерпретация солистом оперных произведений отличается индивидуальностью, красотой и естественностью звучания. Для его тембра характерна выразительность, ясность и чистота звукоизвлечения. Певец стремится к высоким эстетическим целям, достигая совершенства в исполнении оперных произведений.

Певец исполнял партию Рудольфа в опере Пуччини «Богема» (1999), Альфреда Жермона в опере Д. Верди «Травиата» (1999), принца Тамино в «Волшебной флейте» (1999) В. Моцарта, философа Фауста в опере Ш. Гуно «Фауст» (1998). Отличительной чертой его мастерства являлось умение адаптироваться за короткий промежуток времени к разным языкам и музыкальным стилям. По мнению самого певца для успешной деятельности необходимо развивать умение тонко чувствовать стиль произведения, умело использовать языковые особенности. В произведениях эпохи романтизма применяется техника исполнения бельканто, но существуют различия в эмоциональности исполнения (например, выражение эмоций во французской музыке совершенно иное, чем в итальянской). Отличаются также музыкальные стили (например, в немецкой и австрийской опере). Достоинство исполнения Чжан Цзяньи заключается в чувствах, которые он вкладывает в свой голос. Певец выработал свою собственную манеру исполнения, основанную на знании музыкального стиля эпохи исполняемого произведения, технике исполнения, хороших языковых навыках, особом мышлении.

Еще один знаменитый китайский тенор Вэй Сун (1955), является всемирно известным теноровым исполнителем, солистом и художественным руководителем Шанхайского Большого театра. В Шанхайской музыкальной консерватории он занимает почетную должность профессора и декана факультета. Местом рождения будущего оперного певца является город Инкоу провинции Ляонин. Вэй Сун получил музыкальное образование в Шанхайской консерватории в классе профессора Чжоу Сяоянь. Время обучения певца совпало с периодом культурной революции, когда музыка Запада была под запретом. Преподаватели часто давали уроки у себя дома, чтобы студенты могли освоить европейскую программу в полном объеме. Однако и они, и студенты подвергались большому риску.

За свою творческую деятельность Вэй Сун получил много наград, в том числе, за большой вклад в развитие музыкальной культуры Китая премию «Шанхайская весна», награды Национального китайского конкурса вокалистов, премии. *Baosteel Elegant Art Award* (Китай), премия *Magnolia Theater Performance Award* (Шанхай, Китай). Обучая студентов вокальному мастерству, он старается привить им навыки исполнения опер китайских композиторов в европейском стиле. Большое внимание мастер уделяет развитию китайской национальной оперы, видя в ней новый образец оперного искусства, обладающий культурной мощью и самобытностью. Исполнитель рассматривает оперу, как мировой язык, дающий возможность лучше узнать китайскую культуру. Вэй Сун стремится к популяризации оперного искусства у себя на родине, принимает участие в создании ярких камерных коллективов, исполняющих классический репертуар, и по факту являющихся брендами китайского искусства.

Творчество рассмотренных теноровых певцов является прекрасным примером культурной интеграции, когда техника бельканто используется при исполнении традиционных китайских произведений. В настоящее время существует большое количество оперных школ, разнообразных стилей теноровых исполнений, уникальные сценические постановки, все это необходимо применять для развития национального оперного искусства и его выхода на мировой уровень. В Китае всегда существовала традиция бережного отношения к национальной музыкальной культуре, так как она является отражением жизни народа, будь то вокальные произведения 1950-х и 1960-х годов, для которых характерно стремление к современным сюжетам и претворение народно-песенной культуры, или произведения 1980-х и 1990-х годов, отличающиеся разнообразием стилей и форм оперного искусства. Все они являются продолжением национальных традиций вокального искусства китайского народа.

Для теноровых исполнителей использование традиций китайского вокального искусства является процессом постижения жизненных ценностей своего народа, его культурных особенностей. Интеграция национального вокального искусства и традиций мировой оперы способствует повышению творческого мастерства исполнителей. Известный русский драматург К.С. Станиславский говорил об исполнении оперных певцов, что только в полном понимании жизни актеры могут продемонстрировать ясные и понятные роли. Для этого необходимо углубляться в жизнь окружающих людей и изучать ее.

Опера Китая вошла в ряды утонченных и популярных искусств, это уже не грандиозный театр, не переодетые мужчины и женщины. Оперное искусство выходит за пределы времени и пространства. Оно выражает драматизм через музыку, раскрывает незабываемые эмоции в человеческой природе. Глядя на достижения оперного вокального искусства, мы видим, что теноровое исполнение тоже достигло высокого уровня.

Таким образом, теноровое исполнительство в Китае прошло непростой путь развития. Для современного поколения исполнителей-теноров, завоевавшего мировое признание, характерно гибкое мышление, активное использование средств и методов европейского вокального искусства, что способствует обогащению музыкального языка в китайской оперной культуре. Исполнители впитали весь опыт, способствующий улучшению и развитию методов пения, будь то традиционные или западные стили.

Одновременно с этим имеются некоторые проблемы, препятствующие дальнейшему поступательному развитию. Существует большой контраст в уровне развития мастерства китайских теноровых исполнителей. В большинстве случаев именитые мастера представляют свое творчество за рубежом. В самом Китае продолжают традиции оперного искусства середины прошлого века как в содержательном, так и в стилевом отношении. Существует необходимость повышения общего уровня оперной культуры. Это будет способствовать, в частности, поступательному развитию современного тенорового исполнительства. Для успешного его развития в Китае необходимо взаимодействие с зарубежными странами в сфере вокального образования и искусства, при этом необходимо подготавливать специалистов высокого уровня, которые смогут конкурировать на высоком международном уровне.

ЛИТЕРАТУРА

1. Штукеншмидт Г.Х. Музыка двадцатого века. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 1992.
2. Морган Р. П. Музыка XX века: история западных музыкальных стилей. –Шанхай: Шанхайская музыка, 2014.

3. Вэй Яо. Вокальное профессиональное образование в Китае в 20—30 годы XX века // Ценности и смыслы. – 2012. – № 3 (19). – С. 159-164.
4. Чжу Линьцзи. Художественные характеристики и история развития современной китайской оперы «новой волны» // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2018. – № 45-1. – С. 66-71.
5. Шабордин И.В., Лю Иньлун. Международная деятельность профессора Чжоу Сяоянь и её учеников – выдающихся представителей вокального факультета Шанхайской консерватории // Colloquium-journal.– 2020. – №10 (62). – С. 109-121.
6. Ван Цуй. Исследование и практика сущности китайской культуры через отправную точку новых музыкальных экспериментов // Китайская консерватория музыки. – 2011. – № 3. – С. 91–95.
7. Чжан Цзяньи: Достоинства голоса. URL: http://www.chinadaily.com.cn/hqylss/2006-03/10/content_530921.htm
8. Ван Цюн. Национально-культурные типы вокально-исполнительского искусства (на материале сравнения пекинской музыкальной драмы и европейской оперы) // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. – 2008. – № 51. – С.28-31.
9. Ду Сы Вэй. Влияние европейских традиций на развитие вокальной школы в Китае // Вестник МГУКИ. – 2008. – № 2.– С.232-234.

REFERENCES

1. Shtukenshmidt G.Kh. Muzyka dvadtsatogo veka. – Pekin: Narodnoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1992.
2. Morgan R. P. Muzyka KhKh veka: istoriya zapadnykh muzykal'nykh stilei. –Shankhai: Shankhaiskaya muzyka, 2014.
3. Vei Yao. Vokal'noe professional'noe obrazovanie v Kitae v 20—30 gody XX veka // Tsennosti i smysly. – 2012. – № 3 (19). – Pp. 159-164.
4. Chzhu Lin'tszi. Khudozhestvennyye kharakteristiki i istoriya razvitiya sovremennoi kitaiskoi opery «novoi volny» // Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. – 2018. – № 45-1. – Pp. 66-71.
5. Shabordina I.V., Lyu In'lun. Mezhdunarodnaya deyatel'nost' professora Chzhou Syaoyan' i ee uchenikov – vydayushchikhsya predstavitelei vokal'nogo fakul'teta Shankhaiskoi konservatorii // Colloquium-journal.– 2020. – №10 (62). – Pp. 109-121.
6. Van Tsui. Issledovanie i praktika sushchnosti kitaiskoi kul'tury cherez otpravnyuyu tochku novykh muzykal'nykh eksperimentov // Kitaiskaya konservatoriya muzyki. – 2011. – № 3. – Pp. 91–95.
7. Chzhan Tszyan'i: Dostoinstva golosa. URL: http://www.chinadaily.com.cn/hqylss/2006-03/10/content_530921.htm
8. Van Tsyun. Natsional'no-kul'turnye tipy vokal'no-ispolnitel'skogo iskusstva (na materiale sravneniya pekinskoi muzykal'noi dramy i evropeiskoi opery) // Izvestiya RGPU im. A. I. Gertsena. – 2008. – № 51. – Pp.28-31.
9. Du Sy Vei. Vliyanie evropeiskikh traditsii na razvitie vokal'noi shkoly v Kitae // Vestnik MGUKI. – 2008. – № 2.– Pp.232-234.

Ли Цзын

аспирант

Институт музыки, театра и хореографии

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет

им. А.И. Герцена»

e-mail: 236504721@qq.com

Li Ziyi

postgraduate of the Department of Music Upbringing and Education

The Herzen State Pedagogical University of Russia

ФОРТЕПИАННЫЕ ЭСКИЗЫ БЕЛЫ БАРТОКА: НОВАТОРСТВО, ПРОГРАММНОСТЬ И ВЕНГЕРСКИЙ КОЛОРИТ

Аннотация. В статье рассмотрен начальный период фортепианного творчества Белы Бартока на примере 7 фортепианных эскизов op. 9b. Данное произведение представляет собой цикл миниатюр, в которых проявились характерные черты письма Бартока.

Музыка Бартока построена на синтезе народного венгерского колорита и европейских достижений в области музыкального языка и формы. Каждый эскиз отличается наличием собственного музыкального образа. Талант Бартока-фольклориста в эскизах еще не раскрылся, что является одной из отличительных черт раннего творчества композитора. В миниатюрах переплелись намеки на песенный фольклор и смелые звуковые эксперименты. Также выделились характерные для композиторского письма Бартока политональные соотношения и хроматическая трактовка тональности. Мелодическая красота эскизов сочетается с красочностью гармонизации.

Ключевые слова: Бела Барток, народная музыка, фольклор, фортепианная миниатюра, фортепианные эскизы, хроматическая тональность, целотонный звукоряд.

BELA BARTOK'S PIANO SKETCHES: INNOVATION, PROGRAMMING AND HUNGARIAN COLOR

Abstract. The article examines the initial period of Bela Bartok's piano creativity on the example of 7 piano sketches Op. 9b. This work is a cycle of miniatures in which the characteristic features of Bartok's writing were manifested.

Bartok's music is based on the synthesis of Hungarian folk color and European achievements in the field of musical language and form. Each sketch is distinguished by the presence of its own musical image. Bartok's talent as a folklorist has not yet been revealed in sketches, which is one of the distinctive features of the composer's early work. The miniatures intertwined hints of song folklore and bold sound experiments. The polytonal relations and chromatic interpretation of tonality characteristic of Bartok's compositional writing also stood out. The melodic beauty of the sketches is combined with the colorfulness of harmonization.

Keywords: Bela Bartok, folk music, folklore, piano miniature, piano sketches, chromatic tonality, whole-tone scale.

Введение в проблему

Музыка Бартока получила известность в первую очередь как феноменальный по своему таланту синтез европейской традиции и мадьярского фольклора. Однако, фольклорная основа творчества композитора не сразу стала ведущей частью его

композиторского метода. На примере ранних произведений можно рассмотреть начальный вариант становления бартоковского гения. В этом контексте подход Бартока уже представляется не как застывшее явление, а видится в качестве динамичного процесса, связанного с личными воззрениями композитора и началом его плодотворных фольклорных экспедиций.

Краткий обзор исследований

В музыковедческой науке имеется ряд работ, посвященных творческой биографии и музыке Белы Бартока. основополагающее значение имеет работа И. Нестьева «Бела Барток» и труд венгерского музыковеда Й. Уйфалуши «Бела Барток: жизнь и творчество». Современных исследований, посвященных фортепианным эскизам Бартока, не имеется. Однако, приведены работы А. П. Наветной и В. Яблокова, раскрывающие общие черты творчества композитора.

Методы

Основными методами в исследовании стали метод музыкально-теоретического и метод исполнительского анализа. Основное внимание уделено образной сфере произведений, ладотональной основе, метроритмической организации. Помимо этого, внимание уделено понятию эскиза и его восприятию музыкантами в начале XX века. Таким образом, эскизы рассматриваются в контексте не только творческого пути Бартока, но и в рамках музыки XX столетия в общем и целом.

Результаты и их обсуждение

Жанр фортепианного эскиза в настоящее время ассоциируется в первую очередь с музыкой второй половины XX века, с эпохой постмодерна. Одним из характерных примером эскиза в фортепианной музыке является цикл «Эскизы» современного российского композитора И. Г. Соколова, написанный в 2020 году и представляющий цикл зарисовок, состоящих из 26-ти программных миниатюр. Вместе с этим, следует признать, что жанр фортепианного эскиза существовал еще в XIX веке. Одно из первых упоминаний жанра эскиза относится к XIX веку, и конкретно к творчеству Шарля Валантена Алькана. Перу композитора принадлежат произведения новаторских жанров – эскизы, скерцетто, токката (жанры с уменьшительными названиями сконструированы самим композитором). Композитор использовал радикальную метроритмическую организацию – к примеру, в эскизе «Баркаролетта» размер 18/8 [3, с. 61]. Формирование жанра эскиза продолжалось на протяжении первой половины XX века. Примечательно, что в начале XX столетия эскизы, как правило, не воспринимались композиторами в качестве самостоятельного полноценного жанра. В музыке российских композиторов следует обратить внимание на фигуру А. В. Станчинского, жизнь которого рано оборвалась по причине несчастного случая. Перу Станчинского принадлежит ряд произведений, среди которых Двенадцать эскизов ор. 1 (1911 – 1913). Об эскизах Станчинского Прокофьев пишет следующее: «Хорошее название – «эскиз»! Оно всегда сумеет прикрыть недостатки пьесы. Например: слушатель находит, что пьеса обрывчата, не отделана, - «но ведь это же эскиз», - отвечает автор. В пьесе нет содержания, нет выпуклой музыки, - «да, но ведь это только эскиз» [2, с. 6]. Несмотря на очевидную экспрессивность высказывания Прокофьева, следует признать, что эскизы Станчинского выявили сложности и «узкие» места жанра эскиза. Под названием эскиза может скрываться любая жанровая принадлежность, раскрываемая в свободном высказывании композитора. Именно по этой причине эскизу требуется программа, которая позволила бы сформировать у слушателя полноценный музыкальный образ. Композиторы интуитивно

приходили к выводу о том, что эскизы необходимо обособлять в циклы, что создает завершенность музыкальной мысли. Программность и циклическая форма – неперенные условия для воплощения жанра эскиза.

Барток в своем творчестве к жанру эскиза фактически обращался лишь единожды – речь идет о 7 эскизах (Vázlatok) для фортепиано op. 9b BB 54. В творческом наследии есть также Венгерские эскизы (иногда называемые как Венгерские картины) для оркестра Sz 97, BB 103, которые представляют оркестровку 5 фортепианных пьес из разных сборников. Примечательно, что в симфонические картины эскизы не вошли – в них Барток включил миниатюры из Десяти простых пьес, Четырех панихид, Трех бурлесков и цикла «Для детей» - все эти пьесы написаны в период между 1908 – 1911 годов, тогда как сюита составлена в 1931 году.

Семь фортепианных эскизов Бартока представляют цикл, наполненный разнохарактерными миниатюрами, сочиненный в 1908 – 1910-х годах. Эскиз № 1 посвящен Марте Циглер, которая в 1909 году стала женой композитора, эскиз № 3 – Эмме и Золтану Кодаи.

Любовью к Марте Циглер проникнут не только первый эскиз, но и первая из Бурлесков («Ссора»). В произведениях заключен многоплановый человеческий характер. А. Д. Алексеев пишет, что «тонкими переливами оттенков настроения особенно богат Первый эскиз» [0, с. 187]. Эскиз озаглавлен как «Портрет молодой девушки», он сочетает себе интимную лирику и красочную ладотональную основу. Гармоническая логика представляет движение от мажоро-минорной системы к хроматической тональности. Начало и конец пьесы построены на соотношении G-dur / e-moll. Значимым элементом являются увеличенные и уменьшенные трезвучия, которые часто встречаются в разложенном виде. Ритмический рисунок прихотлив, в нем выражено присутствуют пунктирные ритмы и триоли. Отметим, что одной из характерных черт венгерского мелоса является замысловатость ритмики, которая обычно сопряжена с ломаной мелодической линией. В первом эскизе можно увидеть определенные параллели с Дебюсси, музыкой которого Барток активно интересовался в годы написания эскизов. Но, творческий путь композитора начался в 1890-м году, и на момент написания эскизов композиторский опыт составлял практически два десятилетия. Однако, момент написания оперы «Замок герцога Синяя Борода» (1911 год) является водоразделом в музыке Бартока. Данный вывод подтверждает анализ фортепианных эскизов, в которых композиторский подход Бартока еще не столь очевиден.

Второй эскиз, «Качели», написан на основе стилизации под народный фольклор, а именно под народные детские припевки. Это обстоятельство весьма характерно для Бартока, и именно Второй эскиз является одним из наиболее наглядных примеров бартоковского метода во всем цикле. Помимо стилизации под фольклор, присутствует еще один существенный признак музыки Бартока – политональные соотношения (прим. 1). Отметим, что под политональностью понимается одновременное сочетание равноправных тональностей (во многих случаях это образует и полиладовость), каждая из которых обладает явственной автономией (музыка Бартока – один из немногих истинных примеров применения политональности как одного из ведущих приемов). Миниатюра двухголосна – верхний голос изложен преимущественно в C-dur с IV повышенной степенью. Нижний голос написан в As-dur. В последних тактах эскиза оба голоса сливаются в октаву, тональное соотношение размывается, однако заканчивается миниатюра на звуке «с». По мере развертывания пьесы возникают хроматические сочетания, которые приобретают практически автономную ладофункциональную окраску. Тем самым, Барток приближается к хроматической тональности. Й. Уйфалуши пишет, что Второй эскиз имеет прямые параллели с «Багателью» в части политональных

фрагментов [6, с. 83]. Таким образом, единство композиторского метода Бартока наглядно проявляется не только внутри цикла, но и в рамках всего его творчества. Терпкие политональные и полиладовые соотношения являются своеобразной визитной карточкой Бартока. Ю. Н. Холопов по этому вопросу пишет, что «музыка Бартока – это классика полиладовости» [7, с. 253]. Барток воплощает одновременное сочетание разных ладов и тональностей, ни одна из которой не уступает другой в значимости. В чем-то это напоминает полифоническую технику, в которой каждый голос независим и самостоятелен.



Пример 1. Бела Барток, фортепианный эскиз № 2 (ор. 9b), тт. 1-5

Третий эскиз и Четвертый эскиз образуют небольшой подцикл. Третий эскиз не имеет программного названия, его характерная особенность – игра F-dur и f-moll, что является тяготением Бартока к мажоро-минору эпохи позднего романтизма. Музыка не содержит отличительной для бартоковского метода стилизации под фольклор (либо же полноценного использования мелодий народных песен и танцев). Ритмика носит прихотливый и комплиментарный характер. Завершается эскиз намеком на доминантовую гармонию к F-dur (что нетипично для Бартока, который в своей творчестве избегал очевидных разрешений доминанты в тонику), которая закономерным образом переходит в Четвертый эскиз, начинающийся с намека на F-dur, вместо которого звучит гармония большого увеличенного септаккорда, представленная в разложенном виде с основным тоном «f».

Эскиз № 5 является точкой золотого сечения цикла, именно в нем наиболее ярко вспыхивает народный колорит. Миниатюра озаглавлена как «Румынская народная песня», что прямо указывает на содержание музыкального образа. Внутри короткого построения квадратной структуры (12 + 12 + 14). Основная тональность, H-dur, выраженно присутствует на протяжении всей пьесы. Ладовый колорит вносит миксолидийская септима, которая обыгрывается в логике мелодического развития. Снижение ладового тяготения снижает значимость доминантовой функции. Среди всех эскизов, Пятый эскиз отличается ладотональной определенностью и простотой высказывания, что невольно вызывает параллели с Микрокосмосом.

Эскиз № 6, «В валашской манере», сочетает выразительный мелодизм с крайне прихотливым ритмическим рисунком. Вся миниатюра построена на различных вариантах воспроизведения первоначальной темы. Тональность эскиза – g-moll с ничем не прикрытой дорийской секстой, которая играет ключевую роль в звуковом образе. И. В. Нестьев в отношении эскизов № 5 и № 6 пишет, что «как это часто бывает у Бартока, простота мелоса обогащается обаятельной красочностью или парадоксальностью модуляций» [5, с. 146].

Завершающий эскиз не имеет программного названия, миниатюра представляет лаконичный эксперимент композитора с целотонным звукорядом (пример 2). Именно здесь Барток реализует концепцию хроматической гаммы, которая фрагментарно присутствовала в других частях цикла. Ладовый остов образуют два восходящих

пентахорда, которые расположены друг от друга на расстоянии сексты. По методу письма эскиз близок с Микрокосмосом – миниатюра имеет явственный экспериментальный характер. Барток не был сосредоточен ни на фольклоре, ни на параметрах музыкального образа.



Пример 2. Бела Барток, фортепианный эскиз № 7 (ор. 9b), тт. 1-3

Фортепианные эскизы Бартока служат прямым проявлением его стиливого подхода. А. П. Наветная пишет, что в общем и целом музыка Бартока укладывается в европейский модерн, что наиболее наглядно проявляется на примере оперы «Замок герцога Синяя Борода» [4, с. 18]. Самобытность Бартока состоит в безусловной опоре на фольклорный материал. Систематичные фольклорные экспедиции Бартока начались с 1906 года, наиболее плодотворный период – 1906 – 1918 годы [8, с. 104]. Наиболее ярко этномузыкальная заинтересованность Бартока проявились в пятом и шестом эскизах.

Несмотря на то, что эскизы объединены в одном опусе и представляют цикл, Барток не применяет действенных способов объединения частей в единое целое. Общая программа в цикле отсутствует, тональные связи между частями наглядно не прослеживаются. Анализ основного тонального плана не приносит плодотворных результатов – тональности эскизов не находятся в функциональной связи друг с другом, не образуют целотонной гаммы и др. (сопоставления G-dur, A-dur, C-dur, F-dur, f-moll и др. не имеют прямой логической связи). Характер эскизов разный. Фактически, в цикле прослеживается лишь два средства объединения материала:

1. Наличие точки золотого сечения (Пятый эскиз имеет выраженное драматургическое значение внутри цикла);
2. Плавность перехода Третьего эскиза в Четвертый.

Выводы и заключение

Фортепианные эскизы Бартока наглядно отражают совокупность методов композитора – и в первую очередь это стилизация под народную музыку, политональные соотношения, красочные ладовые эксперименты. Примечательно, что тональные основы выражены в каждом миниатюре. В некоторых произведениях позднего Бартока тональность как таковая отсутствует, и основа музыкальной ткани определяется исходя из конструктивного элемента, представленного в виде определенного созвучия (в том числе интервала). Однако, наиболее выпукло метод Бартока предстает перед слушателем при сочетании фольклорной основы и полиладовости (один из ярких примером – Allegro barbaro). В фортепианных эскизах каждая из миниатюр представляет отдельные грани бартоковского гения, которые в своей совокупности дают полное представление о музыке композитора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. Часть III. – М.: Музыка, 1982. – 288 с.
2. Варунц В. Прокофьев о Прокофьеве: Статьи, интервью. – М.: Советский композитор, 1991. – 285 с.
3. Давыдова И. А. Значение метроритма и темпа в музыке Шарля Валантена Алькана // Colloquium-journal. 2020. № 6-5 (58). С. 60-62.
4. Наветная А. П. Стиль модерн и творчество Белы Бартока // Искусство и образование. 2019. № 4 (120). С. 18-26.
5. Нестьев И. В. Бела Барток. Монография. – М.: Музыка, 1969. – 800 с.
6. Уйфалуши Й. Бела Барток: Жизнь и творчество / пер. с венг. М. Погань-Берталан и Л. Шаргина. – Будапешт: Корвина, 1971. – 391 с.
7. Холопов Ю. Н. Очерки современной гармонии. – М.: Музыка, 1974. – 288 с.
8. Яблоков В., Борисова Е. Н. Бела Барток: композитор, фольклорист, медиатор культур // Художественное образование и наука. 2019. № 4. С. 101-108.

REFERENCES

1. Alekseev A. D. Istoriya fortepiannogo iskusstva. CHast' III. – M.: Muzyka, 1982. – 288 p.
2. Varunc V. Prokof'ev o Prokof'eve: Stat'i, interv'yu. – M.: Sovetskij kompozitor, 1991. – 285 p.
3. Davydova I. A. Znachenie metroritma i tempa v muzyke Sharlyya Valantena Al'kana // Colloquium-journal. 2020. № 6-5 (58). Pp. 60-62.
4. Navetnaya A. P. Stil' modern i tvorchestvo Bely Bartoka // Iskusstvo i obrazovanie. 2019. № 4 (120). Pp. 18-26.
5. Nest'ev I. V. Bela Bartok. Monografiya. – M.: Muzyka, 1969. – 800 p.
6. Ujfalushi J. Bela Bartok: Zhizn' i tvorchestvo / per. s veng. M. Pogan'-Bertalan i L. Shargina. – Budapesht: Korvina, 1971. – 391 p.
7. Holopov Yu. N. Ocherki sovremennoj garmonii. – M.: Muzyka, 1974. – 288 p.
8. Yablokov V., Borisova E. N. Bela Bartok: kompozitor, fol'klorist, mediator kul'tur // Hudozhestvennoe obrazovanie i nauka. 2019. № 4. Pp. 101-108.

Ли Ян

аспирант

Институт музыки, театра и хореографии

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет

им. А. И. Герцена»

e-mail: 236504721@qq.com

Li Yang

postgraduate of the Department Institute of Music, Theater and Choreography

The Herzen State Pedagogical University of Russia

«СПЯЩАЯ КРАСАВИЦА» МЭТЬЮ БОРНА: ДЕКОНСТРУКЦИЯ БАЛЕТНОЙ КЛАССИКИ ЭПОХИ ПОСТМОДЕРНА

Аннотация. Основной темой статьи является постмодернистский балетный театр британского хореографа Мэтью Борна, представленный через концепт деконструкции Жака Деррида. Актуальность этой темы определяется как недостаточной изученностью, так и скандальной известностью оригинального хореографа, поставившего легендарное мужское «Лебединое озеро». Опираясь на труды философов постмодерна, автор статьи анализирует особый подход к тексту, явление интертекстуальности в балете, трактовка персонажей, поливременной контрапункт и многослойность с которой работает Борн в хореографическом пространстве. Выводом из проведенного исследования становится то, что интертекстуальность и элементы игры в спектакле становятся взаимосвязанными понятиями. Выдвинутый Р. Бартом тезис о «смерти автора», применительно к постановкам Борна, обозначил свободу обращения с оригиналом и в связи с которым, на смену классического автора, приходит понятие автора-персонажа, «его сущность недействительна до и после написания».

Ключевые слова: Мэтью Борн, хореографическая деконструкция, постмодернистский балет, «Спящая красавица», хореограф, современный балет, современный танец.

"SLEEPING BEAUTY" BY MATTHEW BOURNE: DECONSTRUCTION OF POSTMODERN BALLET CLASSICS

Abstract. The main topic of the article is the postmodern ballet theater of the British choreographer Matthew Bourne, presented through the concept of deconstruction by Jacques Derrida. The relevance of this topic is determined both by insufficient study and the scandalous fame of the original choreographer who staged the legendary male Swan Lake. Based on the works of postmodern philosophers, the author of the article analyzes a special approach to the text, the phenomenon of intertextuality in ballet, the interpretation of characters, multi-temporal counterpoint and the layering with which Born works in the choreographic space. The conclusion from the study is that intertextuality and elements of the game in the performance become interrelated concepts. The thesis put forward by R. Barth about the «death of the author», in relation to Bourne's productions, indicated the freedom to deal with the original and in connection with which, the classical author is replaced by the concept of the author-character, «its essence is invalid before and after writing».

Keywords: Matthew Bourne, choreographic deconstruction, postmodern ballet, «Sleeping Beauty», Choreographer, modern ballet, modern dance.

Введение в проблему

В фокусе данного исследования – постмодернистский балетный театр британского хореографа Мэтью Борна, его метод деконструкции на примере анализа постановки балета П. И. Чайковского «Спящая красавица».

На протяжении всего XX века и начала XXI века под влиянием различных политических, социальных и культурных, а также философских теорий и возникали новые театральные и в том числе хореографические формы художественной репрезентации. Существенным аспектом этих трансформаций становится то, что они разделяют повторяющуюся идею слияния различных художественных форм, включая танец, драматическую игру и другие театральные элементы.

Краткий обзор исследований

Представленная тема обладает бесспорной актуальностью, так как литературы о хореографе на русском языке на данный момент не существует. Единственные источники для данного исследования – монография на английском языке Аластер Маколей «Мэтью Борн и его хореографические приключения» [1] и критические заметки в различных электронных изданиях, посвященные гастролям труппы в Москве на Чеховском фестивале в 2013 году, а также анализ партитуры Чайковского и сопоставление ее со спектаклем Борна. Основной методологией, предложенной в данной статье становится постмодернистский концепт деконструкции, представленный в философии Жака Деррида, а также идея «Смерти автора», выдвинутая Роланом Бартом.

Методы

Методология исследования построена на анализе категории постмодерна под углом преломления балетного жанра. Отметим, что данные тенденции отчасти предвосхищались еще в начале XX века [2]. Одной из ярких черт постмодернистского искусства становится гибридизация — причудливое соединение традиции и новизны, стирание границ между массовой культурой и высоким искусством, сопоставление различных культурных атрибуций и трансформация классических жанров. Подрыв прежних устоев в постмодернистском искусстве, нарушивший культурную гегемонию привел к недоверию к нарративам и повествованиям, которые в первую очередь подлежали пересмотру. Жан Франсуа Лиотар – один из ведущих философов и теоретиков постмодерна в своей работе писал об изменении статуса знания, акцентируя на основной его форме – нарративе [3]. Также существенным значением обладают положения о деконструкции Жака Дерриды [4].

Результаты и их обсуждение

Мэтью Борн работает в соответствии с методом деконструкции классических балетов, трансформируя временное пространство спектакля [5, с. 80]. Так, в «Золушке» действие происходит под гул самолетов и разрывы бомб [6, с. 91]. Как замечает Л. И. Абызова, «творчество Мэтью Борна, несмотря на свою ярко выраженную индивидуальность, лежит в русле развития английского балета. Обличение пороков, приверженность социальной тематике, тяга к мистике и ужасикам — все это было у предшественников хореографа» [7, с. 18]. Ряд оригинальных интерпретаций известнейших балетов на музыку Чайковского, осуществленных Борном открывается «Щелкунчиком» 1992 года, за которым последовало легендарное «Лебединое озеро» 1995 года, а триаду замыкает «Спящая красавица» 2012 года.

С точки зрения Борна музыка Чайковского «предназначена для того, чтобы рассказывать истории в движении» [1, с. 6]. Борн осознанно порывает с классической

версией спектакля, создавая свою историю. В его «Лебедином озере», хореограф создает гендерную инверсию, кардинально преобразовывая трактовку образов лебедей.

В постановке «Спящей красавицы» он сосредотачивается на гибридных формах балета и современного танца, создавая фантазийный мир волшебных фей и вампиров, где история о добре и зле вытесняется повествованием о вечной любви, которой не могут помешать ни расстояние, ни время, лишь одно из возможных измерений сущего.

История принцессы Авроры, влюбленной в молодого садовника Лео, представлена в ином, в сравнении с аутентичной историей, ракурсе. Оказавшись вовлеченной в любовный треугольник, Аврора была похищена Карадоком, сыном Карабоса. С помощью графа Сирени, наполовину эльфа, наполовину вампира, Лео должен спасти Аврору, чтобы разрушить проклятие.

«Пусть музыка станет сценарием» [1, с. 46] — высказался в одном из интервью о специфике своего подхода к спектаклю Мэтью Борн. Джон Уайли, отмечает, что Чайковский спас жанр от серьезной проблемы, с которой балет столкнулся при Пуни и Минкусе: превратиться в застывшую форму из всевозможных стилистических клише 1830-х и 1840-х годов [8, с. 240].

Адаптируя классику, осуществляя ее смысловую деконструкцию, переводя ее на язык современности, Борн преследовал две цели: удивить и эстетически убедить своей позицией тех зрителей, которые являются сторонниками традиционной версии балета и увлечь тех, кто видит этот спектакль впервые. «Спящая красавица», полагает Борн, вдохновила не только Диснея и Петипа, но и эротические романы. Энн Райс и мрачные истории Анджелы Картер [1, с. 26]. Как видно из приведенной выше цитаты, Борн опирался на широкий круг источников. Детальное изучение Борном всех существующих предыдущих интерпретаций «Спящей красавицы» и внедрение новых социальных контекстов в его собственную версию, опирались на метод сюжетной и хореографической деконструкции. Борна не убеждала история «любви с первого взгляда» между Авророй и Принцем без предыстории, которая могла бы служить обоснованием ее возникновения, а также отсутствие напряжения в финальном акте. Уолт Дисней также признавал наличие этих несоответствий, полагает Борн, о чем свидетельствуют его дополнения к сюжету в мультфильме «Спящая красавица» [9].

Временные рамки повествования у Борна создают доминантные точки в отношении хореографической стилистики. Крещение принцессы Авроры происходит в 1890 году, в тот год, когда впервые был поставлен балет на либретто И. А. Всеволожского и Мариуса Петипа, премьера которого прошла третьего января 1890 года в Мариинском театре, в викторианскую эпоху, определявшую историческое время Англии. Празднования по поводу ее совершеннолетия происходят тогда, когда ей исполнится двадцать один год, то есть она по временной оси перемещается в 1911 год эдвардианской эпохи, предшествовавшей началу Первой мировой войны. Проклятие столетнего сна вновь перемещает ее во времени, однако не последовательно, а скачкообразно: она просыпается и оказывается в современном квазиготическом кошмаре.

В редакции Морриса - Борна марши из № 1 и 21 партитуры Первого акта и Третьего акта были исключены полностью, также как и танцы придворных в Третьем акте (№№ 11, 12 и 13). Три дивертисмента (№№ 25, 26 и 27) из последнего также не вошли в спектакль, за исключением музыки, связанной с Синей птицей, Красной Шапочкой и Волком, Золушкой и Мальчиком - с-пальчиком из известной версии Королевского балета 1977 года, а также Сарабанда (№ 29). В большинстве случаев номера, которые использовал Борн, были в значительной степени отредактированы. В его окончательном варианте осталось около 60% Партитуры Чайковского. Однако, даже при этих

значительных сокращениях, цель Борна – создание двухчасовой постановки, включая антракт, было превышено примерно на пятнадцать минут.

С точки зрения порядка следования номеров Первый, второй акты и увертюра к третьему акту в основном следуют партитуре. Традиционно сцену с вязальщицами Борн использует для создания «хореомузыкальной темы», характеризующей образ своенравной Авроры, сначала в Первом акте в младенчестве и второй раз в юношеском возрасте во втором акте. Борн нарушает упорядоченную последовательность тональностей партитуры Чайковского в следовании номеров, в пользу создания Темы Авроры. Часть адажио (такты 9-93) перед вариациями фей также купирована. Большая часть Второго акта сосредоточена на празднике в честь двадцать первого дня рождения Авроры, включая Вальс (№ 6). Разделы *Pas d'action* (№ 8) в редакции Борна меняются местами, а Розовое Адажио, следующее за вариацией Авроры (вариация III) и кода также купируется. Вариация Авроры становится дуэтом Карадока и Авроры, создавая особое напряжение. Розовое Адажио - дуэт Лео и Авроры, заканчивающийся тем, что свершается проклятие: Аврора уколола палец о шипы черной розы, намеренно забытой Карадоком. Ее находят без сознания и обвиняют Лео в случившемся. Эти ансамблевые сцены повышают повествовательный градус напряжения и уровень хореомузыкальной энергии.

Более существенная реструктуризация текста партитуры осуществлена Моррисоном--Борном в Третьем и Четвертом актах. Третий акт открывается первыми 15 тактами из Вступления к сцене - *Entr'acte et Scène* (№ 10), а затем соединяется с частью № 14. Части партитуры №№ 11, 12 и 13 традиционно ассоциирующиеся со сценой охоты (придворные танцы и Фарандола) оказались вырезаны. Номера 14-20 сосредотачиваются на образах Авроры, Карадока и Лео в царстве Сновидений, за исключением Антракта (№ 18), который переносится в зону Четвертого акта. В отличие от версии Королевского балета 2006 года и исходной версии Петипа, Борн использует оба антракта как № 18, так и 19. Первая часть Третьего акта №№ 14-17, создает ощущение напряженной статики, в которой Лео и граф Сирень оказываются в стране Сновидений и обнаруживают спящую Аврору. Уровень драматизма нарастает во второй половине Четвертого акта, в №№ 19 и 20, в хореографической сцене поединка Лео захваченного приспешником Карадока, в конце Четвертого акта. Переработка Борном повествования приводит к существенным изменениям в Четвертом Акте. В сюжете по-прежнему присутствует драматизм, а вместо вариаций в №№ 22-24, действие разворачивается в готическом мире Карадока. Борн использует вариацию Феи Сапфириков из *Pas de quatre* (№ 23, вариация III).

Для того, чтобы редакция партитуры предстала в тональном и ритмическом единстве, Моррису пришлось трансформировать исходные отношения. Он самостоятельно решал, какие переходы следовало создать для модуляций в нужные тональности и даже пришлось сочинить некоторые связующие пассажи в оригинальной стилистике [1, с. 24]. К ним относятся, например, модуляция в конце Сцены № 5, которая открывает к музыкальному переходу - Сцене № 2.

Состав танцовщиков в этой постановке составляет всего семнадцать человек, каждый из которых исполняет в ряде случаев две или даже три роли.

Хореографическая стилистика у Борна больше находится в прямой зависимости от хронологии разворачивающейся истории. Основной принцип – создание гибридных форм современного танца и классического балета.

Первый акт который происходит в 1890 году, в год создания балета Петипа, воссоздается средствами классического балета. Второй акт происходит в 1911 году, в то время когда в танцевальной среде был приоритет Вальса, однако Борн, помимо Вальса вводит хореографическую пластику стилистику британо-американского дуэта бальных

танцев Вернон и Ирен Касл, фигурировавших на Бродвее и в немом кино в начале XX-го века.

Третий акт, в котором Лео попадает в царство Сновидений в поисках Авроры, модулирует в стилистику свободного энергичного танца, вдохновленного пластикой Айседоры Дункан. В Четвертом акте, действие которого происходит в наши дни, использует отчасти современную лексику движений.

Помимо вышеперечисленных хореографических стилистик, естественные повседневные движения и жесты пронизывают все произведение, предоставляя Борну особые средства для передачи истории. В Первом акте движения короля Бенедикта и королевы Элеоноры и их слуг отражают сдержанность поздней викторианской эпохи, в то время как движения Авроры не соответствуют этой манере. Маленькая принцесса Аврора представлена в эстетике кукольного театра: идея использования марионетки была подсказана Борну желанием ввести динамизм и еще один стилистический компонент в действие. Кукла управляется тремя парами стержней, один для рук, один для ног и один для головы и спины. Чтобы оживить куклу, требуется три артиста, каждый из которых управляет парой стержней. Они должны маневрировать в замкнутом пространстве и не сталкиваться. Хореография движений марионетки при этом Борном продумана. В начальной сцене Аврора уклоняется от лакея, который ползает по сцене и пытается взбираться по занавескам, чтобы поймать ее. Хотя эта сцена и состоит прежде всего из обыденных бытовых движений в большей степени, чем из хореографических фраз, все элементы действия тесно связаны с музыкой и синхронизированы с ее ритмом.

Следующие сцены Первого акта - прибытие фей, включая Графа Сирень – это *pas de six* и отдельные вариации - раздел наиболее связанный со с классическим танцем, несмотря на то, что в движения периодически врезаются элементы современного танца.

В прологе постановки Королевского балета, образы Феи Карабос, Феи Сирени, короля и королевы создаются при помощи пантомимы. Использование мимики, жестов, для того, чтобы передать конкретное содержание играло важную роль в «Спящей красавице» Петипа. Подход Борна был инновационный; он намеренно одел артистов в безликие маски, чтобы показать, что таким образом выделить из общего контекста предысторию. Синхронизация действий и жестов с музыкой представляется очень важным свойством, заставляя артистов искать связь действия и звука. Время каждой последовательности движений и мгновенная неподвижность точно соответствуют музыке.

Выводы и заключение

Подводя итоги исследованию принципа деконструкции, примененного хореографом Мэтью Борном к созданию современной версии «Спящей красавицы» Чайковского, подчеркнем следующее: одной из характерных черт работы хореографа с материалом становится гибридизация, в которой соединяются традиция и новаторство, а принцип «двойного кода» оказывается посредником между массовой и элитарной культурой. Так соединяются классический танец, современный, бытовые хореографические номера, готическая масс-культура и кукольный театр. Многослойность хореографического текста, образовавшегося в следствии деконструкции классического балета служит тем целям, о которых говорил Борн: принимать во внимание вкусовые предпочтения как элитарного зрителя, так и массового. Интертекстуальность и элементы игры в спектакле становятся взаимосвязанными понятиями. Выдвинутый Р. Бартом тезис о «смерти автора», применительно к постановкам Борна, обозначил свободу обращения с оригиналом и в связи с которым, на смену классического автора, приходит понятие автора-персонажа, «его сущность недействительна до и после написания» [10, с. 45].

ЛИТЕРАТУРА

1. Macaulay A. Matthew Bourne and his Adventures in Dance / A. Macaulay, M. Bourne. - London: Faber and Faber, 2011. - 778 p.
2. Дункан А. Танец будущего / А. Дункан. Пер. с нем. и под ред. Я. Мацкевича. – М.: Заря, 1908. - 31 с.
3. Лиотар Ж. Ф. Состояние постмодерна / Ж. Ф. Лиотар. Пер. с фр. Н. А. Шматко. – М.: Ин-т эксперим. социологии; СПб.: Алетейя, 1998. - 159 с.
4. Деррида Ж. Письмо и различие / Ж. Деррида. Пер. с фр. Д. Ю. Кралечкина. – М.: Акад. проект, 2007. – 494 с.
5. Гердт О. Мир от Борна / О. Гердт // Театр. - 2013. - № 15. - С. 79-87.
6. Белая Э. Новая история Золушки / Альманах студенческих работ кафедры балетоведения. Вып 2. – СПб.: Акад. Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2018. С. 90-92.
7. Абызова Л. И. Мэтью Борн и его труппа «Новые приключения» / Л. И. Абызова // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2021. № 4 (75). С. 6-22.
8. Wiley R. J. Tchaikovsky and The Sleeping Beauty Part 1 / R. J. Wiley // Dancing Times. - 1998, December, pp. 239-242.
9. Гусева Л. «Спящая красавица» Мэтью Боурна на Чеховском фестивале [Электронный ресурс] // URL: <https://www.belcanto.ru/13062501.html> (дата обращения 10.10.2022).
10. Барт Р. Избранные работы. Семиотика, поэтика / Р. Барт. - М.: Прогресс, 1994. – 615 с.

REFERENCES

1. Macaulay A. Matthew Bourne and his Adventures in Dance / A. Macaulay, M. Bourne. - London: Faber and Faber, 2011. - 778 p.
2. Dunkan A. Tanets budushchego / A. Dunkan. Per. s nem. i pod red. Ya. Matskevicha. – M.: Zarya, 1908. - 31 p.
3. Liotar Zh. F. Sostoyanie postmoderna / Zh. F. Liotar. Per. s fr. N. A. Shmatko. – M.: In-t eksperim. sotsiologii; SPb.: Aleteiya, 1998. - 159 p.
4. Derrida Zh. Pis'mo i razlichie / Zh. Derrida. Per. s fr. D. Yu. Kralechkina. – M.: Akad. proekt, 2007. – 494 p.
5. Gerdt O. Mir ot Borna / O. Gerdt // Teatr. - 2013. - № 15. - Pp. 79-87.
6. Belaya E. Novaya istoriya Zolushki / Al'manakh studencheskikh rabot kafedry baletovedeniya. Vyp 2. – SPb.: Akad. Rus. baleta im. A. Ya. Vaganovoi, 2018. Pp. 90-92.
7. Abyzova L. I. Met'yu Born i ego truppa «Novye priklyucheniya» / L. I. Abyzova // Vestnik Akademii russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoi. – 2021. № 4 (75). Pp. 6-22.
8. Wiley R. J. Tchaikovsky and The Sleeping Beauty Part 1 / R. J. Wiley // Dancing Times. - 1998, December, pp. 239-242.
9. Guseva L. «Spyashchaya krasavitsa» Met'yu Bourna na Chekhovskom festivale [Elektronnyi resurs] // URL: <https://www.belcanto.ru/13062501.html> (data obrashcheniya 10.10.2022).
10. Bart R. Izbrannye raboty. Semiotika, poetika / R. Bart. - M.: Progress, 1994. – 615 p.

Лю Чэньси

аспирант

Институт музыки, театра и хореографии

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет

им А. И. Герцена»

e-mail: 236504721@qq.com

Liu Chenxi

postgraduate of the Department Institute of Music, Theater and Choreography

The Herzen State Pedagogical University of Russia

ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО ПАУЛЯ ХИНДЕМИТА В ЗЕРКАЛЕ ЭПОХИ: ВОПРОСЫ МЕТОДА И СТИЛЯ

Аннотация. В статье рассмотрены особенности формирования фортепианного письма Хиндемита в контексте творческой биографии композитора. Композиторский метод Хиндемита развивался при движении от практики к теории. Фортепиано было хорошо знакомо Хиндемиту, поскольку он часто играл на нем в юношеский период.

В истории музыки стиль Хиндемита однозначно характеризуется как неоклассицизм. Однако, внимательный взгляд показывает, что Хиндемит испытал влияние экспрессионизма и импрессионизма. Композитор не был последовательным сторонником антиромантизма. Ряд его зрелых произведений испытал на себе романтическое влияние (наиболее характерный пример – Соната № 1 для фортепиано).

В фортепианной музыке отразились все особенности стиля Хиндемита – аккордовая полифония, линейаризм голосоведения, высокий уровень музыкальной абстракции. Идеал композитора простирается на трансцендентный уровень бытия и формируется средствами гармонического языка XX столетия.

Ключевые слова: антиромантизм, интервалика, линейарность, неоклассицизм, полифония, фортепианная музыка, Хиндемит.

PAUL HINDEMITH'S PIANO WORK IN THE MIRROR OF THE EPOCH: QUESTIONS OF METHOD AND STYLE

Abstract. The article examines the peculiarities of the formation of Hindemith's piano writing in the context of the composer's creative biography. The composer's method of Hindemith formation during the movement from practice to theory. The piano was familiar to Hindemith, as he often played it in his youth.

In the history of music, Hindemith's style is uniquely characterized as neoclassicism. However, a close look shows that Hindemith was influenced by Expressionism and Impressionism. The composer was not a consistent supporter of anti-romanticism. A number of his mature works have been romantically influenced (the most characteristic example is Sonata No. 1 for Piano).

The piano music reflected all the features of Hindemith's style – chord polyphony, linearity of voice studies, a high level of musical abstraction. The ideal of the composer extends to the transcendent level of being and is formed by means of the harmonic language of the XX century.

Keywords: anti-romanticism, intervalika, linearity, neoclassicism, polyphony, piano music, Hindemith.

Введение в проблему

Музыка Хиндемита стала значительным явлением в мировой культуре XX века. Композитор известен в первую очередь как яркий неоклассик, возрождавший идеалы доклассической эпохи. Вместе с этим, музыкальное наследие композитора неоднородно даже внутри его зрелого неоклассического творчества. Эволюция метода композитора в области фортепианного творчества раскрывает динамику композиторского подхода и музыкальных взглядов.

Наибольшую известность среди фортепианной музыки Хиндемита получили фортепианные сонаты, которые отличаются стилистическим разнообразием, и при этом обладают идейной общностью и выраженной неоклассической эстетикой.

Краткий обзор исследований

Музыка Хиндемита в общем и целом слабо исследована как в российской, так и в западной научной мысли. Основным российским музыковедческим источником является монографическая работа Т. Н. Левоу, О. Т. Леонтьевой «Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество». Также ценные заметки о композиторском методе содержатся в очерке фортепианной музыки Л. Е. Гаккеля. Рядом музыковедом рассматриваются частные вопросы, связанные с отдельными произведениями композитора. Так, А. Н. Мухамеджанова приводит анализ Сонаты для фортепиано № 1, А. С. Дубка – Сонаты для тромбона и фортепиано. Большой интерес представляет работа J. Haneу, который рассматривает изменения в стиле Хиндемита раннего периода творчества. Помимо этого, в число источников вошли работы на общегармонические и музыкальные темы.

Методы

Методологическая база исследования построена в двух плоскостях – творческий путь Хиндемита и эстетика неоклассицизма. Такой подход позволяет более точно характеризовать неоднородность творчества композитора и произвести различие между неоклассицизмом как мировым походом и проявлением неоклассицизма в музыке Хиндемита. Безусловно, Хиндемит был одним из основоположников неоклассицизма, однако стиль композитора следует рассматривать в процессе взаимовлияния.

Результаты и их обсуждение

Творческий путь Хиндемита охватывает практически всю первую половину XX века, а также начало второй половины столетия. Композитор уверенно стоял на пути реформаторских преобразований, одним из которых стал неоклассический стиль.

Композиторский метод Хиндемита развивался на пути от практики к теории – в детском возрасте Хиндемит, сын ремесленника, совмещал помощь отцу и занятия на музыкальных инструментах. Уже в возрасте 12-14 лет мальчик в различных заведениях играл на струнных, ударных, фортепиано. Отсюда следует один из важных векторов формирования Хиндемита как музыканта. Личность Хиндемита – один из немногих примеров, когда талант композитора и исполнителя сходятся в одном лице. Несмотря на многообразие инструментов, которыми владел композитор, и обучение в консерватории по классу скрипки, мировую известность ему принес альти.

Первые творческие опыты Хиндемита относятся к детско-юношескому возрасту, однако периодом начального формирования стиля стали послевоенные годы. Будучи призванным в армию в качестве полкового барабанщика, Хиндемит удостоверился в бессмысленности и античеловечности военных действий, став на путь пацифизма. Данное обстоятельство во многом повлияло на музыкальный идеал композитора, который в

неоклассический период стал тяготеть к античным воззрениям в аспекте объективности, абстрактности идеала.

Первыми стилевыми влияниями, которые испытал на себе Хиндемит, стали экспрессионизм и импрессионизм. Отметим, что по отношению к экспрессионизму речь идет не о Новой венской школе, а об общем литературном влиянии, наиболее выраженном в опере «Святая Сусанна» (1921). Первым же полноправным неоклассическим произведением стал вокальный цикл «Житие Марии», в котором утвердился «линейно-полифонический» стиль композитора, написанный в 1922-1923-х годах [4, с. 54]. Именно здесь проявились характерные черты музыкального языка Хиндемита. Цикл состоит из пятнадцати частей (композитор использует только название, не указывая, что структурные составляющие являются номером или частью, поэтому подобные обозначения используются для удобства и весьма условны), отражающих библейские события. В первой же части, «Geburt Mariä» («Рождение Марии»), очевидно прослеживается специфика подхода Хиндемита к голосоведению и интервальной структуре аккордов. В примере 1 приведен один из начальных отрывков, в котором кварто-квintовые соотношения не только определяют структуру аккордовой вертикали, но и заложены в вокальной партии. В других частях вокального цикла присутствуют различные элементы полифонической техники в виде контрапунктических наложений. Отметим, что партия фортепиано образуют звуковысотную вертикаль произведений и имеет ведущее значение.



Пример 1. Хиндемит, «Das Marienleben», «Geburt Mariä» mm. 9

Ранняя фортепианная музыка Хиндемита включает в себя ряд инструментальных произведений – первые две сонаты для скрипки и фортепиано (1918), две сонаты для альты и фортепиано (1919 и 1922 годы), маленькую сонату для виолы д’амур и фортепиано (1922), первую сонату для виолончели и фортепиано (1919), три пьесы для виолончели и фортепиано (1917), танцевальные пьесы для фортепиано (1920). Фактически, именно в период раннего творчества были заложены три основные фортепианные тенденции, а именно:

1. Тяготение к сонатному жанру;
2. Ведущее значение ансамблевых сочинений;
3. Ограниченное обращение к жанру миниатюры.

«Сонатная» линия и линия миниатюр в фортепианной музыке Хиндемита получили две разные кульминации. Вершиной фортепианного творчества композитора являются три сонаты для фортепиано, написанные в 1930-е годы. Интерес к циклам миниатюр же выразился в «Ludus tonalis» (1942). Говоря о характерных чертах стиля Хиндемита, следует привести высказывание Л. Е. Гаккеля применительно к фортепианным сонатам композитора, который называет их стиль «аккордовой полифонией», имея в виду следующее:

1. Аккордово-интервальные уплотнения голосов полифонии;

2. Аккордово-интервальная фактура, управляемая полифонической логикой [2, с. 241].

Три фортепианные сонаты наглядно показывают, что стиль композитора испытал на себе несколько источников влияния. Среди всех трех сонат, Первая соната содержит наибольшее число стилевых отсылок, среди которых А. Н. Мухаметжанова выделяет следующие:

1. Романтизм (жанрово-интонационные черты, близки к музыке Шуберта и Шопена);
2. Барокко (стремление к объективизации);
3. Импрессионизм (использование колористического и тембрального письма в третьей и пятой частях) [6, с. 47].

Первая соната для фортепиано носит интегративный характер, обобщая все ключевые черты творчества композитора. Вторая фортепианная соната близка стилю сонат времен Гайдна и Моцарта. Третья соната же наиболее полифонична – ее завершающей частью является fuga. Первая соната написана в форме пятичастного цикла, Вторая соната включает в себя три части, Третья соната – четыре части. Тяготение Хиндемита к крупномасштабным композициям нашло полное выражение в фортепианных сонатах. Нужно отметить, что неоклассицизм Хиндемита отличался от неоклассицизма Стравинского (понятие неоклассицизма чаще ассоциируется именно с фигурой Стравинского, одной из причин чему является известная периодизация М. Друскина, основанная на выделении неоклассического периода). В музыке Хиндемита контрапункт имеет большее значение, нежели линейность голосоведения. Композитор отходит от классической трактовки аккорда и его признака терцовой структуры. Аккорды Хиндемита – созвучия, построенные преимущественно на октавных и кварто-квинтовых взаимоотношениях. Здесь Хиндемит в буквальном смысле обращается в глубину веков – следует логике обертонового звукоряда, ведь именно октава, кварта и квинта стали первоначальными консонансами. Поэтому, в музыке Хиндемита нет характерной для XX века эмансипации диссонанса – музыкальная ткань строится на консонирующих созвучиях.

Гармонический язык Хиндемита строится на тональной основе. На первый взгляд может показаться, что Хиндемит последовательно отрицает романтизм, однако это не совсем верно. В гармонических красках произведений композитора действительно не производится опоры на романтические методы. Между тем, музыка позднего романтизма тесно связана с XX веком. Г. И. Лыжов, основываясь на гармонической теории Ю. Н. Холопова, выделяет «техники романтической гармонии», а именно: техника разработки аккорда, техника моноструктурных рядов, техника дополнительных конструктивных элементов, модальная техника, техника колористики [5, с. 5]. Музыка Хиндемита строится на другой опоре. Также отметим, что, как справедливо указывает И. Ю. Оношко, «эпоха романтизма – время высочайшего расцвета виртуозного мастерства концертирующих пианистов и формирования виртуозных школ и направлений» [7, с. 57]. Музыка Хиндемита не является виртуозной в полном смысле этого слова, в ней ясность художественного выражения преобладает над технической стороной исполнительского искусства. Вместе с этим, отдельные сочинения композитора являются программными, и некоторые музыкальные фрагменты являются отсылкой к романтическому стилю (первая фортепианная соната).

Безусловную основу композиторского метода Хиндемита составляет полифония – именно она выражает эстетический идеал композитора. Е. Л. Александрова пишет, что полифония соответствует координационному принципу организации, идее «множественности миров и беспредельности мироздания в целом [1, с. 71]. Музыкальный

образ произведений Хиндемита высок и абстрактен, он выражает глубокое философское размышление, которое отличается холодностью и интеллектуальным блеском.

Гармония Хиндемита является результатом его взглядов, экспериментов и плодотворной научной работы. Композитором разработана авторская концепция хроматической тональности, в которой появление устойчивого аккорда может происходить на любой из 12-ти ступеней. Возможно, Хиндемит испытал влияние раннего Шенберга, однако он всегда был чужд нововенским классикам. Композитор не применял серийной техники, не опирался на атональность. Музыка Хиндемита всегда имеет выраженный тональный центр, который является базовым источником тяготений.

В 1942 году Хиндемитом написан цикл «Ludus tonalis», который завершает сольные произведения для фортепиано композитора. Цикл написан в педагогических целях, имеет множественные связи с музыкой Баха и является энциклопедией композиторского метода Хиндемита – в цикле наглядно представлены все гармонические, ладовые, интервальные, тональные и иные аспекты подхода композитора.

В ансамблевых произведениях 1940-х – 1950-х годов Хиндемит придерживается сонатного жанра и полифонических техник. Так, к примеру, А. С. Дубка пишет, что в финале сонаты Хиндемита для тромбона и фортепиано ор. 41 фортепианная и тромбовая темы контрапунктически друг на друга налагаются [3, с. 27].

Неоклассицизм Хиндемита, наглядно проявленный в фортепианном творчестве, представляет стилевых вариантов музыки XX века. Haney J. на примере первой оперы Хиндемита пишет, что стиль композитора последовательно отрицает эстетику Вагнера и приближается к неоклассицизму Стравинского [8, р. 339]. Однако, Хиндемит относился не только от влияния антиромантизма, но и наглядно выделился на фоне Стравинского, показывая тем самым, что неоклассический стиль может формироваться в свободных рамках. Композитору не чужд романтический принцип программности, которая все же нашла свое выражение. Пример – не только вокальный цикл «Житие Марии», но и Первая соната для фортепиано, которая имеет подзаголовок «Der Main» (река Майн), проникнутая глубокой ностальгией по покинутой Германии.

Выводы и заключение

Фортепианное творчество Хиндемита охватывает все периоды его творческой биографии. Хиндемит писал как ансамблевые сочинения, так и собственно фортепианную музыку. Продвигаясь от практической игры к собственным сочинениям, композитор раскрывал все грани своего таланта. Фортепианные сочинения, будучи одной из основных областей творчества Хиндемита, полностью вобрали в себя все черты его композиторского метода. Аккордово-интервальный параллелизм, оригинальная трактовка соотношения консонансов и диссонансов, использование хроматической тональности, линейность голосоведения, глубинный полифонизм мышления и техники – все это наглядно присутствует в фортепианных произведениях, и наиболее ярко – в трех сонатах для фортепиано.

ЛИТЕРАТУРА

1. Александрова Е.Л. Архетипы музыкального мышления в эволюционном процессе // Университетский научный журнал. 2018. № 42. С. 69-76.
2. Гаккель Л.Е. Фортепианная музыка XX века: очерки. 2-е изд. – Л.: Советский композитор, 1990. – 288 с.
3. Дубка А.С. Соната для тромбона и фортепиано ор. 41 П. Хиндемита: монументально-концертная репрезентация жанра // Аспекты исторического музыковедения. 2018. Том 11. С. 14-32.

4. Левая Т.Н., Леонтьева О.Т. Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество. – М.: Музыка, 1974. – 448 с.
5. Лыжов Г.И. Пути эволюции тональности в XIX-XX веках по Ю. Н. Холопову // Журнал общества теории музыки. 2016. № 1 (13). С. 1-17.
6. Мухамеджанова А. Н. Методико-исполнительский анализ сонаты П. Хиндемита № 1 // Искусствознание: теория, история, практика. 2016. № 2 (16). С. 47-59.
7. Оношко И.Ю. Феномен фортепианной виртуозности в исторической ретроспективе // Ученые записки (Алтайская государственная академия культуры и искусств). 2019. № 1 (19). С. 53-58.
8. Haney J. Slaying the Wagnerian Monster: Hindemith, Das Nusch-Nuschi, and Musical Germanness after the Great War // Journal of Musicology (2008) 25 (4): 339–393.

REFERENCES

1. Aleksandrova E.L. Arkhetipy muzykal'nogo myshleniya v evolyutsionnom protsesse // Universitetskii nauchnyi zhurnal. 2018. № 42. Pp. 69-76.
2. Gakkel' L.E. Fortepiannaya muzyka XX veka: ocherki. 2-e izd. – L.: Sovetskii kompozitor, 1990. – 288 p.
3. Dubka A.S. Sonata dlya trombona i fortepiano op. 41 P. Khindemita: monumental'no-kontsertnaya reprezentatsiya zhanra // Aspekty istoricheskogo muzykovedeniya. 2018. Tom 11. Pp. 14-32.
4. Levaya T.N., Leont'eva O.T. Paul' Khindemit. Zhizn' i tvorchestvo. – М.: Музыка, 1974. – 448 p.
5. Lyzhov G.I. Puti evolyutsii tonal'nosti v XIX-XX vekakh po Yu. N. Kholopovu // Zhurnal obshchestva teorii muzyki. 2016. № 1 (13). Pp. 1-17.
6. Mukhamedzhanova A. N. Metodiko-ispolnitel'skii analiz sonaty P. Khindemita № 1 // Iskusstvovoznaniye: teoriya, istoriya, praktika. 2016. № 2 (16). Pp. 47-59.
7. Onoshko I.Yu. Fenomen fortepiannoi virtuoznosti v istoricheskoi retrospektive // Uchenye zapiski (Altaiskaya gosudarstvennaya akademiya kul'tury i iskusstv). 2019. № 1 (19). Pp. 53-58.
8. Haney J. Slaying the Wagnerian Monster: Hindemith, Das Nusch-Nuschi, and Musical Germanness after the Great War // Journal of Musicology (2008) 25 (4): 339–393.

У Сянцзэ

аспирант

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»

e-mail: 525345917@gg.com

Wu Xiangze

graduate student

The Herzen State Pedagogical University of Russia

ЖАНРОВЫЕ ИСТОКИ ОПЕРЫ «АРЛЕКИН, ИЛИ ОКНА» ФЕРРУЧЧО БУЗОНИ

Аннотация. В статье рассматриваются жанровые истоки оперы «Арлекин, или Окна» Ф. Бузони. Автор статьи обращает внимание на неоклассицистские тенденции одного из ярчайших произведений Ф. Бузони. Дается объяснение многообразия стилевых и жанровых черт, характера музыкального высказывания в опере, кажущейся импровизационности в композиции оперы.

Ключевые слова: опера «Арлекин, или Окна», Ф. Бузони, неоклассицизм, жанровые истоки, западноевропейское оперное искусство, комедия dell'arte, оперное либретто, драматургия.

GENRE ORIGINS OF THE OPERA "HARLEQUIN, OR WINDOWS" FERRUCCIO BUSONI

Annotation. The article deals with the genre origins of the opera "Harlequin, or Windows" by F. Busoni. The author of the article draws attention to the neoclassical tendencies of one of the brightest works of F. Busoni. An explanation is given for the diversity of stylistic and genre features, the nature of the musical statement in the opera, and the apparent improvisation in the composition of the opera.

Keywords: Opera "Harlequin, or Windows", F. Busoni, non-colassicism, genre origins, Western European opera art, comedy dell'arte, opera libretto, dramaturgy.

Изучение западноевропейской оперы XX века интенсивно ведется как в отечественной, так и в зарубежной научной литературе. Внимание исследователей привлекают различные вопросы оперной драматургии, содержания текста, авторского слова. В орбиту исследования все чаще попадают режиссерские прочтения известных произведений, создающие смысловой подтекст, ломающие стереотипы восприятия. Богатый материал для исследования предоставляют и многочисленные оперные фестивали, обеспечивающие широкие возможности для изучения современного искусства. В итоге музыкальный театр XX века непрерывно обогащается всем, что накопила человеческая культура, обуславливая как следование традициям, так и движение навстречу инновациям, что в целом создает уникальные творческие проекты [7].

Подобный опыт нашел свое воплощение в московской премьере оперы Ферруччо Бузони «Арлекин, или окна», которая прошла на сцене «Геликон-оперы» в 2020-м году².

² Режиссер Илья Ильин, дирижер Филипп Селиванов, художник-постановщик Игорь Нежный, костюмер Татьяна Тулубьева. Роли исполняли: Роман Аптекарь (Арлекин), Константин Бржинский (доктор), Станислав Швец (аббат), Юлия Горелова (Аннунциата), Инна Звенияцкая (Коломбина) и др. Подробнее по данному вопросу см.: [9].

Известно, что Ф. Бузони является автором трех опер. Помимо упомянутой оперы «Арлекин, или Окна» (“*Arlecchino, oder Die Fenster*”, 1913–1916), это оперы «Выбор невесты» (“*Die Brautwahl*”, 1905–1912) и «Турандот» (“*Turandot*”, 1917). Все оперы написаны на собственные либретто композитора. «Арлекин, или Окна» и «Турандот» впервые были поставлены в Цюрихе, в один вечер 11 мая 1917 года [6, с. 176]. Композитор рассматривал написание еще и четвертой оперы «Доктор Фауст» (“*Doktor Faust*”, 1916–1924), однако завершить ее не успел [11].

В центре нашего внимания – жанровые истоки оперы «Арлекин, или Окна», представленной в одном действии с прологом. Эта опера являет собой образец музыкально-театрального неоклассицизма.

Замысел оперы «Арлекин» возник у Бузони не случайно, поскольку композитор осознанно искал сюжет для создания произведения с итальянскими национальными чертами. Подобная мысль занимала Бузони настолько, что он даже присматривался с этой целью к личности титана Леонардо да Винчи³. Однако, лишь после просмотра в Болонье комедии конца XVII века “*L’utile precauzione*” («Полезная предосторожность»), идея получила свое окончательное оформление.

Как признавался композитор, речь шла о намерении возродить древнюю *commedia dell’arte*. В этом композитор увидел дух Россини, чья опера о похождениях Севильского цирюльника изначально называлась «Альмавива, или Тщетная предосторожность». Увлечись образом переодетого капитаном Арлекина, Бузони также вспомнил знаменитую серию гравюр Ж. Калло “*Balli di Sfessania*” («Танцы беззадых»), увековечившую персонажей *commedia dell’arte* (см. рис. 1)⁴.



Рис. 1. Один из офортов серии «Balli di Sfessania»⁵

Вскоре в Риме композитору представился случай познакомиться непосредственно и с кукольным театром. Опера-фарс Россини “*L’occasione fa il ladro, ossia Il cambio della*

³ Впоследствии личность Леонардо отчасти найдет свое воплощение в образе доктор Фауста – герое неоконченной оперы Ф. Бузони «Доктор Фауст» [11].

⁴ Калло Ж. (1592–1635) – французский мастер гравюры. Интересно, что в числе его достижений было использование в работе так называемого твердого лака вместо принятого у художников, работающих над офортами, лака мягкого, а также обращение в искусстве гравюры к жанру *caricci* (от итал. *caprizi*), посредством которого гравюра обогатилась странными и причудливыми образами.

⁵ Подробнее по данному вопросу см.: [8].

valigia” («Случай делает вором», 1810) произвела на композитора невероятное впечатление. «Мой «театральный каприз», – вспоминал он позднее, – родился из этих двух переживаний, из которых первое оказало значительное влияние на поэтический текст, второе – на композицию» [12, p. 182].

К еще одному фактору, который оказал прямое воздействие на композитора, размышляющего по поводу своей будущей оперы, можно отнести исполнение в кругу близких Бузони людей в его берлинском доме цикла «Лунный Пьеро» Шенберга в присутствии и под управлением автора. Как известно, центральный персонаж опуса, вокальная партия которого отвечает технике *Sprechstimme*, являет собой одного из участников *commedia dell'arte* – меланхоличного Пьеро из Бергамо. Несмотря на то, что слияние принципов двух театральных жанров – *commedia dell'arte* и кукольного театра с техникой распева текста, используемой Шенбергом, послужили основой литературного и музыкального замысла оперы «Арлекин, или Окна», сам Бузони определил свое творение как театральное каприччо.

Думается, указание на обозначенный жанр позволяет говорить о наличии в опере черт неоклассицизма. В данном контексте уместно вспомнить оперу Р. Штрауса «Каприччио», которая представляла собой разговорную пьесу с музыкой Клеменса Крауса и Рихарда Штрауса (фактически – опера Р. Штрауса на либретто К. Крауса, созданного при участии композитора) в одном действии. Что же касается оперы «Арлекин, или Окна», то само название каприччио в отношении этого произведения применено ещё и в связи с типичной причудливой сменой эпизодов и настроений, которыми насыщена драматургия оперы Ф. Бузони [5].

Ранее композитор предполагал сочинить инструментальное произведение в жанре программной сюиты под таким же названием. Этим объясняется многообразие стилевых и жанровых черт, тип музыкального высказывания, а также кажущаяся импровизационность в ее композиции.

В опере «Арлекин, или Окна» перед нами предстают типичные персонажи комедии *dell'arte* с их характерными амплуа (Арлекино, Пьеро, Матео, Коломбина). Кроме того, разыгрываются типичные сценические ситуации оперы буффа:

- обманутый муж;
- хитрый слуга;
- герой-любовник;
- переодевание и т.д.

Композиция произведения складывается из чередования разговорной речи в партии Арлекино и пения.

Неоклассицистские устремления Бузони нашли свое отражение и в либретто оперы.

В частности, в тексте либретто оперы композитор зашифровал многочисленные цитаты. Источники, которые иногда вполне прозрачны, а иногда представляют собой настоящую загадку для слушателей. С точки зрения музыки речь идет о весьма внушительном пласте музыкальной культуры от Вагнера до Пуччини⁶. В свою очередь, основным литературным источником, цитируемым в тексте, является «Божественная

⁶ Достаточно назвать следующие произведения:

- «Кармен» Ж. Бизе;
- «Герцог Альба» Г. Доницетти;
- «Дон Жуана» В. А. Моцарта;
- «Лоэнгрин» Р. Вагнера;
- «Риголетто» Дж. Верди;
- «Аида» Дж. Верди;
- «Художник Матис» П. Хиндемита и др. [9, с. 137].

комедия» Данте, а именно пятая песнь Ада⁷. Ф. Бузони обращается к одному из ярчайших сюжетов, получивших к тому времени уже известное претворение в музыке П. И. Чайковского, С. В. Рахманинова, Ф. Листа и др.

Выбор сюжетного мотива не случаен. Пятая песнь Ада – один из глубоко символических и проникновенных образов «Божественной комедии» Данте, повествующий о несчастной любви Франчески и Паоло:

«Тот, с кем навек я скована терзаньем,

Поцеловал, дрожа, мои уста. И книга стала нашим Галеотом!..»⁸ [2].

Примечательно, что текст пятой песни Бузони использует не раз. Многократно повторяющаяся цитата имеет ключевое значение для понимания смыслового подтекста в содержании оперы.

Значение цитаты можно определить следующим образом:

1. Будучи связана с одним из главных действующих лиц «Божественной комедии» Данте, в опере она выявляет присущую характеру Матео элегичность и романтичность. В то же время, настойчиво возвращаясь к одному и тому же фрагменту, Матео обнаруживает свойственную ему ограниченность и простоватость. Высокий смысл цитаты и напыщенный характер высказываний Матео противоречат друг другу, раскрывая иронический подтекст ситуации [3].

2. Цитата имеет функцию авторского комментария, предвосхищая дальнейший поворот событий, а иногда придавая ситуации пародийный смысл.

Однако, функции цитаты на этом не исчерпываются. По сути, текст «Божественной комедии» Данте открывает иное временное пространство, которое в целом можно обозначить как пространство интертекстуальное. Таким образом, в либретто появляются фрагменты других текстов. Например, в третьей части оперы в уста Леандро Бузони вкладывает штампованные фразы из итальянских опер, намеренно выделяя их за счет обращения к итальянскому языку. В частности, в его высказываниях угадываются жанровые признаки арии мести, любовных арий, а также арий, характерных для немецких опер.

«Чужая речь» в устах Леандро обличает в нем человека, стремящегося казаться весьма изысканным и куртуазным, но остающимся примитивным и недалеким. В свою очередь, в устах Аббата естественно и величаво звучат расхожие латинские выражения, диагнозы доктора обнаруживают прозаичность и прямолинейность, присущие его характеру. Ограниченность и наивность Коломбины превосходно передает бытовая основа ее речи.

В целом многообразие и пестрота речи героев оперы обуславливает особенности ее музыкального языка: яркую характеристичность интонационной основы, обилие цитат и стилизации. В свою очередь, содержательная сторона оперы, ее жанровые истоки тесно связаны с комедией *dell'arte* и представляют собой особое претворение неоклассицистских тенденций в оперном жанре.

Все это как нельзя лучше отвечает принципам композитора, провозглашенным им в эстетической концепции новой музыки [1] и наиболее лаконично представленным в одном из открытых писем, адресованных господину Беккеру. По мысли композитора, новый классицизм есть не что иное, как:

⁷ Значимость «Божественной комедии» Данте столь очевидна для понимания сути происходящего на сцене, что в московской постановке в комнате, где Матео, являющийся собой престижного кутюрье, читает пятую песнь, находится манекен – размещенный на вертикальном стержне торс с увитой лавровым венком головой Данте Алигьери [10].

⁸ В данном случае книга уподобляется рыцарю Галеоту, оказавшему содействие Ланселоту и Джиневре в их встрече и последующем сближении.

1) развитие,
2) отбор,
3) использование всего совершенного, что присутствует в прежнем опыте с целью придания этим наилучшим достижениям устойчивой и изящной формы.

При этом три слагаемые нового классицизма должны осуществляться под знаком:

- 1) единого стиля;
- 2) высокой полифонии;
- 3) ясной объективности.

Вопреки утверждению С. Евдокимова, согласно которому «Бузони-писатель знаменит по одной небольшой книжице (речь идет, конечно же, об «Эскизе новой эстетики музыкального искусства» – У.С.), да и то, не имеющей почти никаких фактических связей с его собственным творчеством» [4], нельзя не признать верность следующего положения. Наличествующее в «Арлекине, или Окнах» единство, инициируемое гармонией таких характерных примет, как:

- свободные от жесткой схемы сценические номера;
- органичность диалогов;
- отвечающая естественности драматической речи подвижность инструментального сопровождения;
- пронизывающее оперу танцевальное начало;
- искусно поддерживаемый баланс между короткими номерами и развернутыми сценами сквозного строения;
- полифония жанров [10, с. 49] со всей очевидностью свидетельствуют о цельности личности музыканта, воплотившему собой тип синтетической личности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бузони Ф. Эскиз новой эстетики музыкального искусства. Репринтное воспроизведение издания 1912 года. – Казань, 1996. – 55 с.
2. Данте А. Божественная комедия – Москва: «РИПОЛ КЛАССИК», 2004. – 960 с. [Электронный ресурс]. – URL: <http://world-art.ru/Литература/lyric.php?id=6299&public...> (дата обращения 22.07.2021).
3. День одного произведения. Опера Бузони «Арлекин, или окна» Видеозаписи оперы «Арлекино» Ф. Бузони. [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.liveinternet.ru/users/4734325/post453169004/> (дата обращения 18.07.2021).
4. Евдокимов С. Маска спасет мир. [Электронный ресурс]. – URL: classicalmusicnews.ru/reports/arlekin-helikon/ (дата обращения 07.02.2023).
5. Жанр Каприччио. [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.belcanto.ru/capriccio.html> (дата обращения 27.07.2022).
6. Коган Г. М. Ферруччо Бузони. – М.: Сов. композитор, 1971. – 232 с.
7. Кривоногова Е. В. Типология оперной режиссуры: театроведческий аспект [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tipolo-giya-opernoy-rezhissury-teatrovedcheskiy-aspekt> (дата обращения 20.07.2021).
8. Танцы беззрых. ZooArt. –ЖЖ. [Электронный ресурс]. – URL: zooart.livejournal.com/229454.html (дата обращения 03.02.2023).
9. У Сянцзэ. Ф. Бузони в России: к вопросу о московской премьере оперы «Арлекин, или окна» // Вестник АГУ. – 2022. – № 1. – С. 74–79.
10. У Сянцзэ. Особенности композиции и музыкальных характеристик героев оперы Ф. Бузони «Арлекин, или Окна» // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9, № 4. С. 41–50. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-4-41-50.

11. У Сянцзэ. «Доктор Фауст» Ферруччо Бузони: черты эстетики //Проблемы музыкальной науки // Music Scholarship. – 2022. – №. 3. – С. 158–173.
12. Busoni F. Lo sguardo lieto : tutti gli scritti sulla musica e le arti. – Milan: Il Saggiatore, 1977. – Saggi di arte e di letteratura. Vol. 47. – 550 p.

REFERENSES

1. Buzoni F. Eskiz novoi estetiki muzykal'nogo iskusstva. Reprintnoe vosproizvedenie izdaniya 1912 goda. – Kazan', 1996. – 55 p.
2. Dante A. Bozhestvennaya komediya – Moskva: «RIPOL KLASSIK», 2004. – 960 s. [Elektronnyi resurs]. – URL: <http://world-art.ru/Literatura/lyric.php?id=6299&public...> (data obrashcheniya 22.07.2021).
3. Den' odnogo proizvedeniya. Opera Buzoni «Arlekin, ili okna» Videozapisi opery «Arlekin» F. Buzoni. [Elektronnyi resurs]. – URL: <https://www.liveinternet.ru/users/4734325/post453169004/> (data obrashcheniya 18.07.2021).
4. Evdokimov S. Maska spaset mir. [Elektronnyi resurs]. – URL: classicalmusicnews.ru/reports/arlekin-helikon/ (data obrashcheniya 07.02.2023).
5. Zhanr Kaprichchio. [Elektronnyi resurs]. – URL: <https://www.belcanto.ru/capriccio.html> (data obrashcheniya 27.07.2022).
6. Kogan G. M. Ferruchcho Buzoni. – M.: Sov. kompozitor, 1971. – 232 p.
7. Krivonogova E. V. Tipologiya opernoi rezhissury: teatrovedcheskii aspekt [Elektronnyi resurs]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tipolo-giya-opernoy-rezhissury-teatrovedcheskiy-aspekt> (data obrashcheniya 20.07.2021).
8. Tantsy bezzadykh. ZooArt. –ZhZh. [Elektronnyi resurs]. – URL: zooart.livejournal.com/229454.html (data obrashcheniya 03.02.2023).
9. U Syantsze. F. Buzoni v Rossii: k voprosu o moskovskoi prem'ere opery «Arlekin, ili okna» // Vestnik AGU. – 2022. – № 1. – Pp. 74–79.
10. U Syantsze. Osobennosti kompozitsii i muzykal'nykh kharakteristik geroev opery F. Buzoni «Arlekin, ili Okna» // Vestnik muzykal'noi nauki. 2021. T. 9, № 4. Pp. 41–50. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-4-41-50.
11. U Syantsze. «Doktor Faust» Ferruchcho Buzoni: cherty estetiki //Problemy muzykal'noi nauki // Music Scholarship. – 2022. – №. 3. – Pp. 158–173.
12. Busoni F. Lo sguardo lieto : tutti gli scritti sulla musica e le arti. – Milan: Il Saggiatore, 1977. – Saggi di arte e di letteratura. Vol. 47. – 550 p.

Мартыненко Надежда Николаевна
старший преподаватель кафедры истории, теории музыки и композиции
ГБУ ВО «Донецкая государственная музыкальная академия
им. С.С. Прокофьева»
e-mail: pragga2013@yandex.ru

Писаренко Елена Викторовна
старший преподаватель кафедры «МИЭ»
ГБУ ВО «Донецкая государственная музыкальная академия
им. С.С. Прокофьева»
e-mail: alyosika@mai.ru

Martinenko Nadezda N.
Senior Lecturer of the Department of History, Theory of Music and Composition
of the Donetsk State Musical Academy them S.S. Prokofiev
Pisarenko Elena V.
Senior Lecturer of the Department of «MIE»
of the Donetsk State Musical Academy them S.S. Prokofiev

ОСОБЕННОСТИ ПРЕОБРАЗОВАНИЯ КОМПОЗИТОРСКОГО СТИЛЯ ДОМИНИКАНСКОГО КОМПОЗИТОРА МИШЕЛЯ КАМИЛО. ИГРЫ С МОДЕЛЯМИ

Призвание выдающегося пианиста и композитора М. Камило мировым культурным обществом общеизвестно, но его творчество не становилось предметом научного изучения. Мы рассмотрим модификацию его композиторского стиля и влияние различных стилей на его творчество. Становление стиля композитора представлено как оформление совершенно особого вида джазового искусства, многогранного и до конца не исследованного. Одним из главных векторов развития джаза в XX веке была попытка консолидации, объединения множества культур в одно целое. Это и позволило М. Камило выработать собственный композиторский язык. Обращение к национальным традициям (кубинской и афроамериканской) придает его музыке еще больше самобытности.

Ключевые слова: Мишель Камило, джаз, ритм, стиль, полиметрия, модель.

FEATURES OF THE TRANSFORMATION OF THE COMPOSITIONAL STYLE OF THE DOMINICAN COMPOSER MICHEL CAMILO. GAMES WITH MODELS

The vocation of the outstanding pianist and composer M. Kamilo is well known by the work cultural society but his work has not become the subject of scientific study. We will consider the modification of his compositional style and the influence of various styles on his work. The formation of the composer's style is presented as the design of a very special kind of jazz art, multifaceted and not fully explored. One of the main vectors of jazz development in the twentieth century was an attempt to consolidate, unite many cultures into one. This allowed M. Kamilo to develop his own compositional language. The appeal to national traditions (Cuban and African – American) gives his music even more identity.

Keywords: Michel Camilo, jazz, rhythm, style, polymetry, model.

Имя Мишеля Камило (Michel Camilo) традиционно указывается в джазовом мире в связи с принадлежностью его творчества к латиноамериканскому джазу. Дуализм

латинской музыки и афроамериканского джаза просматривается в творчестве композитора весьма ярко. Между тем, при всем внимании исследователей к композитору, в отечественных источниках пока не сложилось детальное исследование музыки Мишеля Камило. В связи с этим целью статьи является необходимость обзорного рассмотрения творческого стиля джазмена, его музыкально-языковых концепций и метроритмической организации композиций. Обозначенная цель обуславливает решение следующих исследовательских задач:

1. Изучение творческого стиля М. Камило с точки зрения ритмических и гармонических составляющих;
2. Выявление природы метроритмической организации сочинений;
3. Рассмотрение истоков кубинской сальсы в творчестве М. Камило.

Для решения поставленных задач были применены такие методы исследования, как культурно-исторический, аналитический и метод сравнительного анализа. Теоретической базой являются исследования, разработанные в области метроритма Е. А. Савицкой, Дж. Томакосом и К. Стивенсоном; при анализе формы – А. Дауэром; жанровой специфики – В. Доценко, П. Пичугиной.

Материалом исследования для статьи послужили аудио и видеозаписи исполнителя, а также нотный материал альбома «Why Not?».

Как следует из сведений на авторском сайте композитора, Мишель Камило - доминиканский композитор и пианист-виртуоз, родившийся 4 апреля 1954 года. Сегодня музыкант является послом Music travel GmbH, имеет докторскую степень в музыкальном колледже Беркли, награжден Серебряным крестом ордена Дутаре, Санчеса и Меллы.

Пытливость будущего композитора к изучению классической музыки и разных направлений позволила М. Камило получить всестороннее образование сначала в Национальной консерватории, а затем в Маннес-колледже и Джульярдской школе (здесь он впервые вышел на международную сцену). И все же помимо изучения классической музыки, большое влияние на композитора оказали мэтры джазового течения: Хорас Сильвера, Кита Джаретта, Херби Хенкока.

В начале 1980-х годов после творческих исканий, присущих популярному в этот период стилю бибоп, начался новый этап, приведший к обособлению классического джаза и индивидуализации латиноамериканской музыки. Корни творчества Мишеля Камило уходят в музыку испаноязычных стран Латинской Америки, и, прежде всего, Карибского бассейна (Куба). Отличительная черта творческого почерка характеризуется прежде всего сходством с региональными жанрами: кубинским соном, румбой, пуэрториканской бомбой, доминиканской меренгой на уровне интонирования, ритмики и формообразования. Расцвет творчества М. Камило связан с активным периодом развития американского звукозаписывающего бизнеса. Сотрудничая с Пакито Д'Ривьерой и группой French Toast был записан один альбом «Why Not?» для японского лейбла King. Превалирующее универсальное начало, ощущаемое в интонационно-ритмическом языке, темпераментность, виртуозность – всё это стало его визитной карточкой.

Для композитора-исполнителя свойственен взгляд на музыку как на экспериментальную площадку, не ограниченную стилевыми рамками. Его творчество демонстрирует гармонию двух начал: европейского и карибского. Подобная фибрилляция вполне объяснима природой латиноамериканской музыки, консолидирующей разные самостоятельные традиции: африканскую и европейскую. Пытаясь ускользнуть от готовых жанровых моделей, а также избежать в композициях аллюзии, композитор обращается к инструментальному языку, что проявляется в выборе жанра и исполнительского состава композиции (небольшие по форме пьесы, состав - Комбо, Big Band). Для него характерен постоянный поиск гармоний между национальным и

индивидуальным, стремление передать национальный дух в музыке и соответствовать передовым тенденциям, сложившимся в мировой джазовой практике.

Гармоническому языку Камило свойственна необычная красочность, яркость и огромное разнообразие. Подобно Джорджу Гершвину, Астору Пьяцолле композитор стремился сохранить джазовый гармонический язык, общепринятые схемы оркестровки, равновесие между импровизацией и композицией. При этом М. Камило создает композиции, различные по своему образному наполнению.

Характерные черты композиций можно разделить Мишеля Камило:

1. Сочинения, в которых присутствуют кубинские «модусы», которые можно трактовать согласно джазовым канонам.
2. «Ритмический аффект», идущий от народной традиции.
3. Паттерны: *clave*, фортепианное *güajeo*, ритмическое *tumbao*.

Особой разновидностью «карибского» начала в музыке М Камило является сальсовая кубинская сфера. Для композитора важно не копирование оригинального жанра, а его эстетическое преломление: жанр кубинской музыки проявляется как совокупность стилистических черт, определяющих индивидуальный облик и узнаваемость музыки М. Камило.

Стиль исполнителя отличается четкой атакой и артикуляцией, отточенной техникой, многоуровневостью музыкального материала. Связь с фольклорными истоками латиноамериканской музыки, ее «прорастание» в музыкальную ткань являются воссозданием специфического диссонантного саунда, составляют франкирующий джазовый фонический оттенок.

Область инструментального творчества Камило – безграничное поле для экспериментов, исследование новых средств музыкальной выразительности, в которых доминирует многогранное «народное» самобытное начало. Совокупность латиноамериканской музыки и ритмической яркости, консолидирует сочинения М. Камило с опусами американского исполнителя Джелли Мортон (Jelly Roll Morton). Ритмическая импульсивность, корнями ушедшая в народную традицию, остается важнейшей силой музыки Мортон. Так же и в произведениях Камило устанавливается ритмическая особенность кубинской музыки, что связано с использованием характерных для жанра паттернов: *clave*, басового *tumbao*, особенной партии фортепиано. При этом создаются сочинения, различные по своему образному строю. Их можно разделить на несколько типов.

К первому можно отнести одноименное сочинение из альбома «Why Not?», где сальсовость и кубинские модусы трактуются достаточно традиционно. Танцевальный прообраз музыки ощущается достаточно ясно. В альбоме выдержан баланс между выверенностью ярких музыкальных тем и продуманностью импровизаций. Прежде всего, паттерн *güajeo*, сложные звуковые комплексы, которые пронизывают не только партию фортепиано, но и прорастают в виде реплик в оркестре. Схожим образом кубинские паттерны представлены во всем альбоме. Паттерн *güajeo* играет важнейшее значение ритмоинтонационного элемента (рис. 1).

Рис.1 «Why Not?»



Композиция «Caribe» схожа с джазово-сальсовой зоной импровизации, в которой паттерн только эпизодически возникает в группе духовых инструментов, и броских стаккатированных фразах соло фортепиано (рис 2).

Рис. 2 «Caribe»



Композиции «Just Kiddin'» и «Tropical jam» - увлекательные примеры того, насколько легко и органично М. Камило включает элементы кубинской музыки в сложный язык латиноамериканской музыки. В сочинениях стихийные звуковые комплексы, элементы полиритмии и полиметрии сочетаются с острой выпуклостью паттернов и с общим тропическим характером музыки (рис.3).

Рис.3 фрагмент «Tropical jam»



Признаком испано-карибских образов также является важный баланс между четкой организованностью ритмических паттернов, с одной стороны, и импровизационностью с другой. В данном сочинении М. Камило не цитирует первоисточник карибских рифов, а скорее воспроизводит типичную модель басовой партии, так характерную для ряда латиноамериканских жанров. Ритмическая ассоциация для нас интересна, поскольку фольклор Антильских островов и родной композитору Санто-Доминго с характерной для него полиритмией пронизывает многие сочинения Камило, придавая им новизну и самобытность.

Рис. 4 фрагмент «Just Kiddin`»



Главным жанровым маркером всего творчества становится наличие кубинских сальсовых паттернов: tumbao, clave, guajeo. Их ритмическая узнаваемость, синкопированность, всегда остаются различимыми в «оживленной» музыкальной ткани, и являются важным источником ритмической индивидуальности.

Уже иначе кубинские мотивы трактованы в произведении второго типа. В композиции «Remembrance» только в отдельных эпизодах создается образ кубинской сальсы. Модель прелюдии с четким делением на голос и сопровождение, с использованием различных динамических нюансов, преобразование паттернов и их воспроизведение путем увеличения длительности – подвергается интонационным метаморфозам, и воссоздают рефлексирующий, чувственный характер сочинения (рис.3).

Рис.3 фрагмент «Remembrance»



Импровизационная свобода, присутствующая в композиции «Thinking of you», оборачивается в нескончаемый шквал фантазийности, обрушивающийся на слушателя в средней части сочинения. Композитор раскладывает кубинский жанр на различные компоненты, извлекая на свет отдельные элементы (интонации и паттерны) и соединяя их в совершенно иной последовательности (рис.4).

Рис.4. фрагмент «Thinking of you».



Композитор достаточно часто использует приемы переакцентитуации, создавая полиметрические соотношения. Вместе с тем, благодаря кубинским и латиноамериканским элементам, весь альбом образует смысловую арку.

Подвергшийся изменениям музыкальный соматизм, в творчестве М. Камило реформировался в области гармонического языка. Наряду с различными по структуре комплексами-аккордами в его творчестве можно встретить и примеры гармонического «аскетизма». Примером может служить ограничение гармонических средств чередованием всего 3 октав, которые наделены доминантовой функцией (рис.5).

Рис.5 «Why Not?».



Репликация Камило в области гармонии решительно диссонантна. Композитор пользуется сложными звукокомплексами «аккордов с надстройками», часто применяя параллельное движение блок-аккордов как одинаковых по составу, так и различных функций (Maj 7, m11, m13). При заполнении расстояний между аккордами, используются тритоны либо секунды (рис.7). Также, параллельные аккорды могут строиться по звукам хроматической и альтерированной гамм.

Рис. 7 «Thinking of you».



Метроритмическая организация.

Как известно, карнавальная музыка, объединяющая в себе различную жанровую генерацию ритуала и церковного действия, обогащенная многовековыми традициями, является сложным и многосоставным явлением, привлекающим не только зрителей, но и участников. В результате длительного периода развития и смешения его с афро-негритянскими и европейскими ритмами возникли городские жанры: Chagui, Lundu, Ze Pereira Samba и латинский джаз. Метрическая сторона разных явлений популярной музыки, в том числе ритмических паттернов tumbao, clave, guajeo связана с особой энтероцептивной выразительностью ритма, располагающей к танцевальному сотворчеству.

Латиноамериканские влияния стали для исполнителя определяющим фактором формирования ритмики композиций. Еще со времен сотрудничества с кубинским музыкантом Пакито Д`Ривера, М. Камило стал применять латинские ритмы.

Особенностью ритма является паттерн Tresillo, tumbao, основанной на мотивных бас-остинато (рис. 8). Схожий ритм видим в фрагменте композиции «Tropical jam»

Рис.8

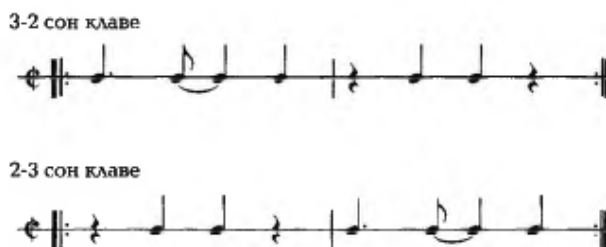




Clave:

Паттерн состоит из 3+2, 2+3 (рис. 9).

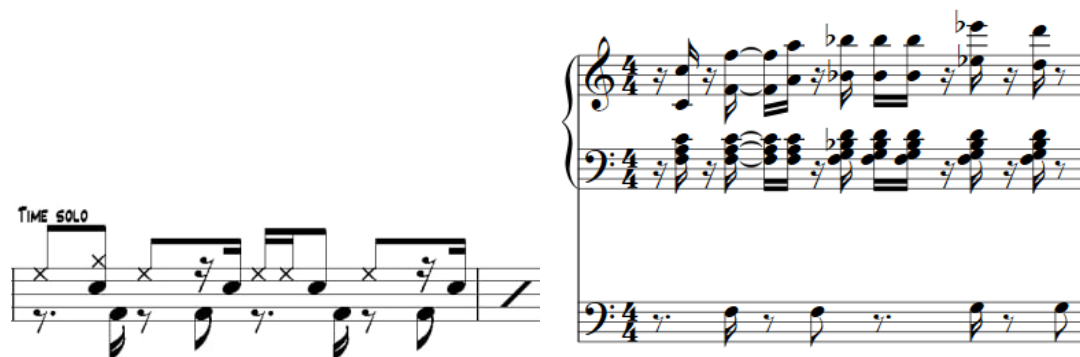
Рис.9



Варьирование ритмического материала в фрагменте композиции «Remembrance».

Акцентирование долей такта отличается от привычного джазового – так как для афрокубинской музыки эта фигура является чем-то средним между триолью и восьмыми. Сложность этой ритмики заключается еще и в том, что дуольность и триольность могут совмещаться по горизонтали и по вертикали (рис. 10).

Рис.10 «On the other hand» М. Camilo



Помимо этих ритмов, Мишель Камило применяет стиль Ча-ча (Cha-cha) и «кубинский блюз» гуахиру (Guajira). Данные стили появились на Кубе благодаря оркестрам Чаранга и стали популярными в 50-е годы XX века (рис11).

Рис.11



Ярким подтверждением данного ритма являются композиции «And Sammy walked in» и «On the Other Hand» (рис.12)

Рис.12. «On the Other Hand" фрагмент



Стиль Мишеля Камило – это наличие танцевально- ориентированной музыки, обладающей чертами уникальных характеристик. В первую очередь, ему свойственен особый тип ансамбля, и наличие контрастных инструментальных пластов. Группе духовых и ритм-секции отводится главенствующая роль, которая и составляет ритмико-гармонический стержень любой композиции.

Специфическая комбинация таких элементов, как сочетание «африканской» гибкости, самобытной Salsa, свободной, основывающейся на фольклорных истоках Кубы, и джаза - вот что является той важной составляющей в безграничном поиске новых экспериментов и открытий Мишеля Камило.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аграновский, А. Словарь блюза. [Электронный ресурс].- Режим доступа: <http://www.blues.ru/vocabulary.htm>
2. Вега, К. Аргентинское танго / К. Вега // Музыка стран Латинской Америки.: Сб.ст./ Сост., общ. ред. и примеч. П. Пичугина. – М.: Музыка, 1983. – С. 193-219.
3. Гирин, Ю.Н. Латиноамериканский карнавал и проблема этнокультурной идентификации / Ю. Н. Гирин // Iberica Amamricans. Праздник в латиноамериканской культуре. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – С. 330-372.
4. Доценко, В. Р. История музыки Латинской Америки XVI- XX веков / В.Р. Доценко; ин-т Латинской Америки Российской акад. Наук. –М.: Музыка, 2010. – 367 с.
5. Коллиер Дж. Л. Становление джаза. – М.: Радуга, 1984. – 411 с.
6. Конен В. Дж. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века. – М., 1994.
7. Томакос Дж. Энциклопедия современного барабанщика. М.: «Хобби-центр», 2009. – 96 с.

REFERENCES

1. Agranovskii, A. Slovar' blyuza. [Elektronnyi resurs].- Rezhim dostupa: <http://www.blues.ru/vocabulary.htm>
2. Vega, K. Argentinskoe tango / K. Vega // Muzyka stran Latinskoi Ameriki.: Sb.st./ Sost., obshch. red. i primech. P. Pichugina. – M.: Muzyka, 1983. – Pp. 193-219.
3. Girin, Yu.N. Latinoamerikanskii karnaval i problema etnokul'turnoi identifikatsii / Yu. N. Girin // Iberica Amamricans. Prazdnik v latinoamerikanskoj kul'ture. – M.: IMLI RAN, 2002. – Pp. 330-372.

4. Dotsenko, V. R. Istoriya muzyki Latinskoi Ameriki XVI- XX vekov / V.R. Dotsenko; in- t Latinskoi Ameriki Rossiiskoi akad. Nauk. –M.: Muzyka, 2010. – 367 p.
5. Kollier Dzh. L. Stanovlenie dzhaza. – M.: Raduga, 1984. – 411 p.
6. Konen V. Dzh. Tretii plast. Novye massovye zhanry v muzyke KhKh veka. – M., 1994.
7. Tomakos Dzh. Entsiklopediya sovremennogo barabanshchika. M.: «Khobbi-tsentr», 2009. – 96 p.

Цзя Цифэн

аспирант

ФГБОУ ВО «Российский государственный социальный университет»

e-mail: 932093993@qq.com

Jia Jifeng

graduate student

of the Russian State Social University

ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА А.К. ЛЯДОВА В КОНТЕКСТЕ МЕЖНАЦИОНАЛЬНЫХ СВЯЗЕЙ: ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АСПЕКТ

Аннотация. В статье рассматриваются межнациональные связи, нашедшие отражение в фортепианной музыке А.К. Лядова. На примере его творчества прослеживается путь становления национального музыкального стиля на основе принципа преемственности традиций. Межнациональные истоки творчества Лядова, процессы постепенного преодоления инородных «наслоений» их переработки в оригинальный, глубоко национальный стиль, наиболее последовательно прослеживаются именно в жанре фортепианной миниатюры, которая исследуется в данной статье.

Ключевые слова: фортепианная музыка, Лядов, Шуман, Шопен, Балакирев, Бородин, композиторский стиль, русская музыка, межнациональные связи.

PIANO MUSIC OF A.K. LYADOV IN THE CONTEXT OF INTERETHNIC RELATIONS: PERFORMING ASPECT

Annotation. The article deals with interethnic ties reflected in the piano music of A.K. Lyadov. On the example of his work, the path of the formation of a national musical style based on the principle of continuity of traditions is traced. The interethnic origins of Lyadov's work, the processes of gradual overcoming of foreign "layers" and processing into an original, deeply national style, are most consistently traced precisely in the genre of piano miniature, which is studied in this article.

Keywords: piano music, Lyadov, Schumann, Chopin, Balakirev, Borodin, composer style, Russian music, interethnic relations.

Введение. Фортепианной музыке А.К. Лядов отдал более тридцати лет жизни. Характерными чертами стиля композитора, ярко обозначившимися уже в ранних фортепианных опусах, созданных еще в студенческую пору, стали своеобразный в своей изысканности «пуризм», необычайная точность выражения при предельной экономии средств, четкость формообразования, игра светотенями и мастерство звукового колорита. Все эти черты сложились под влиянием стилей Шумана, Шопена и других композиторов. В научной литературе мало исследован аспект межнациональных связей и воздействия на фортепианное творчество Лядова различных европейских школ. Данная работа, в которой прослеживается эволюция творчества русского композитора в контексте межнациональных музыкальных связей, посвящена становлению индивидуального фортепианного стиля Лядова, отразившего основные тенденции развития европейской музыки конца XIX – начала XX века.

Обращение Лядова к фортепианному творчеству явилось вполне естественным. Он сам был прекрасным пианистом, хотя и не считал себя виртуозом и не занимался публичной концертной деятельностью. Все современники, слышавшие его игру, отмечали

изящную, утонченно-камерную манеру исполнения. «Лядов играл довольно изящно и чисто, но несколько сонно, никогда не усиливая звука более *mezzo forte*», – вспоминал Римский-Корсаков [14, с. 153]. Истоки такого тонкого, интимного пианизма, несомненно, следует искать в русской фортепианной школе филдовского направления, через которую прошел любимый им Глинка, в свою очередь унаследовавший от Филда классическую, моцартовскую чистоту стиля, сдержанность чувств. Другим кумиром Лядова был Шопен, восхищающий русского музыканта высокой поэтичностью, изысканностью фортепианной фактуры, изящной виртуозностью пианизма.

Фортепианный стиль Лядова складывался прежде всего под воздействием преобладающего лиризма, свойственного сознанию композитора в целом. В то же время на его фортепианное творчество огромное влияние оказывала собственная исполнительская манера – внутренне сдержанная, несколько «аэмоциональная», с особым вниманием к звукописи, с превалирующим чувством формы. Манера его игры была эпически-спокойной, аскетично-экономной в средствах выразительности наподобие пуризма в современной ему живописи. Такой своеобразный в своей изысканности «пуризм», необычайная точность выражения при предельной экономии средств, четкость формообразования, игра светотенями и мастерство звукового колорита – все это стало характерными чертами композиторского стиля Лядова, ярко обозначившегося уже в ранних фортепианных сочинениях [20].

Методы и методология. В работе нашли применение теоретические и практические методы исследования в области культурологии, искусствоведения (музыкознания) и педагогики. Текстологический и семантический анализ фортепианных произведений А.К. Лядова проводился с целью выявления стилевых особенностей музыки композитора, понимание которых необходимо студенту-пианисту, приобретающему профессиональные исполнительские навыки в ходе подготовки в колледже или вузе. Музыка Лядова рассматривается в контексте современных тенденций в области культуры [7] и музыкального образования [12]. Стилиевым особенностям фортепианной музыки русских композиторов и особенностям ее исполнения посвящены исследования Т. Зайцевой [3], Д.Н. Ионкиной [5], В.Н. Монастырского [11], И.А. Скворцовой [15], А.П. Юдина и Н. Люй [17].

Анализ фортепианной музыки Лядова предполагает множество аспектов, в том числе хронологический или жанровый принципы исследования. Они нашли свое воплощение в музыковедческой литературе [2; 4; 6; 8; 10]. Мало исследован аспект межнациональных связей и воздействий на фортепианное творчество Лядова различных европейских школ. Эти истоки творчества Лядова, процессы постепенного преодоления инородных «наслоений» и переработки и в оригинальный, глубоко национальный стиль, наиболее последовательно прослеживаются именно в жанре фортепианной миниатюры. Проблема межкультурной коммуникации как в творчестве, так и в образовании освещена в работах Ф. Лю [9], М.В. Переверзевой [13; 19], С.С. Аксеновой [18].

Результаты. Влияние Шумана Лядов испытывал лишь на первом этапе своего творческого развития. Оно заметно в фортепианных циклах «Бирюльки» ор. 2, «Арабески» ор. 4, «Интермеццо» ор. 7 и 8, пьесе «Новинка» ор. 20. От немецкого романтика Лядов усваивает и форму фортепианного цикла-сюиты сквозного строения, и склонность к ярким характеристикам, и гибкость композиционной техники, выраженной в общих фактурно-ритмических и интонационно-тематических образованиях [16].

Тонкой трансформацией шумановских образов являются и отдельные лирические страницы цикла, связанные с вальсовой сферой. Вальс выполняет у Лядова объединяющую роль, наиболее выпукло проступая в обрамляющих крайних частях (№№ 1 и 14), а также в №№ 3 и 9.

В двух следующих фортепианных циклах Лядова – «Арабесках» и «Интермеццо» – шумановские влияния проявились более непосредственно. Они отразились не только в общности романтических жанров и в характерных названиях пьес, но и в содержании. Так, «Арабески» построены на подлинно шумановских контрастах порыва и созерцания, «флорестановских» и «эвсебиевских» образов.

Наиболее глубинным в творчестве Лядова оказался «шопеновский пласт». Ассимиляция шопеновских принципов в отечественной музыке происходила в культивировании на русской почве жанров мазурки, прелюдии, вальса, этюда, экспромта, ноктюрна, а также в освоении интонационно-образного словаря Шопена и мелодических, гармонических, фактурных пианистических приемов. Претворение традиций Шопена происходило у Лядова в тесном взаимодействии композиторского и исполнительского начал. Современники отмечали оригинальность лядовских интерпретаций музыки Шопена, эстетически изящное интонирование при удивительном туше и благородстве фразировки, утонченнейшей, напоминавшей скрябинскую, педализации и красивой по изысканности мелодического рисунка формы. Огромное внимание Лядов уделял «поющей» многоголосной фактуре шопеновских пьес. Восприятие музыки великого поляка у Лядова было преломленным в свете импрессионизма и символизма.

Такое красочное видение и слышание Шопена позволяло Лядову воплощать совершенно новые, скрытые в этой музыке образы. В своих фортепианных сочинениях он по-своему обобщил некоторые принципы шопеновского стиля. Мелодичность, пронизывающая почти все его фортепианные миниатюры, внимание к фактуре, насквозь полифоничной – все это выросло из Шопена, слилось с русской, глинкавской традицией и придало музыкальному стилю Лядова тот особый сплав, который Асафьев определил словом «славянизмы».

Среди танцевальных шопеновских жанров, трансформировавшихся на русской почве в творчестве Лядова, особое место принадлежит мазуркам. Исходной точкой для русского композитора послужили те лирические пьесы в ритмах польского танца, в которых Шопен высказывал свои самые сокровенные мысли и чувства. Привлекали его и народно-жанровые колоритные сельские сцены. Уже в ранних мазурках Лядов широко использовал характерные стилистические методы Шопена – принципы мелодического варьирования и некоторые приемы изложения (секвенции, орнаментика и т.д.).

Эти особенности наиболее четко обозначились в мазурках 80-х годов – в ор. 9, 10, 11 и 15, где заметно усиливаются национально-русские черты стиля. В ряде мазурок композитор создает развернутые концертные пьесы «балакиревского» толка, применяя яркие пианистические эффекты, более сложные, многоэпизодные формы, тематизм с характерными признаками русского письма. Показательна в этом плане тема мазурки ор. 10 № 3, вызывающая ассоциации с некоторыми образами Бородина. Еще более ощутимые русские стилистые пласты сконцентрированы в мазурках ор. 11 № 2, в обеих мазурках ор. 15, в которых танцевальные ритмы тонко переплетаются с элементами пейзажной, пасторальной лирики, с пастушескими наигрышами. Особый колорит им придает дорийский лад.

Общая тенденция камерно-лирической трактовки польского танца приходит к своему законченному выражению в последней пьесе этого жанра – Мазурке ор. 57 f-moll, сочинении глубоко личностном. Вся она пронизана печальным, элегическим настроением, с оттенками душевной горечи. В ее гибкой, вальсообразной теме просвечивает чувство уставшего, надломленного человека. Она отчасти перекликается с образами последней, тоже фа-минорной мазурки ор. 68 № 4 Шопена, не достигая, впрочем, шопеновской глубины скорби, безысходности, трагизма: в мазурке Лядова, скорее, отражены «чеховские» настроения душевной неудовлетворенности, внутреннего надлома. Тонкие

изгибы мелодии, мягкие, хроматизированные гармонии, лаконизм формы напоминают и о ранних миниатюрах Скрябина.

Лирико-романтические настроения приобретают оттенки в других танцевальных формах, к которым обращается Лядов, – в его вальсах. С шопеновскими образно-стилистическими принципами более всего связан первый лядовский вальс op. 9 *fis-moll* (1884). Отзвуки Шопена здесь слышны и в сопоставлении двух типов лирики – сентиментально-задумчивой, с одной стороны, и искрящейся радостью, одухотворенной легким, непрерывно несущимся, кружащим вальсовым движением – с другой. Однако Шопен – далеко не единственный источник вальсов Лядова: композитор отталкивается и от традиции русской бытовой музыки, продолжая линию поэтичнейших вальсов Глинки и Чайковского.

Обсуждение. При всей эмоциональной сдержанности, именно в цикле прелюдий Лядов высказывается наиболее искренне и открыто. Большое внимание он уделяет отточенности формы, творчески переосмысливая традиционные простые структуры двух- и трехчастной форм. Поэтическая сфера прелюдий включает несколько групп. Сфера драматической образности, например, представлена в прелюдиях op. 13 № 4, op. 31 № 2, op. 39 № 4 и op. 46 № 2. В этих патетических, взволнованно-возбужденных пьесах (отчасти родственных и Шопену и Скрябину) Лядов как бы соединяет романтическое с символикой, прошедшее с настоящим.

Прелюдии оживленно-жизнерадостного типа строятся, как правило, на общих формах движения, перекликаясь с этюдными принципами структуры. Лучшие прелюдии этой группы отмечены присущими Лядову чертами изысканности, изящества, ажурной прозрачности музыкальной ткани, тонкой нюансировкой светотеней, тональных «перекрасок», приближающих эти сочинения к зачаткам импрессионистского искусства.

В ряде прелюдий Лядов широко использует приемы полиритмического сочетания голосов, создающие особую узорчатость, утонченнейшую фигурационность, передававшуюся в европейской музыке от Шопена к Скрябину. Так, в прелюдиях op. 27 № 2 *H-dur*, op. 36 № 1 *Fis-dur*, op. 39 № 1 *As-dur* и op. 40 № 2 *C-dur* полиритмическую единицу составляет соотношение 5:3. Полиритмика этих пьес усвоена Лядовым не только от Шопена. Воспринятая скорее всего от его учителей-кучкистов (Римского-Корсакова, Бородина), она применена им по-своему, но в русле хрупких лирических пьес, нередко отмеченных пейзажной, пасторальной образностью.

Квинтэссенцией светлой лирической образности можно назвать последнюю прелюдию Лядова op. 57. От некоторой текучести формы, нейтральности тематизма прелюдии op. 10 композитор приходит к выразительной кантилене, сочетающей черты русской песенности с жанром нокturna.

Поздние фортепианные сочинения Лядова – четыре пьесы op. 64 (1910) – отражают эстетическую позицию начала XX столетия. В этом цикле Лядов отталкивается от скрябинского стиля. В них композитор отдал дань новым течением, проявившимся в различных жанрах и формах русского искусства периода символизма и модернизма. Отмеченные своеобразным привкусом декадентства, они могли бы стать началом следующего этапа творчества русского художника. Однако этого не произошло: Лядов остался в стилевых рамках русской музыки конца XIX века, сложившейся в синтезе тенденций развития европейской культуры.

Заключение. Пласт «шумановско-шопеновских» наслоений оказался самым важным для становления стиля Лядова. Необходимо дифференцировать эти два истока, ибо степень воздействия шумановского и шопеновского здесь не одинакова. Поздние лядовские мазурки 1890-х годов обнаруживают стремление автора к созданию развернутых «поэм-плясок», синтезирующих ранее найденные им приемы интерпретации

жанров. В них происходит дальнейшая лиризация танца: шопеновские истоки лирико-интимной образности приобретают здесь новые нюансы и новый поворот.

Вершиной камерного пианизма Лядова явились его прелюдии. Лядов стал первым русским композитором, в чьем творчестве излюбленный шопеновский жанр получил новую трактовку. Его можно назвать основоположником русской фортепианной прелюдии, достигшей своего расцвета в творчестве Скрябина и Рахманинова. Примечательно, что в поздних прелюдиях Лядова обнаруживаются черты, свойственные этим композиторам.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Русская музыка. XIX и начало XX века. 2-е изд. Л.: Музыка, 1979. 344 с.
2. Демченко А.И. Из истории отечественной музыки. На выходе в XX век // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2020. № 1 (7). С. 30–41.
3. Зайцева Т. Фортепианное творчество Лядова (стилевые особенности и проблемы исполнительского воплощения): автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Ленинград: Ленинградская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова, 1987. 22 с.
4. Ижболдина Э. М. Образы музыкальных инструментов как «Маршрут» духовного странничества А. К. Лядова (на примере фортепианной миниатюры) // Вестник Башкирского университета. 2011. Том 16. № 3 (1). С. 1039–1042.
5. Ионкина Д.Н. Работа над миниатюрами А.К. Лядова в высшем учебном заведении // Орловский государственный институт культуры как фундаментальный центр сохранения и развития отечественной культуры. материалы международной научно-практической конференции. Орел: Орловский государственный институт культуры, 2017. С. 262–264.
6. Крюкова С.А. Особенности изучения фортепианных миниатюр А.К. Лядова // Калининковские чтения: музыкальная культура и образование российских регионов (к 150-летию со дня рождения В.С. Калининкова). Материалы Всероссийской научно-практической конференции. Орел: Орловский государственный институт культуры, 2017. С. 341–345.
7. Культурные тренды современной России: от национальных истоков к культурным инновациям: Сборник докладов VI Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции студентов, магистрантов, аспирантов и молодых учёных. В 4-х томах / Отв. ред. И.Е. Белогорцева. Том 4. Белгород: Белгородский государственный институт искусств и культуры, 2018. 255 с.
8. Лукьянович О.В. Особенности творческого мышления А.К. Лядова (на примере фортепианной миниатюры): автореферат дис. ... канд. иск.: 17.00.02. СПб.: Санкт-Петербург. рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена, 2005. 28 с.
9. Лю Ф. Фортепианная педагогика в современном Китае: процесс становления, особенности, проблемы // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2020. № 2 (56). С. 100–105.
10. Михайлов М. А. К. Лядов: Очерк жизни и творчества. Л.: Музыка, 1985. 208 с.
11. Монастырский В.Н. «Русский» метод фортепианного исполнительства // Научное мнение. 2020. № 9. С. 40–43.
12. Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен: Сборник научных трудов / Ред.-сост. М.В. Воротной; науч. ред. Р.Г. Шитикова. Вып. 9. Часть 1. СПб.: ООО «Скифия-принт», 2018. 220 с.

13. Переверзева М.В. Мультикультурализм как основа музыки США: от «плавленного котла» начала XX века к интернациональному синтезу начала XXI столетия // Искусство, культура, образование в XXI веке: проблемы и перспективы. Материалы Всероссийской научно-практической конференции. М.: РГСУ, 2019. С. 36–42.
14. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М.: Музыка, 1980. 454 с.
15. Шаймухаметова Л. Семантический анализ музыкальной темы // Музыкальное содержание: наука и педагогика. Уфа: РИЦ УГАИ, 2005. С. 81–102.
16. Юдин А.П., Люй Н. Фортепианная музыка композиторов «Могучей кучки» в репертуаре китайских учащихся-пианистов // Наука и школа. 2020. № 1. С. 186–193.
17. Pereverzeva M.V., Anufrieva N.I., Kats M.L., Kazakova I.S., Umerkaeva S.S. Interdisciplinary approach to the mastering of the 20th century // Journal of Advanced Research in Dynamical and Control Systems. 2020. Vol. 12. No S3. P. 772–778.
18. Vinokurova N. V., Shkolina M. S. Ornamental Characteristics of the Musical Texture (through the example of pianoforte miniatures by A.K. Lyadov) // Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences. 2016. No 1 (9). P. 150–157.

REFERENCES

1. Asaf'ev B. V. Russkaya muzyka. XIX i nachalo KhKh veka. 2-e izd. L.: Muzyka, 1979. 344 p.
2. Demchenko A.I. Iz istorii otechestvennoi muzyki. Na vykhode v KhKh vek // Vestnik Saratovskoi konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya. 2020. № 1 (7). Pp. 30–41.
3. Zaitseva T. Fortepiannoe tvorchestvo Lyadova (stilevye osobennosti i problemy ispolnitel'skogo voploshcheniya): avtoref. diss. ... kand. isk.: 17.00.02. Leningrad: Leningradskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. N.A. Rimskogo-Korsakova, 1987. 22 p.
4. Izhboldina E. M. Obrazy muzykal'nykh instrumentov kak «Marshrut» dukhovnogo strannichestva A. K. Lyadova (na primere fortepiannoi miniatyury) // Vestnik Bashkirskogo universiteta. 2011. Tom 16. № 3 (1). Pp. 1039–1042.
5. Ionkina D.N. Rabota nad miniatyurami A.K. Lyadova v vysshem uchebnom zavedenii // Orlovskii gosudarstvennyi institut kul'tury kak fundamental'nyi tsentr sokhraneniya i razvitiya otechestvennoi kul'tury. materialy mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii. Orel: Orlovskii gosudarstvennyi institut kul'tury, 2017. Pp. 262–264.
6. Kryukova S.A. Osobennosti izucheniya fortepiannykh miniatyur A.K. Lyadova // Kalinnikovskie chteniya: muzykal'naya kul'tura i obrazovanie rossiiskikh regionov (k 150-letiyu so dnya rozhdeniya V.S. Kalinnikova). Materialy Vserossiiskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii. Orel: Orlovskii gosudarstvennyi institut kul'tury, 2017. Pp. 341–345.
7. Kul'turnye trendy sovremennoi Rossii: ot natsional'nykh istokov k kul'turnym innovatsiyam: Sbornik dokladov VI Vserossiiskoi (s mezhdunarodnym uchastiem) nauchno-prakticheskoi konferentsii studentov, magistrantov, aspirantov i molodykh uchenykh. V 4-kh tomakh / Otv. red. I.E. Belogortseva. Tom 4. Belgorod: Belgorodskii gosudarstvennyi institut iskusstv i kul'tury, 2018. 255 p.
8. Luk'yanovich O.V. Osobennosti tvorcheskogo myshleniya A.K. Lyadova (na primere fortepiannoi miniatyury): avtoreferat dis. ... kand. isk.: 17.00.02. SPb.: Sankt-Peterburg. ros. gos. ped. un-t im. A.I. Gertsena, 2005. 28 p.

9. Lyu F. Fortepiannaya pedagogika v sovremennom Kitae: protsess stanovleniya, osobennosti, problemy // Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya. 2020. № 2 (56). Pp. 100–105.
10. Mikhailov M. A. K. Lyadov: Ocherk zhizni i tvorchestva. L.: Muzyka, 1985. 208 p.
11. Monastyrskii V.N. «Russkii» metod fortepiannogo ispolnitel'stva // Nauchnoe mnenie. 2020. № 9. Pp. 40–43.
12. Muzykal'noe obrazovanie v sovremennom mire. Dialog vremen: Sbornik nauchnykh trudov / Red.-sost. M.V. Vorotnoi; nauch. red. R.G. Shitikova. Vyp. 9. Chast' 1. SPb.: OOO «Skifiya-print», 2018. 220 p.
13. Pereverzeva M.V. Mul'tikul'turalizm kak osnova muzyki SShA: ot «plavil'nogo kotla» nachala KhKh veka k internatsional'nomu sintezu nachala XXI stoletiya // Iskusstvo, kul'tura, obrazovanie v XXI veke: problemy i perspektivy. Materialy Vserossiiskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii. M.: RGSU, 2019. Pp. 36–42.
14. Rimskii-Korsakov N. A. Letopis' moei muzykal'noi zhizni. M.: Muzyka, 1980. 454 p.
15. Shaimukhametova L. Semanticheskii analiz muzykal'noi temy // Muzykal'noe sodержanie: nauka i pedagogika. Ufa: RITs UGAI, 2005. Pp. 81–102.
16. Yudin A.P., Lyui N. Fortepiannaya muzyka kompozitorov «Moguchei kuchki» v repertuare kitaiskikh uchashchikhsya-pianistov // Nauka i shkola. 2020. № 1. Pp. 186–193.
17. Pereverzeva M.V., Anufrieva N.I., Kats M.L., Kazakova I.S., Umerkaeva S.S. Interdisciplinary approach to the mastering of the 20th century // Journal of Advanced Research in Dynamical and Control Systems. 2020. Vol. 12. No. S3. Pp. 772–778.
18. Vinokurova N. V., Shkolina M. S. Ornamental Characteristics of the Musical Texture (through the example of pianoforte miniatures by A.K. Lyadov) // Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences. 2016. No. 1 (9). Pp. 150–157.

Шэн Синь

аспирант

УО «Белорусская государственная академия искусств»

Sheng Xin

Postgraduate student

Belarusian State Academy of Arts

НАЦИОНАЛЬНАЯ КЛАССИКА КИТАЯ: ПРОБЛЕМЫ ВОПЛОЩЕНИЯ НА СЦЕНЕ АВАНГАРДНОГО ТЕАТРА

Аннотация: В статье рассмотрены постановки Китайских драматических театров периода 1980-х-1990-х гг. XX ст. по пьесам национальной китайской классики, определены основные проблемы постановки, присущие этим спектаклям. Выявлена специфика проблематики, заключённая в несоответствии общих концепций классической китайской драматургии и авангардной режиссуры, взаимоотношений эмоционального и рационального в драматургии и режиссёрских концептах авангарда, в расхождении во взаимоотношениях между искусством и жизнью в драматургии и режиссуре, в конфликте между стилем национальной драматургии и эстетикой авангардного театра. Описаны способы разрешения конфликтов на китайской сцене: включение в повествование спектакля элементов модернистской игры, построение композиции спектакля в жанре театра абсурда, трансформация режиссёрами времени и пространства действия при помощи доведения эмоциональных переживаний героев до уровня событий реальности, использование в авангардных спектаклях режиссёрских приёмов и выразительных средств традиционного китайского театра.

Ключевые слова: театр авангарда, национальная классическая драматургия, традиционный китайский театр, театр абсурда, время, пространство.

CHINA NATIONAL CLASSICS: PROBLEMS OF IMPLEMENTATION ON THE STAGE OF THE AVANT-GARDE THEATER

Annotation: The article deals with the performances of Chinese drama theaters in the period of the 1980s-1990s. XX century based on the plays of the national Chinese classics, the main problems of staging inherent in these performances are identified. The specificity of the problematics, which lies in the discrepancy between the general concepts of classical Chinese dramaturgy and avant-garde directing, the relationship between the emotional and rational in dramaturgy and directorial concepts of the avant-garde, in the divergence in the relationship between art and life in dramaturgy and directing, in the conflict between the style of national dramaturgy and the aesthetics of the avant-garde theater, is revealed. The ways of resolving conflicts on the Chinese stage are described: the inclusion of elements of a modernist game in the narration of the performance, the construction of the composition of the performance in the genre of the theater of the absurd, the directors' transformation of time and space of action by bringing the emotional experiences of the characters to the level of reality events, the use of directorial techniques and expressive means in avant-garde performances traditional Chinese theatre.

Keywords: avant-garde theater, national classical drama, traditional Chinese theater, theater of the absurd, time, space.

Введение. Китайская классическая национальная драма родилась в исторической реальности частой смены режимов, постоянных войн и тяжелых условий жизни людей.

Большинство драматургических произведений начала и середины века раскрывали мрачную социальную реальность, критиковали правление и классовый гнет. Таким образом, реализм в отражении действительности стал важнейшим элементом классического драматургического канона в контексте XX в. Художественное отображение реальной жизни создало классическую традицию китайской драмы и, как следствие, традицию индоктринации, кульминацией которой стали «образцовые пьесы» Культурной революции в жанре пропагандистских и образовательных промышленных драм [1, с. 24].

Под влиянием движения «Четвертого мая» китайская драматургия все больше осознавала индивидуальность, особенно в изображении женщин, которые демонстрировали яркие характеры и провозглашали идеи эмансипации. Типичными примерами этому являлись образы женщин в пьесах Цаю Юя: Фань И в «Грозе», Чэнь Байлу в «Восходе солнца» и Хуа Цзиньцзы в «Первозданной пустыне», которые полностью отличались от традиционных женщин-конформисток. Несмотря на то, что в патриархальном обществе героини неуклонно приносились в жертву, они проявляли силу сопротивляться действительности. Образ личности в китайской классической драме выстраивался в соответствии с основными правилами реализма, через призму их борьбы с судьбой в условиях классового противостояния и эмоциональных разногласий. Китайское искусство всегда было богато трагическими эмоциями, что обусловило преобладание жанра социальной трагедии в отечественной драматургии [1, с. 25].

В то же время национальная китайская классическая драматургия заимствовала дух иностранной драматургии, которая импортировалась в Китай. Наиболее сильное влияние на неё оказали пьесы Г. Ибсена периода «Четвертого мая», а их прямолинейный подход к жизни, семье и социальной действительности, а также способ их представления стали основой духа китайской драматургии. Импортированные французские, шведские и американские драмы, из которых были сделаны некоторые заимствования в китайскую драму, основанные на школах символизма, экспрессионизма и эстетизма, основной проблемой произведений ставили выбор перед лицом реальности. Например, Цао Юй заимствовал у американца О'Нила «Дикую природу». Другой традицией, оказавшей влияние на китайскую драму, была русская и советская драма, которая отличалась сильной политизированностью.

Театральная идея психологического реалистического театра, целью которой было создание на сцене «жизни человеческого духа» [2, с. 129], концептуально полностью совпадала со спецификой национальной классической драматургии. Традиционная китайская драма в основном следовала системе актерского мастерства К. С. Станиславского, которая выступала за реализм и требовала максимальной имитации действительности, без искажения или преувеличения объекта.

На смену идеи воспроизведения реальности 1980-е-1990-е годы XX века в китайскую театральную культуру пришла идея воспроизведения на сцене определённого аналога или альтернативной модели мира, которая «сводилась, как правило, к поиску жанрового и стилистического языка» [3, с. 18]. Направление театрального авангарда вырвалось из рамок театральной системы К. С. Станиславского, отстаивая эстетическую концепцию экспрессионистской режиссуры. Совершенно очевидно, что в постановке национальной китайской классики в русле авангардного театра возникли определённые проблемы, разрешение которых привело к появлению на сцене китайского театра уникальных экспериментальных спектаклей, ставших ярким штрихом к образу китайского драматического театра.

Особый интерес в контексте данного исследования представляют статьи китайских искусствоведов, содержащие рецензии на спектакли китайских режиссёров периода 1980-х-1990-х годов. Среди подобных авторов необходимо выделить Сян Инци, Го Синя, Лю

Пина и т.д. Следует отметить, что систематизированных искусствоведческих исследований по китайскому театру данного периода крайне мало, а исследования по китайскому театру на русском языке практически полностью отсутствуют.

Цель – раскрыть специфику проблематики постановки национальной драматургической классики Китая в спектаклях направления авангарда 1980-х- 1990-х годов.

Основная часть. Практика китайских режиссеров-новаторов театра 1980-х – 1990-х гг. нашла своё отражение в постановках национальных классических китайских драматургических шедевров. Причина, по которой классика является таковой, заключается в том, что она обладает выдающейся художественной ценностью и глубоким гуманистическим подтекстом. В процессе своих постановок, руководствуясь принципом субъективного самовыражения, китайские театральные постановщики сделали национальную классику пергаментом, на котором они могли писать каждый на своём языке. Однако, в процессе создания подобных спектаклей возникали проблемы, связанные с конфликтами между драматургией и режиссурой.

Первая подобная проблема заключалась в несоответствии общих концепций китайской классической драматургии и авангардной режиссуры. Китайская классическая драма являлась иллюстрацией реальной жизни, а режиссура авангарда презентовала игру в разных её интерпретациях (семантическую, лингвистическую, философскую). Разрешением данного конфликта стали постановки-повествования с элементами игры. Например, в спектакле «Влюблённый носорог», поставленном в Китайском молодёжном художественном театре по драме Ляо Имэй режиссёром Мэн Цзиньхуэй в 1999 г., в развитии игрового художественного принципа был использован приём игры-диалога между актёром и персонажем, когда актёр выходил из роли для исполнения песни от своего лица. Интересным с точки зрения переоценки функции зрителя в театре стал приём лингвистической игры со зрителем. Например, в сцене «занятия по обучению любви» персонажи повторяли предложение на разных языках, а затем на определённый ритм музыки высказывали собственное мнение о любви, что являлось полу импровизацией. Элементы игры обнаруживались и в сценографии: часы на сцене были визуализированы группой уборщиков и обрамлены их восклицаниями по поводу часов, дом главной героини имел вид стола в форме часов, зоопарк виделся зрителям красным светом с силуэтами животных, а метро – группой плотно стоящих людей, держащих в руке кольцо [4, с. 134].

Второй проблемой в постановке национальной классики на сцене авангардного театра являлось несоответствие взаимоотношений эмоционального и рационального в драматическом произведении и режиссёрских концептах авангардного театра. Традиционная китайская драматургия представляла собой реалистичное воспроизведение действительности, где эмоции субъекта не были преувеличены. Авангардный театр отстаивал эстетический принцип экспрессионизма и поэтому стремился подчеркнуть эмоциональную правду, без особого внимания к объективной. Таким образом, новое изменение в революционном взгляде на театр - это переход от обращения к разуму к обращению к эмоциям. Наиболее очевидным проявлением апелляции к эмоциям являлся абсурд по причине своей иррациональности и фокусировке исключительно на правде внутренних эмоций субъекта. Спектакль «Станция» Гао Синцзяня явилась одним из шедевров экспериментального китайского театра 1980-х гг. Режиссёр, разрешая конфликт между драматургией и концептом авангардного театра построил повествование в жанре театра абсурд. В абсурдно преувеличенном описании ожидания автобуса группой людей на остановке автор обратился к существующей дилемме современного человека, к озабоченности состоянием человеческого существования и выживания [5, с. 23].

Повествование на станции велось разными голосами, иногда двумя или тремя, вплоть до семи голосов, говорящих одновременно. Гао Синцзянь сознательно использовал излюбленный полифонический прием и именно через «шум» донёс свою главную мысль – люди в современном обществе говорят одновременно, не имея возможности услышать друг друга. В каждой из шести картин варьировалось в своем действии одно и тоже абсурдное поведение группы людей, которые просто ждали, не решаясь уходить, скованные внешними социальными факторами и внутренними ограничениями. Спектакль завершался сценой с «молчаливым человеком», который резко поднимался и смело, не оглядываясь, шагал в город, олицетворяя собой решительность.

Третьей проблемой в постановке китайской национальной классики на сцене авангардного театра стала проблема расхождения в классической драматургии и экспериментальной режиссуре во взаимоотношениях между искусством и жизнью. Традиционная китайская драматургия придерживается классического положения о том, что «искусство исходит из жизни и выше жизни». Например, такие понятия, как «четвертая стена» и «три единства», можно объяснить только в контексте «искусства». Китайский авангардный театр начал вводить в театр нехудожественные элементы жизни, пытаясь растворить границы между искусством и жизнью. Разрешением противоречия стало трансформация режиссёрами времени и пространства действия, а также доведение эмоциональных переживаний героев до уровня событий реальности. Пьеса «Абсолютный сигнал» Гао Синцзяня явилась первым произведением классики на сцене на пути к воплощению театральных инноваций. Поставленный в Пекинском народном художественном театре в 1982 г. режиссером Линем Чжаохуа спектакль по данной пьесе, вызвал бурную реакцию в театральном мире [6, с. 4]. Художественные поиски и эксперименты в пьесе начались с разрушения «четвертой стены», создания гипотетической природы сцены, расширения времени и пространства, что повлекло за собой полную свободу существования актеров, упрощение драматического действия и сосредоточение внимания на сложных психологических состояниях персонажей. В попытке одновременно экстернализовать реальность и воплотить воспоминания, мечты, внутренние монологи и сны героев режиссер применил метод киномонтажа. При помощи освещения и звука он свободно трансформировал и наложил друг на друга в одном сценическом времени и пространстве настоящее и вымышленное, создав сложную структуру действия, оказав сильнейшее визуальное, эмоциональное воздействие на зрителя. Звуки и мелодии, меняющиеся ритмы не только организовали темпоритмическую, временную фактуру спектакля, создали атмосферу, но и стали маркерами психологической трансформации героев, что не было типично для постановочного процесса в китайском театре [6, с. 6].

Четвёртой проблемой можно считать конфликт между стилем национальной драматургии и эстетикой авангардного театра. Разрешением конфликта можно считать использование в авангардных спектаклях режиссёрских приёмов и выразительных средств традиционного китайского театра, которые по своей эксцентричности и стремлению к эстетизации были схожи с приёмами модернистских постановок. Так, например, в спектакле «Абсолютный сигнал» для укрупнения изображения и выражения внутренних противоречий главных героев, режиссер прибегнул к использованию художественных приемов китайской оперы, максимально освобождая пространство сцены от декораций, оставив лишь несколько стульев и жесткую койку. Значимую роль он отвёл музыкальному и световому оформлению, которые стали мета текстовыми элементами и сгруппировали последовательность трех основных планов действия. Линь Чжаохуа неоднократно подчеркивал, что использование новых сценических приемов, призванных по-новому позиционировать театр и пробуждать чувства и эмоции зрителя, восходят к традициям

классического китайского театра и повторяют «путь оперы»: «Декорации не важны, звук и освещение – это душа спектакля» [6, с. 8]. В спектакле по пьесе Гао Синцзяня «Дикарь», поставленном Линем Чжаохуа в 1985 г. в Пекинском народном художественном театре, демонстрировалась бесконечная жизненная сила современного театра в мультимедийном синтезе с выразительными средствами китайской оперы и древних ритуалов, где были объединены декламация, рэп, куклы, пантомима и маски, ритуальные песни и танцы. Гонги и барабаны, перемежались в постановке с трубами, танец нуо, танец лесорубов, притчи и баллады, исполняемые древним сказителем, ритуалы (вызывание дождя, свадебные обряды) погружали в атмосферу таинственного древнего мира, возвращая к ранним следам зарождения человеческой цивилизации.

Таким образом, проблемы постановки национальной классики на сцене авангардного театра заключались в несоответствии общих концепций классической китайской драматургии и авангардной режиссуры, несоответствии взаимоотношений эмоционального и рационального в драматургических произведениях и режиссёрских концептах авангардного театра, в расхождении во взаимоотношениях между искусством и жизнью в драматургии и режиссуре, в конфликте между стилем национальной драматургии и эстетикой авангардного театра. Разрешением подобных противоречий можно считать включение в повествование спектакля элементов модернистской игры, построение композиции спектакля в жанре театра абсурда, трансформация режиссёрами времени и пространства действия, а также доведение эмоциональных переживаний героев до уровня событий реальности, использование в авангардных спектаклях режиссёрских приёмов и выразительных средств традиционного китайского театра.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гунмин, Чэнь. Новые изменения в современном представлении о драме / Чэнь Гунмин // Драматический журнал. – 1985 - №10. – С. 23 – 27.
2. Станиславский, К. Работа актера над собой. - М.: Искусство, 2018. - 507 с.
3. Бочаров, В.О. Генезис понятия «режиссёрское решение» как преодоление классической поэтики». – М.: Рос. гос. ин-т театр. иск-ва, 2018. – 60 с.
4. Сян, Инци. Разговор о модернистских чертах в "Влюбленном носороге" / Инци Сян // Молодые писатели. – 2020 - №3. – С. 132 –135.
5. Го, Синь. Гуманизм и реалистическая рациональность в "Станции" / Синь Го // Литературные исследования. – 2014. – № 5. – С. 22 – 25.
6. Лю, Пин. "Соревнование" за молодежь и аудиторию в "Абсолютном сигнале" / Пин Лю // Перечитывая классику. – 2020. – № 2. – С. 4 – 8.

REFERENSES

1. Gunmin, Chen'. Novye izmeneniya v sovremennom predstavlenii o drame / Chen' Gunmin // Dramaticheskii zhurnal. – 1985 - №10. – Pp. 23 – 27.
2. Stanislavskii, K. Rabota aktera nad soboi. - M.: Iskusstvo, 2018. - 507 p.
3. Bocharov, V.O. Genezis ponyatiya «rezhisserskoe reshenie» kak preodolenie klassicheskoi poetiki». – M.: Ros. gos. in-t teatr. isk-va, 2018. – 60 p.
4. Syan, Intsi. Razgovor o modernistskikh chertakh v "Vlyublennom nosoroge" / Intsi Syan // Molodye pisateli. – 2020 - №3. – Pp. 132 –135.
5. Go, Sin'. Gumanizm i realisticheskaya ratsional'nost' v "Stantsii" / Sin' Go // Literaturnye issledovaniya. – 2014. – № 5. – Pp. 22 – 25.
6. Lyu, Pin. "Sorevnovanie" za molodezh' i auditoriyu v "Absolyutnom signale" / Pin Lyu // Perechityvaya klassiku. – 2020. – № 2. – Pp. 4 – 8.

Чэнь Пэн

аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
Институт музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: 626790813@qq.com

Chen Peng

postgraduate student of the Department of Musical Education and Education
Institute of Music, Theater and Choreography
The Herzen State Pedagogical University of Russia

ФОРТЕПИАННЫЙ ЦИКЛ ЦЗЯН ВЭНЬЕ «ВЕЛИКОЛЕПИЕ ПЕКИНА»

Аннотация. Статья посвящена аналитическому рассмотрению фортепианного стиля цикла известного китайского композитора Цзян Вэнье «Великолепие Пекина». В цикле 10 произведений, все они, как и название цикла, носят программный характер. Каждая пьеса посвящена городу, китайской природе, трудовым будням простых китайских тружеников. Весь цикл проникнут национальным колоритом, что, автор статьи раскрывает в анализе фортепианной фактуры, в структуре мелодии и особенностях гармонии.

Ключевые слова: композитор, цикл, творчество, исполнение, характер, традиционная культура.

JIANG WEN PIANO CYCLE "THE SPLENDOR OF BEIJING"

Abstract. Piano cycle by Jiang Wenye "Splendor of Beijing" Annotation. The article is devoted to the analytical consideration of the piano style of the famous Chinese composer Jiang Wenye "The Splendor of Beijing". There are 10 works in the cycle, all of them, like the name of the cycle, are of a program nature. Each play is dedicated to the city, Chinese nature, everyday life of ordinary Chinese workers. The whole cycle is imbued with national flavor, which, the author of the article reveals in the analysis of the piano texture, in the structure of the melody and the features of harmony.

Keywords: composer, cycle, creativity, performance, character, traditional culture.

Введение. Известный китайских композитор Цзян Вэнье родился в Тайбэе (Тайвань) в 1910 году, учился в Японии. Своё первое оркестровое произведение («Тайваньский танец») он сочинил в 1934 году. Ранние композиции Цзяна Вэнье были более «японскими» по стилю, поскольку он жил в Японии на протяжении нескольких лет. Однако в произведениях, созданных в середине его творческого пути, больше заметно влияние традиционной китайской культуры. Произведение, которое будет рассматриваться в рамках данной работы, называется «Великолепие Пекина». Это первое сочинение Цзяна Вэнье после возвращения в Китай, и его звучание вдохновлено тем, что композитор видел и слышал во время своей жизни в Пекине. Музыка «Великолепие Пекина» посвящена изображению улиц, дворцов, городских стен, многочисленных жителей и торговцев Пекина. Цзян Вэнье стремился к тому, чтобы воссоздать средствами музыки уникальный облик города и в то же время выразить свою любовь к традиционной китайской культуре и музыке.

Цель данной статьи. Ввести в российское музыкальное пространство неизвестное произведение современной китайской музыки, которое может быть интересно музыковедам-теоретикам, так и исполнителям, как явление иной музыкальной культуры.

Основная часть. Цикл пьес «Великолепие Пекина» состоит из десяти частей, а именно: 1. «Площадь Тяньаньмэнь» 2. «Запретный город» 3. «Полночь у алтаря земли и зерна» 4. «Клоун» 5. «Памятник дракону» 6. «Котовник иволлистный» 7. «Далёкие удары маленьких барабанов» 8. «В ламастерии» 9. «Первый танец серпа» 10. «Второй танец серпа».

Часть 1. «Площадь Тяньаньмэнь»

北京万华集 作品第二十二号
The Splendors of Beijing Op.22
(1938)

一、天安门
Tian'anmen (The Gate of Heavenly Peace)

江文也
Jiang Wen-Ye

Largo molto grandioso

Вступительная часть, открывающая «Великолепие Пекина», состоит всего из шести тактов и двух фраз.

Произведение начинается с яркого *ff* с нотой до в басу, торжественное звучание которой является своего рода сквозной «опорой» всего произведения, олицетворяя величие площади Тяньаньмэнь. Диапазон между верхними и нижними голосами составляет пять октав, что создаёт особый акустический эффект и ощущение пространства. Чередование высоких и низких регистров имитирует звук колоколов на башне Тяньаньмэнь, эхом разносящийся над городом.

Часть 2. «Запретный город»

Эта мелодичная пьеса написана в повествовательной манере и основана на китайской пентатонике. Форма пьесы состоит из двух частей с небольшой кодой: раздел А — такты 1-30, часть В — такты 31-49 и кода — такты 50-57.

В первом разделе мелодия изложена параллельными квартами и отличается ярким вокальным характером.

二、紫禁城下
At the Foot of the Forbidden City

Andantino tranquillo con molto fantasia

С начала второго раздела (такт 31) динамика постепенно меняется с *p* на *ppp* с выразительным *ritenuto*, что переводит произведение в совершенно другую атмосферу и отображает тонкие изменения в настроении автора во время посещения Запретного

города. Затем параллельные кварты появляются вновь, напоминая о начале пьесы и как бы показывая, что автор всё ещё в Запретном городе, но уже с другими мыслями. Варьирование первоначального тематизма свидетельствуют о том, что главный герой видит что-то новое, либо же у него возникли другие эмоции от увиденного.

Часть 3. «Полночь у алтаря земли и зерна»

Эта пьеса представляет собой полифоническую композицию с прелюдией и кодой и наполнена религиозным подтекстом. Алтарь «社稷坛» был местом поклонения и благословения в Китае во времена династий Мин и Цин; «社» означает «земля», а «稷» — «зерно». Китайские императоры утверждали, что были посвящены в свой сан Небом, и уподобляли себя «Сыновьям Неба». В этом алтаре ритуалы проводятся каждый год — например, когда происходят важные события (такие, как завоевания или стихийные бедствия), что придаёт этому месту дух торжественности и сакральности.

三、子夜，在社稷坛上 Midnight at the Altar of Land and Grain



Мелодия в тактах 1-3 имитирует звук колокола (это традиционный китайский ударный инструмент из камня или нефрита) — длинный, протяжный. В пьесе четыре небольших раздела; линия баса остаётся почти неизменной, с небольшим ритмическим варьированием. Относительно мелодической линии все четыре раздела тоже перекликаются друг с другом, образуя чёткую и логичную структуру. Пьеса заканчивается на *pp*, оставляя впечатление величия и покоя.

Часть 4. «Клоун»

四、小丑 Clown




Четвёртая пьеса цикла состоит из двух разделов (такты 1-9 и такты 10-17) и образует

резкий контраст с тремя предыдущими частями. Она подобна быстрой и эффектной токкате, рисующей комический образ клоуна. Произведение начинается со *staccato* в левой руке, имитирующего движение ног клоуна, и мелодии правой руки, имитирующей движения верхней части его тела. Диссонирующие интервалы подчёркивают эксцентричный образ клоуна. Второй раздел начинается с повтора начальной темы, а концовка производит ещё более яркий юмористический эффект.

Часть 5. «Памятник дракону»

五、龙 碑
Dragon Monument

Moderato poco maestoso



Самый древний китайский памятник дракону находится в уезде Пуян (провинция Хэнань) в парке площадью 12 000 квадратных метров. Пьеса «Памятник дракону» по стилю похожа на первую и третью части цикла, так как тоже имеет торжественный характер, а также здесь используется мотив из пьесы «Тяньаньмэнь». Пятая пьеса состоит из двух миниатюрных разделов: такты 1-4 и такты 5-10. Партии правой и левой руки почти полностью написаны в унисон с интервалом в две октавы, а тон до в басу, повторяющийся трижды (в тактах 2, 4 и 10) усиливает величественность звучания.

Часть 6. «Котовник иволистный»

六、柳 絮
Willow Catkins

Andantino pastorale



Шестая пьеса изображает сцену трепетания ивы в Пекине и написана в стиле, заимствованном из музицирования на баньху — струнном инструменте, на котором играют в Китае уже около 300 лет. Он обладает высоким и звонким звуком и используется в качестве аккомпанирующего инструмента в северно-китайской музыкальной драме, а также для ансамблевых и сольных выступлений. Каждый такт мелодии пьесы «Котовник иволистный» имеет свой уникальный ритмический рисунок, что похоже на импровизационную манеру музицирования на баньху, где исполнителю предоставлена полная свобода.

Правый голос использует ряд восходящих и нисходящих диатонических интервалов, которые имитируют трепетание ивы в воздухе, в то время как басовое ре в левой руке изображает падение ивы на землю.

Пьеса 7. «Далёкие удары маленьких барабанов»

Произведение представляет собой сочетание западной мажорно-минорной системы с китайской пентатоникой, а равномерная пульсация в быстром темпе изображает звук барабана, который часто слышен на улицах и в переулках Пекина, являющийся своего рода символом процветания и насыщенной событиями городской жизни. В партии левой руки звучит барабан, на котором играет главный герой пьесы, а партия правой руки имитирует барабанный бой, издаваемый другими музыкантами. Эти две партии переплетаются, и постепенно добавляется всё больше хроматизмов, подводя к наиболее яркой по звучности точке в такте 17: создаётся эффект, будто множество барабанов играют вместе, а затем главный герой удаляется от рыночной площади со своим барабаном в руках, и музыка постепенно стихает.

七、小鼓儿，远远地响 Distant Beats of Little Drums

Allegro rustico

piano sempre

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of staves. The first system has a grand staff with a treble clef on the right and a bass clef on the left. The tempo is marked 'Allegro rustico' and the dynamics 'piano sempre'. The right hand has a melodic line with eighth notes, while the left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system continues the same musical material.

Часть 8. «В ламастерии»

После части «Полночь у алтаря земли и зерна» это второе произведение из цикла с сильным религиозным подтекстом. Музыкальный язык восьмой пьесы однороден, мелодия практически отсутствует — вместо неё на фоне неизменной ноты ля в басу звучат аккорды, построенные на основе диссонирующих секунд. Форшлагги в левой руке в виде восходящей хроматической гаммы придают музыке более таинственную окраску. В целом это все выразительные средства, которые использует автор в этой пьесе — небольшое развитие происходит лишь только за счёт динамических и регистровых контрастов.

八、在喇嘛庙
At a Lamasery

Lento misterioso

The musical score for 'At a Lamasery' is written for piano. It features a treble and bass clef with a key signature of two flats. The tempo is marked 'Lento misterioso'. The score includes dynamic markings such as 'rubato molto', 'm.d.', and 'm.s.'. The piece is characterized by a slow, atmospheric quality with a focus on texture and mood.

Части 9 и 10. «Первый танец серпа», «Второй танец серпа»

Эти два произведения исполняются подряд — «Второй танец серпа» исполняется сразу после «Первого танца серпа», и вместе они образуют подобие сонатной формы. Такты 1-45 — как бы экспозиция, такты 46-52 — переходный фрагмент, где первый танец незаметно «перетекает» во второй, и с такта 53 начинается «разработочный» материал; такты 91-100 образуют ещё один соединительный раздел, в тактах 101-114 проходит реприза, а в тактах 115-120 — кода.

九、第一镰刀舞曲
Dance of the Sickles (I)

Allegro feroce

The musical score for 'Dance of the Sickles (I)' is written for piano. It features a treble and bass clef with a key signature of two flats. The tempo is marked 'Allegro feroce'. The score includes dynamic markings such as 'f' and 'senza legato'. The piece is characterized by a fast, energetic quality with a focus on rhythm and melody.

十、第二镰刀舞曲
Dance of the Sickles (II)

Listesso tempo

The musical score for 'Dance of the Sickles (II)' is written for piano. It features a treble and bass clef with a key signature of two flats. The tempo is marked 'Listesso tempo'. The score includes dynamic markings such as 'f'. The piece is characterized by a moderate, steady quality with a focus on rhythm and melody.

Это произведение основано на одноимённой народной песне из провинции Цзянсу и изображает танец крестьян в поле, где серп — их главный инструмент для работы.

Произведение начинается в фа мажоре, мелодия вступает в третьем такте и открывает первый раздел формы. Мелодия довольно долго звучит в басовом регистре, что подчёркивает энергию танцевального ритма и изображает крестьян, слаженно работающих в поле. Мелодия постепенно переходит в более высокий регистр, тема

немного варьируется, что придаёт звучанию несколько «японский» оттенок, и тональность меняется с фа мажора на ре мажор. Второй танец можно рассматривать как разработку и репризу предыдущей части с элементами японского тонального подхода. Начиная с такта 53, движение переходит в разработочный раздел в фа миноре, при этом в линии баса используется материал из предыдущей части. Динамика нарастает к такту 114 и достигает максимума на *sff* в такте 120.

Заключение

Фортепианное произведение «Великолепие Пекина» Цзяна Вэнье проникнуто любовью к родине и желанием воплотить традиции китайской культуры в музыкальных звуках. В этом произведении композитор стремился избежать влияния японской музыки. Хотя западные композиционные техники всё ещё оказывали влияние на его творчество, всё же в каждом его сочинении заметно сказываются музыкальные традиции Китая — например, пентатоника и интонации китайского народного мелоса. Музыка Цзяна Вэнье отличается простотой используемых средств и в то же время яркостью образов, в ней запечатлены как сцены китайской народной жизни, так и личные эмоции и впечатления композитора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дин Шандэ. Исследование техники композиции (VIII) [J], Музыкальное искусство, 1987: с. 51-61.
2. Бянь Мэн. Формирование и развитие китайской фортепианной культуры [M]. Пекин: Издательство «Хуа Лэ», 1996.
3. Ли Янна. Подражание — Интеграция — Инновация: об истоках и выражении китайской фортепианной культуры [J]. Издательство искусства Внутренней Монголии, 2007: с. 29-31.
4. Ван Чанг. Сравнительное исследование двух китайских фортепианных сюит [D], Чэнду: Юго-западный университет национальностей, 2017.
5. Исследования китайских фортепианных сюит двадцатого века / Цзинь Хуэй. — Нанкин: Издательство Юго-Восточного университета, 2020.
6. Чжан М. Развитие навыка концертного выступления у детей в учреждениях дополнительного образования // Педагогический научный журнал. 2021. № 2. С. 39-42.

REFERENCES

1. Din Shande. Issledovanie tekhniki kompozitsii (VIII) [J], Muzykal'noe iskusstvo, 1987: Pp. 51-61.
2. Byan' Men. Formirovanie i razvitie kitaiskoi fortepiannoi kul'tury [M]. Pekin: Izdatel'stvo «Khua Le», 1996.
3. Li Yanna. Podrazhanie — Integratsiya — Innovatsiya: ob istokakh i vyrazhenii kitaiskoi fortepiannoi kul'tury [J]. Izdatel'stvo iskusstva Vnutrennei Mongolii, 2007: Pp. 29-31.
4. Van Chang. Sravnitel'noe issledovanie dvukh kitaiskikh fortepiannykh syuit [D], Chendu: Yugo-zapadnyi universitet natsional'nostei, 2017.
5. Issledovaniya kitaiskikh fortepiannykh syuit dvadtsatogo veka / Tszin' Khuei. — Nankin: Izdatel'stvo Yugo-Vostochnogo universiteta, 2020.
6. Chzhan M. Razvitie navyka kontsertnogo vystupleniya u detei v uchrezhdeniyakh dopolnitel'nogo obrazovaniya // Pedagogicheskii nauchnyi zhurnal. 2021. № 2. Pp. 39-42.

Цуй Чжиань

ассистент-стажер

ФГБОУ ВО «Российской академии музыки им. Гнесиных»

e-mail: cui.zhian@rambler.ru

Cui Zhian

assistant-trainee

of the Gnessin Russian Academy of Music

ОСОБЕННОСТИ КАМЕРНОЙ ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКИ **А.С. ДАРГОМЫЖСКОГО**

Аннотация. Статья посвящена анализу камерной вокальной музыки русского композитора А.С. Даргомыжского: романсов и песен, вокальных ансамблей, хоров «Петербургские серенады». Цель данного исследования состоит в выявлении характерных композиционно-стилистических особенностей творчества названного композитора. Актуальность темы объясняется возобновлением интереса к творчеству композитора в исполнительской среде, что объясняется, с одной стороны, универсальностью избранных тем, а, с другой, – простотой и гибкостью музыкального языка, позволяющего исполнительские интерпретации в разных стилях. В результате исследования можно сделать вывод о возобновлении актуальности его произведений для современных исполнителей – любителей и профессионалов, а также культуры домашнего музицирования. На фоне исторической перспективы возрождения национальной идентичности государства внимание к музыкантам-соотечественникам способствует мягкому и ненавязчивому формированию патриотического чувства через практическое (исполнительское) знакомство с вокальной лирикой композитора, через эмоционально-чувственное восприятие его произведений.

Ключевые слова: Даргомыжский, камерная вокальная музыка, романсы, «Петербургские серенады», вокальные ансамбли, декламационность, салон.

FEATURES OF CHAMBER VOCAL MUSIC BY A.S. DARGOMYZHISKY

Abstract. The article is devoted to the analysis of chamber vocal music of the Russian composer A.S. Dargomyzhsky: romances and songs, vocal ensembles, choirs "Petersburg Serenades". The purpose of this study is to identify the characteristic compositional and stylistic features of the work of the named composer. The relevance of the topic is explained by the renewed interest in the composer's work in the performing environment, which is explained, on the one hand, by the universality of the chosen topics, and, on the other hand, by the simplicity and flexibility of the musical language, which allows performing interpretations in different styles. As a result of the study, we can conclude that the relevance of his works for modern performers - amateurs and professionals, as well as the culture of home music making, is renewed. Against the background of the historical perspective of the revival of the national identity of the state, attention to compatriot musicians contributes to the soft and unobtrusive formation of a patriotic feeling through practical (performing) acquaintance with the composer's vocal lyrics, through the emotional and sensory perception of his works.

Keywords: Dargomyzhsky, chamber vocal music, romances, "Petersburg serenades", vocal ensembles, declamation, salon.

На рубеже 20-21 веков произошли серьезные изменения в исторической, культурной и социальной жизни. Они требуют пересмотра некоторых культурных

явлений, к которым, безусловно, относится и творчество Даргомыжского. Несмотря на достаточную изученность и популярность творчества композитора серьезные исследования по-прежнему ограничиваются единственной монографией М.Пекелиса [1,2,3] и статьей Ю.В. Келдыша [4, с.83-133]. В последние десятилетия в отечественном музыкознании появился ряд работ, посвященных оперному творчеству композитора, однако, камерное творчество освещается либо в отдельных статьях, либо в крупных обзорных трудах, посвященных камерному вокальному и ансамблевому творчеству русских композиторов в целом [5-9]. В ряде работ творчество Даргомыжского рассматривается с педагогической точки зрения в свете вокальных и концертмейстерских проблем. Учитывая очевидный интерес со стороны педагогов-инструменталистов и исполнителей, представляется перспективным анализ особенностей камерного вокального творчества с позиции его актуальности в наше время.

Целью исследования является выявление тех черт указанных произведений, которые привлекают профессионалов и одаренных любителей, могут способствовать их популяризации и широкому распространению камерной музыки Даргомыжского (например, в современных «салонах», в домашних концертах и проч.)

Задачи:

- определить круг излюбленных жанров;
- обозначить поэтические предпочтения композитора;
- проанализировать основные музыкальные выразительные средства (фактура, мелодия, ритм, форма);
- вычленив типологические черты романса и самобытные черты авторского стиля;
- оценить указанные произведения с позиции доступности исполнения в том числе любителями.

Камерная вокальная лирика составляют основную часть творческого наследия композитора. Произведения Даргомыжского в этом жанре можно условно разделить на три группы: около 100 романсов и песен, 25 вокальных ансамблей и 13 хоров «Петербургские серенады». Последний блок также можно отнести к камерной вокальной музыке, поскольку, как известно, изначально «Петербургские серенады» были созданы как вокальные трио, лишь позднее переработаны в хоры. Они отличаются как от романсов и ансамблей, так и от оперных хоров композитора.

Первый период творчества, тесно связанный с салонами Петербурга, относится к 30-40гг XIXв [1, с.235-316]. Даргомыжский был завсегдаем салонов, он сам пел и преподавал вокал, получил общественное признание как отличный пианист и концертмейстер.

Для романсов первой половины XIXв характерно жанровое многообразие. Основные вокальные жанры, распространенные в то время, встречаются среди романсов Даргомыжского уже в этом периоде и прослеживаются на протяжении всего творческого пути:

- Русская песня (с элементами украинского мелоса): «Ведьма», «В темну ночку в чистом поле», «Тучки небесные», «Баба старая».
- Цыганская «Ты хорошенькая»,
- Водевиль «Каюсь, дядя, черт попутал»
- Баллады (фантазии) «Мой суженый, мой ряженный», «Свадьба».
- Восточный романс «Вертоград» (далее «восточную» линию продолжит «Восточный романс» «восточная ария» позднего периода «О дева роза, я в оковах!»).
- Серенады «Рыцари», «Ночной зефир»
- Вальс («Юноша и дева», «16 лет»).

- Камерная лирика (основной жанр): «Только узнал я тебя», «La sincere», «Голубые глаза», «Баю, баюшки, баю», «Ты хорошенькая», «Привет», «Я вас любил», «Как мила её головка», «Она придёт», «Вертоград», «Я умер от счастья», «Лилета», «Юноша и дева», «Я сказала, зачем», «Не судите, люди добрые», «Dieu, qui sourit», «Слышу ли голос твой», «Не скажу никому», «Дайте крылья мне», «Мечты, мечты!», «Поцелуй», «Я затеплю свечу», «О, милая дева», «Без ума, без разума».

В ранних романсах Даргомыжского царят Пушкин и поэты пушкинского круга — Дельвиг, Языков, Туманский, Вяземский, а также Лермонтов. Половина романсов на пушкинские тексты написана в начале сороковых годов.

Как пишет О.Д. Степанидина, «подавляющее большинство его камерных романсов написано в типичной для этого общества тематике, которая требует соответствующих выразительных средств, а именно кантиленного типа мелодизма и крайне скупого сопровождения [...] В этой музыке необходимо было соблюдать умеренность в выражении чувств. [10, с.50-51]». Необходимо отметить, что Е.А. Ручьевская такой тип мелодии предлагает называть «ариозным» или «песенным» (в зависимости от преобладающих черт), а не кантиленным [11, с.163-164]. Под кантиленной мелодией она понимает мелодию с большим количеством распевов, чего, за редким исключением, нет в романсах Даргомыжского. Для ариозного типа, напротив, характерен силлабический принцип вокализации стиха (слог=тону), ровное движение длительностей, фразовое членение.

Большую роль в творческом развитии композитора сыграла заграничная поездка 1844—1845 гг. Поиск нового музыкального языка, принципов более тесной взаимосвязи между словом и музыкой привели композитора к преобладанию в ряде его произведений декламационного типа вокальной мелодии и детальному следованию за текстом. Наряду с этим он продолжал сочинять и камерную лирику.

Важнейшей особенностью вокального творчества этого периода явилось значительное углубление его психологического содержания. Это проявляется в усилении декламационной составляющей, усложнении гармонии, детализацию фактуры.

Жанровую палитру романсов обогащает лирический монолог («И скучно, и грустно», «Ты скоро меня позабудешь», «Мне грустно», «Не скажу никому», «Я помню глубоко») и комическая песня-сценка «Мельник». В этой песне впервые проявились черты музыкального реализма, которые разовьются в поздних песнях: речевая выразительность мелодии, применение «театральных» ремарок на русском языке («с раздумьем»), гибкое следование фортепианной партии за текстом.

От жанровых моделей и стилистики ранних романсов композитор также не отказывается.

Увеличивается количество «русских песен». Даргомыжский пишет их на стихи Кольцова («Я затеплю свечу», «Не скажу никому», «Ох, тих, тих, ти!», «Без ума без разума») и народные тексты («Душечка—девица», и «Лихорадушка»). Развивается «цыганская» песня: «Ненаглядная ты», «Если встречу с тобой», «Ванька-Танька», «У него ли русы кудри». Влияние цыганской страстности ощущается в романсах «Я сказала, зачем», «Дайте крылья мне», «Поцелуй».

Среди поздних произведений Даргомыжского (конец 1850х-1860е) в первую очередь выделяются песни «Старый капрал» (1858), «Червяк» (1858) на стихи В. Курочкина и «Титулярный советник» (1859) на стихи П. Вейнберга. По содержанию к ним примыкает песня-пародия [3, с.159] «Мчит меня в твои объятия» (1859). Новизна тематики, идей, художественных задач вызвала дальнейшее развитие новаторских реалистических качеств музыки Даргомыжского. Он проявляет драматургическое дарование, трактуя песни как концертно-театральные произведения [3, с.142-143], даже

употребляет своеобразные театральные ремарки на русском языке, как ранее в «Мельнике». В этих песнях преобладает декламационный тип мелодии, эмоциональная открытость, появляется новый герой – чеховского, гоголевского типа, формируется интонационный реализм как законченный творческий метод композитора.

Однако, несмотря на музыкальное новаторство и безусловную художественную и историческую ценность так называемых «искровских» песен композитора, они немногочисленны, все написаны 1858-59 годах. Больше он к этому жанру не возвращался. В салонах XIXв эти пьесы звучали редко, предназначаясь, как и «Каменный гость» для особо близких, избранных друзей композитора. Салоны же оставались сферой разнообразной лирики, от которой Даргомыжский никогда не отказывался.

В некоторых лирических романсах композитор усиливает конфликтную составляющую («Расстались гордо мы», «Мне все равно»). Среди новых и переосмысленных старых жанров выделяются драматическая баллада «Паладин», «речитатив» «Ты вся полна очарованья», баркарولا «Песнь рыбки», элегия «На раздолье небес».

Как видно, к некоторым жанрам Даргомыжский обращается единственный раз (речитатив, драматическая песня, комическая песня, фантазия), другие же используются многократно (русская песня, цыганская песня, элегия, баллада). Предпочтения композитора по-прежнему остаются в сфере камерной лирики: иногда она окрашена драматическими тонами или страстными интонациями, иногда в нее вкрапляются речитативные элементы, но в целом, эти романсы не выбиваются из общей стилистической концепции его творчества.

Вокальные ансамбли Даргомыжского во всей полноте представлены в сборнике «Полное собрание вокальных ансамблей и хоров» под редакцией М. Пекелиса [12]. Сборник включает 20 самостоятельных ансамблей, 2 дуэта из неоконченных опер «Эсмеральда» и «Мазепа», фрагменты неоконченной оперы «Рогдана» (дуэтино и 4 хора) и «Петербургские серенады». Кроме того, составитель включил в сборник переложения романсов и песен других авторов.

Некоторые ансамбли представляют собой переложение ранее написанных романсов («Ты и вы», «Душечка девица», «К друзьям»). Композитор использует здесь аналогичные жанровые модели – элегия, русская песня, болеро. Для большинства ансамблей, как и для большинства романсов характерна кантилена, скромная фортепианная фактура, единообразие фактуры и мелодии. Некоторые ансамбли отличаются от бытовых романсов лишь наличием второго голоса, в других, напротив, композитор использует наличие двух и более партий как повод для театрализации, драматизации действия [12, с. 4-5]. Так, в дуэте «Дева и роза» (начало 1830х) диалог девушки и утешающей ее розы занимает первые две строфы, которые звучат в одноименных тональностях. 3я строфа, собственно дуэт, звучит в миноре, как и первая. Ладовая симметрия 1 и 3 строф создает трехчастность и, одновременно, подчеркивает драму девушки. Театрализация есть и других ансамблях. Например, в трио «Скажи, что так задумчив ты» (1851-1852) дуэт вопрошающих друзей противопоставляется сольному ответу тонально, ладово и метроритмически (пример 1 а, б).

Пример 1 а. Трио «Скажи, что так задумчив ты».

[2-й голос] *mf*
[3-й голос] *mf*
Ска- жи, что так за-дум-чив ты? Всё ве- се- ло во- круг; В гла-
Ска- жи, что так за-дум-чив ты? Всё ве- се- ло во- круг; В гла-

Пример 1 б. Трио «Скажи, что так задумчив ты».

[1-й голос] 3)

„О чём грущу, то в сердце

мне запало глубоко; А

На примере вокальных ансамблей можно заметить, как проявляется драматургическое дарование композитора. Он ищет способы дифференциации вокальных партий, подчеркивает внимание к слову, использует речевую интонацию и создает в камерных ансамблях, как и в ряде романсов, своеобразные сценки.

Проведенный анализ позволяет сделать следующие обобщения:

1. В своем камерном творчестве композитор обращается к стихам разных авторов, однако, прослеживаются предпочтения. Так, на стихи А.С. Пушкина написано 18 романсов, 7 дуэтов и 6 хоров (из 13); А.А. Дельвига – 9 романсов, 4 дуэта; М.Ю. Лермонтова – 6 романсов, 1 дуэт, 1 хор; А.В. Кольцова – 3 романа, 1 дуэт, 1 хор, Н.М. Языкова – 4 романа, 1 хор; А.В. Тимофеева – 4 романа, 1 хор. Неоднократно в романсовом творчестве композитор обращается к поэзии Е. Ростопчиной (3 романа), Ю. Жадовской (5 романсов), В.С. Курочкина (5 песен). 12 романсов, 7 дуэтов и 2 хора написаны на тексты неизвестных авторов. Несколько произведений используют народный, либо стилизованный текст, так же встречаются стихи иностранных авторов (Гюго, Дюма, Кальдерон, Байрон, Уланд). Любовь к Пушкину и Дельвигу проходит через все творчество Даргомыжского, в зрелом периоде появляются Лермонтов, Жадовская, на короткий период – Курочкин. Выбранные тексты в большинстве случаев диктуют и жанр романа. На тексты Тимофеева и Кольцова написаны романы в русском стиле, как его тогда понимали («Баба старая», «Не судите люди добрые», «Без ума, без разума» и другие), на стихи Пушкина (помимо прочих) – 3 «восточных» романа, на стихи Ю. Жадовской – преимущественно лирические романы. Знаковым для композитора оказывается творчество М.Ю. Лермонтова («Мне грустно», «И скучно, и грустно», «Тучки небесные», «Песнь рыбки», В. Курочкина («Старый капрал», «Червяк»).

2. Предпочтение отдается мажорным тональностям, что является типичной чертой салонной культуры, предпочитающей эмоциональную сдержанность и легкость. Чаще других встречаются фа, ре и си бемоль мажоры. В минорных тональностях из 100 романсов написан 31, из них 10 – в ре миноре, в том числе, знаковые «Мне грустно», «И скучно, и грустно», «Я все еще его люблю», объединенные не только общей тональностью, но и похожим драматическим строем и напряженной выразительной интонацией нисходящей ум.5 (пример 2).

Пример 2.

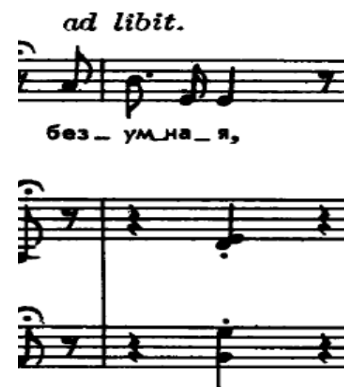
«И скучно, и грустно...»



«Мне грустно»



«Безумная»



3. Формы:

- сдвоенная песня (двухчастная форма, где первая часть – медленная, подражание народной протяжной с большим количеством распевов, а вторая часть – быстрая, плясовая)

- рондо («Свадьба», «Ночной зефир»)

- строфическая сквозная («Баба старая», «Суженый ряженный»)

- строфическая с вокальным рефреном (форма строфы – двухчастная, где второй частью является удержанный рефрен: «Старый капрал», «Червяк», «Расстались гордо мы»)

- трехчастная («16 лет», «Дева и роза», «На раздолье небес»)

- двухчастная «Вертоград», «Ты и вы», «Юноша и дева»

Романсы, имеющие строфические сквозные формы и формы с рефреном сложнее по содержанию. Нередко становление образа происходит в процессе, рефрен расставляет смысловые акценты и подчеркивает основную мысль.

4. Даргомыжский применяет типичные для того времени фактурные приемы (пример 3): аккордовая (3б), бас-аккорд (3а), гармоническая фигурация (3в).

Пример 3.

а) «Каюсь, дядя»



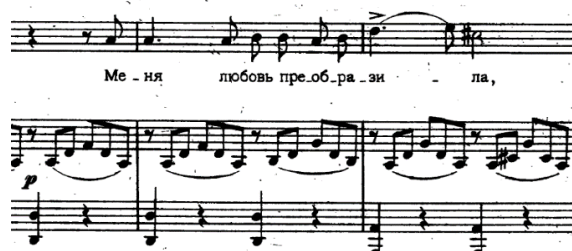
б) Голубые глаза



в) «Ты хорошенькая»



г) «Она придет»



Для салонных пьес характерно выдерживание одного фактурного типа на протяжении всего романа. В некоторых произведениях тип фактуры меняется несколько раз на протяжении пьесы, следуя за текстом («Мельник»). Индивидуализация фактуры чаще встречается в зрелых романах. Фортепианная партия большинства его романсов и ансамблей проста и доступна даже любителям.

Существенной особенностью гармонического музыкального языка Даргомыжского является подвижность тональных планов. Во многих, не только в реформаторских, романах гармония новаторская и неожиданная. На фоне простого аккомпанемента смысловые акценты, расставляемые гармонией, более заметны.

Как было сказано выше, композитор использует в камерной вокальной музыке ариозный, песенный и декламационный типы вокальной мелодии. Первые два являются типичными для жанра романса этого времени. К индивидуальным чертам стиля Даргомыжского относятся: применение декламационного мелодического типа, активное использование речевой интонации (пример 2), смещение акцентов текста на отдельные слова в ущерб поэтической структуре. Исполнительницы романсов Даргомыжского были, в основном, любительницами, а сам он, по свидетельству современников, не обладал выдающимися вокальными данными. Этим, по-видимому, объясняется относительная простота и доступность исполнения его произведений широким кругом исполнителей.

В XIX веке романсы Даргомыжского были любимы и популярны, затрагивали самые разные сферы жизни, близкие его современникам, оказываясь лиричными, трагическими, остро социальными, сатирическими. Возможно, Даргомыжскому не так хорошо удавались классические обобщения и гармоничное сочетание формы и содержания, как его старшему современнику Глинке. Хотя он любил Пушкина и постоянно обращался к нему, но большинство наиболее ярких романсов создал на стихи других авторов. Возможно, поэтому и отстраненные мифологические и волшебные сюжеты наподобие «Торжества Вакха» не получили признания, но простые человеческие переживания «Русалки», близкие дарованию Даргомыжского, близки и слушателю, поэтому лучшие страницы «Русалки» актуальны и сейчас. В сфере передачи психологических нюансов, интонаций речи, человеческих переживаний – от боли покинутой женщины до трагедии приговоренного к смерти солдата – Даргомыжский оказывается первопроходцем. Именно те произведения, в которых прочитывается личное отношение композитора (а многократно упоминаемые приемы создания «музыкальной правды» – это лишь средства донесения этого отношения) и сохранили актуальность до наших дней. Именно эти страницы его вокальной лирики стали наиболее ценными открытиями и вдохновили целую плеяду композиторов, начиная с Мусоргского.

Камерная вокальная лирика композитора не теряет актуальности и по сей день. С одной стороны, на это указывает значительное количество работ в области музыкальной педагогики, посвященных романсам композитора. С другой стороны, свою интерпретацию его произведений предлагают современные исполнители, как бы приглашая слушателя продолжить традицию салонного музицирования на современный лад. Хочется отметить классическое исполнение Олега Погудина в сопровождении гитары, а также авангардное прочтение лирики композитора в альбоме «Русские романсы: посвящение Даргомыжскому», который был записан в юбилейном 2013 году выдающимися представителями современного джаза - Вячеславом Гайворонским, Андреем Кондаковым и Владимиром Волковым [13, 14]. Андрей Кондаков сказал в интервью, что музыка Даргомыжского оказалась достаточно современной для этого проекта и позволила им «подобрать [к ней] исполнительские ключи» [14].

Несмотря на выдающееся историческое значение сатирических сенок-монологов и новаторство «Каменного гостя» в настоящее время более востребованными, как нам

кажется, могут стать именно лирические кантиленные романсы и ансамбли А.С. Даргомыжского. Образный строй, понятные каждому переживания обычного человека, мелодическая выразительность, ясный музыкальный язык и относительная простота исполнения делают их доступными широкому кругу как профессиональных музыкантов, так и любителей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Пекелис, М.С. Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение: в 3 томах. Т. 1: 1813–1845. – М.: Музыка, 1966. – 496 с.
2. Пекелис, М.С. Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение: в 3 томах. Т. 2: 1845–1857. – М.: Музыка, 1973. – 416 с.
3. Пекелис, М.С. Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение. В 3 т. Т. 3: 1858–1869. – М.: Музыка, 1983. – 317 с.
4. История русской музыки: монография. В 10 т. – Т. 6. 50-60 годы XIX в. / Ю.В. Келдыш, Л.З. Корабельникова, Е.М. Левашев, В.Н. Романова. – М.: Музыка, 1989. – 384 с.
5. Степанова, И.В. Эстетика Даргомыжского: традиционный подход с нетрадиционными выводами // Музыкальная академия. – 2020. – № 4. – С. 82-117.
6. Долгушина, М.Г. Камерная вокальная музыка в России первой половины XIX века: к проблеме связей с европейской культурой: автореф. дис. ... доктора искусствоведения. – СПб, 2010. – 47 с.
7. Дурандина, Е.Е. Камерные вокальные жанры в русской музыке XIX-XX веков: историко-стилевые аспекты: автореф. дис. ... доктора искусствоведения. – М., 2002. – 52 с.
8. Наумова, Е.Е. Камерный вокальный ансамбль в русской музыке: история и типология жанра: автореф. дис. ... кандидата искусствоведения. – М., 2002. – 26 с.
9. Палий, Е.Н. Салон как феномен культуры России XIX века: традиции и современность: автореф. дис. ... доктора культурологии. – М., 2008. – 39 с.
10. Степанидина, О.Д. Русская камерно-вокальная культура XIX века: трансформация жанра романса и проблемы исполнительства: монография. – Саратов: Саратовская гос. консерватория им. Л. В. Собинова, 2016. – 278 с.
11. Ручьевская, Е.А. Становление ариозной мелодии в русском романсе начала XIX века. Работы разных лет: сб. статей: в 2 т. / Т. 2. О вокальной музыке / Отв. Редактор В. В. Горячих. – СПб.: Композитор-Санкт-Петербург, 2011 – С.156-179.
12. Даргомыжский, А.С. Полное собрание вокальных ансамблей и хоров. (редакция, вступительная статья и примечания М. Пекелис). – М., Л.: Государственное музыкальное издательство, 1950. – 92 с.
13. Липатов А. Даргомыжский между джазом и авангардом. Новый альбом Гайворонского–Кондакова–Волкова посвящен романсам великого композитора. 19.09.2013 // Известия [офиц. сайт]. – URL: <https://iz.ru/news/557292> (дата обращения: 10.01.2023).
14. Гриневич А. Провалы Андрея Кондакова. 30.11.2011 // Республика Карелия [сайт]. – URL: <http://old.rk.karelia.ru/blog/provalyi-andreya-kondakova/> (дата обращения: 10.01.2023).

REFERENCES

1. Pekelis, M.S. Aleksandr Sergeevich Dargomyzhskii i ego okruzhenie: v 3 tomakh. T. 1: 1813–1845. – M.: Muzyka, 1966. – 496 p.

2. Pekelis, M.S. Aleksandr Sergeevich Dargomyzhskii i ego okruzhenie: v 3 tomakh. T. 2: 1845–1857. – M.: Muzyka, 1973. – 416 p.
3. Pekelis, M.S. Aleksandr Sergeevich Dargomyzhskii i ego okruzhenie. V 3 t. T. 3: 1858–1869. – M.: Muzyka, 1983. – 317 p.
4. Istoriya russkoi muzyki: monografiya. V 10 t. – T. 6. 50-60 gody XIX v. / Yu.V. Keldysh, L.Z. Korabel'nikova, E.M. Levashev, V.N. Romanova. – M.: Muzyka, 1989. – 384 p.
5. Stepanova, I.V. Estetika Dargomyzhskogo: traditsionnyi podkhod s netraditsionnymi vyvodami // Muzykal'naya akademiya. – 2020. – № 4. – Pp. 82-117.
6. Dolgushina, M.G. Kamernaya vokal'naya muzyka v Rossii pervoi poloviny XIX veka: k probleme svyazei s evropeiskoi kul'turoi: avtoref. dis. ... doktora iskusstvovedeniya. – Spb, 2010. – 47 p.
7. Durandina, E.E. Kamernye vokal'nye zhanry v russkoi muzyke XIX-XX vekov: istoriko-stilevye aspekty: avtoref. dis. ... doktora iskusstvovedeniya. – M., 2002. – 52 p.
8. Naumova, E.E. Kamernyi vokal'nyi ansambl' v russkoi muzyke: istoriya i tipologiya zhanra: avtoref. dis. ... kandidata iskusstvovedeniya. – M., 2002. – 26 p.
9. Palii, E.N. Salon kak fenomen kul'tury Rossii XIX veka: traditsii i sovremennost': avtoref. dis. ... doktora kul'turologii. – M., 2008. – 39 p.
10. Stepanidina, O.D. Russkaya kamerno-vokal'naya kul'tura XIX veka: transformatsiya zhanra romansa i problemy ispolnitel'stva: monografiya. – Saratov: Caratovskaya gos. konservatoriya im. L. V. Sobinova, 2016. – 278 p.
11. Ruch'evskaya, E.A. Stanovlenie arioznoi melodii v russkom romanse nachala XIX veka. Raboty raznykh let: sb. statei: v 2 t. / T. 2. O vokal'noi muzyke / Otv. Redaktor V. V. Goryachikh. – Spb.: Kompozitor-Sankt-Peterburg, 2011 – Pp.156-179.
12. Dargomyzhskii, A.S. Polnoe sobranie vokal'nykh ansamblei i khorov. (redaktsiya, vstupitel'naya stat'ya i primechaniya M. Pekelis). – M.,L.: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1950. – 92 p.
13. Lipatov A. Dargomyzhskii mezhdru dzhazom i avangardom. Novyi al'bom Gaivoronskogo–Kondakova–Volkova posvyashchen romansom velikogo kompozitora. 19.09.2013 // Izvestiya [ofits. sait]. – URL: <https://iz.ru/news/557292> (data obrashcheniya: 10.01.2023).
14. Grinevich A. Provaly Andreyi Kondakova. 30.11.2011 // Respublika Kareliya [sait]. – URL: <http://old.rk.karelia.ru/blog/provalyi-andreya-kondakova/> (data obrashcheniya: 10.01.2023).

Мэн Яоюй

аспирант

Институт музыки, театра и хореографии

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет

им. А.И. Герцена»

e-mail: mengyaoyu01@gmail.com

Meng Yaoyu

postgraduate student of the Department of Musical Education and Education

Institute of Music, Theater and Choreography

The Herzen State Pedagogical University of Russia

ЖАНР «РЕВОЛЮЦИОННОЙ ОБРАЗЦОВОЙ ОПЕРЫ» И РАЗВИТИЕ КИТАЙСКОЙ ОПЕРНОЙ ШКОЛЫ

Аннотация. В статье анализируется развитие оперного искусства в Китае в эпоху Культурной революции (1966-1976) на примере жанра образцовых революционных опер. Цель работы – выявить специфику развития и определить факторы, влияющие на изменение статуса вокального голоса в Китае в эпоху Культурной революции. Подходы и методы исследования: комплексный, историко-стилевой, компаративистский, музыковедческого анализа. На примере восьми образцовых опер показываются изменения связанные с реформированием пекинской оперы в визуальном и музыкальном плане. Краткий анализ музыкального фильма «Легенда о красном фонаре» показал, что в музыке в новых постановках удалось в наибольшей степени сохранить исторические корни традиционного спектакля пекинской оперы. Это раскрывается в сохранении стиля исполнения вокальных номеров, функций струнной и ударной групп традиционного инструментального ансамбля. Доказывается, что жанр «революционной образцовой оперы» в наибольшей степени содействовал переходу к синтезированным формам современного театрального искусства, включающего достижения китайского национального театра и европейской театральной драматургии.

Ключевые слова: «революционная образцовая опера», «Легенда о красном фонаре», Цзян Цин, коллективный автор, функции музыки в спектакле, ансамбль традиционных инструментов, музыкальные формы и способы выражения.

THE GENRE OF «REVOLUTIONARY EXEMPLARY OPERA» AND THE DEVELOPMENT OF THE CHINESE OPERA SCHOOL

Annotation. The article analyzes the development of opera art in China during the era of the Cultural Revolution (1966-1976) on the example of the genre of exemplary revolutionary operas. The purpose of the work is to identify the specifics of development and determine the factors influencing the change in the status of the vocal voice in China during the era of the Cultural Revolution. Research approaches and methods: complex, historical-stylistic, comparative approaches, methods of musicological analysis. On the example of eight exemplary operas, they are shown related to the reformation of the Peking Opera in visual and musical terms. A brief analysis of the musical film «The Legend of the Red Lantern» showed that the music in the new productions managed to preserve the historical roots of the traditional Peking Opera to the greatest extent. This is revealed in the preservation of the vocal style of performing vocal numbers, the functions of the string and percussion groups of a traditional instrumental ensemble. It is proved that the genre of «revolutionary exemplary opera» most contributed to the

transition to synthesized forms of modern theatrical art, including the achievements of the Chinese national theater and European theatrical dramaturgy.

Keywords: «revolutionary exemplary opera», «Legend of the Red Lantern», Jiang Qing, collective author, functions of music in the performance, ensemble of traditional instruments, musical forms and ways of expression.

Актуальность исследования обусловлена высоким статусом, которым наделяют вокальный голос в академической музыке Китая, однако позиции профессионального вокального искусства были далеко не всегда такими однозначными. В частности развитие профессионального вокального искусства в эпоху Культурной революции (1966-1976) проходило в рамках жанра оперы и песни и имело свои специфические особенности. Цель исследования — выявить специфику развития и определить факторы, влияющие на изменение статуса вокального голоса в Китае в эпоху Культурной революции. Подходы и методы исследования: комплексный, историко-стилевой, компаративистский, музыковедческого анализа.

Расширенное заседание Политбюро, проведенное ЦК Коммунистической партии Китая в мае 1966 года и одиннадцатый пленум ЦК восьмого созыва, состоявшийся в августе стали стартом «культурной революции». Циркуляр ЦК Коммунистической партии Китая (именуемый «Объявлением от 16 мая») и Решение ЦК Коммунистической партии Китая о Великой пролетарской культурной революции (именуемое «Шестнадцать статей») – это те документы, которые стали идеологической основой, изменившей социокультурную жизнь страны на последующие десять лет (1966-1976) [1, с. 23].

10 ноября 1965 года вышла статья Яо Вэньюаня «Обзор новой исторической драмы “Хай Жуй⁹, уволенный с должности”», опубликованная шанхайской газетой «Венхуэй Бао». Написание и публикация этой статьи были тайно спланированы Цзян Цин¹⁰. В статье упоминается и критикуется У Хань, заместитель мэра Пекина, мнение которого было отлично от мнения центрального руководства по многим важным вопросам политики. После того, как статья была опубликована, 4 января 1967 года газета была захвачена и стала представлять проправительственное мнение в Шанхае [там же, с. 24].

В начале февраля 1966 года Пэн Чжэнь, член Политбюро ЦК Коммунистической партии Китая и первый секретарь Пекинского городского комитета партии, созвал собрание группы из пяти человек «Культурной революции» для разработки «Плана-отчета о текущих академических дискуссиях» (позже документ стал известен как «Февральские планы»). После того, как эти документы были одобрены Постоянным комитетом Политбюро ЦК и Мао Цзэдуном в Ухане, 12 февраля они были разосланы членам партии. Одновременно с составлением «Февральского плана» Цзян Цин при поддержке Линь Бяо¹¹ провела в Шанхае симпозиум по литературно-художественной работе армии. В

⁹ Хай Жуй, китайский политик (23 января 1514 – 13 ноября 1587) был китайским учёным-чиновником и политиком во времена династии Мин. Он вошел в историю Китая как образец честности и добросовестности. Пьеса «Хай Жуй, уволенный с должности» рассказывала о карьере чиновника и приобрела политическое значение в 1960-х годах во время Культурной революции [1, с. 32].

¹⁰ Цзян Цин называли «красной императрицей». Она была музой Мао Цзэдуна и, в то же время, одной из самых хитрых и жестоких личностей, которые не останавливались ни перед чем на пути к власти. Бедная девушка мечтала стать актрисой, но смогла не только покорить великого революционера, став его четвертой женой, но и посягнуть на его место [2].

¹¹ Линь Бяо – маршал КНР, считавшийся правой рукой Мао Цзэдуна до самой своей смерти в авиакатастрофе в 1971 году. После смерти Мао Цзэдуна было выявлено, что он готовил захват власти и установление новой диктатуры. Посмертно был объявлен предателем и вычеркнут из списков Коммунистической партии Китая [2].

«Протоколах» этого симпозиума призывалось «решительно осуществить великую социалистическую революцию на культурном фронте».

Цзян Цин на посту министра культуры проводила целенаправленную политику отказа от традиционных китайских ценностей, поддерживала травлю творческой интеллигенции и насаждала новые законы через революционные оперы и балеты, которые провозглашались «новым искусством» [2]. «Новое искусство» предполагало и новые жанры. Один из них – «модельная опера» стал маркером изменений в вокальном искусстве.

Понятие «модельная опера» впервые было зафиксировано в статье и опубликовано в шанхайской газете «*Liberation Daily*» 16 марта 1965 года. В ней репортер восторженно отзывался о постановке театральной драмы, а позже в 1970 году по её мотивам была создана реформированная пекинская опера «Легенда о красном фонаре» (红灯记). Талантливое исполнение ведущих певцов Пекинской оперы, таких как Гао Юцзянь, Лю Чанью, Цянь Хаолян было зафиксировано студией в одноименном музыкальном фильме «*August First Film Studio*» в 1970 году и оперу увидели более 100 миллионов жителей страны. Реформирование пекинской оперы заключалось во множестве внешних и внутренних деталей. Создатели оперы ушли от традиционных костюмов и закрепленных амплуа – шэн, дань, цзин, чоу. На их место пришли современные костюмы и воссоздание примет окружающей реальности. Вместе с традиционными костюмами исчезла закрепленная семантика цвета, как одного из серьезных смысловых компонентов спектакля. Создатели оперы «Легенда о красном фонаре» убрали все яркие, театральные эпизоды, такие как акробатика и моделирование постановочных единоборств, танцев, останавливающих и переключаящих развитие действия в красочное русло. Сохранение традиций больше было закреплено в музыкальной составляющей новых спектаклей. Несмотря на то, что партии героев стали включать множество разговорных диалогов, развивающих действие и революционные песни, но последние продолжали исполняться в привычном вокальном стиле пекинской оперы. Также остался функционировать ансамбль национальных инструментов, аккомпанирующий вокалистам. Сохранилось и привычное распределение партий инструментов: струнная группа озвучивает положительных персонажей и лирические эпизоды спектакля, а звучание ударной группы оркестра – учан усиливает драматические моменты в развитии действия, озвучивает отрицательных персонажей, подготавливает и осуществляет кульминации [3].

В октябре 1966 года «Жэньминь жибао» опубликовала статью двух шанхайских рабочих, восхваляющую (пекинскую оперу) «Ловкий захват Тигровой горы» (1958). С тех пор и до конца 1966 года в прессе появился целый ряд наименований жанра, среди них «революционная модельная опера», «революционная художественная модель» и «революционная современная модельная работа». Жанровое определение «Революционная образцовая опера» стало устойчиво использоваться с мая по июнь 1967 года и постепенно утвердилось, поскольку в прессе настойчиво публиковались статьи, сообщающие о «произведениях сценического искусства, поддержанных Цзян Цин»¹². В список «революционных образцовых опер» вошли шесть опер с узнаваемыми жанровыми атрибутами пекинской музыкальной драмы: «Легенда о красном фонаре» (红灯记), «Шацзябан» (沙家浜), «Ловкий захват Тигровой горы» (智威虎山), «Рейд подразделения Белого Тигра» (奇袭白虎团), «Ода Драконовой реке» (龙江颂), «В доке» (海港) и два балета: «Красный женский отряд» (红色女团), «Седая девушка» (白发女孩)¹³ [4, с. 143].

¹² Публикация статьи «Восемь революционных образцовых опер» 24 марта 1966 г. в «Жэньминь жибао».

¹³ Большинство сочинений созданных во время Культурной революции отличает коллективное авторство. Так, опера «Шацзябан» была создана творческим объединением музыкантов Пекинской оперной труппы; в

Все представленные восемь образцов были созданы с опорой на реальные исторические события, обработанные и представленные в художественной литературе Китая. Так реформированная пекинская опера «Ловкий захват Тигровой горы» была написана по сюжету популярного романа Цюй Бо «Следы в заснеженном лесу»; опера «Легенда о красном фонаре» создана по роману Цянь Даюяня «Там будут последователи революции»; опера «Шацзябан» основана на реальных военных событиях в городе Шацзябан, расположенном у озера Янчэн; балет «Красный женский отряд» опирается на сюжет одноименного романа Лян Синя, а либретто балета «Седая девушка» воссоздает популярные фрагменты легенд, распространённые в районах Шаньси, Чахар и Хэбэй [5, с. 271].

1 июля 1968 года была поставлена кантата «История Красного Фонаря», созданная китайским пианистом Инь Чэнцзуном. Автор выбрал наиболее популярные фрагменты из оперы и сделал их переложение для фортепиано. Его произведение сразу получило высокую оценку в прессе. Кантату назвали «новой разновидностью революционной литературы и искусства “выведенной” товарищем Цзян Цин». Также в статьях «Жэньминь жибао» от 26 сентября 1968 года и 10 февраля 1970 года было отмечено, что кантата «История красного фонаря» – это «...великолепная ода героям – рабочим, крестьянам и солдатам...» [6, с. 49].

Не остались без внимания и другие реформированные оперы. Так по мотивам оперы «Шацзябан» в 1971 году был поставлен фильм и написана «революционная симфония» [7, с. 211]; сюжет оперы «Ловкий захват Тигровой горы» стал программной основой одноименной оратории, созданной в 1967 году¹⁴; на основе балета «Красный женский отряд» (премьера состоялась в 1964 году) в 1971 году был поставлен одноименный полнометражный фильм [8, с. 49]; по мотивам балета «Седовласая женщина»¹⁵ Цюй Вэем была написана одноименная симфоническая сюита [9]. С 1970 по 1973 год, Цзян Цин одобрила выход в свет новых прогрессивных сочинений, среди которых был фортепианный концерт «Жёлтая река» Сиань Синхая, оперы «Гора Азалия» (杜鹃文), «Песнь Драконьей реки» (河之歌), «Дети в прериях» (草原儿女), «Война на равнине» (文原作战), «Допрос председателя» (审椅子) и балет «Ода горам Имен» (沂蒙颂).

Таким образом, общее число сочинений написанных с 1970 по 1973 год увеличилось до семнадцати. Все эти семнадцать образцовых пьес, за исключением последней музыкальной работы, были экранизированы. Фильмы по мотивам образцовых революционных опер участвовали в «Революционном модельном оперном кинопоказе», учрежденном Министерством культуры Китая под контролем Цзян Цин. Он проходил с мая 1974 года по май 1976 в Пекине. 23 мая 1974 года информационное агентство Синьхуа сообщило в газете «Жэньминь жибао» о том, что под руководством пролетарской линии литературы и искусства председателя Мао, продолжается дальнейшая популяризация и развитие революционных образцовых опер страны, в статье также были перечислены названия семнадцати образцовых произведений. В июле 1974 года литературно-критическая группа «Чу Лань», непосредственно контролируемая Цзян Цин, опубликовала в журнале «Красный флаг» статью «Десять лет пекинской оперной революции», в которой говорилось о том, что под руководством пролетарской

создании балета «Красный женский отряд» участвовали композитор Ду Минсинь, а также музыканты У Цуцян, Ван Яньцяо, Ши Ванчунь и Дай Хунвэй.

¹⁴ Создателем оратории также является творческий коллектив авторов и, в частности, композитор Си Цимин и музыканты Шанхайской оперной труппы [10, с. 77].

¹⁵ Симфоническая сюита «Седая девушка» была создана коллективом Центрального филармонического оркестра и записана композитором Цюй Вэем [11, с. 362].

литературно-художественной линии Председателя Мао, продолжают развиваться образцовые революционные пьесы [12].

В 1988 году известный китайский писатель Хо Ван вспоминал: «Образцовые оперы – единственная форма искусства, оставшаяся во всем Китае. Вы не можете не слушать их. Вы слышите их каждый раз, когда включаете радио. Вы слышите их из громкоговорителей каждый раз, когда выходите на улицу» [4, с. 143].

Во время «культурной революции» создание романов, фильмов и драм исчерпало себя, а культурная жизнь долгое время была крайне однообразной и скучной. В Китае была распространена поговорка: «восемь спектаклей на 800 миллионов человек», что стало синонимом упадка духовной и культурной жизни во время Культурной революции. В документальном фильме итальянского режиссера М. Антониони «Чжун Го – Китай» в качестве фоновой музыки композитором фильма Лучано Берио была вставлена цитата мелодии из одной популярной революционной оперы. Современный китайский писатель и переводчик Ба Цзинь однажды сказал, что он был в ужасе, когда услышал этот фрагмент, что заставило его погрузиться в травмирующее прошлое, которое он никогда бы не хотел вспоминать [4, с. 145].

Обобщая отметим, что жанр «образцовой революционной оперы» представлял собой реформированную пекинскую оперу, где музыкальная составляющая в большей степени сохранила исторические корни. Несмотря на то, что основу вокальных партий составляли не традиционные напевы, а марши и разные по содержанию революционные песни, но исполнение текстов происходило в стиле пекинской оперы. Сохранились функции ансамбля народных инструментов, где струнная группа поддерживала пение положительных персонажей, а ударная группа озвучивала отрицательных, а также подготавливала кульминационные зоны и кульминации. Музыка «образцовых революционных опер» была подчинена сюжету военно-мемориальных драм или реальных исторических событий, лежащих в основе либретто (сценария) опер, что определило использование бытовой речи и разговорных монологов и диалогов, развивающих действие. Это содействовало привнесению черт европейской театральной драматургии со сквозным развитием, обусловленным действием триады: завязка, кульминация, развязка. Несмотря на стагнацию развития академического оперного искусства жанр «образцовой революционной оперы» способствовал освобождению фантазии работающих поэтов, сценаристов, драматургов, музыкантов и подчинении её развитию революционного сюжета. Как показало время, реформирование пекинской оперы было неоднозначным явлением в культурной жизни Китая. Оно привело, с одной стороны, к упрощению музыкального развития с позиции форм и способов выражения, с другой, появление «образцовых революционных опер» способствовало более быстрому и легкому переходу к синтетическим формам, объединившим достижения западноевропейского и китайского музыкального и театрального искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Следы республики, 1966 год. Культурная революция: Начало десяти лет гражданских беспорядков. – Пекин: Центральное народное правительство Китайской Народной Республики. 2009. – 186 с.
2. История женщины, которая держала под каблуком Мао Цзэдуна. – URL: <https://extremal.mirtesen.ru/blog/43933606551/Istoriya-zhenschinyi,-kotoraya-derzhala-pod-kablukom-Mao-TSzedun?y> (дата обращения 12.11.2022).
3. «Легенда о красном фонаре»: революционная пекинская опера. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=mkIfoydOPKM> (дата обращения 12.11.2022).

4. Лу Син. Риторика китайской культурной революции: влияние на китайскую мысль, культуру и коммуникацию / Лу Син. – Южная Каролина: Издательство Университета Южной Каролины, 2004. – 272 с.
5. Li Jiangdong. Introduction to Modern Chinese Literature (1917-1999) / Li Jiangdong. – Beijing: China Yanshi Publishing House, 2008. – 426 p.
6. Salt Pond of Memory: Yanchi County Archives Bureau. – Wuzhong: Sunshine Press, 2018. 83 p.
7. Чинчи, Лю. Критическая история новой музыки в Китае / Чинчи Лю. – Гонконг: Издательство Китайского университета Гонконга, 2010. – 911 p.
8. Ma, Nan. Les Chinois à Paris : The Red Detachment of Women and French Maoism in the Mid-1970s. / Ma Nan // China Perspectives. – 2020. – № 1. – P. 43–51.
9. Цюй Вэй: композиции. – URL: <https://www.allmusic.com/artist/qu-wei-mn0002193479/compositions> (дата обращения: 08.01.2023)
10. Сунь Жожань. Образная система шаньхэ в хоровом творчестве китайских композиторов XX-XXI веков / Сунь Жожань: Дис. ...канд. иск. – Нижний Новгород, 2022. – 189 с.
11. Чжан Личжэнь. «Седая девушка» — первая китайская национальная опера / Чжан Личжэнь // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. – 2008. – № 80. – С. 361– 365.
12. Оуян Сюэмэй. История культуры Китайской Народной Республики (1949-2012 гг.) / Оуян Сюэмэй // Современный Китай. 2016. – № 1. – С. 143-144.

REFERENCES

1. Sledy respubliki, 1966 god. Kul'turnaya revolyuciya: Nachalo desyati let grazhdanskih besporyadkov. – Pekin: Central'noe narodnoe pravitel'stvo Kitajskoj Narodnoj Respubliki. 2009. – 186 p.
2. Istoriya zhenshchiny, kotoraya derzhala pod kablukom Mao Czeduna. – URL: <https://extremal.mirtesen.ru/blog/43933606551/Istoriya-zhenschinyi,-kotoraya-derzhala-pod-kablukom-Mao-TSzedun?y> (data obrashcheniya 12.11.2022).
3. «Legenda o krasnom fonare»: revolyucionnaya pekinskaya opera. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=mkIfoyd0PKM> (data obrashcheniya 12.11.2022).
4. Lu Sin. Ritorika kitajskoj kul'turnoj revolyucii: vliyanie na kitajskuyu mysl', kul'turu i kommunikaciju / Lu Sin. – Yuzhnaya Karolina: Izdatel'stvo Universiteta YUzhnoj Karoliny, 2004. – 272 p.
5. Li Jiangdong. Introduction to Modern Chinese Literature (1917-1999) / Li Jiangdong. – Beijing: China Yanshi Publishing House, 2008. – 426 p.
6. Salt Pond of Memory: Yanchi County Archives Bureau. – Wuzhong: Sunshine Press, 2018. 83 p.
7. CHinchi, Lyu. Kriticheskaya istoriya novoj muzyki v Kitae / CHinchi Lyu. – Gonkong: Izdatel'stvo Kitajskogo universiteta Gonkonga, 2010. – 911 p.
8. Ma, Nan. Les Chinois à Paris : The Red Detachment of Women and French Maoism in the Mid-1970s. / Ma Nan // China Perspectives. – 2020. – № 1. – Pp. 43–51.
9. Cyuj Vej: kompozicii. – URL: <https://www.allmusic.com/artist/qu-wei-mn0002193479/compositions> (data obrashcheniya: 08.01.2023)
10. Sun' Zhozhan'. Obraznaya sistema shan'he v horovom tvorchestve kitajskih kompozitorov XX-XXI vekov / Sun' ZHozhan': Dis. ...kand. isk. – Nizhnij Novgorod, 2022. – 189 p.
11. Chzhan Lichzhen'. «Sedaya devushka» — pervaya kitajskaya nacional'naya opera / CHzhan Lichzhen' // Izvestiya RGPU im. A. I. Gercena. – 2008. – № 80. – Pp. 361– 365.
12. Ouyan Syuemej. Istoriya kul'tury Kitajskoj Narodnoj Respubliki (1949-2012 gg.) / Ouyan Syuemej // Sovremennyy Kitaj. 2016. – № 1. – Pp. 143-144.

Юй Жуй

аспирант

Институт музыки, театра и хореографии

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет

им. А.И. Герцена»

e-mail: yuruiyurui@yandex.ru

Yu Rui

postgraduate student

Institute of Music, Theater and Choreography

The Herzen State Pedagogical University of Russia

МУЗЫКА В СОВРЕМЕННОМ КИТАЙСКОМ ТАНЦЕ

С момента основания Китайской Народной Республики уровень формирования и развития национальной танцевальной музыки стремительно развивался. Широкий диапазон тематики и богатые смысловые коннотации танца усложнили формирование образов персонажей и их психологическую характеристику, что разнообразило средства музыкальной выразительности. Музыка и танец в современных китайских постановках неотделимы друг от друга, средства музыкальной выразительности в них представляют особый интерес. В рамках настоящей статьи рассматриваются особенности музыки Китая, которая используется в современных танцах и в танцевальных драмах.

Ключевые слова: современный китайский танец, танцевальная музыка, средства музыкальной выразительности.

MUSIC IN MODERN CHINESE DANCE

Since the founding of the People's Republic of China, the level of formation and development of national dance music has developed rapidly. A wide range of themes and rich semantic connotations of dance complicated the formation of characters' images and their psychological characteristics, which diversified the means of musical expression. Music and dance in modern Chinese productions are inseparable from each other, the means of musical expression in them are of particular interest. Within the framework of this article, the features of Chinese music, which is used in modern dances and dance dramas, are considered.

Keywords: modern Chinese dance, dance music, means of musical expression.

Среди ключевых предпосылок успеха исполнения танцевального произведения важным аспектом является грамотный выбор музыкального материала. Музыкальное сопровождение определяет скорость танцевальных действий-движений, музыкальный размер и ритм. Благодаря яркому художественному образу и идеологическому содержанию, музыка становится важным инструментом для создания современного китайского танца. Ван Хунцзянь отмечает, что «хорошая танцевальная музыка способна не только углубить тему произведений и раскрыть характер персонажей, но и полностью мобилизовать воображение зрителей. Только когда художественная концепция танцевальной музыки достигает высокого уровня, танцевальные произведения правильно воспринимаются публикой» [1, с. 23-24].

Развитие танцевального искусства неотделимо от музыки. Примеров успешных танцевальных постановок множество, среди них такие легендарные мировые произведения – балеты «Лебединое озеро», «Щелкунчик» и «Ромео и Джульетта»

русского композитора П. И. Чайковского, балет «Прощай, моя наложница» китайского композитора Сяо Вэня и пр.

Танец формирует тесную связь с музыкой, а потому они не могут быть отделены друг от друга и представляют собой органичный симбиоз современного танцевального искусства. По этому поводу Ван Вэньцзинь в Музыкальной книге «Лэ Сян Пянь» (интерпретация Книги обрядов) пишет: «Поэзия выражает устремления человека, песня поется голосом, танец движет телом, все три исходят из сердца, а затем за ними следуют музыкальные инструменты» [2, с. 80].

С момента создания Китайской ассоциации танцоров в 1949 году и до настоящего времени создание танцевальной музыки развивалось быстрыми темпами. Если изначально музыка для постановок использовалась преимущественно европейская, то именно в XX веке, начинается период национализации и создания множества китайских музыкальных произведений, которые в последующем становятся базой некоторых танцевальных постановок. Активное развитие танцевального искусства в Китае, прежде всего, связано с зарождением и развитием балетного искусства. Первыми национальными танцевальными драмами Китая стали: «Седовласая девушка» (Хэ Цзинчжи, Дин Ни) и «Красный женский отряд» (Цзян Цзухуэй).

Проанализируем некоторые аспекты музыкального сопровождения балета «Седовласая девушка». Музыка балета «Седовласая девушка» была написана китайским композитором Иэн Цзиньсюэнь, которая проделала титаническую работу по сбору материала, связанного с народной музыкой и танцами. Специально для постановки было создано почти два десятка новых песен, в партитуру которых добавлены многие национальные китайские музыкальные инструменты (баньху, дасансень, флейта сяо, сяобо) для демонстрации национального колорита, самыми яркими и образцовыми в плане китайской специфики стали песни: «Увидев врага, сердце сильно загорелось» (见仇人怒火烧), «Поглядим на мир» (看人间), «Солнце взошло» (太阳出来了).

Большинство китайских инструментов используется в связи с определенными образами или ситуациями. Так, например, при погоне угнетателей за героиней Сизр в четвертой картине 2 действия балета, сцена сопровождается лейтмотивом угнетателей, где играет дасансень с кларнетами и фаготами, демонстрируя напор и решительность врагов в процессе погони:

The image shows a musical score for the fourth picture of the second act of the ballet 'The Girl with Long Hair'. The score is written for five staves: Flute (小号), Clarinet (大单簧), Bassoon (大双簧), Violin (小提琴), and Cello/Double Bass (大提琴). The tempo is marked as quarter note = 132. The score includes dynamic markings such as *mp*, *p*, *mf*, and *con sord.* (con sordina). There are also performance instructions like *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco). The score is divided into measures, with a measure number of 50 indicated.

Пример 1. Четвертая картина 2 действия балета «Седовласая девушка»

Для окраски устрашения действий угнетателей в музыке четвертой картины используются тромбоны, только после того, как напряжение начинает стихать, к ним присоединяется китайский инструмент дасансень. Таким образом, с помощью музыки демонстрируется прекращение погони.



Пример 2. Завершение четвертой картины 3 действия балета «Седовласая девушка»

Инструмент появится снова лишь ещё в одном действии, но уже не в качестве символизации образа угнетателей, а для демонстрации эмоционального всплеска Сизр, которая вновь увидела своих врагов:



Пример 3. Третья картина 6 действия балета «Седовласая девушка»

Также некоторые сцены танцевальной драмы сопровождаются трогательной и спокойной мелодией банху. В самом завершении соло банху, дополняется мелодией скрипки, которая словно эхо, повторяет мотив национального китайского инструмента. Чередование трезвучий C-dur и a-moll (в партии арфы и струнных) придает повторяющейся фразе то мажорную, то минорную окраску.

The image shows a page of a musical score for a ballet. It consists of seven staves. From top to bottom, they are: Violin I (小提琴 I), Violin II (小提琴 II), Viola (中提琴), Violoncello (大提琴), Double Bass (低音提琴), and Percussion (打击乐). The score is written in a standard musical notation with various dynamics and articulations. The first staff (Violin I) starts with a *mf* dynamic. The second staff (Violin II) has a *mp* dynamic. The third staff (Viola) has a *div.* and *mp* dynamic. The fourth staff (Violoncello) has a *div.* and *mp* dynamic. The fifth staff (Double Bass) has a *mp* and *pizz.* dynamic. The sixth staff (Percussion) has a *mp* dynamic. The score is in 3/4 time and features a variety of musical notations including notes, rests, and articulation marks.

Пример 4. Вторая картина 5 действия балета «Седовласая девушка»

Таким образом, музыка – не только украшает танцевальную постановку и сопровождает движения, но и является ярким средством раскрытия содержания танца, характеристикой эмоций персонажей, передачи замысла произведения. Известный современный американский философ Сюзан Лангер сказала: «То, что выражает художник, – это отнюдь не его собственная истинная эмоция, а эмоция всего человеческого существа. Следовательно, создание танцевальной музыки также должно соответствовать исполнительским характеристикам танца и должно быть совместимо с исполнением танца, чтобы достичь «выражения звука» и «движения» людей эмоциями [3, с. 36-37]. Таким образом, танцевальная музыка требует не только мелодичности, но и полного раскрытия мастерства и выразительности танцора. Все произведения сосредоточены на повышении выразительности танца. Этот подход был принят многими композиторами. Он стал ключевой чертой создания современной танцевальной музыки. Так, например, музыка танца «Эверест» демонстрирует особенности тесной интеграции танцевальной музыки и танцевального исполнения.

Композитором, написавшим музыку к тибетскому танцу «Эверест» является Занг Юньфэй. И это прекрасное произведение можно считать образцовым, как в плане самого танца, так и в плане музыки. Для того, чтобы показать преклонение и таинственное настроение тибетских соотечественников к Эвересту, композитор использовал разные средства музыкальной выразительности. В музыкальном оформлении всего произведения непрерывные дрожащие смычки струнной группы всегда используются в соответствии с изменением эмоций и движений танцоров, демонстрируя также изменчивость и красоту природы. В чистом звучании музыки унисон медных духовых и деревянных духовых придает произведению таинственность и фантазию, заставляя зрителей чувствовать себя так, как будто они находятся в этой прекрасной картине. Также композитор использовал сильный контраст между кларнетом и флейтой для создания картин «летающих снежинок» и «таяния льда и снега», будоража воображение зрителей [5, с. 13].

Таким образом, можно сказать, что успех этого танцевального произведения во многом зависит от его музыкального оформления. В дизайне, концепции и оркестровке Занг Юньфэй смело преодолевает ограничения создания традиционной танцевальной музыки и использует новую технику и музыкальные элементы для взаимодействия с танцем. Непрерывная музыка в исполнении струнных подобна журчащей воде, приносящей жизненные силы. Гремящие барабаны и дикий рев не только показывают

величие горы Эверест, но и отражают цепкую жизненную сущность тибетского народа. В постановке есть также красивая струнная музыка, которая передает уважение тибетцев к горе Эверест и их любовь к заснеженному родному городу, передавая их бесконечное духовное мировоззрение. Идеальное сочетание танца и музыки делает сочинение более похожим на симфоническую поэму с сильным поэтическим колоритом. Цю Люцинь отмечает, что после того, как произведение было поставлено, оно оказало большое влияние на танцевальную индустрию и даже на все литературные и художественные круги, а музыка «Эвереста» стала «символом тибетского духа, потоком чувств, визуализацией тибетского духа и национального темперамента» [6, с.7].

Большое влияние на музыку современного китайского танца оказывают не только национальные музыкальные инструменты, но и народные традиции. Следует обратить внимание на то, что создание большого количества танцевальной музыки имеет тесную связь с образом жизни народа, ведь люди предпочитают использовать музыку и танец для выражения своих эмоций в повседневной жизни или работе, постепенно формируя культуру, которая после распространения становится широко известной танцевальной музыкой. Поэтому с этой точки зрения китайская народная танцевальная музыка неотделима от народных мелодий и песен.

Цзя Цзогуан однажды сказал: «Танец и музыка – самые близкие товарищи в художественных дисциплинах. Эмоции, сознание, воображение, ритм, динамика, эстетика, мастерство и поэзия – все более или менее воспроизводит сцены из жизни людей» [7, с. 72]. Мысли Цзя Цзогуан глубоко раскрывают законы танца и создания танцевальной музыки. В конце 1980-х и начале 1990-х большое количество танцевальных хореографов и композиторов, представленных Цзя Цзогуаном и Дай Айляном в танцевальной индустрии и У Цзюцяном и Ду Минсином в музыкальной индустрии углубились в жизнь, наблюдали за ней с уникальной художественной точки зрения.

Композиторы в лице У Цзюцяна и Ду Минсиня, в ходе создания современной танцевальной музыки, не придерживались ограничений музыкальной структуры и пытались использовать живой язык мелодии для формирования танцевального образа и изображения психологической деятельности персонажей [8, с. 22]. Например, создавая музыкальную тему «Морские волны» из национального современного балета «Русалочка» композиторы У Цзюцян и Ду Минсинь, чтобы подчеркнуть тематический образ тяжелого труда великого китайского народа, углублялись в старые революционные районы на севере Шэньси, чтобы испытать жизнь и выразить дух китайского народа музыкальным языком. В музыкальном оформлении используется фортепиано, для создания глубокой художественной концепции «буревестник и море объединены», так что весь танец наполнен широкими чувствами и энергичным стилем сильных мира сего. Сочетание музыки и танца одновременно и абстрактно, и конкретно. В ограниченных пространственно-временных рамках сцены создается неограниченное художественное пространство. Бушующая симфония вырывает танец «Волны» из традиционного танцевального рисунка. Живая танцевальная лексика, знакомые танцевальные движения и музыка сливаются воедино, а национальный дух, мысли и эмоции интегрируются в визуальный танцевальный образ. Можно сказать, что принцип «обучения у природы», воплощенный в создании танцевальной музыки «Волна», представляет собой основное направление сегодняшнего создания танцевальной музыки, и этот принцип до сих пор используется в масштабных танцевальных драмах.

Таким образом, интеграция древней китайской литературы и классической музыки стала важной чертой развития музыки современного китайского танца. Только опираясь на традиционную китайскую классическую культуру и постигая её глубокие и уникальные богатые коннотации, можно создать музыку, которая станет идеальным сопровождением

китайского классического танца. За последние полвека создание китайской танцевальной музыки постепенно индивидуализируется. Принятие, целостность и всесторонность музыкальной концепции позволяет создавать современную танцевальную музыку высокого уровня. С процветанием социальной экономики и культуры китайская танцевальная музыка определенно достигнет вершин с новым взглядом на основе полного поглощения сути национальной и зарубежной музыки, а также современных достижений в области хореографии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ван Хунцзянь. Введение в искусство. Пекин: Издательство культуры и искусства, 2000. № 1. С. 23-29.
2. Ван Вэньцин. Музыкальная книга Лэ Сян Пянь. Перевод и интерпретация Книги обрядов. Пекин: Книжная компания Чжунхуа. 2016. С. 78-81.
3. Лу Ишэн. Теория танца. Пекин: Издательство молодежной литературы и искусства. 2001. С. 35-41.
4. Майковская Л.С., Гао Т. Современные тенденции в области эстрадного исполнительства и обучения в контексте эволюции жанра // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2021. № 3. С. 7-16.
5. Цзя Цзогуан. Собрание произведений танцевального искусства. Пекин: Издательство о культуре и искусстве. 1998.
6. Цю Люцин. Введение в китайскую народную танцевальную музыку. Пекин: Издательство Китайского университета Жэньминь. 2004. С. 5-9.
7. Цзя Цзогуан. Создание нового современного танца с китайской спецификой – самоанализ пути творения // Танец, 1996. № 10. С. 70-79.
8. Юй Пин. Курс танцевальной критики. Пекин: Центральный университет национальностей. 2003. С. 20-23.

REFERENCES

1. Van Khuntszyan'. Vvedenie v iskusstvo. Pekin: Izdatel'stvo kul'tury i iskusstva, 2000. № 1. Pp. 23-29.
2. Van Ven'tsin'. Muzykal'naya kniga Le Syan Pyan'. Perevod i interpretatsiya Knigi obryadov. Pekin: Knizhnaya kompaniya Chzhunkhua. 2016. S. 78-81.
3. Lu Ishen. Teoriya tantsa. Pekin: Izdatel'stvo molodezhnoi literatury i iskusstva. 2001. Pp. 35-41.
4. Maikovskaya L.S., Gao T. Sovremennye tendentsii v oblasti estradnogo ispolnitel'stva i obucheniya v kontekste evolyutsii zhanra // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2021. № 3. Pp. 7-16.
5. Tszya Tszoguan. Sobranie proizvedenii tantseval'nogo iskusstva. Pekin: Izdatel'stvo o kul'ture i iskusstve. 1998.
6. Tsyu Lyutsin'. Vvedenie v kitaiskuyu narodnuyu tantseval'nuyu muzyku. Pekin: Izdatel'stvo Kitaiskogo universiteta Zhen'min'. 2004. Pp. 5-9.
7. Tszya Tszoguan. Sozdanie novogo sovremennogo tantsa s kitaiskoi spetsifikoi – samoanaliz puti tvoreniya // Tanets, 1996. № 10. Pp. 70-79.
8. Yui Pin. Kurs tantseval'noi kritiki. Pekin: Tsentral'nyi universitet natsional'nostei. 2003. Pp. 20-23.

ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ

Маликов Рустам Шайдуллович

доктор педагогических наук, профессор
ФГБОУ ВО «Набережночелнинский государственный
педагогический университет»
e-mail: rustiku@bk.ru

Галиакберова Альфинур Азатовна

кандидат экономических наук, доцент
ФГБОУ ВО «Набережночелнинский государственный
педагогический университет»

Галиев Рустем Мирзанурович

кандидат педагогических наук, доцент
ФГБОУ ВО «Набережночелнинский государственный
педагогический университет»

Malikov Rustam Sh.

doctor of pedagogical sciences, professor
Naberezhnye Chelny State Pedagogical University

Galiakberova Alfinur A.

Candidate of Economic Sciences, Associate Professor
Naberezhnye Chelny State Pedagogical University

Galiev Rustem M.

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor
Naberezhnye Chelny State Pedagogical University

ПОДГОТОВКА ФАТИХА КАРИМИ К ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ И ЕГО МЫСЛИ ОБ ОБРАЗОВАНИИ

Аннотация. Вопросы интеграции российского мусульманского и турецкого образования начала XX в. никогда не рассматривались в научной литературе. Татары и другие тюркско-мусульманские народы России конца XIX – начала XX в. ознакомились с европейской научной мыслью посредством Турции. Первые татарские просветители выходили из стен медресе, не зная русского языка, поэтому доступ в русские учебные заведения для них был закрыт. Единственный выход оставался в получении образования в Турции, где зарубежные единоверцы получали теплый прием, и где они могли поступить в турецкие гимназии и учительские семинарии. Турция делала всевозможные скидки иностранным учащимся, т.к. они имели начальное мусульманское образование, тем более в турецких учебных заведениях преобладало влияние ислама. Владевшие в совершенстве родным языком татары не испытывали никаких трудностей в усвоении турецкого языка в Стамбуле. После четырех-пяти лет обучения они на родину возвращались настоящими «турками».

Объектом исследования является просветительская мысль и педагогическая деятельность Ф. Карими. В ходе исследования изучались имеющаяся литература о просветителе, научные труды о нем, а также непосредственно его педагогические и просветительские работы. Используются методы анализа и синтеза, обобщения, индукции и дедукции, сравнения и сопоставления.

Целью данной статьи является раскрытие путей подготовки виднейшего просветителя конца XIX – начала XX в. Ф. Карими к педагогической и издательской деятельности, а также развитию просветительских и общественно-политических мыслей.

В результате исследования раскрыты этапы подготовки Ф. Карими к просветительской деятельности, часть биографии, его мысли об образовании, общественно-политические рассуждения, которые введены в научный оборот впервые.

Практическая значимость состоит в том, что исследование следует рекомендовать студентам педагогических средних общеобразовательных и высших учебных заведений педагогического профиля как национально-регионального компонента курса «История образования и педагогической мысли»; использовать на курсах повышения квалификации учителей. Педагогические, политические мысли Ф. Карими и рассуждения о системе образования, устройстве общества и т.д. требуют дальнейшего глубокого изучения и введения в научный оборот. Такое наследие достойно отдельного диссертационного исследования.

Ключевые слова: просветительство, религиозное образование, медресе, ислам, конец XIX века, начало XX века, Фатих Карими, новометодные школы, старометодные медресе, турецкое образование.

FATIH KARIMI'S PREPARATION FOR EDUCATIONAL ACTIVITIES AND HIS THOUGHTS ON EDUCATION

Annotation. The issues of integration of Russian Muslim and Turkish education at the beginning of the twentieth century have never been considered in the scientific literature. Tatars and other Turkic-Muslim peoples of Russia of the late XIX – early XX centuries got acquainted with European scientific thought through Turkey. Russian The first Tatar educators came out of the walls of the madrasah, not knowing the Russian language, so access to Russian educational institutions was closed for them. The only way out was to get an education in Turkey, where foreign co-religionists received a warm welcome, and where they could enroll in Turkish gymnasiums and teachers' seminaries. Turkey made all kinds of discounts to foreign students, because they had an elementary Muslim education, especially since the influence of Islam prevailed in Turkish educational institutions. The Tatars, who were fluent in their native language, did not experience any difficulties in mastering the Turkish language in Istanbul. After four or five years of training, they returned to their homeland as real "Turks".

The object of the research is the educational thought and pedagogical activity of F. Karimi. In the course of the study, the available literature about the educator, scientific works about him, as well as his pedagogical and educational works were studied. Methods of analysis and synthesis, generalization, induction and deduction, comparison and comparison are used.

The purpose of this article is to reveal the ways of preparing the most prominent educator of the late XIX – early XX century F. Karimi for pedagogical and publishing activities, as well as educational and socio-political thoughts.

As a result of the study, the stages of preparation of F. Karimi's educational activities, part of his biography, his thoughts on education, socio-political reasoning, which were introduced into scientific circulation for the first time.

The practical significance of the study lies in the fact that the study can be recommended to students of pedagogical secondary general education and higher educational institutions of pedagogical profile as a national-regional component of the course "History of Education and pedagogical thought"; used in teacher training courses. F. Karimi's pedagogical and political thoughts, arguments about the education system, the structure of society, etc. require further in-depth study and introduction into scientific circulation. Such a legacy is worthy of a separate dissertation research.

Keywords: enlightenment, religious education, madrasahs, Islam, the end of the nineteenth century, the beginning of the twentieth century, Fatih Karimi, new-fashioned schools, old-fashioned madrasahs, Turkish education.

Настоящее исследование призвано раскрыть некоторые аспекты подготовки Ф. Карими к просветительской деятельности, семейного воспитания, Турецкого периода жизни. Авторы также старались раскрыть связи российского мусульманского и турецкого систем образования в начале XX в. Такая постановка вопроса позволила бы восполнить белые пятна в истории отечественной педагогической мысли.

В период, когда Ф. Карими и братья Закировы [3; 6] в Оренбурге занимались просветительской деятельностью, Казань по организации образования представляли тогда Г. Баруди, Г. Тукай и др. [4; 5]. В настоящее время многим из них открыты музеи и выставки [2].

Молодых специалистов с турецким образованием назначали учителями в новометодные школы и медресе, в которых преобладали турецкие учебники. Некоторые учителя сами составляли учебные пособия на смешанном турецко-татарском языке с чисто турецкой терминологией. Таким образом, арабский Восток снабжал Россию специалистами в области религии, а Турция обеспечивала кадрами светского знания и просветителями-реформаторами, равнодушными к религии.

Первопроходцами в получении турецкого образования в конце XIX – начале XX в. стали Фатих Карими, Губайдулла Фейзи-Боби, Харис Фейзи-Чистопольский. В Стамбул они отправились уже зрелыми шакирдами, где поступили во французскую гимназию, учились и жили вместе, отлично окончив гимназию, вернулись в родные края и окунулись в общественно-просветительскую деятельность. Особо плодотворным оказалась деятельность Ф. Карими.

Фатих Карими (Фатих Гильманович Каримев) родился 18 (30) марта 1870 г. в семье имама и учителя Гильмана ахуна (Гильмана Ибрагимовича Каримева) в селе Миннибаево Бугульминского уезда Самарской губернии. В воспоминаниях о своем родном брате Закира Гильмановна Шараф отметила, что «... написанные им работы будут изучены советскими учеными, и это наследие станет достоянием грядущих поколений. Имя его не должно исчезнуть из исторической памяти народа, ради которого он жил и ради которого и принял мученическую смерть» [7].

В семье он был первенцем. Будучи имамом, Гильман ахун построил в селе маленький домик, который сгорел вместе с соседским. Потом семья переехала в баню, которую приспособили под жилье, которая также вскоре сгорела.

В третий раз строительством дома занялся дед со стороны матери Фахреддин. Он построил добротный дом на новом месте в центре села и подарил семье зятя. Дед поверил на проклятие места старых домов.

Первенец был долгожданным ребенком. Как вспоминал позже мать Магсума, «...Фатих был не по годам развитым ребенком. К четырем месяцам у него уже прорезались все зубы, а в семь месяцев он уже свободно ходил без посторонней помощи. Спокойный и не доставлявший родителям лишних хлопот он был особо любим ими, и его воспитанию они уделяли большое внимание. До 10 лет отец сам обучал сына. Видя стремление Фатиха к знаниям, отец решил для дальнейшего обучения отправить его в Чистополь» [9, с. 136].

Отец отвез Фатиха в Чистополь в медресе Закира ишана Камалова, где ранее обучался и сам. Летом его забирали домой, а там отец учил его крестьянскому труду. По утрам он занимался гиревым спортом. С наступлением осени снова уезжал учиться. Гильман ахун остальных детей обучал грамоте дома.

Однажды зимой в середине учебного года отец привез Фатиха домой, что было не естественным явлением. Причину Гильман ахун раскрыл позже. Оказалось, что Закир ишан написал Гильману ахуну письмо с угрозой, что выгонит сына из медресе, чтобы быстрее забрал Фатиха домой. По сообщениям ишана, Фатих связался с работником почты, начала брать у него уроки русского языка, стал выписывать из Крыма газету «Гарджеман» и читать чистопольскую газету на русском языке. Кроме того, стал рассказывать шакирдам об их участии, что впустую тратят время и обучаются по старым книгам, которых следует сжечь – таким образом настраивать против ишана. Гильман ахун, выслушав ишана до конца, сказал: «Молодец, сын! Значит есть в нем искорка. Я и сам все время терзаюсь от того, что загубил в твоём медресе свою молодость. А сын мой, значит, нашел способ как уйти из этого темного гнезда, молодец» [9, с. 137].

Расстроенная мать спросила у Фатиха, откуда он брал деньги на газету и обучение русскому, на что сын ответил, что делил рубль, получаемый из дома, ежемесячно на газету, уроки и еду, чем и успокоил мать.

Затем Гильман ахун отвез Фатиха на обучение в Уфу к брату жены Ризаэддину Фахреддину. Вскоре он и оттуда вернулся из-за нехватки знаний, о чем позже написал рассказ «Учеба Джигангира-махдума в сельской школе». Гильман ахун решил отправить Фатиха учиться в арабские страны, но жена засомневалась, поэтому остановились на Турции, чему сын очень обрадовался. Провожая в 1892 г. Фатиха в Стамбул, Гильман ахун передал ему письмо, чтобы тот его держал среди книг и часто читал. В письме были написаны золотые наставления отца к сыну: «Сын мой! Я отправляю тебя далеко за знаниями, чтобы стал настоящим человеком. Очень хочу, чтобы ты в будущем приносил пользу своему народу. Отправляю не от того, что у меня есть лишние средства. Ты знаешь, кроме тебя, у меня на руках еще пятеро детей и престарелый отец. От них отрываю, чтобы тебя отправить. Чтобы жить достойно, надо иметь знания, быть нравственным и трудолюбивым. Не трать впустую ни одного часа своей жизни. Не дай обмануть себя. Не ленись учиться и обучаться. Ленивый человек это все равно, что мертвец среди живых людей, с разницей только, что мертвеца хоронят.

Помни, свернешь в молодости с пути истинного, не избежишь бед на свою голову. Не запятнай мою честь...

Радуй нас с матерью, мы желаем, чтобы ты вернулся и стал для своей родины подобно звезде, источающей добрый свет на землю» [9, с. 139].

В конце письма Гильман ахун добавил, что после успешного окончания в Стамбуле высшую школу, Фатих может продолжить свое образование в Европе. Если его заинтересует техническая работа, то выберет Германию, а если выберет культуру, литературу, искусство или библиотеку, то поедет во Францию, но для этого следует хорошо знать иностранные языки. Как бы то не было, Гильман ахун был готов взять на себя финансовые расходы сына.

Это письмо отца Фатих затем отдал младшему брату Камилу, когда тот собрался уехать учиться в Казанский университет после окончания Оренбургского реального училища. Брату он подарил перочинный нож, купленный отцом в Стамбуле, что свидетельствует о его бережливости, собранности и аккуратности.

Фатих Карими успешно сдал экзамены и был зачислен в лучший французский лицей Гали-мектеб мульки, обучающий под ведением турецкого султана. Подобного рода учебные заведения считались лучшими в Турции, которые давали знания Европейского уровня [8].

Имя будущего просветителя напоминало о султани Фатихе, который оставил после себя плохие воспоминания. Поэтому Фатиха Карими стали называть 34-ым – по номеру в списке. В своих письмах он писал, что народ там нищий, не образованный, безработный, в

чем обвинял правителей. Зная о цензуре писем, отправляющихся в Россию, он проявлял неосторожность критиковать Турецкие власти.

В Стамбуле Фатих учился четыре года. Затем по приглашению Адаманова, с кем познакомился в Турции, один год учительствовал в Крыму. Это была новометодная школа.

Лето Фатих проводил на родине. Его душу преодолела тоска и тревога. Он стал закрытым, общался лишь с отцом. Он снова решил уехать в Крым, на что родители дали согласие. С собой он забрал сестру Закиру и брата Гарифа. В Крыму они поселились в деревне Дерекюй, где Фатих учил детей в прошлом учебном году. Приехав в Крым, Фатих начал учить сестру и брата крымско-татарскому наречию.

В один из осенних дней в школу пришли дети. Их было тридцать пять. Учащиеся были в школьной форме. Мальчики были в монотонном сером костюме с красной феской на голове, а девочки – в зеленых платьях с белым шарфом и красным калфаком на голове, т.е. учащиеся были в униформе.

Учитель Фатих материалы урока настолько хорошо объяснял, что все дети понимали, Закира и Гариф от них не отставали. Кроме Фатиха, в школе преподавали еще два учителя, один из которых Аббас также закончил Чистопольское медресе.

К концу учебного года Гильман ахун начал требовать возвращения всех домой. Он в письме написал, что учить детей крымских татар найдется человек, и лучше будет, если Фатих займется просветительской деятельностью на родине, т.к. народ тут темный. Сначала Фатих на поезде отправил два сундука книг, привезенных из Турции, а затем и сами тронулись в путь.

К приезду детей Гильман ахун в одном из своих домов организовал учебный класс, выстроил парты, заколотил полки для книг, поставил стол учителю. Одну из обставленных комнат отдали Фатиху. Сначала в классе детей было мало: четверо своих и несколько деревенских детей. Гильман ахун сам лично из округи собрал детей с обещанием родителям полного содержания. Так в школе появились еще несколько мальчиков со стороны.

Фатих Карими сам лично составлял учебники и по ним же учил детей. Вместе с отцом Гильманом ахуном они сидели допоздна, готовя материалы к уроку по арифметике, истории и географии. Дети писали на черных дощечках с грифелем, что было привезено из базара Альметьевска.

Все понимали, что Фатих Карими не мог дать детям все, что накопил. Он мог дать детям лишь частицу из своих знаний. Учителя это не тревожило: он старался дать детям столько, сколько они могли получать. Детям, которые первый раз постигали эти знания, он доходчиво объяснял. Дети в свою очередь также старательно учились, впитывали каждое слово учителя. Фатих мугаллим никогда не сердился, ни на кого не кричал. К домашним, ученикам, да и ко всем людям он проявлял доброжелательность и всегда помогал.

Гильман ахун не переставал заботиться о старшем сыне. Сильно переживал, что его возможности служить народу больше, чем учить нескольких сельских детей. Он хотел, чтобы талант, способности и знания Фатиха раскрылись намного больше.

В середине учебного года Гильман ахун из Бугульмы привез учительницу русского языка, которая окончила Самарскую гимназию. Будучи сторонником нового обучения, он хотел, чтобы дети знали русский язык. Учительница смогла дать детям лишь русский алфавит, т.к. занятия шли один час в день, а в оставшееся время учительница сама брала уроки французского языка у Фатиха. За четыре месяца проживания в деревне учительница больше получала знаний по французскому, чем учила детей русской грамоте.

Гильман ахун полностью содержал учительницу за свои средства и платил 5

рублей жалования в месяц. Когда понял, что толку от ее уроков никакой, тогда отвез обратно в Бугульму, чему дети были весьма рады.

Однажды Гильман ахун с сыном Фатихом уехали на конференцию учителей в Уфе, после чего отправились в Оренбург. За одно и купили там дом, что сыграет большую роль в будущей просветительской деятельности Фатиха Карими. Когда вернулись в село, то учеба детей продолжалась, но не долго.

Однажды из Оренбурга другой просветитель-меценат Гани Хусаинов отправил Гильману ахуну письмо с сообщением о том, что Фатих в селе не реализован полностью, что золотопромышленник Шакир Рамиев собирается посетить Европу, и Фатиху необходимо к нему присоединиться. Долго не думая, Фатих уехал в Оренбург и больше никогда в родное село не возвращался. Вместе с Ш. Рамиевым – хозяином золотых приисков Фатих Карими отправился в Европу, о чем в 1902 г. издал книгу «Путешествие в Европу» [3; 6].

Вернувшись в Оренбург, Фатих Карими устроился преподавателем курсов повышения квалификации учителей татарских школ, которых организовал в селе Каргалы Оренбургской губернии и содержал меценат Гани Хусаинов.

20 июля 1899 г. семья Гильмана ахуна переехала в Оренбург. Гильман ахун каждые два дня ездил к Фатиху в село Каргалы. Жене он говорил, что ему хочется, чтобы Фатих занялся наукой серьезно.

Спустя некоторое время, неизвестный человек привез из Каргалы книги и письмо от Фатиха, где он сообщил, что «вчера меня предупредили, что в ближайшие дни будет проведена проверка курсов учителей в Каргалах. Особенно будут проверять учебники, если их признают нежелательными, то курсы будут закрыты. Такое распоряжение отдал Оренбургский губернатор. Сундук книг, свои рукописи переправляю вам. Книги спрячьте так, чтобы не нашли. Дня два назад у нас видели жандармов. Возможно, и к вам придут. Будут спрашивать. Смотрите, не растеряйтесь. Фатих» [9, с. 145].

Полиция, действительно, проверяла курсы. Допросили и Фатиха. Он сказал, что преподает лишь хафтик, т.е. одна седьмая часть сур из Корана и их толкование, чему полиция поверила и сделали вывод, что тут одни религиозные книги. Тем не менее Фатих постоянно находился под присмотром жандармерии.

На допрос вызвали и Гильмана ахуна. Полицмейстер интересовался книгами, которые привез Фатих из Турции, и почему отправил сына учиться в Турцию. Гильман ахун спокойно сказал, что отправил сына за знанием, а книги могут забрать, а учить он будет знанием из головы, на что имеет полное право.

После курсов Фатих Карими отправился на четыре месяца в Москву и Петербург, чтобы изучить издательское дело. Гильман ахун приобрел маленькую старую типографскую машину, которую необходимо было каждый раз ремонтировать, на что требовалось много средств. Фатих должен был собирать заказы, а трое младших детей должны были собирать текст из типографских букв. Во избежание лишних расходов Гильман ахун не захотел нанять рабочих.

В начале издательской деятельности издавали собственные сочинения Фатиха Карими, поэтому прибыли, практически, не было. Брали в долг у Шакира Рамиева. Случился пожар, сгорел дом, но оптимизм отца и сына не покидал. Гильман ахун очень уж хотел, чтобы старший сын двигался вперед.

После смерти Гильмана ахуна в 1902 г. все тяготы жизни взял на себя Фатих. Устроил сестру в Адамовскую школу для девочек, которую содержал Гани Хусаинов. После реального училища Гариф уехал учиться в Московский университет, а Камиль – в Казанский университет. Старший брат очень постарался, чтобы младшие братья хорошо учились и окончили университеты.

Из-за долгов пришлось создать товарищество «Каримов-Хусаинов». Это дало возможность улучшить материальное состояние типографии за счет средств мецената Гания Хусаинова. К тому времени Фатих женился на дочери Удалаева Саиде, что было давно обговорено родителями.

В 1903 г. Фатих Карими был приглашен в Бахчисарай для празднования двадцатилетнего юбилея газеты «Тарджеман» («Переводчик»), издаваемого Исмаилом Гаспринским. Это побудило его написать публицистическое сочинение «Путешествие в Крым», тем более ему там пришлось учительствовать в молодые годы.

Вскоре Фатих вышел из товарищества, забрав свой пай. В свободное время писал свои сочинения и переводил. Начал обучать троих детей Ш. Рамиева. По вечерам учениками становились сестра Закира и жена Саида.

Однажды братья Шакир и Закир Рамиевы получили разрешение на издательство газеты «Вақыт» («Время») и пригласили Фатиха Карими занять пост редактора. Затем начали издавать и журнал «Шура» («Совет»). Газета и журнал в самое кратчайшее время стали популярными среди читателей. На их издание прибыли из Уфы Ризаэтдин Фахретдин, из Крыма Гусман Нури Акчокраклы, из Казани Бурхан Шараф и Шариф Камал. Ранее побывал и Галиаскар Камал. Фатих Карими стал главным редактором. Все сотрудники работали и днем и ночью.

Несмотря на цензуру властей, издания умудрялись пропустить и политические, и социальные, и другие статьи на злобу дня. Из-за жалоб недоброжелателей, врагов и людей старого взгляда полиция получала много жалоб на издания, что явилось причиной обысков, изъятий новых и гранок не изданных номеров. Однажды Фатиха Карими даже арестовали, но суд оправдал. Обыски проводились и в домах Фатиха Карими, Ризаэтдина Фахретдина и Бурхана Шарафа. Были изъяты рукописи, материалы газеты и журнала, письма читателей.

О годах работы Ф. Карими в газете «Вақыт» («Время») Сахи Рахмати вспоминал, что они временами «... просто удивлялись его работоспособности. В каждый номер газеты «Вақыт» он писал передовицу, просматривал все готовящиеся к печати статьи и при этом еще умудрялся писать книги, учебники для школ. Сотрудничал с журналом «Шура», писал статьи, выступал на митингах, был необычайно искусным оратором, умел и излагать свои мысли ясно, образно и убедительно. Знание иностранных языков позволяло ему расширять свою аргументацию, он мог к месту продекламировать французскую или немецкую поговорку и затем мастерски прокомментировать ее на татарском языке. Он всегда призывал людей к объединению и к пониманию, в дискуссиях подчеркивал, что в любом деле или ситуации есть положительное и отрицательное начало и последствия. «Нужно, в первую очередь, уметь просчитывать отрицательные аспекты в любом деле, а положительные моменты никуда от нас не денутся», – повторял он» [9, с. 154].

В 1912 г. Фатих Карими был командирован корреспондентом в Турцию, которая участвовала в Балканской войне. Четырехмесячная командировка была весьма плодотворной. Он подробно освещал ход войны, глубоко анализировал события, чем заслужил восхищение читателей. Данный цикл статей позже был опубликован отдельной книгой под названием «Письма из Стамбула». Фатих Карими давал свою оценку Балканской войне.

Когда началась Февральская революция, Фатих Карими все чаще стал думать об уходе из газеты «Вақыт». Что ждать от революции, никто не понимал. Его откровенные статьи руководство не стало поддерживать.

С 1 ноября 1917 г. газета поменяла свое название на «Янга вақыт» («Новое время»). Руководство газеты также поменялось, но Фатих Карими оставался редактором. Газета

издавалась и при белогвардейцах и при красногвардейцах, а в 1918 г. она была закрыта.

На уговоры татарского революционера Шамиля Усманова стать редактором новой партийной газеты Фатих Карими отказался, ссылаясь на беспартийность. Тем не менее 30 января 1919 г. вышел первый номер новой газеты «Мир рабочих», с которой Фатих Карими тесно сотрудничал и писал статьи.

Многие редакторы к тому времени скрылись и эмигрировали в разные страны. Фатих Карими на это не пошел, предпочел остаться на родине. Он говорил, что «красные» выступают за интересы народа.

Октябрьскую революцию Фатих Карими, как и вся прогрессивная мусульманская интеллигенция, встретил с радостью, что власть перешла в руки рабочих, крестьян и солдат, и надеждой на светлое будущее.

В своих воспоминаниях один из сотрудников газеты «Мир рабочих» Сахи Рахмати отметил, что «Фатих Карими, действительно, был глубоко порядочным человеком, откровенным в мыслях и очень справедливым. Всю свою жизнь он как мог старался просвещать свой народ, как можно шире раскрыть его глаза на мир» [9, с. 154].

Заключение. После ухода из газеты Ф. Карими и Б. Шараф занялись переводческой деятельностью. Вдвоем подготовили к изданию двухтомника венгерского востоковеда Армени Вамбери «Путешествие в Среднюю Азию». Ф. Карими переводил большие научные труды, которые не все были изданы по различным причинам.

Ф. Карими после газеты стал преподавать в татарском педагогическом институте. Так было преобразовано медресе Хусаиния в Оренбурге. Летом был занят на курсах повышения квалификации учителей.

В 1925 г. Фатих Карими уехал в Москву и до конца своей жизни работал там. В 1937 г. он был репрессирован [1].

ЛИТЕРАТУРА

1. Близкие люди стали "чужими": о татарах 1930-х годов. URL: <https://dzen.ru/media/liliyagabdrifikova/blizkie-liudi-stali-chujimi-o-tatarah-1930h-godov-5f99877e2603b20d514cb071> (дата обращения: 20.11.2021).
2. Великий просветитель Ф. Карими. URL: <https://vmuzey.com/event/velikiy-uchenyu-pedagog-prosvetitel-fatih-karimi> (дата обращения: 20.11.2021).
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. doi: <https://doi.org/10.24158/spp.2022.8.22>
4. 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. doi: <https://doi.org/10.7256/2454-0676.2022.2.37812>
5. 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. doi: <https://doi.org/10.12731/2658-4034-2022-13-4-7-21>
6. Маликов Р.Ш., Галиакберова А.А. Просветительская деятельность золотопромышленников братьев Рамиевых в конце XIX – начале XX в. // Общество: социология, психология, педагогика, 2022. - № 4. - С. 113–118. doi: <https://doi.org/10.24158/spp.2022.4.17>.

7. Нижне-Чершилинское медресе: альма-матер Ризы Фахретдинова и Гильмана Ибрагимова [Электронный ресурс]. – URL: <https://realnoevremya.ru/articles/156359-nizhne-chershilinskoe-medrese-ch-1>
8. Фатих Карими о Турции. URL: https://islam-today.ru/istoria/fatix_karimi_o_turcii/ (дата обращения: 20.11.2021).
9. Фатих Карими: Научно-библиографический сборник. – Казань: Рухият, 2000. – 320 с.

REFERENCES

1. Blizkie lyudi stali "chuzhimi": o tatarah 1930-h godov. URL: <https://dzen.ru/media/liliyagabdrafikova/blizkie-liudi-stali-chujimi-o-tatarah-1930h-godov-5f99877e2603b20d514cb071> (data obrashcheniya: 20.11.2021).
2. Velikij prosvetitel' F. Karimi. URL: <https://vmuzey.com/event/velikiy-uchenyy-pedagog-prosvetitel-fatih-karimi> (data obrashcheniya: 20.11.2021).
3. Malikov R.SH., Galiakberova A.A. Mysli mecenata konca XIX – nachala HKH v. SHakira Ramieva ob izvlechenii pol'zy iz razlichnyh istochnikov, prosvetitel'stve i vechnosti // Obshchestvo: sociologiya, psihologiya, pedagogika. - 2022. - № 8. - Pp. 152-157. doi: <https://doi.org/10.24158/spp.2022.8.22>
4. Malikov R.SH., Galiakberova A.A. Pedagogicheskaya deyatelnost' prosvetatelya konca XIX – nachala HKH v. Gabdully Tukaya i bor'ba za obnovlenie obrazovaniya // Pedagogika i prosveshchenie. 2022. № 2. Pp. 63-70. doi: <https://doi.org/10.7256/2454-0676.2022.2.37812>
5. Malikov R.SH., Galiakberova A.A. Pedagogicheskaya mysl' prosvetatelya konca XIX – nachala HKH veka Gabdully Tukaya o razlichnyh napravleniyah vospitaniya // Russian Journal of Education and Psychology, 2022. - № 4. - Pp. 7-21. doi: <https://doi.org/10.12731/2658-4034-2022-13-4-7-21>
6. Malikov R.SH., Galiakberova A.A. Prosvetitel'skaya deyatelnost' zolotopromyshlennikov brat'ev Ramievych v konce XIX – nachale HKH v. // Obshchestvo: sociologiya, psihologiya, pedagogika, 2022. - № 4. - Pp. 113–118. doi: <https://doi.org/10.24158/spp.2022.4.17>.
7. Nizhne-CHershilinskoe medrese: al'ma-mater Rizy Fahretdinova i Gil'mana Ibragimova [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://realnoevremya.ru/articles/156359-nizhne-chershilinskoe-medrese-ch-1>
8. Fatih Karimi o Turcii. URL: https://islam-today.ru/istoria/fatix_karimi_o_turcii/ (data obrashcheniya: 20.11.2021).
9. Fatih Karimi: Nauchno-bibliograficheskij sbornik. – Kazan': Ruhijat, 2000. – 320 p.

Цзян Минбо

аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: unison-07@mail.ru

Jiang Mingbo

Postgraduate student of the Department of Music Education and Training
The Herzen State Pedagogical University of Russia

ТВОРЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КИТАЙСКОЙ ПЕВИЦЫ ЛЭЙ ЦЗЯ ПО СОХРАНЕНИЮ ТРАДИЦИОННОГО ВОКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Аннотация. Этническая вокальная музыка является важной частью китайской традиционной музыкальной культуры. В ней ярко выражены культурные и региональные особенности, отражены духовно-нравственные ценности и творческое народное наследие. Во время политического, экономического и культурного развития, народная вокальная музыка в Китае становится все более популярной и востребованной так как является источником народной мудрости и жизненного опыта. В стране появилось много ученых, музыковедов, педагогов-музыкантов, вокалистов изучающих китайскую народную вокальную музыку. Внедрение курсов народного искусства в образовательную программу обучения учителей музыки в колледжах и университетах Китая требует глубокого понимания его важной роли в профессиональной подготовке. В статье отражена деятельность китайской певицы Лэй Цзя, которая использует образцы народной музыки в своей педагогической деятельности с целью освоения духовно-нравственных ценностей, развитию творческого потенциала и художественно-эстетического вкуса.

Ключевые слова: образование, вокальное обучение, педагогическая деятельность, педагог-музыкант, народное музыкальное искусство.

CREATIVE ACTIVITY OF CHINESE SINGER LEI JIA ON THE PRESERVATION OF TRADITIONAL VOCAL ART

Annotation. Ethnic vocal music is an important part of Chinese traditional musical culture. It clearly expresses cultural and regional peculiarities, reflects spiritual and moral values and creative folk heritage. During the political, economic and cultural development, folk vocal music in China is becoming increasingly popular and in demand as it is a source of folk wisdom and life experience. Many scientists, musicologists, music teachers, vocalists studying Chinese folk vocal music have appeared in the country. The introduction of folk art courses into the educational curriculum of music teachers in colleges and universities in China requires a deep understanding of its important role in professional training. The article reflects the activities of Chinese singer Lei Jia, who uses samples of folk music in her teaching activities in order to master spiritual and moral values, develop creative potential of artistic and aesthetic taste.

Keywords: education, vocal training, pedagogical activity, teacher-musician, folk music art.

В современном обществе, в котором происходят процессы глобализации, урбанизации и информатизации, необходимо уделять внимание народному искусству. Произведения традиционной музыкальной культуры постепенно теряют свою социальную среду и утрачиваются обществом. В учебных заведениях в программе обучения студентов

недостаточно систематического и глубокого изучения национальной музыки. Студентов знакомят с произведениями европейских, китайских композиторов, но при этом в репертуаре студента-вокалиста мало народных песен. Тем не менее, в последнее время «...китайские педагоги обращают большое внимание на возрождение традиционного китайского пения, изучают нормы произношения слов, музыкально-выразительные особенности народных песен...» [5, стр.195].

Профессиональное обучение вокалистов требует от преподавателей использовать большое количество вокального материала, в том числе и народного. Изучение национального певческого искусства даст мощный импульс развитию традиционной культуры и передачи его последующим поколениям. «Народные песни, которые уходят корнями в 5000-летнюю цивилизацию Китая и глубоко укоренились в национальной культуре, содержат богатую гуманистическую информацию и являются символом китайской национальной идентичности» [2, стр. 25].

Среди музыкантов, педагогов выделяется известная китайская певица-сопрано Лэй Цзя, которая ведет большую творческую деятельность по сохранению национальной певческой культуры. Она родилась 19 октября 1979 года в городе Иян провинции Хунань в семье простых рабочих, которые наградили ее прекрасным голосом и воспитали любовь к народным песням. В 1997 году, в возрасте 18 лет, имея прекрасные вокальные данные, поступила на вокальное отделение Китайской консерватории музыки в класс профессора Цзоу Вэньцзиня. В 2002 году, после получения степени бакалавра, Лэй Цзя была принята в труппу песни и танца Главного управления Народно-освободительной армии Китая в качестве солистки. Получив большой исполнительский и творческий опыт в труппе, певица в 2013 году вновь поступила в Китайскую консерваторию музыки, чтобы получить докторскую степень в области народного вокального исполнительского искусства. Ее руководителями в аспирантуре были профессора Пэн Лиюань и Чжао Тарима. 13 июня 2017 года состоялся выпускной концерт по защите докторской степени в Пекинском концертном зале. Певица исполнила отрывки из отечественных и зарубежных опер, а также народные китайские песни различных народов, населяющих КНР. Среди них известные народные песни "Рыбак", "Тоска по дому", "Как я хочу сказать тебе" и "В поле надежды" и др.

Лэй Цзя поет уже много лет и за свою творческую деятельность ею получено много престижных наград. Например, в 2003 году, участвуя в третьем вокальном конкурсе "Золотой колокол", она завоевала золотую медаль. А в 2004 году на 11-ом телевизионном Молодежном вокальном конкурсе получила гран-при в профессиональной категории народного пения. Лэй Цзя также принимала участие в подготовке Олимпийских игр в Пекине в 2008 году среди представителей 56 национальных округов страны, в культурном представлении, посвященном 60-летию образования Китайской Народной Республики, в представлении "Великое путешествие", посвященном 100-летию основания Коммунистической партии Китая и других торжественных мероприятиях. Певицу часто приглашают в состав жюри престижных вокальных конкурсов Китая. 29 декабря она получила награду как лучшая исполнительница в этнической категории на 10-й церемонии Китайской премии "Золотой рекорд". В Китае Лэй Цзя считается одной из лучших исполнительниц китайских народных песен.

Певица Лэй Цзя также является преподавателем вокала. Она считает, что внедрение национальной музыкальной культуры в учебную программу колледжей и университетов позволяет развивать у студентов не только превосходную технику пения, ставить яркие театральные постановки, но и прививать интерес и любовь к народной музыке. «...музыкальный фольклор выступает ценным творческим ресурсом региональных

колледжей и университетов, объединяя фундаментальные теоретические исследования, практическое применение и реконструкцию этого жанра» [4, стр.3].

Следует отметить, что в настоящее время при подготовке учителей музыки читаются курсы по истории и теории фольклорной музыки, но включение народных песен в программу вокалиста очень часто считается не соответствующим современным требованиям обучения. По мнению Лэй Цзя, необходимо не только изучать теорию народной музыкальной культуры, но и обучать студентов исполнению этнических китайских песен. Анализ стиля, манеры пения, обучение технике исполнения может обогатить профессиональный опыт начинающего вокалиста и способствовать пониманию отечественной культуры, воспитывать в исполнителях и слушателях интерес к народной музыке. «...заново открыть для себя особую ценность многообразного местного достояния – миссия современного поколения Китая [1, стр.41].

Каждый певец стремится выработать свой неповторимый и узнаваемый слушателями стиль исполнения. Лэй Цзя удалось сделать это, исполняя песни разных народов, арии из китайских национальных опер. Она имеет свою собственную, присущую только ей манеру пения. Ее голос трогает слушателей красотой тембра, искренней подачей текста, открытостью и естественностью исполнения. Ключом к успеху Лэй Цзя в создании своего собственного стиля является включение в свой репертуар китайских народных песен. Этому способствовало обучение певицы у педагога Цзоу Вэньцин, которая была достаточно смелой, чтобы, используя западные методы пения в своем обучении, совмещать их с исполнением лучших образцов традиционного народного искусства. Под руководством Цзоу Вэньцин удалось заложить фундамент для развития у Лэй Цзя собственного, неповторимого вокального стиля.

Лэй Цзя считает, что преподавателям следует обратить внимание на инновационное содержание образования и интегрировать в него народные вокальные произведения. При огромном количестве китайских народных песен преподаватели должны придерживаться основного принципа обучения вокалистов – обращать внимание на индивидуальные физические, психические, артистические данные учащихся. Для этого следует использовать те народные песни, которые будут способствовать развитию вокальных способностей, техники исполнения и обогащать кругозор студентов. Осмысление содержания, стиля, формы народных песен является основной подготовительной работой в классе Лэй Цзя к певческой деятельности. Певица считает, что простота содержания и формы, спокойных темп и незатейливая мелодия народных песен помогут студенту ярче продемонстрировать свои вокальные данные, а также выразить свои эмоции через мимику, жесты и не сложные движения.

Лэй Цзя утверждает, что традиционные песни должны быть сохранены в их первоначальном виде. Имея большой профессиональный актерский опыт, она в своей творческой карьере всегда с большим вниманием относилась к оригиналу песни, старалась проникнуть в суть его содержания и тем самым успешно достигала проникновенного, трогательного исполнения народных произведений. Например, при анализе песни какой-либо китайской провинции, певица старается услышать ее от местных жителей, вникая в самобытность звучания. Лэй Цзя считает, что следует не только сохранить оригинальную мелодию, уникальный язык тибетцев, монголов, маньчжуров, уйгуров, ханьцев и др. этнических групп, но и стремиться исполнять песню в сопровождении старинных национальных инструментов, создающих колоритную атмосферу народной музыкальной культуры.

Украшение мелодии – это одна из традиционных особенностей китайского певческого фольклора. Изучая одну из разновидностей китайской оперы Хуагуси в течение пяти лет, Лэй Цзя освоила разнообразные техники украшения мелодии в женских ариях и

затем использовала этот прием в работе с народными песнями. Певец может иметь полную свободу вариационного развития мелодии в соответствии со своими знаниями, взглядами, потребностями и индивидуальными возможностями эмоционального выражения содержания песни. Падающие слезы, красота цветка, любовная страсть, характеры сказочных героев и т.п. могут быть донесены до слушателя с помощью изменений темпа, скользящих движений мелодии вверх или вниз, использования плавного или отрывистого звуковедения. «С точки зрения языка и письма, многие традиционные музыкальные произведения являются древними поэтическими песнями, которые требуют от исполнителя определенной степени классической грамотности, чтобы по-настоящему понять эмоции в них и, таким образом, хорошо их выразить...» [6, стр.151, 152].

Большое внимание в работе со студентами Лэй Цзя уделяет практике сценических выступлений. Обучение пению должно обязательно сочетаться с концертной деятельностью. Некоторые студенты прекрасно и непринужденно поют в классе, но когда они выходят на сцену, то на них часто оказывают большое отрицательное влияние атмосфера зала, внимание слушателей, чрезмерное волнение. Начинаящим певцам не хватает практического опыта и поэтому им трудно найти идеальное комфортное состояние перед большой аудиторией. У многих студентов под воздействием строгой академической атмосферы концерта могут возникнуть такие проблемы как зажатость голосового аппарата, страх выступления, эмоциональное напряжение. Неудача на сцене в дальнейшем может повлиять на неблагоприятное развитие профессиональной деятельности. В связи с этим преподаватели-вокалисты должны сочетать работу в классе со сценической деятельностью. Это могут быть концертные площадки, студенческие оперные спектакли, телевизионные передачи и т.д. Ведь именно там, студенты могут продемонстрировать свои вокальные, танцевальные, артистические навыки и приобрести профессиональный исполнительский опыт.

Таким образом, в настоящее время «Особые усилия по сохранению и развитию национальных традиций прилагаются в области культуры, искусства, архитектуры и дизайна, что, по мнению специалистов, будет способствовать сохранению богатого наследия китайской культуры, в том числе музыкальной» [3, стр.176]. В последние годы выступления китайских вокалистов становятся все более разнообразными в отношении репертуара и уже не ограничиваются концертными залами. Возможности современного телевидения, интернета приближают народное искусство к заинтересованному слушателю. Лэй Цзя была названа "народным сопрано" с тех пор, как стала чаще появляться на публике, успешно исполняя большое количество народных произведений, просвещая публику в вопросах национальной музыкальной культуры. Тем не менее, она продолжает обогащать не только свой репертуар новыми произведениями, совершенствовать технику исполнения, но и посвящает много времени и энергии обучению молодых китайских вокалистов. Передавая свой многолетний творческий опыт, Лэй Цзя является для своих учеников примером служения отечественному певческому искусству.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ло, С. Принципы отражения китайской национальной культуры в творчестве Тань Дуня / С. Ло // Музыкаведение. – 2022. – № 3. – С. 38-43. – DOI 10.25791/musicology.3.2022.1242. – EDN HULKNH.
2. Лю, Б. Роль изучения народной музыки в музыкально-педагогическом образовании в университетах Китая / Б. Лю // Образование и наука в XXI веке: Ежегодный сборник научных трудов БГПУ. Вып. 4. – Минск: Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка, 2022. – С. 24-26. – EDN

АТДУНГ.

3. Сюй, Ю. Музыкальные традиции в высшем образовании Китая / Ю. Сюй // Искусство и образование. – 2022. – № 6(140). – С. 175-180. – DOI 10.51631/2072-0432_2022_140_6_175. – EDN BNVYMA.
4. Фань, Ц. Региональная культура народной песни в музыкально-педагогическом образовании Китая – традиции и инновации / Ц. Фань // Развитие и распространение лучшего опыта в сфере формирования цифровых навыков в образовательной организации: Сборник материалов Всероссийской научно-методической конференции с международным участием, Чебоксары, 31 декабря 2019 года. – Чебоксары: ООО «Издательский дом «Среда», 2019. – С. 193-195. – EDN TIFMFR.
5. Цянь, К. Особенности обучения вокальному мастерству в Китае / К. Цянь, Т. М. Лежнева // Наука и образование в условиях мировой нестабильности: проблемы, новые этапы развития: материалы II международной научно-практической конференции. Ч. 3. – Ростов-на-Дону: Манускрипт, 2022. – С. 194-197. – EDN ZZXZJU.
6. Чэнь, Ц. Вокальная музыка Китая и ее преподавание / Ц. Чэнь // Искусство и образование. – 2022. – № 3(137). – С. 150-158. – DOI 10.51631/2072-0432_2022_137_3_150. – EDN SWVNRU.
7. Уколова Л.И., Кудринская И.В. Методические и практические советы опытных педагогов по развитию вокальных навыков у молодёжи // Антропологическая дидактика и воспитание. 2022. Т. 5. № 3. С. 115-127. – EDN QOBHXW.

REFERENCES

1. Lo, S. Printsipy otrazheniya kitaiskoi natsional'noi kul'tury v tvorchestve Tan' Dunya / S. Lo // Muzykovedenie. – 2022. – № 3. – Pp. 38-43.
2. Lyu, B. Rol' izucheniya narodnoi muzyki v muzykal'no-pedagogicheskom obrazovanii v universitetakh Kitaya / B. Lyu // Obrazovanie i nauka v XXI veke: Ezhegodnyi sbornik nauchnykh trudov BGPU. Vyp. 4. – Minsk: Belorusskii gosudarstvennyi pedagogicheskii universitet imeni Maksima Tanki, 2022. – Pp. 24-26.
3. Syui, Yu. Muzykal'nye traditsii v vysshem obrazovanii Kitaya / Yu. Syui // Iskusstvo i obrazovanie. – 2022. – № 6(140). – Pp. 175-180.
4. Fan', Ts. Regional'naya kul'tura narodnoi pesni v muzykal'no-pedagogicheskom obrazovanii Kitaya – traditsii i innovatsii / Ts. Fan' // Razvitie i rasprostranenie luchshego opyta v sfere formirovaniya tsifrovyykh navykov v obrazovatel'noi organizatsii: Sbornik materialov Vserossiiskoi nauchno-metodicheskoi konferentsii s mezhdunarodnym uchastiem, Cheboksary, 31 dekabrya 2019 goda. – Cheboksary: ООО «Izdatel'skii dom «Sreda», 2019. – Pp. 193-195.
5. Tsyun', K. Osobennosti obucheniya vokal'nomu masterstvu v Kitae / K. Tsyun', T. M. Lezhneva // Nauka i obrazovanie v usloviyakh mirovoi nestabil'nosti: problemy, novye etapy razvitiya: materialy II mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii. Ch. 3. – Rostov-na-Donu: Manuskript, 2022. – Pp. 194-197.
6. Chen', Ts. Vokal'naya muzyka Kitaya i ee prepodavanie / Ts. Chen' // Iskusstvo i obrazovanie. – 2022. – № 3(137). – Pp. 150-158.
7. Ukolova L.I., Kudrinskaya I.V. Metodicheskie i prakticheskie sovety opytnykh pedagogov po razvitiyu vokal'nykh navykov u molodezhi // Antropologicheskaya didaktika i vospitanie. 2022. T. 5. № 3. Pp. 115-127.

Ли Линьсэнь

аспирант

Институт музыки, театра и хореографии

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет

им. А. И. Герцена»

e-mail: 236504721@qq.com

Li Linsen

postgraduate student

Institute of Music, Theater and Choreography

The Herzen State Pedagogical University of Russia

МИР ЖЕНСКИХ ГЕРОЕВ ГЛАЗАМИ АЛЬБАНА БЕРГА В ОПЕРЕ «ЛУЛУ»

Аннотация. В статье рассмотрены особенности сюжетной драматургии оперы Альбана Берга «Лулу». Основное внимание обращено на взгляды и идеи Ведекинда, диология которого стала источником либретто оперы.

«Лулу» является одной из немногих экспрессионистских опер в мировой музыке. Экспрессионизм абсолютизирует субъективную реальность, которая становится единственной точкой опоры человека. Творчество Ведекинда приходится на кризис институтов буржуазного общества, в том числе на кризис института семьи. Также существенное влияние оказала психоаналитическая теория Фрейда и философское наследие Ницше.

В «Лулу» Берг применил серийную технику в качестве одного из основных средств объединения музыкального материала. В отличие от «Воццека», в котором присутствовала только одна серия, в «Лулу» каждый герой обладает серией, которая выступает в качестве музыкального средства идентификации.

Ключевые слова: Альбан Берг, атональная музыка, Ведекинд, додекафония, опера «Воцтек», опера «Лулу», серийная техника.

THE WORLD OF FEMALE HEROES THROUGH THE EYES OF ALBAN BERG IN THE OPERA LULU

Annotation. The article discusses the features of the plot dramaturgy of Alban Berg's opera «Lulu». The main attention is paid to the views and ideas of Wedekind, whose diology became the source of the opera's libretto.

«Lulu» is one of the few expressionist operas in world music. Expressionism absolutizes subjective reality, which becomes a person's sole point of support. Wedekind's work falls on the crisis of the institutions of bourgeois society, including the crisis of the institution of the family. Freud's psychoanalytic theory and Nietzsche's philosophical legacy also had a significant impact.

In «Lulu» Berg used serial technique as one of the main means of combining musical material. Unlike «Wozzeck», in which there was only one episode, in «Lulu» each character has a series that acts as a musical means of identification.

Keywords: Alban Berg, atonal music, Wedekind, dodecaphony, opera «Wozzeck», opera «Lulu», serial technique.

Введение в проблему

XX век привнес множество изменений в мировую музыкальную культуру. Композиторы активно разрабатывали новые техники, развивали различные стилевые направления. Яркий след оставил экспрессионизм, одним из венцов которого стала опера

Альбана Берга «Лулу». В опере представлены реалии буржуазного общества, которые привели к кризису традиционных институтов и к кардинальным мировоззренческим сдвигам. Одной из идейных основ экспрессионизма стал психоанализ, который впервые в истории психологической науки обратился к потаенным глубинам субъективного мира человека. Индивидуализация, персонализация и чувственный океан выражены в музыке экспрессионистов. «Лулу» Берга раскрывает новый подход к осмыслению роли женщины и ее эмоционального мира.

Краткий обзор исследований

Существующие исследования в оперы Берга «Лулу» немногочисленны. В. Т. Фаритов раскрывает идейно-философские основы оперы, Ю. С. Векслер – проблематику создания «Лулу». Интерес вызывают литературоведческие и философские оценки творчества Ведекинда. Так, Е. А. Придорогина раскрыла проблематику бестиарной метафоры в первоисточнике оперы, навеянном ницшеанской философией и фрейдизмом. Помимо этого, имеется ряд работ, раскрывающих общие черты и закономерности музыкальной культуры XX столетия (С. Г. Додонова, А. Г. Сагитова).

Методы

Основным методом исследования является метод музыковедческого анализа, который дополнен философской и литературоведческой оценкой. Также значительное внимание уделено стилевым особенностям и эстетике экспрессионизма в контексте прогресса психологической науки XX века. Методология исследования направлена на комплексную оценку образов женских персонажей в опере для определения их характерных черт и особенностей.

Результаты и их обсуждение

Экспрессионизм в музыке XX века раскрыл новые и неожиданные грани человеческой души и мировосприятия в общем и целом. Существенные изменения претерпели и образы женских героев. Конец XIX – начало XX века стало временем кризиса буржуазного общества и трансформации семейных отношений. Мировая война, мировое движение суфражисток, немецкая разруха 1920-х годов оказали большое воздействие на творчество Берга. Первоисточником «Лулу» стали две пьесы немецкого драматурга Франка Ведекинда, «Дух земли» и «Ящик пандоры», которые объединены в дилогию под общим названием «Лулу». Герои раскрываются через метафорический образ зверя. Е. А. Придорогина пишет, что в дилогии Ведекинда «противостояние «хищников» и «ручных зверей», а также «зверя» и «человека» и связанный с ними мотив укрощения (дрессуры) зверя получили в драме Ведекинда характер гендерного конфликта» [4, с. 103]. Здесь имеются прямые переключки с философией Ницше, а именно с его произведением «Так говорил Заратустра». Однако, если Ницше через метафорических животных передавал состояния духа, то Ведекинд преследовал другую цель – показ человеческих архетипов. Змея, олицетворение Лулу, не является однозначно негативным образом. В опере раскрыта как судьба, так и личностные характеристики героини, которая является центром драматургического действия.

Ведекинд и Берг разрушают традиционные представления о человеческих чувствах и общественной морали. Е. А. Придорогина отмечает, что в произведениях Ведекинда «буржуазный брак со всеми условностями, лицемерием и предрассудками противоречит представлениям о свободе и радости» [5, с. 64]. В отличие от многих мировых сюжетов о любви, заканчивающихся трагично («Аида», «Травиата» и др.), в «Лулу» героини хотя и погибают по причине любовных страстей, само любовное чувство показано в

реалистичных тонах. Несмотря на то, что опера не была завершена композитором («Лулу» Берга, как отмечает Ю. С. Векслер, стала одним из примеров известного в музыке исторического феномена «завершения» музыкального произведения [0, с. 196]), Берг полностью воплотил концепцию женского мира, в котором нежные чувства идут рука об руку с цинизмом и жестокостью.

В «Лулу» имеется две группы женских героев. Основную группу образуют Лулу и графиня Гешвиц, героини второго плана – гардеробщица, пятнадцатилетняя и ее мать, ремесленница. Наиболее полно мир женских переживаний отражен в образа Лулу и Гешвиц. Через призму отношений Лулу с мужчинами вскрываются реалии социальных отношений, когда череда происходящих событий не имеет однозначной окраски. Лулу не может противиться страсти и принадлежать только одному мужчине. Совершенное ею преступление, убийство доктора Шена, вызвано справедливой, но все же провокацией с его стороны. При этом, проблематика состоит вовсе не в том, что в позднем буржуазном обществе мужчины утратили юридическую и моральную власть над женщинами – вопрос здесь состоит в человеческих взаимоотношениях. Измена Лулу воспринята Шеном как личное оскорбление. Лулу – образ роковой женщины, которая приносит несчастье всем мужчинам, которые связывают с ней свою жизнь. Вместе с этим, Лулу способна на любовь, о чем свидетельствует ее встреча с Джеком-Потрошителем. Восприняв Джека-Потрошителя в качестве одного из клиентов, Лулу испытывает к нему теплые чувства, и решает не брать с него плату за свои услуги. Все мужчины для Лулу выступают в качестве средства для удовлетворения потребностей, однако характер чувств сильно различается – от потребительского отношения до проявления нежных бескорыстных чувств. В ходе всего повествования Лулу отдастся своим чувствам, которые лишены контроля разума. Вся жизненная линия героини подчинена ничем не сдерживаемым подсознательным влечениям. Именно в этом заключается влияние психоанализа, столь популярного в первой половине XX века. Лулу обнажает всю гамму женских чувств.

Графиня Гешвиц раскрывает более широкую палитру чувств, нежели Лулу. Гешвиц способна на длительную любовь, которая не угасает, продолжая отравлять ее жизнь. Бескорыстное служение Лулу доводит ее до попытки самоубийства, после которой проявляются волевые черты характера. Гешвиц принимает решение уехать в Германию и жить и заняться защитой прав женщин. Однако, ее устремлениям сбыться не суждено. Через образ графини Берг передает способность женщин следовать за идеалом, не считаясь с собственными интересами.

Из героев первого плана внимания заслуживает пятнадцатилетняя девушка, на которую положил глаз Маркиз. Здесь женский герой предстает в роли жертвы. Однако, образ не является полным, поскольку носит эпизодичный характер.

Наиболее ярко в опере проступают такие женские качества, как страсть и служение идеалу. Важно отметить, что ни в одной из героинь нет полной гаммы чувств, доступных женщинам. В глазах Берга, женщины способны любить, лгать, следовать цели. В опере женщины являются центром мироздания, их необузданные устремления влияют на судьбы других людей.

В области музыкального языка и драматургии женская линия является преобладающей, о чем наглядно свидетельствует связь базовой для всех героев серии с серией Лулу. Берг писал, что «музыка должна быть такой, чтобы она все время выполняла свое назначение, то есть служила действию. Даже больше, музыка должна быть готова выполнять все, что требуется для реальности сценического действия» [3, с. 155]. В отличие от «Воццека», в котором была только одна серия (не оказывающая влияния на драматургию и систему лейтмотивов), в «Лулу» все основные действующие лица обладают собственной серией, что является наиболее наглядным средством их

музыкальной идентификации. Однако, серии являются вовсе не единственным средством объединения материала и придания ему целостности. Т. В. Фаритов пишет, что использование Бергом двенадцатитоновой техники не является основополагающим средством объединения музыкального материала. Лейтмотивы и большие инструментальные формы придают додекафонии «предохранительное значение» и обеспечивают «человечность» музыки: «триумф композитора заключается в том, что вместе со всем остальным он способен еще и на это» [7, с. 11]. Продолжая заложенную в «Воццеке» линию новаторства оперной формы, Берг использует интродукцию, канон, мелодраму, канцонетту, песню, интерлюдия, моноритмику и другие музыкальные построения. Преимуществом подобной дифференциации является тонкое высвечивание сюжетных граней, которые позволяют раскрыть значимые психологические характеристики героинь.

Все серии в опере базируются на основной серии, которая приведена в первых тактах пролога. Примечательно, что серия Лулу, которая является главной производной от базовой серии, впервые появляется только в Песне Лулу (первая картина второго действия), что происходит уже после первого выхода героини. Раскрытие образа происходит постепенно, первый выход Лулу и речитатив служат средством первоначального показа, который обрисовывает лишь общие портретные штрихи. В песне Лулу в концентрированном варианте дается развернутая характеристика Лулу. В ней Лулу обвиняет Шена, заставшего ее с поклонниками, в том, что он знал, кто она есть на самом деле («Мой милый, я никогда в жизни не хотела казаться иной, чем есть на самом деле»). Отсутствие притворства Лулу является одной из ключевых черт ее образа – ее интриги оголяют женское естество.

В опере «Лулу» Берг преподносит экспрессионизм в качестве сравнительно нового слова в искусстве. Вместе с этим, воспевание экспрессионистами субъективной реальности близко мировосприятию романтиков. А. Г. Сагитова «в центре эстетики романтизма и экспрессионизма стоит человек - неустроенная личность, заброшенная в мир тревог сомнений, катастроф» [6, с. 56]. Многие произведения романтиков близки по духу экспрессионистам, различия заключаются в глубине психологической проработки героев и средствах музыкального языка. Так, глубина чувства одиночества, хорошо известная экспрессионистам, является одной из основных тем творчества Шуберта, «Зимний путь» и «Приют» которого близки экспрессионистской эстетике. Однако, водоразделом служит мечта как эстетический принцип. Творчество романтиков построено на разладе мечты и действительности. В «Лулу» же ни один из персонажей не имеет романтической мечты. Исключением является графиня Гешвиц, однако ее мечта опредмечена и была потенциально осуществима. Романтический герой существует обособленно, тогда как субъективная реальность женщин «Лулу» неизменно связана с социальными обстоятельствами. Связь субъективно-подсознательного и социального разворачивает широкое полотно жизненной драмы.

В XXI веке опера «Лулу» представляет большой исследовательский интерес, как с точки зрения музыкального языка, так и в части женских архетипов, отраженных в музыке. С. Г. Додонова пишет, что «проблемы восприятия инновационных музыкальных техник и стилей XX столетия, актуальны в эпоху глобализации» [2, с. 107]. Музыка эпохи постмодерна содержит в себе множество стилистических отсылок, в том числе к композиторам предыдущего столетия. Однако, пожалуй, еще даже большую ценность представляют женские герои, образы которых отличаются глубокой психологической проработкой, которая обеспечила им в буквальном смысле бессмертное существование – стили и техники меняются, тогда как человек и его проблемы остаются неизменными, сменяется лишь контекст эпохи.

«Лулу» Берга не дает однозначных ответов на актуальный вопрос о путях развития оперы в XXI веке, однако композитор заложил основы аналитического взгляда на характер женских образов. В условиях культурного запроса на показ реалий человеческих взаимоотношений, глубокая проработка героинь и, что наиболее важно, их соответствие не только архетипам, но и актуальным социальным практикам, создает баланс категорий вечного и изменяемого. Психоанализ Берга – именно та форма, которая позволяет воплотить общее и неизменное в актуальных для своего времени формах.

Выводы и заключение

Женские герои в опере «Лулу» характеризуют отдельные черты женских психотипов, ставшие очевидными в эпоху кризиса буржуазных институтов. Институт семьи, сдерживающий отдельные проявления женской подсознательной сферы, потерял былое значение, что позволило высвободить женщинам свои социальные и психологические ресурсы. Лулу выступает в качестве двух ипостасей – как начало начал (женщина-земля), и как падший ангел. Берг раскрывает два основных варианта отношения женщин к мужчинам – потребление и любовные чувства, которые однозначно разделяются друг от друга. Также наглядно раскрыта проблематика любви – любовные чувства, как правило, расходятся с общественной моралью, что негативно отражается на героях. Гешвиц олицетворяет получивший распространение в конце XIX – начале XX века архетип женщины – идеалистки. Данный архетип содержит в себе три ключевых аспекта: интеллектуальный блеск, граничащая с фанатизмом борьба за права женщин, однополая любовь. В отличие от известных архетипов Юнга, данный тип характера в буквальном смысле списан с реальных типажей (в некоторой степени Жорж Санд, и более наглядно – Сельма Лагерлеф). Удивительная сила психологической достоверности Ведекинда и Берга приводит их к очевидному с точки зрения психоанализа финалу – героини гибнут в пучине страстей, а человек, начисто лишенный человеческих чувств, одерживает верх. Победа в отношениях с Лулу может достаться только тому, кто относится к ней точно так же, как и к другим женщинами – это Джек-Потрошитель. Однако, этот вариант представляется еще большим злом, нежели страсти Лулу.

Берг не дает в опере жизнеутверждающего итога – ни любовь, ни избавление от нее не является средством выхода из кризиса. Тем самым, реализм побеждает над возвышенной интерпретацией чувств, которая является, пожалуй, одним из наиболее метафоричных конструкций в искусстве.

ЛИТЕРАТУРА

1. Векслер Ю. С. «Лулу» Альбана Берга. Проблема завершения как исторический феномен // Концепты языка и культуры в творчестве Франца Кафки. Сб. науч. статей. Нижний Новгород, 2005. С. 196-198.
2. Додонова С. Г. Музыкально-исполнительское искусство: взгляды профессионалов в контексте современных реалий // Музыкальная культура XXI века: теория, исполнительство, образование. Сб. науч. статей. Казань, 2020. С. 107-114.
3. Зарубежная музыка XX века. Материалы и документы / под общ. ред. И. В. Нестьевой. М.: Музыка, 1975. – 256 с.
4. Придорогина Е. А. Бестиарная метафорика в дилогии Франка Ведекинда «Лулу» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2020. Том 13. № 1. С. 100-104.
5. Придорогина Е. А. Поиски «нового человека» в творчестве Франка Ведекинда // Русская германистика. Сб. науч. статей. Нижний Новгород, 2019. С. 60-67.

6. Сагитова А. Г. Музыкальное искусство на рубеже XIX-XX веков (к вопросу об экспрессионизме) // Развитие современных технологий: опыт теоретического и эмпирического анализа. Сб. науч. статей. Петрозаводск, 2021. С. 52-58.
7. Фаритов В. Т. «Истина – женщина»: ницшеанские мотивы оперы А. Берга «Лулу» // Вестник самарской гуманитарной академии. Серия: философия, филология. 2019. № 2 (26). С. 3-12.
8. Berg A. «Lulu» (Akt 1 und 2) Klavierauszug mit Gesang / A. Begr. - Universal Edition, 2001. – 320 p.

REFERENCES

1. Veksler Yu. S. «Lulu» Al'bana Berga. problema zaversheniya kak istoricheskij fenomen // Koncepty yazyka i kul'tury v tvorchestve Franca Kafki. Sb. nauch. statej. Nizhnij Novgorod, 2005. Pp. 196-198.
2. Dodonova S. G. Muzykal'no-ispolnitel'skoe iskusstvo: vzglyady professionalov v kontekste sovremennyh realij // Muzykal'naya kul'tura XXI veka: teoriya, ispolnitel'stvo, obrazovanie. Sb. nauch. statej. Kazan', 2020. Pp. 107-114.
3. Zarubezhnaya muzyka XX veka. Materialy i dokumenty / pod obshch. red. I. V. Nest'evoj. M. : Muzyka, 1975. – 256 p.
4. Pridorogina E. A. Bestiarnaya metaforika v dilogii Franka Vedekinda «Lulu» // Filologicheskie nauki. voprosy teorii i praktiki. 2020. Tom 13. № 1. Pp. 100-104.
5. Pridorogina E. A. Poiski «novogo cheloveka» v tvorchestve Franka Vedekinda // Russkaya germanistika. Sb. nauch. statej. Nizhnij Novgorod, 2019. Pp. 60-67.
6. Sagitova A. G. Muzykal'noe iskusstvo na rubezhe XIX-XX vekov (k voprosu ob ekspressionizme) // Razvitie sovremennyh tekhnologij: opyt teoreticheskogo i empiricheskogo analiza. Sb. nauch. statej. Petrozavodsk, 2021. Pp. 52-58.
7. Faritov V. T. «Istina – zhenshchina»: nicsheanskie motivy opery A. Berga «Lulu» // Vestnik samarskoj gumanitarnoj akademii. seriya: filosiifiya. filologiya. 2019. № 2 (26). Pp. 3-12.
8. Berg A. «Lulu» (Akt 1 und 2) Klavierauszug mit Gesang / A. Begr. - Universal Edition, 2001. – 320 p.

Тан Цзин

аспирант

ФГБОУ ВО «Российская государственная специализированная
академия искусств»

e-mail: 44755418@qq.com

Tang Jing

postgraduate student

Russian State Specialized Academy of Arts

ВЛИЯНИЕ ЗАПАДНОЙ КУЛЬТУРЫ НА ТРАДИЦИОННУЮ КУЛЬТУРУ КИТАЯ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Аннотация. В области культуры Китай отличается высочайшим уважением к своим древним традициям и ценностям. История китайской культуры чрезвычайно разнообразна. Речь идёт об искусстве и науке, технике живописи и печати, архитектуре, гончарном деле и скульптуре. Богатая кухня Китая известна во всем мире. Вместе с тем внимание современных исследователей приковано к влиянию западной культуры на китайскую культуру, причём, в живописи данное влияние прослеживается весьма отчётливо. При этом в качестве научной проблемы выделяется систематизация различных ракурсов данного влияния.

В рамках статьи ставится цель: рассмотрения вопросов, касающихся проявления влияния западной культуры на традиционную культуру Китая в историческом контексте и в современных реалиях. Анализ осуществляется по принципу перехода от общего (культура) к частному (живопись). Сделан акцент на сравнении китайского и западного искусства (живопись). В данной связи обозначены несколько ракурсов сопоставления, таких, как: выразительное и репрезентативное искусство; динамическая перспектива против фиксированной перспективы; минимализм против полного рендеринга или затенения; негативное или пустое пространство против заполнения холста. Кроме того, в рамках статьи приведены примеры творческой деятельности конкретных китайских живописцев, в работе и инициативах которых нашло своё отражение влияние западной культуры.

В качестве методов исследования автором использованы следующие: сравнение, анализ научных публикаций, исторический (ретроспективный) системно-логический.

Ключевые слова: влияние, живопись, западная культура, искусство, культура Китая, традиция.

THE INFLUENCE OF WESTERN CULTURE ON TRADITIONAL CHINESE CULTURE: HISTORY AND MODERNITY

Abstract. In the field of culture, China enjoys the highest respect for its ancient traditions and values. The history of Chinese culture is very diverse. We are talking about art and science, the technique of painting and printing, architecture, pottery and sculpture. The rich cuisine of China is known all over the world. At the same time, the attention of modern researchers is riveted to the influence of Western culture on Chinese culture, and this influence can be traced very clearly in painting. At the same time, the systematization of various angles of this influence is singled out as a scientific problem.

The purpose of the article is to consider issues related to the manifestation of the influence of Western culture on the traditional culture of China in the historical context and in

modern realities. The analysis is carried out according to the principle of transition from the general (culture) to the particular (painting). Emphasis is placed on the comparison of Chinese and Western art (painting). In this regard, several comparison angles are indicated, such as: expressive and representative art; dynamic perspective vs. fixed perspective; minimalism versus full rendering or shading; negative or empty space vs canvas padding. In addition, within the framework of the article, examples of the creative activity of specific Chinese painters are given, in whose work and initiatives the influence of Western culture was reflected.

As research methods, the author used the following: comparison, analysis of scientific publications, historical (retrospective) system logical.

Keywords: influence, painting, Western culture, art, Chinese culture, tradition.

Применительно к традиционной китайской культуре, в первую очередь, нам видится уместным обратиться к общим вопросам, касающимся влияния на неё западных культурных ценностей.

Конфуцианская этика добродетелей, даосизм и буддизм оставили неизгладимый след в верованиях, а также образах, которые связаны с китайской культурой, традициями. В XX столетии Мао Цзэдун стремился существенно трансформировать китайские традиции и ценности.

Политика «открытых дверей», инициированная Дэн Сяопином в 1978 году, в некотором роде возродила традиционные китайские ценности. Революционная риторика маоистского революционного духа утратила свою привлекательность, а конфуцианские ценности пережили возрождение. С более глубокой интеграцией в мировую экономику Китай также начал принимать некоторые западные концепции либерализации и реформ. КНР пересмотрела свою правовую и административную систему, опираясь на опыт других стран.

В условиях экономического подъема Китая его социальные и политические ценности претерпели значительные изменения. Как отмечает Е.А. Мусалитина, Мао не доверял бюрократическому государству и приписывал определяющую роль революционным партийным силам. Его преемники отводили гораздо более важную роль государственному управлению в попытке укрепить потенциал для проведения политических реформ [1, с. 48]. Си Цзиньпин стремится объединить два направления: усиление идеологического и политического надзора со стороны партии при дальнейшем реформировании и наращивании потенциала государственного управления.

Западная культура наиболее форсированными темпами начала «просачиваться» в Китай более 30 лет назад, когда были открыты границы для внешней торговли. Как отмечает И.А. Пригарина, западные бренды и идеи шли за последнее десятилетие «рука об руку» с экономическим «бумом» и ростом среднего класса. Это не означает, что западная культура берет верх над китайской культурой, скорее, китайцы усваивают западные влияния и делают их «своими» [2, с. 436].

Однако культурные и политические ценности Китая не привлекали особого внимания в западных политических кругах. Внешняя политика и политика безопасности США и Европы движимы корыстными геостратегическими и экономическими интересами. Подъем Китая считается угрозой доминированию Запада.

Предупреждения китайского правительства о пагубном влиянии западной культуры усилились при Си Цзиньпине, и бдительность в отношении западного влияния теперь является руководящим компонентом его политики.

Си Цзиньпин подчёркивает необходимость того, чтобы Китай усиливал свой «глобальный голос», пропорциональный его всеобъемлющей национальной мощи и

международному статусу [1, с. 49]. Это призыв к тому, чтобы раздвинуть границы западной цивилизации и утвердить подъем Китая. Чем больше Китай будет модернизироваться, тем больше остальной мир должен уменьшать свое внимание к западной культуре и практикам.

Как нам представляется, нынешняя идеологическая кампания Си Цзиньпина отражает стремление Китая принять китайские стандарты в качестве законной альтернативы западным ценностям и институтам. Идеологическую кампанию следует рассматривать не как антизападную или антиамериканскую, а как попытку сохранить и культивировать китайскую культуру, в то же время, заимствуя ее у Запада — стратегию, которую Китай реализует уже много лет. Нынешняя кампания служит как реформированию и обновлению Коммунистической партии Китая (КПК), так и укреплению ее власти.

Цель и методы текущей кампании не новы. Сохранение китайской культуры и заимствование полезных элементов с Запада давно существуют в Китае. Вместе с тем, по нашему мнению, новой является среда, в которой работает «пропагандистская машина» КПК, которая осложняется социальными сетями и глобальными коммуникационными ресурсами.

Одно из основных различий между идеологическими кампаниями прошлого и настоящего заключается в том, что Си Цзиньпин смог консолидировать свою власть, как ни один другой китайский лидер в прошлом, что, в свою очередь, усилило его кампанию.

Применительно к западной культуре в условиях современности актуализируется проблематика обеспокоенности лидеров КНР её влиянием на молодёжь.

Так, в течение многих лет лидеры Китая опасались, что они теряют контроль над идеологической лояльностью молодежи страны. Согласно официальной риторике, силы, «вырывающие» молодые умы, — это культурная война, ведущаяся через иностранную поп-культуру и проникновение «западных ценностей» [3, с. 118].

При твердом контроле партии и отсутствии явных признаков молодежного восстания, было бы легко списать это чувство на паранойю. Но, по мнению исследователей, в том числе, А.А. Дюга, изучающих отношение молодежи и то, как на него влияет культура Запада, лидеры Китая могут быть не так уж далеки от истины. Серия опросов, проведенных за последнее десятилетие, показала, что многие китайские студенты колледжей предпочитают элементы либеральной демократии однопартийной системе Китая [3, с. 119].

Поколение китайцев, родившееся в 1980-х и 1990-х годах, достигло совершеннолетия в условиях столкновения между традиционной коллективистской культурой и появлением индивидуализма. В этой атмосфере западная культура предоставила молодым людям основу для пересмотра восприятия своей личности.

Во многом «культурное противостояние» основывается на нарративе, сложившемся после жестокого подавления студенческих протестов на площади Тяньаньмэнь в 1989 году. Впоследствии Коммунистическая партия осознала, что ее модель легитимности, основанная на отстаивании социалистического эгалитаризма и пролетарского интернационализма, несостоятельна на фоне ее очевидной приверженности капитализму. Поэтому в школах было введено «патриотическое воспитание», подчеркивающее историческое «унижение» со стороны иностранных агрессоров. Делается акцент на неизбежности «социализма с китайской спецификой» — официального эвфемизма для обозначения монополярной власти Коммунистической партии над капиталистической экономикой.

Дальше рассмотрим важные вопросы, которые имеют отношение к влиянию культуры запада на китайскую живопись.

На сегодняшний день можно выделить ряд определенных факторов, которые оказывают воздействие на общее развитие традиций, связанных с художественной направленностью. Дополнительно сюда можно включить историю развития художников и философские идеи. Рассматривая и анализируя отличительные особенности между стандартным искусством запада и китайским искусством, можно выделить следующие отличия: композиции, применение цветовых оттенков и тона, использованные средства для рисования. По словам, Ч. Юн, наравне с тем, как целью большинства китайского искусства было представление выражения пейзажа или сцены, то в западном искусстве, основной целью являлось демонстрация точности [4, с. 58].

Такие отличительные особенности появляются по причине разных философских идей, которые являются основными в китайском и западном искусстве. В китайском искусстве, которое находилось под сильным воздействием буддизма и даосизма, основной интерес заключался в том, чтобы в сцене найти вечное выражение. В это же время, искусство запада находилось под значительным воздействием христианской философии. По этой причине изображение пейзажа и сцен воспроизводилось в качестве «зеркала» природы Бога.

Мы считаем, что в будущем, оба этих художественных направления будут изменяться в соответствии с тем, что будет являться важным в определенной художественной культуре, а также по причине культурного обмена современных методов и философских идей.

По причине того, что в искусстве Китая преобладают пейзажи, в китайском художественном направлении выделяется шесть основных символов, а именно: люди, скалы, горы, облака, деревья и вода.

Ю. Су говорил о том, что, применяя данные символы, в китайском искусстве для представления сцены не используется цвет или затенение, к примеру, ночное или дневное время. Чтобы показать, что происходит на сцене, в китайском искусстве применяют такие символы, как луна [5, с. 63].

В середине 18 столетия искусство запада и обмен культурными ценностями оказали значительное воздействие на китайскую живопись. Это стало причиной того, что в китайской живописи стали использоваться западные техники.

Чтобы оценить, каким образом живопись оказала влияние на китайскую культуру, целесообразно сравнить основные характеристики западного и китайского искусства. В этой связи можно выделить четыре ракурса сопоставления, которые приводил Ц. Хань:

1. Репрезентативное и выразительное искусство. Чтобы изобразить природу, китайские художники часто используют творческий и уникальный подход, для того чтобы четко изобразить идеи и элементы, которые они выделяют в природе. Такой подход напрямую связан и даосским принципом гармоничной взаимосвязи с природой. Но, наряду с этим, живопись запада, которая оказывает значительное воздействие на китайскую живопись, более репрезентативна, что позволяет использовать ей форму затенения и освещения с целью формирования более четкой картинки.

2. Против фиксированной перспективы выступает динамическая перспектива. Китайские художники часто применяют динамическую перспективу, что предоставляет возможность зрителю увидеть наличие движения без реализма. Это приводит к тому, что, рассматривая картину, можно увидеть, что изображение будто движется по ландшафту, а не фиксируется в какой-либо определенной точке. Иногда можно наблюдать обратный эффект. Картина, нарисованная китайским художником может иметь плоскую перспективу, объединяющую в себе пространство и временные границы,

при этом могут быть показаны разные пространства в одной картине либо разные вещи, но которые происходят одновременно. Под воздействием культуры запада можно увидеть тенденцию, которая касается инициативы чувства точности и реализма. Это позволяет сделать живопись менее динамичной, что создает картину, которая больше похожа на фотографию.

3. Против полного затенения либо рендеринга используется минимализм. Китайские художники практически не используют мазки, что позволяет создавать картины в стиле минимализма. Также это предоставляет возможность подчеркнуть чувство выражения и чувства тех мазков, которые художники используют в своих картинах. Такое отсутствие зависимости от того, чтобы передавать свет является итогом поиска вечного выражения, которое невозможно изменить тенью или светом. Под воздействием культуры запада в картинах, нарисованных китайскими художниками можно увидеть технические мазки, которые четко передают тень и свет объекта.

4. Против заполнения холста применяется пустое либо негативное пространство. В картинах, нарисованных китайскими художниками можно часто увидеть белое либо негативное пространство, а также пустые области. Такие пространства выступают важными элементами в картине, так как предоставляют возможность интерпретировать пространство. Воздействие запада предполагает к большому заполнению пустого пространства. В это же время негативное пространство представляется темнотой, отдельными цветовыми оттенками и градиентами [6, с. 183].

Традиционный взгляд на воздействие западной культуры на китайскую живопись заключается в том, что первые влияния проявились в результате наблюдения китайских живописцев за работами европейских художников в Китае в XVIII веке. Эти влияния не рассматривались как имеющие большое значение и, по сути, обычно просто игнорировались как заблуждения нескольких живописцев, которые ставили себя вне давней китайской традиции. Вместе с тем, Джеймс Кэхилл и другие исследователи предположили, что более ранние влияния можно обнаружить в работах художников-пейзажистов позднего периода Мин и раннего периода Цин. Изучение утверждений Джеймса Кэхилла показывает, как европейское влияние было интегрировано в творчество некоторых живописцев и в конечном итоге передалось другим, которые последовали за ними. Эти влияния не включают прямые изменения в предмете или трансформации в стиле. Вместо этого они включают в себя ассимиляцию техник и подходов западного искусства, которые были интегрированы в китайскую традицию живописи [7, с. 70].

Династия Мин, правившая с 1368 по 1644 годы, рухнула перед лицом крестьянских восстаний и вторжения маньчжурских войск с севера. Новая династия Цин (1644-1912) быстро ассимилировала китайские обычаи, но многие живописцы, связанные с Мин, предпочли внутреннее изгнание или уединение, нежели сотрудничество с новыми правителями. Одна группа художников, известная как «Выжившие» или «Индивидуалисты», процветала, и их карьера соединила две династии. Работа этих живописцев связана с официальной культурой и идеологией: она была направлена против академических тенденций и консерватизма в искусстве.

Как отмечает У. Г., наблюдение за природой в китайском искусстве не было сосредоточено на воспроизведении реального внешнего вида вещей с точки зрения их цвета, текстуры или «телесности массы». Вместо этого китайская живопись всегда была основана на использовании линии для обозначения границ, а мазок кисти оставался центральным элементом искусства на протяжении веков. Западная живопись также начиналась с очерчивания границ, но ее характер изменился, поскольку художники сместили свое внимание с контуров на то, что они заключали, сосредоточившись на

передаче света и тени, массы и текстуры, смягчая или затемняя контуры и тем уменьшая «важность» линии. Китайские мастера, усвоившие европейские влияния, превратили их в преобладающее линейное искусство Китая. Это влияния, которые характеризуются принятием новых ракурсов для основы живописи, интересом к перспективе в пейзаже и вниманием к использованию затенения и созданию округлений [8, с. 125].

После Первой мировой войны Китай реализовал масштабную программу отправки молодых талантов в страны Запада с целью приобрести новые знания. Искусство было лишь одной из многих дисциплин, которые приезжали изучать эти талантливые молодые китайские студенты.

Так, сын художника Сюй Бэйхун изучал традиционную живопись в Шанхае. Он переехал в Токио на некоторое время, а затем преподавал в Пекине, прежде, чем уехать во Францию в 1919 году, где обучался рисованию и западной живописи. Вернувшись в Китай в 1927 году, он преподавал в нескольких школах, пока не занял престижный пост президента Центральной академии изящных искусств в Пекине. Однако влияние великих мастеров западной живописи по-прежнему присутствовало в его творчестве, особенно Рубенса и Делакруа, чьими работами он, вероятно, восхищался во время своего долгого пребывания в Париже [9, с. 36].

Судьба Пань Юйляна была одновременно очень близка и, в то же время, сильно отличалась от судьбы Сюй Бэйхуна. Она была принята в Шанхайскую школу изящных искусств, а затем записалась по программе европейского обмена и уехала во Францию в 1921 году. Сначала она поступила в Китайско-французский институт в Лионе, затем - в Институт изящных искусств в Париже, где познакомилась с Сюй Бэйхуном. Рисунки Пан Юйлян были очень быстро замечены, и она была удостоена престижной Римской премии. В 1929 году она вернулась в Китай, но ее изображения обнаженных женщин были встречены столь неоднозначно, что в конце концов она вернулась во Францию в 1936 году [10, с. 127].

Лин Фэнмянь также учился в Европе (с 1919 по 1925 годы). После пребывания в Дижоне, Париже и Берлине, он вернулся в Китай, чтобы преподавать в Центральной академии Пекина, а затем основал новую художественную школу в Ханчжоу, которая впоследствии стала знаменитой Китайской академией искусств. Вместе с Фан Ганминем и Янь Вэньляном, также побывавшими в Европе, они воспитали новое поколение живописцев, в том числе, Чу Дэ-Чуня, У Гуаньчжуна и Зао Ву-Ки, которым они, безусловно, привили стремление открыть для себя совершенно иной подход к искусству. в Европе. В то время этот далекий континент — и, в частности, Париж, — был в центре грандиозной художественной революции, которая, вероятно, продлилась бы намного дольше, если бы не Вторая мировая война [9, с. 37].

Примерно в 1983 году работы Зао Ву-Ки, которыми долгое время пренебрегали азиатские коллекционеры, были заново открыты в Китае. Сегодня он является самым символическим из китайских живописцев, приехавших учиться во Францию. Совершенный синтез двух представлений о мире, двух представлений об искусстве, его работы обладают исключительным и универсальным качеством, и по мере того, как арт-рынок становится все более глобальным, его труды приобретают огромную ценность. После его смерти в 2013 году и стремительного превращения Гонконга в один из ключевых арт-рынков планеты, цены на работы Ву-Ки существенно повысились.

Первые две волны пребывания и обучения китайских живописцев в Европе и США оказали решающее влияние на развитие живописи в Китае. Иногда прослеживается прямое влияние, как, например, в случае с Цзао Ву-Ки и Ван Яньчэна, имело также место и косвенное влияние через внедрение западных техник (прежде всего, масляной живописи) в изобразительное искусство Китая.

В то же время, китайские живописцы продолжали учиться на Западе, и Запад продолжал вдохновлять их новыми идеями. Например, Чжан Дали был особенно впечатлен граффити во время пребывания в Италии примерно в 1990 году. Он вернулся, чтобы жить в Китае, но другие живописцы, такие, как Ян Пей-Мин, приехавшие в Дижон в 1980 году, продолжают жить на Западе [9, с. 38].

В настоящее время история западного искусства преподается в главных художественных академиях Китая, и современные живописцы хорошо знакомы со всеми движениями, сформировавшими западное искусство за последние два столетия. Например, не может быть никаких сомнений в том, что Цзэн Фанжи и Юэ Миньцзюнь — две «звезды» искусства «Сделано в Китае» — были глубоко отмечены экспрессионистским движением, хотя они никогда не учились на Западе. Сегодня многие молодые китайские живописцы работают с различными техниками и предметами из разных источников и культур. Это разнообразие и широта кругозора представляют собой главное преимущество китайских живописцев, и их картины часто нравятся как азиатским коллекционерам, так и жителям стран Запада.

Подводя итоги, необходимо отметить, что китайская живопись сегодня находится под сильным влиянием западного искусства и концепций, особенно это касается картин, выполненных тушью и маслом, а также перформансов. Западные картины, как правило, более прямолинейны в своем послании, реалистичны в восприятии и насыщены деталями. Как нам представляется, в последующие годы обе формы живописного искусства (китайская и западная) будут трансформироваться и эволюционировать в зависимости от того, что станет в тот или иной период наиболее важным в художественной культуре, а также в результате культурного обмена методами и идеями.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мусалитина Е.А. Влияние глобализации на трансформацию китайской национальной культуры // Ученые записки Комсомольского-на-Амуре государственного технического университета. 2020. № 8 (48). С. 47-51.
2. Пригарина И.А. «Китай: в зеркале» и переосмысление ориентализма: китайская культура встречает западную моду // Второй российский эстетический конгресс. Тезисы докладов участников. Екатеринбург: 2021. С. 435-437.
3. Дюг А.А. Западная угроза культуре Китая: миф или реальность? // Молодежь в науке: Новые аргументы. Сборник научных работ IX Международного молодежного конкурса. Липецк: 2018. С. 117-120.
4. Юн Ч. Развитие западного искусства в Китае в первой половине XX века и распространение советского искусства в Китае с 1950 по 1965 год // Искусство и экономика. Материалы международной научно-практической конференции. Москва: 2019. С. 57-63.
5. Су Ю. Современное китайское искусство в контексте межкультурного взаимодействия // Культура и цивилизация. 2019. Т. 9. № 2-1. С. 58-65.
6. Хань Ц. Влияние западного искусства на современную китайскую живопись // Искусство и диалог культур. Сборник научных трудов XIV Международной межвузовской научно-практической конференции. Санкт-Петербург: 2021. С. 182-184.
7. Аньей В. Китайская живопись XIX-XX вв. // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 3. С. 69-74.
8. У Г. Жанровые особенности и эстетический феномен китайской живописи // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2017. № 3. С. 121-131.

9. Гульяева Г.С. Реалистическая живопись Китая XX века в контексте визуализации культуры // Обсерватория культуры. 2021. Т. 18. № 1. С. 32-43.
10. Дубровская Д.В. Некитайское искусство Китая: импрессионизм Сунь Юньтяя, пост-импрессионизм Пань Юйлян и «спекулятивный арт» Вэй Дуна // Вестник Института востоковедения РАН. 2018. № 4. С. 122-132.
11. Щербакова А.И. Эстетическое самосознание русской культуры // Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке. 2021. № 4 (16). С. 7-12.

REFERENCES

1. Musalitina E.A. Vliyanie globalizacii na transformaciyu kitaiskoi nacionalnoi kulturi [The Impact of Globalization on the Transformation of Chinese National Culture]. In: Uchenie zapiski Komsomolskogo-na-Amure gosudarstvennogo tehničeskogo universiteta [Scientific Notes of the Komsomolsk-on-Amur State Technical University]. 2020, no 8 (48), pp. 47-51.
2. Prigarina I.A. «Kitai: v zazerkale» i pereosmislenie orientalizma: kitaiskaya kultura vstrechaet zapadnyuyu modu ["China: Through the Looking Glass" and Rethinking Orientalism: Chinese Culture Meets Western Fashion]. In: Vtoroi rossiiskii estetičeskii kongress. Tezisi dokladov učasnikov. Ekaterinburg [Second Russian Aesthetic Congress. Abstracts of reports of participants. Ekaterinburg]. 2021, pp. 435-437.
3. Dyug A.A. Zapadnaya ugroza kulture Kitaya: mif ili realnost? [Western Threat to Chinese Culture: Myth or Reality?]. In: Molodezh v nauke: Novie argumenti. Sbornik nauchnih rabot IX Mezhdunarodnogo molodezhnogo konkursa. Lipeck [Youth in science: New arguments. Collection of scientific papers of the IX International Youth Competition. Lipetsk]. 2018, pp. 117-120.
4. Yun Ch. Razvitie zapadnogo iskusstva v Kitae v pervoi polovine XX veka i rasprostranenie sovetского iskusstva v Kitae s 1950 po 1965 god [The development of Western art in China in the first half of the 20th century and the spread of Soviet art in China from 1950 to 1965]. In: Iskusstvo i ekonomika. Materiali mezhdunarodnoi nauchno-praktičeskoi konferencii. Moskva [Art and Economics. Materials of the international scientific-practical conference. Moscow]. 2019, pp. 57-63.
5. Su Yu. Sovremennoe kitaiskoe iskusstvo v kontekste mezhkulturnogo vzaimodeistviya [Contemporary Chinese Art in the Context of Intercultural Interaction]. In: Kultura i civilizaciya [Culture and civilization]. 2019, vol 9, no 2-1, pp. 58-65.
6. Han C. Vliyanie zapadnogo iskusstva na sovremennuyu kitaiskuyu zhivopis [The influence of Western art on contemporary Chinese painting]. In: Iskusstvo i dialog kultur. Sbornik nauchnih trudov XIV Mezhdunarodnoi mezhvuzovskoi nauchno-praktičeskoi konferencii. Sankt-Peterburg [Art and dialogue of cultures. Collection of scientific papers of the XIV International Interuniversity Scientific and Practical Conference. St. Petersburg]. 2021, pp. 182-184.
7. Anyui V. Kitaiskaya zhivopis XIX-XX vv. [Chinese painting of the XIX-XX centuries]. In: Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kulturi i iskusstv [Bulletin of the Kazan State University of Culture and Arts]. 2021, no 3, pp. 69-74.
8. U G. Zhanrovie osobennosti i estetičeskii fenomen kitaiskoi zhivopisi [Genre Features and Aesthetic Phenomenon of Chinese Painting]. In: Dom Burganova. Prostranstvo kulturi [House of Burganov. Culture space]. 2017, no 3, pp. 121-131.
9. Gulyaeva G.S. Realističeskaya zhivopis Kitaya XX veka v kontekste vizualizacii kulturi [Realistic Chinese Painting of the 20th Century in the Context of Cultural Visualization]. In: Observatoriya kulturi [Observatory of Culture]. 2021, vol. 18, no 1, pp. 32-43.

10. Dubrovskaya D.V. Nekitaiskoe iskusstvo Kitaya: impressionizm Sun Yuntaya, post-impressionizm Pan Yuilyan i «spekulyativnii art» Vei Duna [Non-Chinese Art in China: Sun Yuntai's Impressionism, Pan Yuliang's Post-Impressionism, and Wei Dong's "Speculative Art"]. In: Vestnik Instituta vostokovedeniya RAN [Bulletin of the Institute of Oriental Studies RAS]. 2018, no 4, pp. 122-132.
11. Shcherbakova A.I. Esteticheskoe samosoznanie russkoi kul'tury [Aesthetic self-awareness of Russian culture]. In: Vestnik MGIM imeni A.G. Shnitke [Bulletin of MGIM named after A.G. Schnittke]. 2021, no 4 (16), pp. 7-12.

Сун Бэйни

Институт музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российского государственного педагогического университета
им. А. И. Герцена»
e-mail: sobaka.mk@mail.ru

Sun Beini

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

ДИДАКТИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ФОРМИРОВАНИЯ ГОТОВНОСТИ УЧАЩИХСЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ШКОЛ КНР К ОСВОЕНИЮ НАЦИОНАЛЬНОГО ФОРТЕПИАННОГО РЕПЕРТУАРА

Аннотация. В статье указывается, что наряду с поликультурностью и глобализацией как неперенных атрибутов любого современного учебного процесса, в музыкальном образовании существуют и противоположные тренды, указывающие на обращение к истокам, этнической традиции, толерантности как основе восприятия мира и произведений искусства. Масштабный тезис сохранения и развития культурных традиций выводит и на локальные вопросы организации учебного процесса, коррелирующие с общей проблематикой модернизации образовательной системы Китая. В этом контексте рассматривается необходимость интеграции национального репертуара фортепианной подготовки в музыкальных школах КНР. Исходя из этого формулируются дидактические принципы формирования готовности учащихся к освоению национального фортепианного репертуара как ключевые положения, определяющие содержание учебного процесса музыкальных школ КНР. Это, в частности, воспитание патриотических чувств и интереса учащихся к изучению национальной музыки, корректировка программ фортепианного обучения, создание соответствующих эффективных методических материалов, организация мероприятий по популяризации творчества китайских композиторов.

Ключевые слова: детское музыкальное образование, Китай, фортепианный класс, дидактические принципы, освоение национального репертуара.

DIDACTIC PRINCIPLES OF FORMATION READINESS STUDENTS MUSIC SCHOOLS OF THE PEOPLE'S REPUBLIC OF CHINA TO MASTER THE NATIONAL PIANO REPERTOIRE

Abstract. The article points out that along with multiculturalism and globalization, as indispensable attributes of any educational process, there are also opposite trends in music education, indicating an appeal to the origins, ethnic tradition, tolerance as the basis of perception of the world and works of art. The large-scale problem of preserving and inheriting cultural traditions also leads to local issues of the organization of the educational process, which correlate with the general problems of modernization of the educational system of China. In this context, the necessity of integrating the national repertoire of piano training in music schools of the People's Republic of China is considered. Based on this, the didactic principles of the formation of students' readiness to master the national piano repertoire are formulated as the key provisions determining the content of the educational process of music schools of the People's Republic of China. This, in particular, is the education of patriotic feelings and students' interest in the study of national music, the adjustment of piano training programs, the creation of

appropriate effective methodological materials, the organization of events to popularize the work of Chinese composers.

Keywords: children's music education, China, piano class, didactic principles, mastering the national repertoire.

Введение

Китай — древняя цивилизация с многовековой историей, обширной территорией, богатыми ресурсами и бесчисленными культурными сокровищами. Народная музыка — жемчужина среди этих сокровищ, она обладает высокой художественной ценностью [1]. Во все времена деятели литературы и искусства были основоположниками строительства социальной духовной цивилизации, обогащая духовный мир людей и обеспечивая движение общества по лучшему пути. В современных условиях в Китае возрастают требования к качеству образования, его гуманистической сущности. Поликультурность и глобализация становятся неперенными атрибутами любого учебного процесса [2]. Музыкальные специальности, оперирующие универсальным языком человечества, не избежали этих мировых тенденций.

Вместе с тем, диалектика XXI века фиксирует и противоположные тренды, указывающие на обращение к истокам, этнической традиции, толерантности как основе восприятия мира и произведений искусства. Настоящий ренессанс музыкального фольклора во всём мире тому свидетельство. Кроме того, проблема сохранения и наследования культурных традиций выводит на, казалось бы, локальные вопросы организации учебного процесса, которые на самом деле оказываются «вовлечены» в общую проблематику модернизации образовательной системы [3].

Китай – это и большая семья, объединяющая пятьдесят шесть этнических групп. В стране существует множество видов музыкальной культуры. Кристаллизация мудрости китайской нации на протяжении более пяти тысяч лет выражается в многообразии музыкальных жанров и форм фольклорного творчества. Однако при сегодняшнем быстром экономическом развитии традиционная музыкальная культура Китая становится все более и более размытой.

Игнорирование национальных особенностей фортепианного образования КНР

В этом контексте весьма важной представляется проблема освоения национального репертуара уже на начальной ступени образовательного процесса – в музыкальных школах. Произведения современных китайских композиторов могут способствовать не только улучшению навыков игры на инструменте, но и совершенствовать художественные достижения учащихся. Так, например, для современного китайского фортепианного репертуара характерны использование разнообразных композиционных приемов, своеобразная «конвергенция» европейских ладов и пентатоники, имитация звучания национальных музыкальных инструментов и многие другие специфические черты.

Тем не менее, хотя фортепианное обучение занимает лидирующее место в системе музыкального образования КНР, в репертуарном аспекте по-прежнему доминирует западная музыка, а освоение национальных произведений, особенно на школьном уровне, относительно невелико [4]. Нельзя отрицать влияние как объективных, так и субъективных факторов. В частности, фортепиано, как европейский инструмент с более чем трёхсотлетней историей, имеет соответствующий репертуар, «проверенный» временем.

С другой стороны, приходится признать и значительный консерватизм части преподавателей, которые предпочитают не вносить существенные коррективы в

осваиваемый учащимся учебный репертуар. По их мнению, только европейский репертуар способен показать все возможности фортепиано. Действительно, часто выбор таких преподавателей методически и художественно довольно оправдан. Но – лишь на тактическом уровне, а никак не стратегически. Таким образом, есть все основания констатировать недостаточное внимание к национальной музыке в обучении начинающих пианистов [5]. Это проявляется, в частности, в том факте, что в программах экзаменов по фортепиано очень мало произведений, созданных китайскими авторами. В повседневном учебном процессе западные фортепианные произведения преобладают, а для китайских пьес почти нет места, из-за чего начинающим музыкантам практически невозможно ощутить китайский национальный культурный дух.

В качестве руководства для преподавания фортепиано учителя должны иметь передовые образовательные концепции и разъяснять важную роль национальной музыки [6]. Учебные заведения должны уделять внимание формированию национального самосознания преподавателей фортепиано, чтобы они могли лучше понимать и реализовывать преимущества китайской народной музыки, продвигать её дух и долгосрочное развитие. Среди препятствий на этом долгом пути – отсутствие у педагогов фортепиано знаний о национальном репертуаре, им не хватает соответствующих нотных изданий, педагогических хрестоматий, других методических материалов.

Конечно, доля произведений китайских композиторов ещё крайне мала, но даже существующие сочинения практически не интегрированы в учебный процесс фортепианного класса музыкальных школ КНР. Хотя в педагогическом и научном сообществе сейчас появляются призывы к «национализации» и «китаизации» фортепианного образования, пока это лишь декларации, никак не подкреплённые реальной практикой. К тому же точно не обозначено, что именно понимается под этими понятиями [7]. Ведь такая существенная корректировка учебного процесса должна подкрепляться формулированием дидактических принципов и разработкой педагогических условий интеграции китайского сегмента учебного репертуара в комплексный процесс подготовки пианиста в музыкальных школах.

Прежде всего необходимо зафиксировать тезис о том, что *внимание к наследованию и продвижению национальной музыки является неотъемлемым требованием современного фортепианного образования КНР.*

В настоящее время большинство учащихся китайских музыкальных школ знакомятся с большей частью западной музыки, но они относительно мало знают о китайских музыкальных произведениях. На начальном этапе фортепианной подготовки учащиеся, как правило, отделены от изучения традиционной китайской культуры. В этом мы видим значительный недостаток учебных программ музыкальных школ КНР. Преподавание игры на фортепиано должно проводиться комплексно, чтобы учащиеся могли понимать и осваивать не только западную культуру, но и китайскую традицию.

Как предмет искусства, музыка сама по себе может быть каналом продвижения традиционной культуры. Развитие фортепианного искусства в любой стране не может быть успешным без внимания к народным истокам [8]. Это также является «ключом» эффективных инновационных технологий в фортепианном обучении. В данном случае – *необходимость интеграции национального репертуара как стратегии модернизации подготовки пианистов в музыкальных школах КНР.*

Китайские композиторы в своих произведениях впитали народную культуру и обычаи, черпали вдохновение и творческую суть из традиционного искусства китайской нации, подчёркивали её характерные особенности и привлекательность. Интеграция китайских произведений в учебный репертуар должна подчеркивать национальную специфику в преподавании фортепиано.

Дидактические принципы формирования готовности учащихся музыкальных школ КНР к освоению национального фортепианного репертуара

Исходя из вышеизложенного, сформулируем дидактические принципы формирования готовности учащихся к освоению национального фортепианного репертуара как ключевые положения, определяющие содержание учебного процесса музыкальных школ КНР.

1. Воспитание интереса учащихся к изучению национальной музыки.

Интерес - лучший учитель, ведущий к успеху. Когда у учащихся есть мотивация, они будут более активно обучаться. В фортепианном классе учителя могут расширить область представляемых знаний и умений, повысить интерес учащихся к обучению и освоению произведений в национальном стиле, представляя широкий спектр информации и самих пьес. Что касается нынешней ситуации с обучением, то интерес учащихся к китайским произведениям, к сожалению, не соответствует ожидаемому уровню. В таких условиях учителям следует активно расширять свои педагогические идеи, разрабатывать новые системы обучения и внедрять передовые технологии, чтобы повысить мотивационную готовность учащихся к изучению китайских произведений.

Так, например, для улучшения понимания народной музыки, во внеаудиторное время учителя могут организовать посещение учеников и преподавателей других групп, чтобы стимулировать энтузиазм своих воспитанников к обучению и повысить качество комплексного обучения. Пианист выражает мысли и эмоции, передает художественное содержание музыкального произведения посредством игры. Народная мелодия, ментально близкая китайскому ребёнку способна лучше развить его темперамент и обогатить внутренний мир.

С совершенствованием концепций и методов обучения игре на фортепиано стали цениться эстетика и эмоции маленьких исполнителей на этом инструменте. Провозглашаются цели фортепианного образования - выражение искренних чувств через исполнительство. В этом смысле значение национальной музыки трудно переоценить.

2. Воспитание чувства национальной гордости.

Воспитание чувства национальной гордости учащихся является важнейшей предпосылкой освоения ими произведений китайских авторов. Любая пьеса несёт в себе выраженные национальные спецификации, это проявляется в конкретных деталях и помимо решения определённых технологических задач, исполнение таких произведений несёт громадный воспитательный потенциал приобщения ребёнка к многовековой культурной традиции страны. Этот процесс может заложить прочную основу для роста способностей учащихся и, наконец, добиться художественных и технологических прорывов в обучении. При этом происходит становление ценностных ориентаций начинающего пианиста, его вкусовых предпочтений, музыкально-слухового опыта, эмоционального «приятния» исполняемых произведений.

3. Оптимизация содержания фортепианного обучения.

Данное условие также является ключевым моментом для учебных заведений осознать важность национального музыкального наследия в обучении игре на фортепиано. Этот процесс подразумевает определённую корректировку учебных планов не только фортепианного класса, но и теоретических предметов и хора; включает активное знакомство учащихся с произведениями китайских композиторов и народной музыки различных жанров, увеличивает долю этого сегмента в учебном репертуаре, постепенно подготавливает молодых пианистов к адаптации и восприятию заключённого в таких музыкальных материалах художественного содержания.

Долгое время понимание «национализации» фортепианного образования было неоднозначным, демонстрируя различные коннотации. У разных людей были свои мнения

по этому поводу. Обычно считалось, что национальный стиль в фортепианном классе заключается в обновлении китайских произведений и использовании интересных методов обучения, чтобы пробудить интерес учащихся к изучению традиционной культуры [9]. С развитием эры Интернета образование также совершенствуется, изменяя традиционный стиль преподавания знаний и умений, обращаясь к различным медиаплатформам, сайтам, цифровым технологиям, сочетая онлайн- и офлайн-обучение.

В дополнение к простому внедрению знаний и умений необходимо реализовать разумную организацию учебного процесса фортепианного класса и постепенно сформировать комплексную систему обучения, включающую и спектр внеклассных мероприятий. Приобретение новых знаний отнюдь не происходит за одну ночь, необходимо постоянно анализировать, находить проблемы, своевременно их решать и глубоко понимать каждый этап обучения.

Так, например, китайский фортепианный репертуар должен быть добавлен в содержание годовых экзаменов в музыкальных школах. Также следует включить китайские пьесы в повседневную оценку знаний учащихся-пианистов на академических концертах. Причём нужно оценивать, прежде всего, способность начинающих музыкантов выразить основную художественную концепцию произведения, сосредоточив внимание на качестве звучания и выразительной фразировке.

4. Мероприятия по популяризации фортепианного репертуара китайских композиторов.

Это могут быть различные проекты как в самих музыкальных школах, так и в других учреждениях культуры и искусства (музеи, библиотеки, театры, концертные залы и т.д.). Например, организация конкурса на лучшее исполнение китайских произведений или рисунка, посвященного этим пьесам. Или проведение творческой встречи с композитором. Важную просветительскую миссию несут подготовленные силами учащихся и учителей тематические концертные программы, приуроченные какому-либо событию или интересной теме. На таких встречах, предусмотренных для самих школьников и их родителей и близких, преподаватели могут рассказывать о некоторых исторических фактах, связанных с народной музыкой, создавая соответствующую атмосферу и активизируя энтузиазм слушательской аудитории, воспитывая их патриотические чувства.

В дополнение к фортепианному обучению в узком смысле, учителя могут также поощрять своих воспитанников к самостоятельному сбору некоторых материалов, связанных с народной музыкой, побуждать к общению со сверстниками в этом процессе.

Учитывая многонациональный состав китайского государства, можно проводить на регулярной основе программы, посвящённые различным регионам страны, выбирая соответствующий музыкальный материал. Преподаватели могут собирать в интернете информацию о различных этнических районах с соответствующим музыкальным материалом. Например, для знакомства с северо-восточными провинциями есть фортепианные аранжировки народных песен «Ариран», «Пять ночных страж», «Серенада на берегу реки» и т.д. Для представления северо-западных народностей учителя могут выбрать «Четыре девушки», «Белый пион» и «Ма Вугэ» и так далее. Ещё монгольская «Маленькая желтая лошадка», уйгурская «Алмухан» и «Орочонская песня» народа орокен.

Изучение такой музыки может помочь более эффективно расширить понимание учащихся национальной музыкальной культуры и создать благоприятную психологическую атмосферу в классе, осознать связь между глубокой дружбой между различными народностями и историческими событиями. Это также нужно для того, чтобы повысить мотивацию учащихся к обучению игре на фортепиано - они почувствуют очарование фортепианного мира и постепенно воспитают в себе дальнейшее понимание

музыки и способность выражать себя через музыку. В то же время они узнают больше о национальном духе и культурных традициях.

5. Создание эффективных методических материалов, направленных на освоение национального фортепианного репертуара.

В настоящее время практически отсутствуют педагогические сборники, хрестоматии, специализирующиеся именно на китайском фортепианном репертуаре. Следует учитывать, что специфика детского обучения связана с необходимостью редактирования нотного текста в плане более подробных указаний темпа, штрихов, аппликатуры, динамики, других параметров исполнения [10]. Даже те немногочисленные издания, которые выходят в печати, не соответствуют требованиям педагогического процесса и поэтому многие преподаватели не включают их в качестве потенциального источника учебного репертуара.

Кроме педагогических редакций и хрестоматий, существует острая нехватка различных методических статей, разработок, рекомендаций, касающихся специфики освоения учащимися национального фортепианного репертуара. Это касается как технологических моментов, так и художественно-образной составляющей интерпретации произведений.

Безусловно, учебные материалы должны соответствовать возрасту учащихся и этапам обучения. Поскольку дети и подростки, занимающиеся в музыкальных школах, имеют свои особенности. Для учащихся с разными характеристиками (физическими и психоэмоциональными) следует использовать разные учебные материалы и репертуар. Так, например, в начальных классах востребованы иллюстрированные учебники, чтобы избежать скуки и повысить интерес, образность и живость. Произведения в национальном стиле, имеющие красивые, завлекательные названия, дают прекрасную возможность в этом смысле.

6. Корректировка программы обучения игре на фортепиано.

Поскольку фортепиано является музыкальным инструментом, возникшим в Европе, содержание учебных программ и технические основы исполнительских приёмов, во многом исходят из западных стран. Тем не менее, существующие культурные различия, и, в целом, специфика фортепианного обучения в КНР, должны иметь своё выражение в реальном учебном процессе, вносить соответствующие коррективы, удовлетворяющие потребности китайского общества и улучшающие общее качество и ценность данного образовательного сегмента. Игнорирование культурных различий различных музыкальных жанров и форм приводит к серьёзному дисбалансу образовательного процесса.

Например, само сравнение европейских произведений романтического периода и программных пьес современных китайских авторов может стать эффективным образовательным инструментом в учебном процессе фортепианного класса музыкальных школ. Это сравнение обязательно должно быть многоуровневым и контекстуальным [11]. Произведения в китайском стиле обычно имеют свою ярко выраженную специфику, проявляемую, например, в характеристике жанра (часто это свободные аранжировки народных песен), формы (использования фактурных вариантов основной темы), художественных образов (пасторальность, декоративность, изобразительность), штрихов (гибкость, линейность, подголосочность), средств музыкальной выразительности (имитация народных инструментов), ритма, орнаментики, аппликатуры, структуры пентатоники, фактурных моделей и т.д. В отличие от других музыкальных культур, основные характеристики китайской традиционной музыки сосредоточены на индивидуальных характеристиках тембра, это необходимо учитывать при освоении учащимися национального репертуара. Кроме того, фортепианные аранжировки народных

мелодий воплощают художественные эмоции целых народов и вызывают у публики эмоциональный резонанс.

Подчеркнём, что все перечисленные аспекты касаются как технологических моментов, так и художественного содержания произведений. Обращение к ним в педагогическом процессе влияет не только на уровень исполнения учащимися китайских произведений, но и в целом, их технологические навыки и интерпретационные способности.

В первую очередь, корректировка фортепианного класса должна быть направлена на расширение национального репертуара. На сегодняшний день, наряду с такими признанными шедеврами как «Флейта пастуха» и «Колыбельная» Хэ Лютина, классика китайской композиторской школы, ощущается недостаточное количество произведений в национальном стиле, предназначенных именно для использования в обучении начинающих пианистов. В последнее время появляются прекрасные и нетрудные переложения известных народных песен, мелодии которых у всех «на слуху», их может спеть любой ребёнок. Например, «Песня о цветах сливы» и «Жасмин», некоторые другие. Это прекрасный учебный материал овладения уже в начальных классах основными штрихами, интонацией, координацией рук, гибкостью запястья. Данное направление диверсификации национального репертуара очень перспективное и его следует всячески развивать.

Кроме того, для удобства использования китайского национального репертуара в учебном процессе необходимо правильно классифицировать эти произведения в соответствии с их жанрами, формами выражения, художественным содержанием, уровнем технологической сложности и т.д. Это также может улучшить эффективность использования и сформировать научную и полную систему обучения, органично интегрируя традиционную народную музыку в существующую систему. Помимо многообразных аранжировок музыкального фольклора, есть прекрасные произведения китайских авторов, основанные на оригинальном тематическом материале. Тем не менее, в общем реестре учебного репертуара фортепианного класса, они пока занимают крайне незначительную нишу.

Ещё одно направление корректировки программ подготовки пианистов в музыкальных школах КНР - выход за пределы только фортепианного обучения. Например, организация группы учащихся для выполнения некоторых совместных действий, где помимо игры на фортепиано, есть и танцевальная, вокальная, хоровая, театральная деятельность, в которой формируются исполнительские способности. Или – совместное обсуждение посещений художественных выставок, музейных экспозиций, театральных постановок, творческих вечеров, концертных программ, связанных с традиционной китайской культурой.

Заключение

К сожалению, в текущей ситуации преподаватели фортепиано в музыкальных школах имеют недостаточное представление об отечественном репертуаре, у них не сформирован глубокий анализ и понимание национальной музыки, отсутствует мотивация к такому изучению. Поэтому, при выборе учащемуся того или иного произведения, они часто бывают предвзяты и действуют согласно западной модели обучения. А ведь учителя обладают большим влиянием на учащихся, им необходимо обращать внимание на своё поведение, подавать пример ученикам, чтобы у них сформировались правильные представления о национальной музыкальной культуре, помогать своим воспитанникам укреплять национальное самосознание, изучать народную музыку, усваивать ее суть и сочетать это с получаемыми исполнительскими навыками игры на фортепиано. Учитель должен побуждать учеников к анализу фортепианного репертуара в китайском стиле,

выясняя его особенности в корреляции с реальными исполнительскими задачами, понимая важность интеграции национальной фортепианной музыки, разъясняя преимущества углубленного изучения такого репертуара. Учебным заведениям также следует организовывать различные мероприятия, связанные с национальной музыкой. Осуществлять обмен опытом, регулярно отправляя учителей учиться друг у друга. Этот метод может эффективно улучшить отношение учителей к народной музыке, обогатить их педагогический опыт, эффективно использовать соответствующие методики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ван, Хань. Исполнительское освоение музыки разных народов в контексте идей диалога культур: автореф. дис. ... кандидата пед. наук. – М., 2012. 30 с.
2. Бережнова, Л. Н. Полиэтническая образовательная среда / Л. Н. Бережнова. – СПб., 2003. 202 [1] с.: ил., табл.
3. Конг, Бинцзе. Дискуссия о различиях между китайским и западным фортепианным образованием / Конг Бинцзе. - Ляонин, Китайские писатели и художники, 2019. С. 228. (на китайском языке)
4. Вэнь, Ифань. Важность интеграции национальной культуры и образования в китайских фортепианных классах/ Вэнь Ифань. - Гуйчжоу, Голос Желтой реки, 2020. С. 118-119. (на китайском языке)
5. Линь, Биецзя. Важность обучения игре на фортепиано в восприятии и унаследовании традиционной китайской музыки /Линь Биецзя. - Северная музыка, Хэйлунцзян, 2016. № 29. С. 145-147. (на китайском языке)
6. Ло, Хэнань. Исследование современной ситуации с народной музыкой в музыкальном образовании начальной и средней школы / Ло Хэнань. - Чанчунь, Чанчуньский Университет, 2019. С. 6-8. (на китайском языке)
7. Лю, Фан. Значение интеграции китайской традиционной музыкальной культуры в практике преподавания фортепиано / Лю Фан. - Журнал профессионального колледжа Цзямусы, Хэйлунцзян, 2016. №11. 365 с. (на китайском языке)
8. Мин, Вэнь. Исследование педагогической практики интеграции фортепиано в национальную музыкальную культуру / Мин Вэнь. - Северная музыка, Хэйлунцзян, 2019. № 12. С. 146-153. (на китайском языке)
9. Ли, Цзинхун. Об исполнении фортепианных произведений китайского репертуара / Ли Цзинхун. - Тяньцзинь, Китайская этническая выставка, 2020. С. 133-134. (на китайском языке)
10. Ван, Шэн. Анализ технических характеристик исполнения китайских фортепианных произведений / Ван Шэн. - Цзянсу, Северная музыка, 2020. С. 41-45. (на китайском языке)
11. Корноухов, М. Д. Текст — контекст: образовательная парадигма поликультурного пространства педагога-музыканта / М. Д. Корноухов, Е. Н. Шумилова // Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование», 2018. № 2. С. 13–29.

REFERENCES

1. Wang, Han. Performing development of music of different peoples in the context of the ideas of the dialogue of cultures: abstract. dis. ... candidate of pedagogical sciences. – Moscow, 2012. 30 p.
2. Berezhnova, L. N. Polyethnic educational environment / L. N. Berezhnova. – St. Petersburg, 2003. 202 [1] p.: ill.

3. Kong, Binze. Discussion on the differences between Chinese and Western piano education / Kong Bingjie. - Liaoning, Chinese Writers and Artists, 2019. p. 228. (in Chinese)
4. Wen, Yifan. The Importance of integrating National Culture and education in Chinese Piano Classes/ Wen Yifan. - Guizhou, The Voice of the Yellow River, 2020. pp. 118-119. (in Chinese)
5. Lin, Bijia. The importance of learning to play the piano in the perception and inheritance of traditional Chinese music /Lin Bijia. - Northern Music, Heilongjiang, 2016. No. 29. pp. 145-147. (in Chinese)
6. Luo, Henan. Research of the current situation with folk music in music education of primary and secondary schools / Luo Henan. - Changchun, Changchun University, 2019. pp. 6-8. (in Chinese)
7. Liu, Fan. The importance of integrating Chinese traditional musical culture in the practice of piano teaching / Liu Fan. - Journal of Jiamusi Vocational College, Heilongjiang, 2016. No.11. 365 p. (in Chinese)
8. Min, Wen. Research of pedagogical practice of piano integration into national musical culture / Ming Wen. - Northern Music, Heilongjiang, 2019. No. 12. pp. 146-153. (in Chinese)
9. Li, Jinghong. About the performance of piano works of the Chinese repertoire / Li Jinghong. - Tianjin, Chinese Ethnic Exhibition, 2020. pp. 133-134. (in Chinese)
10. Wang, Sheng. Analysis of the technical characteristics of the performance of Chinese piano works / Wang Sheng. - Jiangsu, Northern Music, 2020. pp. 41-45. (in Chinese)
11. Kornoukhov, M. D. Text — context: the educational paradigm of the multicultural space of a teacher-musician / M. D. Kornoukhov, E. N. Shumilova // Bulletin of the UNESCO Chair "Musical Art and Education", 2018. No. 2. pp. 13-29.

Цзинь Лицзюань

аспирант кафедры искусствоведения и педагогики искусства
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»

e-mail: lijuan2020@yandex.ru

научный руководитель – кандидат педагогических наук, профессор
А. К. Векслер

Jin Lijuan

Post-graduate student

of the Department of Art History and Pedagogy of Art,
Herzen State Pedagogical University of Russia;

Supervisor – PhD in Pedagogical Sciences, Associate professor
A.K. Weksler

СОВРЕМЕННЫЕ МЕТОДЫ ОБУЧЕНИЯ ДИЗАЙНУ ОРНАМЕНТОВ В ВУЗАХ КИТАЯ

Аннотация. Орнаменты имеют длительную историю развития в декоративно-прикладном искусстве Китая. В наше время художественное наследие, сохранившееся спустя столетия, применяется и приумножается путем использования его элементов в современном дизайне текстильных изделий.

Методы обучения как способы взаимодействия обучаемых и обучающихся, в ходе которого происходит передача определенных знаний, умений и навыков, определяют результативность всего педагогического процесса, а значит и освоения той или иной области профессиональной деятельности. Важность использования современных методов в обучении дизайну текстиля подтверждается и тем, что от этого зависит степень усвоения учебной информации студентами, мотивация к получению новых знаний, сохранение и укрепление как интереса к профессии, а в случае с обучением дизайну орнаментов и к национальной художественной культуре.

Актуальность темы статьи обусловлена тем, что в профессиональной подготовке дизайнера по текстилю особую значимость составляет формирование умений и навыков создания орнаментальных узоров с опорой на национальные традиции и одновременно с учетом актуальных тенденций в дизайне текстиля. Решение данной педагогической задачи во многом зависит от действенности применяемых в обучении методов, их соответствия специфике содержания будущей профессиональной художественно-творческой деятельности учащихся.

Цель статьи: рассмотреть современные методы обучения орнаментальному дизайну в вузах Китая.

Задачи: провести сбор и анализ материалов для написания статьи и сформировать представление о современных методах обучения дизайну орнамента студентов Китая, проходящих художественную подготовку в Северном национальном университете.

Ключевые слова: орнамент, узор, дизайн, народное искусство, современное высшее образование, обучение в Китае.

MODERN METHODS OF TEACHING ORNAMENT DESIGN IN CHINESE UNIVERSITIES

Annotation. Ornaments have a long history of development in the decorative and applied arts of China. Nowadays, the artistic heritage, preserved centuries later, is applied and multiplied by using its elements in the modern design of textiles.

Teaching methods as ways of interaction between trainees and trainees, during which certain knowledge, skills and abilities are transferred, determine the effectiveness of the entire pedagogical process, and hence the development of a particular area of professional activity. The importance of using modern methods in teaching textile design is also confirmed by the fact that the degree of assimilation of educational information by students, motivation to acquire new knowledge, preservation and strengthening of interest in the profession, and in the case of teaching ornament design and national artistic culture depends on it.

The relevance of the topic of the article is due to the fact that in the professional training of a textile designer, the formation of skills and abilities to create ornamental patterns based on national traditions and at the same time taking into account current trends in textile design is of particular importance. The solution of this pedagogical task largely depends on the effectiveness of the methods used in teaching, their compliance with the specifics of the content of the future professional artistic and creative activity of students.

The purpose of the article: to consider modern methods of teaching ornamental design in universities in China.

Tasks: to collect and analyze materials for writing an article and form an idea of modern methods of teaching ornament design to Chinese students undergoing art training at the Northern National University.

Keywords: ornament, pattern, design, folk art, modern higher education, education in China.

Методы обучения трактуют как «совокупность приемов и способов организации познавательной деятельности обучаемого, развития его умственных сил, взаимодействия учителя и учащихся, учащихся между собой, с природой и общественной средой» [3, с. 41].

Соответственно, методами обучения дизайну орнаментов, в данной статье, мы считаем: приемы и способы организации когнитивной активности студента; развитие его интеллектуальных и творческих возможностей; взаимодействие студентов с педагогами, друг с другом и с материальными элементами образовательной среды. Особенно действенным методом является изучение культурного художественного наследия Китая, которое позволяет формировать знания о роли орнамента в дизайне, осваивать умения и навыки по использованию народных орнаментальных традиций в дизайне современных текстильных изделий.

Современные методы обучения дизайну орнаментов должны способствовать всесторонней подготовке к разработке орнаментальных узоров и их применению в изготовлении текстильных изделий. Актуальность методики заключается в обеспечении следующих условий: изучение обучающимися теоретических и исторических материалов по традиционному орнаменту; освоение информации по современным тенденциям данного художественного феномена; формирование практических умений и навыков создания современных авторских орнаментальных композиций. Поэтому при обучении дизайну важно органичное сочетание дидактических методов, одни из которых позволяли бы решать первую из указанных задач (теоретическую), а другие – вторую, связанную с формированием практических умений и навыков, необходимых для успешной деятельности в сфере орнаментального дизайна.

Среди современных методов обучения теоретическим основам и истории дизайна орнаментов можно выделить лекцию-визуализацию, которая с позиций компетентностного подхода реализуется как форма контекстного обучения. Это означает, что в ней присутствует логически четко выстроенное, связное, развернутое комментирование преподавателем тех визуальных учебных материалов, которые предлагаются обучающимся на этой лекции. Комментарий преподавателя, основанный на богатом педагогическом и теоретико-методологическом опыте, а также на владении материалом, сопровождающим визуализированный контент, должен полностью раскрывать изучаемую тему или тематический блок.

Исследовательская составляющая при обучении дизайну орнаментов может быть эффективно дополнена *методами развития критического мышления*, в рамках которого обучающимися осуществляется поэтапная деятельность по теме обучения, а именно:

- 1) Что я знаю? Что я хочу узнать? (стадия «Вызов»)
- 2) Что я узнал? (стадия «Осмысление»)
- 3) и композиционные зарисовки, иллюстрирующие теоретические выводы (стадия «Рефлексия»).

На стадии «Вызов» (выявление имеющихся знаний обучающихся по заданной теме) целесообразно применение таких методов как: глоссирование, составление кластеров и т.п.

Пример применения *метода глоссирования* на стадии «Вызов» (обучающиеся формулируют глоссы, которые отражают то, что необходимо узнать прежде чем переходить к практическим занятиям): основы закладного ткачества, выполнение узоров, способ создания орнамента на изделиях ручного ткачества в Китае (тюбетейка, женский и мужской костюмы; материалы: шелк, шерсть) и т.д. Также может быть применен *метод составления кластеров* (в нашем случае было применено разделение информации в блоки, например, «выполнение узоров при закладном ткачестве», «изделия ручного ткачества, характерные для Китая» и др. На данной стадии эффективным будет применение метода – лекция-визуализации (например, мультимедийные материалы вузов; в процессе слушания лекции-визуализации консультирует преподаватель) [7, с. 114; 4].

На стадии «Осмысление» (теоретический блок методики обучения декоративному искусству (текстиль)) обучающиеся оценивают уровень освоенных ими теоретических знаний, глубину искусствоведческого анализа и т.д.

На заключительной стадии освоения теоретического блока (текстиль) целесообразно применение *метода рефлексии*. Метод рефлексии позволяет четко структурировать усвоенный теоретический материал, сформулировать собственные взгляды, позиции, обосновать стратегии развития направления арт-проектирования в области дизайна орнаментов.

Очень перспективным методом, позволяющим обеспечивать практическую подготовку в области дизайна орнаментов, является *метод мастер-классов*. Методика проведения мастер-классов позволяет обучающимся работающим над арт-проектами на основе китайских орнаментальных традиций, «впитать» богатый педагогический интуитивный опыт преподавателя, воспринять его согласно своим эстетическим принципам. Мастер-классы являются эффективным подходом к формированию практических навыков студентов в процессе обучения декоративному искусству. Преимущества данного метода состоит в том, что его применение позволяет учитывать специфику предметного поля профессиональной подготовки, близкого к художественной деятельности, которая без свободы творчества и субъективности в создании орнаментальных образов не будет успешной и конкурентоспособной. Наблюдая за мастером в изучаемой области деятельности, студент может заимствовать определенные

элементы решения художественно-творческих и материально-технологических задач, которые можно лишь продемонстрировать и практически невозможно раскрыть вербально.

Необходимо отметить, что такой *практико-ориентированный метод* как мастер-класс, а также как форма организации учебного практического занятия позволяет обучающимся вести скрупулёзные наблюдения за работой мастера. Это обеспечивается за счет малой комплектации групп, посещающих мастер-классы, благодаря чему полноценно реализуются *принципы индивидуального подхода* и учета профессионально-образовательных интересов и потребностей обучающихся. Помимо этого, малая комплектация групп обеспечивает включенность студентов в процесс практической деятельности под тщательным наблюдением мастера и участие их [обучающихся] в каждом мелкогрупповом или индивидуальном задании путем копирования моделей поведения или демонстрационных навыков [1, с. 168].

Изучение различных видов искусства в комплексе освоения программы по художественному текстилю расширяет возможности ассоциативной деятельности студентов, активизирует их воображение, обогащает процесс художественного мышления, углубляет понимание обучающимися художественных образов. Этот аспект полноценно реализуется на основе применения методов сравнения (например, при изучении и анализе национальных орнаментов, их схожести/различий, символического содержания и др.) [3, с. 113].

Таким образом достигается не просто качественный уровень подготовки будущего художника-дизайнера, обладающего высокими профессиональными навыками и компетенциями, но и личности специалиста, которая проходит духовное и художественно-эстетическое становление в процессе обучения. Огромную роль в этом процессе становления духовной творческой личности имеет формирование основ национального самосознания студентов, которые закладываются у обучающихся в контексте единого образовательного пространства и интегративных возможностей методов обучения.

Еще одним из эффективных и результативных методов ведения практических занятий на этапе начальной подготовки (в дополнение к мастер-классам) являются интенсивы – недлительные во времени (дополнительных 2-3 занятия) погружающие в определенный вид деятельности (художественно-творческая, работа в материале и др.) система занятий, ориентированные на формирование определенного навыка, необходимого для дальнейшего успешного освоения программы по художественному текстилю.

Так, интенсивы, посвященные овладению основами традиционного орнаментального искусства, на начальных этапах обучения могут быть посвящены вопросам композиционного построения орнамента, например, чередованию форм (используемых в традиционном орнаменте Синьцзяна) в свободном рисунке, что позволяет обучающимся свободно мыслить (сохранение традиционных методов преподавания) и «прочитывать» в узоре определенные закономерности, глубоко размышлять над ними, сопоставлять, анализировать, проявлять фантазию.

Практическая ценность *метода интенсивов* заключается в локализации развития таких навыков будущих художников-дизайнеров, которые неопределимо полезны для творческого конструирования (например, композиционное построение орнаментального узора), декоративно-прикладной деятельности (текстиль), которые позволяют будущему профессионалу саморазвиваться через приобретение собственного опыта уже на начальном этапе профессионального обучения.

Также, например, интенсивы по рисованию форм в рамках разработанной методики сопряжены со стилизацией образов (в частности, растений, например, стилизация лепестков миндаля для узора бадам-доппа и др.). Это позволяет студентам: соотносить знания об особенностях орнамента Синьцзяна, природе региона, традиционных представлениях этноса и пр.; использовать приобретенные знания для освоения других учебных дисциплин. Благодаря навыкам практического использования уже имеющегося познавательного опыта у обучающихся формируется способность самостоятельного продуцирования нового знания.

Отдельное и все более важное место в обучении орнаментальному дизайну занимают современные мультимедийные технологии. Так, создание арт-проектов сейчас немыслимо без применения современных информационно-вычислительных устройств и средств мультимедиа [5; 6]. Также разработка орнаментального дизайна возможна и в соответствующих компьютерных приложениях, и на онлайн-сервисах для дизайнеров.

Рассмотренные материалы позволяют сделать следующие выводы:

Современные методы обучения дизайну орнаментов обеспечивают сочетание теоретического и практического обучения, интерактивный характер дидактического процесса, когда студенты, освоив необходимый теоретический фундамент знаний, становятся непосредственными участниками творческой деятельности по созданию уникальных авторских орнаментов. Среди конкретных методов наиболее значимыми являются лекция-визуализация, мастер-классы и интенсивы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бобряшова О.В. Мастер-класс и творческая мастерская как педагогические технологии активного обучения будущих дизайнеров // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2011. – № 11. – С. 169–175.
2. Вороникова А.И. Педагогический словарь-справочник. Ч. 1. Учебно-методическое пособие для студентов магистрантов аспирантов и педагогов. – М.: Директ-Медиа, 2016. – 73 с.
3. Командышко Е.Ф. Педагогический потенциал искусства в творческом развитии учащейся молодежи: интегративный подход: монография. – М.: ИХО РАО. – 2011. – 182 с.
4. Ломов С.П., Аманжолов С.А. Методология художественного образования: монография. – М.: Прометей, 2011. – 230 с.
5. Салтыкова Г.М. Методика преподавания дизайна в обучении студентов направления подготовки "дизайн" // Ученые записки ОГУ. Серия: Гуманитарные и социальные науки. – 2021. – № 3 (92). – С. 289–292.
6. Салтыкова Г.М. Технологии в дизайн-образовании в высшей школе // Преподаватель XXI век. – 2018. – № 2-1. – С. 223–229.
7. Яковлева И.Г., Яковлев С.А. Лекция как форма контекстного обучения в среднем профессиональном образовании // Ярославский педагогический вестник. – 2014. – № 2. – С. 113-118.
8. <https://www.nmu.edu.cn/> Официальный сайт Северного университета национальностей.

REFERENCES

1. Bobryashova O.V. Master-class i tvorcheskaya masterskaya kak pedagogicheskie tekhnologii aktivnogo obucheniya budushchikh dizainerov // Vestnik Orenburgskogo gosudarstvennogo universiteta. – 2011. – № 11. – Pp. 169–175.

2. Vorotnikova A.I. Pedagogicheski slovar'-spravochnik. Ch. 1. Uchebno-metodicheskoe posobie dlya studentov magistrantov aspirantov i pedagogov. – M.: Direkt-Media, 2016. – 73 p.
3. Komandyshko E.F. Pedagogicheski potentsial iskusstva v tvorcheskom razvitii uchashcheysya molodezhi: integrativnyi podkhod: monografiya. – M.: IKhO RAO. – 2011. – 182 p.
4. Lomov S.P., Amanzholov S.A. Metodologiya khudozhestvennogo obrazovaniya: monografiya. – M.: Prometei, 2011. – 230 p.
5. Saltykova G.M. Metodika prepodavaniya dizaina v obuchenii studentov napravleniya podgotovki "dizain" // Uchenye zapiski OGU. Seriya: Gumanitarnye i sotsial'nye nauki. – 2021. – № 3 (92). – Pp. 289–292.
6. Saltykova G.M. Tekhnologii v dizain-obrazovanii v vysshei shkole // Prepodavatel' KhKhI vek. – 2018. – № 2-1. – Pp. 223–229.
7. Yakovleva I.G., Yakovlev S.A. Lektsiya kak forma kontekstnogo obucheniya v srednem professional'nom obrazovanii // Yaroslavskii pedagogicheski vestnik. – 2014. – № 2. – Pp. 113-118.
8. <https://www.nmu.edu.cn/> Ofitsial'nyi sait Severnogo universiteta natsional'nostei.

Сорокина Анна Александровна

аспирант

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

e-mail: sorokina@mghpu.ru

Sorokina Anna A.

Postgraduate student

of Moscow City Pedagogical University

ЗНАЧЕНИЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ОРИЕНТАЦИИ БУДУЩИХ ДИЗАЙНЕРОВ

Аннотация. В статье рассматривается актуальная на сегодняшний день проблема – подготовки к профессиональному выбору школьников. В связи с развитием и изменением общества изменяются общепринятые устои, требующие новых подходов в самоопределении. Возникает главный вопрос: как готовить школьников к будущим профессиям? Благодаря обучению на дополнительном образовании по программам «Дизайн» формируется образовательная среда, в которой развивается у школьников новый формат мышления. В работе рассмотрены образовательные программы детских школ дизайна Москвы, которые реализуют в рамках обучения профессиональную ориентацию и формирование дизайн-мышления.

Ключевые слова: профессиональная ориентация, концепция развития образования, дополнительное образование, дизайн-образование, дизайн-мышление.

THE VALUE OF ADDITIONAL EDUCATION IN THE PROFESSIONAL ORIENTATION OF FUTURE DESIGNERS

Annotation. The article deals with the actual problem today - preparation for the professional choice of schoolchildren. In connection with the development and change of society, generally accepted foundations are changing, requiring new approaches to self-determination. The main question arises: how to prepare schoolchildren for future professions? Thanks to additional education in the Design programs, an educational environment is being formed in which a new format of thinking develops in schoolchildren. The paper considers the educational programs of children's design schools in Moscow, which implement professional orientation and the formation of design thinking as part of the training.

Keywords: professional orientation, educational development concept, additional education, design education, design thinking.

Стремительно меняется мир. С каждым днем происходят кардинальные изменения во всех отраслях. Формируются новые профессии, в рамках имеющихся профессий появляются новые системы организации. Четвертая промышленная революция, вторгается в мир, технологическими прорывами меняя устои. Все уровни образования, его технологии, коммуникативные навыки получили импульсы к развитию [11, с.10]. В новых условиях как никогда остро встает вопрос: как готовить школьников к будущим профессиям?

Средняя школа – это период профессиональной ориентации, который очень важен в формировании личности ребенка. Профориентационная работа должна начинаться с детьми достаточно рано, начиная со среднего школьного возраста. Ранний выбор будущей профессии дает возможность осознанней подготовиться к обучению в высшей школе и

будущей профессиональной карьере. К сожалению, старые методы и привычная профориентация в современных условиях не приносит должных плодов. Выпускники после завершения общеобразовательной школы не всегда готовы к профессиональному самоопределению и дальнейшему обучению. Таким образом, остро встает вопрос: как готовить школьника к будущей профессии?

В возрасте средней школы 11-15 лет школьник уже сформировался как личность, которая готова к активному творческому, профессиональному и самостоятельному проявлению.

Понятие «профессиональная ориентация» трактуется в профориентологии как совокупность педагогических и психологических мер и комплекса информации разного рода, направленная на принятие решений по приобретению той или иной профессии (специальности), а также на выбор оптимального для достижения этой цели пути дальнейшего профессионального образования [6, с.16]. При этом под оптимальным путем профессионального образования понимают сбалансированный учет интересов и способностей ребенка, его права и самореализацию, с одной стороны, и социально-экономической целесообразности – с другой [1, с.432].

По мнению Махаевой О.А. и Григорьевой Е.Е. профессиональная ориентация – это научно обоснованное распределение людей по различным видам профессиональной деятельности в связи с потребностями общества в различных профессиях и способностями индивида к соответствующим видам деятельности [7, с.10]. Авторы видят целью деятельности готовность школьников к самостоятельному профессиональному выбору будущего, а также умение к изменению пути своего развития в профессиональной деятельности.

Дополнительное образование можно назвать главным базисом в формировании всесторонне развитой личности. За счёт своей вариативности и разнообразия программ, эта система обучения позволяет детям реализовать свои способности, получать новые знания, умения и навыки.

Основным аспектом дополнительного образования является вовлечение школьников в новую среду, раскрывающую их возможности. Благодаря общеразвивающим программам обучения, дети могут получить жизненный, профессиональный и социальный опыты. Главной целью дополнительного образования является организация условий, позволяющих развить и выявить основные способности и таланты обучаемых, сформировать кругозор и профессиональное самоопределение. Помимо этого, дополнительное образование выстраивает «мост» к обучению в ВУЗе путем узкопрофильного и предпрофессионального образовательного процесса.

«Профориентация есть не только и не столько государственная задача, сколько задача общественная. Возможно, что именно понимание задачи формирования готовности нового поколения к социально-профессиональному самоопределению – как общего дела – может стать началом движения к гражданскому обществу. В его наиболее достойном понимании, не связанном с игрой политических амбиций и борьбой за ресурсы» [9, с.9].

Вызовы современности требуют новых путей развития и совершенствования всех областей общества. Правительство Российской Федерации утвердило новую Концепцию от 31 марта 2022 г. № 678-р, которая направлена на развитие дополнительного образования детей в Российской Федерации до 2030 года. Согласно концепции, необходимо разработать цели, задачи и механизмы для совершенствования и развития дополнительного образования детей [8].

Одной из главных задач концепции, является проведение средствами дополнительного образования предпрофессиональной подготовки. Важным аспектом деятельности является «вовлечение обучающихся в программы и мероприятия ранней

профориентации, обеспечивающие ознакомление с современными профессиями и профессиями будущего, поддержку профессионального самоопределения, формирование навыков планирования карьеры», и выстраивание связи образования школа – ВУЗ [8].

Исходя из глобальных трансформаций общества, стратегических направлений развития дополнительного образования, можно сделать вывод, что школьника нужно готовить не только к конкретным, сегодня понятным профессиям, но что не менее важно, к совокупности когнитивных процессов, видам деятельности для решения проектных задач. Любые инновации движутся проектным мышлением их создателей. Термин «дизайн-мышление» связан с определенным когнитивным стилем, когда человек видя проблемную ситуацию или современное состояние среды способен спроектировать на много шагов вперед стратегию действий и новое видение. Этот навык важен в современном мире и необходим многим направлениям деятельности.

В новых условиях дизайн образование – как образовательная среда, формирующая профессиональную ориентацию по направлению обучения «Дизайн», но также новый формат мышления школьников, получает актуальный импульс развития.

Понятие «дизайн» имеет широкий спектр толкований с позиции продукта, деятельности, эстетики. Для нас важным видится подход, согласно которому: «Дизайн – это творческая проектная деятельность, целью которой является создание многосторонних качеств объектов, процессов, услуг и их систем в рамках полных жизненных циклов» [7, с.60]. Дизайн-образование детей — это погружение в систему проектного мышления и формирование в рамках практической деятельности оригинального решения для поставленной задачи [2, с.232]. Как рано можно начинать погружение в сферу дизайн - мышления? Исследователь Дрягина В.Б. считает, что процесс дизайн-образования детей начинается рано, в младшем школьном возрасте на уроках технологии, на которых ученики начинают осваивать приемы проектной деятельности и знакомятся с особенностями проектной культуры [2, с.233]. По своим целям, характеру и срокам обучения программы дополнительного образования могут отличаться. Рассмотрим несколько школ, реализующих дополнительное образование в сфере дизайна. Например «Строгановская детская академия дизайна», Детская школа искусств «СТАРТ» и Школа дизайна «Рыжий кот». Во всех перечисленных школах дизайн как форма деятельности заявлен в названиях и базовых направлениях деятельности. Важно понять цели и задачи образовательных процессов, найти общие черты и отличия.

В рамках профориентационного образования в Российском государственном художественно-промышленном университете им С.Г. Строганова уже больше 10-ти лет проводится обучение для детей на факультете дополнительного образования. Одним из подразделений, реализующих данное направление, является «Строгановская детская академия дизайна» (СДАД).

Основными целями академии являются: выявление одаренных детей; ранняя профориентация, профессиональное самоопределение; развитие образного восприятия мира; ознакомление учащихся с достижениями отечественной и мировой культуры и искусства, гармоничное и всестороннее развитие личности.

Благодаря обучению по программам СДАД уже с младшего и среднего школьного возраста у обучаемых есть возможность познакомиться с миром изобразительного искусства и дизайна, тем самым начать свое профессиональное самоопределение. Одной из программ структуры, выполняющих профориентационные задачи, является общеразвивающая программа дополнительного образования детей «Основы дизайна». В процессе развития навыков художественного и дизайнерского творчества у детей и молодежи формируются художественный вкус, эстетическое отношение к предметному миру, закладываются основы профессиональной ориентации [10].

В группу дисциплин учебного плана Программы «Основы дизайна» модульно входят дисциплины, которые соответствуют разным направлениям дизайна такие как: «Графический дизайн», «Дизайн средств транспорта», «Дизайн интерьера» и «Дизайн моды». Ведущей идеей указанной группы дисциплин является движение от освоения технологий и свойств материала к проектной деятельности по направлениям дизайна. Школьники, обучающиеся по программе «Основы дизайна» могут искать себя, меняя модули каждый семестр от моды или интерьера к транспортному дизайну или же углубленно изучать одно направление несколько лет. Обучение происходит посредством практических заданий, в которых школьники решают проектные задачи, вырабатывают проектное, дизайнерское мышление.

Детская школа искусств «СТАРТ» работает уже больше 40 лет. Школа была создана как студия архитектурного творчества «СТАРТ» при Союзе архитекторов России. Главным направлением подготовки считается архитектура, средовой дизайн.

Универсальная по своей структуре и содержанию программа основана на лучших традициях русской культуры, ориентирована на инновационные технологии, применяемые в архитектурном образовании [5]. Учащиеся осваивают знания в области истории искусств, изобразительной грамотности, архитектуры и дизайна, приобретают навыки работы с художественными материалами, осваивают различные техники графического изображения, архитектурно-художественного проектирования в сочетании с такими предметами, как: рисунок, живопись, макетирование, компьютерное моделирование, черчение [4]. Обучение по направлениям дизайна в Школе реализуется по программам факультативов таких как «Дизайн-театр», на котором ученики будут создавать проекты, посвященные моде, работать с художественными образами и осваивать моделирование костюма; и «Основы графического дизайна» - в процессе прохождения программы дети будут делать плоскостные композиции, учиться работать с визуальными образами и знакомиться с различными направлениями графического дизайна.

Школа дизайна «Рыжий Кот» - это уникальный образовательный проект для детей школьного возраста. Школа помогает творческим детям развивать креативное мышление, раскрывать свой потенциал и выбирать свою будущую профессию [12]. Основной миссией является воспитание эстетического вкуса у молодого поколения. Главная цель школы дизайна – это получение базовых знаний о профессиях в индустрии графического дизайна, арт-дизайна, фотоискусства 3D моделирования, гейм и веб-дизайна. За 4 года обучения в школе «Рыжий кот» дети осваивают 8 направлений дизайна, изучив которые, они принимают решение, какое из направлений удовлетворяет все его интересы для дальнейшей профессиональной жизни.

В процессе обучения, учащиеся получают и осваивают основные знания, умения и навыки, необходимые им для профессионального самоопределения по одному из направлений дизайна. Тем самым, начиная уже с младшего и среднего школьного возраста они готовятся к своей будущей профессии.

Перечисленные школы решают важные задачи, связанные с профориентацией школьников. Дизайн как форма деятельности многообразен в своих проявлениях. Неважно, как школьники проходят программу обучения, в формате модуля с возможностью выбора профиля, как в Строгановской академии или обучаются по программе, включающей набор учебных дисциплин, как в школе «СТАРТ». Важно, что в процессе обучения школьники получают навыки проектного мышления, учатся мыслить концептуально и системно планировать действия.

Этот комплекс умений важен в современном цифровом мире. Большой процент выпускников перечисленных школ решает связать свою будущую профессию с

архитектурой, дизайном. В данном случае дополнительное образование решает несколько важных задач. В процессе деятельности происходит эстетическое развитие обучаемых, приобретение навыков проектной, изобразительной деятельности, но самое важное – профессиональное самоопределение.

ЛИТЕРАТУРА

1. Болдина М. А., Деева Е. В. Понятие и сущность профориентационной работы в образовательном учреждении // Социально-экономические явления и процессы. 2012. № 12.
2. Дрягина В. Б. О дизайн-образовании // МНКО. 2020. №4 (83).
3. Верганти Р. Инновации, направляемые дизайном: как изменить правила конкуренции посредством радикальных смысловых инноваций / Верганти Роберто; пер. с англ. Н. Эдельмана. – М.: Дело, 2018 - 384 с.
4. ГБУДО г. Москвы «ДШИ «СТАРТ» URL: <https://start.arts.mos.ru/2022-2023/dokumenty/uchebnaya-chast/platnye-programmy/> (дата обращения: 15.02.2023).
5. ГБУДО г. Москвы «ДШИ «СТАРТ» URL: <https://start.arts.mos.ru/about/history/> (дата обращения: 15.02.2023).
6. Зеер Э. Ф., Павлова А. М., Садовникова Н.О. Профориентология: Теория и практика: учеб. пособие для высшей школы. - М.: Высш. шк., 2005. - 159 с.
7. Махаева О. А., Григорьева Е. Е. Я выбираю профессию: комплексная программа активного самоопределения школьников. - М.: УЦ Перспектива, 2002. - 51 с.
8. Правительство Российской Федерации, распоряжение от 31 марта 2022 г. № 678-р. Концепция развития дополнительного до 2030 года. URL: <http://static.government.ru/media/files/3fIggkklAJ2ENBbCFVEkA3cTOsiypicBo.pdf> (дата обращения: 12.02.2023).
9. Сергеев И.С., Прямикова Г.С., Рожичев Н.Ф., Четверикова Т.Н. Серия «Развитие системы сопровождения профессионального самоопределения детей и молодёжи Санкт-Петербурга. Методическая поддержка». Наша новая профориентация. – СПб., 2020. -129 с.
10. Строгановская детская академия дизайна URL: <https://children-design-academy.ru/about/ob-akademii> (дата обращения: 15.02.2023).
11. Шваб К. Четвертая промышленная революция. – М.: Эксмо, 2016. – 140 с.
12. Школа дизайна «Рыжий Кот» URL: <https://designredcat.ru/msk#about> (дата обращения: 15.02.2023).

REFERENCES

1. Boldina M. A., Deeva E. V. Ponyatie i sushchnost' proforientatsionnoi raboty v obrazovatel'nom uchrezhdenii // Sotsial'no-ekonomicheskie yavleniya i protsessy. 2012. № 12.
2. Dryagina V. B. O dizain-obrazovanii // MNKO. 2020. № 4 (83).
3. Verganti R. Innovatsii, napravlyaemye dizainom: kak izmenit' pravila konkurentsii posredstvom radikal'nykh smyslovykh innovatsii / Verganti Roberto; per. s angl. N. Edel'mana. – M.: Delo, 2018 - 384 p.
4. GBUDO g. Moskvyy «DShI «START» URL: <https://start.arts.mos.ru/2022-2023/dokumenty/uchebnaya-chast/platnye-programmy/> (data obrashcheniya: 15.02.2023).
5. GBUDO g. Moskvyy «DShI «START» URL: <https://start.arts.mos.ru/about/history/> (data obrashcheniya: 15.02.2023).

6. Zeer E. F., Pavlova A. M., Sadovnikova N.O. Proforientologiya: Teoriya i praktika: ucheb. posobie dlya vysshei shkoly. - M.: Vyssh. shk., 2005. - 159 p.
7. Makhaeva O. A., Grigor'eva E. E. Ya vybirayu professiyu: kompleksnaya programma aktivnogo samoopredeleniya shkol'nikov. - M.: UTs Perspektiva, 2002. - 51 p.
8. Pravitel'stvo Rossiiskoi Federatsii, rasporyazhenie ot 31 marta 2022 g. № 678-r. Kontseptsiya razvitiya dopolnitel'nogo do 2030 goda. URL: <http://static.government.ru/media/files/3fIgkk1AJ2ENBbCFVEkA3cTOsiypicBo.pdf> (data obrashcheniya: 12.02.2023).
9. Sergeev I.S., Pryamikova G.S., Rozhichev N.F., Chetverikova T.N. Seriya «Razvitie sistemy soprovozhdeniya professional'nogo samoopredeleniya detei i molodezhi Sankt-Peterburga. Metodicheskaya podderzhka». Nasha novaya proforientatsiya. – SPb., 2020. -129 p.
10. Stroganovskaya detskaya akademiya dizaina URL: <https://children-design-academy.ru/about/ob-akademii> (data obrashcheniya: 15.02.2023).
11. Shvab K. Chetvertaya promyshlennaya revolyutsiya. – M.: Eksmo, 2016. – 140 p.
12. Shkola dizaina «Ryzhii Kot» URL: <https://designredcat.ru/msk#about> (data obrashcheniya: 15.02.2023).

Баранов Николай Иосифович

старший научный сотрудник

Научно-исследовательской лаборатории перспективных проектов в образовании
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И Герцена»

e-mail: n_b_2001@mail.ru

Эргардт Елена Гаррьевна

научный сотрудник

Научно-исследовательской лаборатории перспективных проектов в образовании
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И Герцена»

e-mail: elenaergardt@mail.ru

Вольская Татьяна Владимировна

старший научный сотрудник

Научно-исследовательской лаборатории перспективных проектов в образовании
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И Герцена»

e-mail: nii.region@mail.ru

Baranov Nikolay I.

Senior Researcher

at the Research Laboratory of Promising Projects in Education
The Herzen State Pedagogical University of Russia

Ergardt Elena G.

Researcher

at the Research Laboratory of Promising Projects in Education
The Herzen State Pedagogical University of Russia

Volskaya Tatiana V.

Senior Researcher

at the Research Laboratory of Promising Projects in Education
The Herzen State Pedagogical University of Russia

**ГЕОРГИЙ ПОСТНИКОВ: АВЕРС — РЕВЕРС
(XXI ВЕК. ХУДОЖНИК СИНТЕЗА ИСКУССТВ)**

Аннотация: Статья посвящена творчеству петербургского медальера и скульптора Георгия Постникова, особое внимание уделяется его произведениям, созданным в XXI веке на стыке искусств — медальерного, монументального и станкового. Рассматриваются темы, интересующие художника в XXI веке, — проблемы творчества и творца, значимых в истории искусства личностей, человеческих взаимоотношений. Художник и в новом веке обращается к мифологическим, христианским и сатирическим сюжетам.

Ключевые слова: Г. П. Постников, петербургская медальерная школа, медальерное искусство, современное искусство.

**GEORGY POSTNIKOV: OBVERSE — REVERSE
(XXI CENTURY. ARTIST OF THE SYNTHESIS OF ARTS)**

Abstract: The article is devoted to the work of the St. Petersburg medalist and sculptor Georgy Postnikov, special attention is paid to his works created in the 21st century at the

intersection of the arts — medal, monumental and easel. Topics that interest the artist in the 21st century are considered — the problems of creativity and the creator, significant personalities in the history of art, human relationships. The artist in the new century also turns to mythological, Christian and satirical subjects.

Keywords: G. P. Postnikov, St. Petersburg medal school, medal art, contemporary art.

Творчество скульптора и медальера Георгия Постникова — яркого убедительного представителя петербургской школы — давно привлекает внимание коллег и искусствоведов [1; 2; 3; 4, с. 187, 188, 470, 473; 5, с. 62, 63, 84–87, 90–93, 97, 110, 111, 162, 163; 6, с. 181; 7]. Георгий Павлович Постников родился в Ленинграде в 1950 году. Окончив скульптурное отделение Ленинградского художественного училища им. В. Серова, несколько лет работал в цехе декоративно-технических сооружений, оформлял интерьеры учреждений, позднее работал на скульптурном комбинате ленинградского Худфонда. Обращение художника к медали после опыта работы в монументальной скульптуре говорило об определенной степени изобразительной свободы, потребности в философском осмыслении окружающего мира. Во многом именно медальерное искусство определило готовность мастера к самостоятельному творчеству, легко и прихотливо подчиняющему сложные темы, уверенно по-новому преломляющему хрестоматийно-канонические образы и, кроме того, обогатившему выразительный диапазон малой скульптурной формой, где особенно ощутимы любовь и сострадание автора к Человеку.

Ранее биография и творчество медальера Георгия Постникова были подробно рассмотрены Евгенией Семеновной Щукиной в статье «О медалях» [8]. Автор отмечала особую, проявившуюся еще на этапе становления черту творчества художника — чуждую однообразия манеру исполнения, когда даже традиционно-реалистическое изображение смело шло «вразрез веками сложившейся традицией» [8, с. 15]. Период творчества Постникова в 1990-е годы Щукина сравнивает с опытом, получившим в западноевропейском медальерном искусстве название «art object», так именовались произведения мелкой пластики, исполнение которых требовало «ориентированности художника на законы медальерного искусства» и «в умении воплотить в малый объем произведения глубокий философский смысл» [8, с. 18].

На рубеже XXI века творчество Постникова как бесспорного стилиста малых скульптурных форм рассматривает А. А. Сазонов [9]. Отмечая, что мастер может стать неузнаваемым в новом произведении, потому что «каждая из работ самоценно выражает и отражает дух и манеру того, кому она посвящена» [9, с. 25], вплоть до оттенка материала. «...умение проникать в глубины чужого мировидения» [9, с. 25], наравне с техническими и композиторскими возможностями, по мнению автора, говорит о высочайшем таланте художника и наблюдателя.

Вообще, творчество Георгия Постникова — творчество синтетическое, органично объединившее медальерное, монументальное и станковое искусство, подробно изучавшееся в двадцатом столетии, несомненно требует внимания и сегодня.

Георгий Постников вошел в XXI век и в III тысячелетие уже сложившимся мастером, произведения которого достойно представлены на многочисленных профессиональных международных выставках [10, с. 276, 285, 286; 11, с. 153, 154, 189; 12, с. 265, 266, 269; 13, с. 162, 253; 14, с. 246, 247, 249; 15, с. 36–39; 16, с. 34, 151, 173; 17, с. 430; 18, с. 204, 205, 210; 19, с. 314, 315, 319; 20, с. 274, 277; 21, с. 249; 22, с. 204, 209; 23, с. 42; 24, с. 36–39], где, по словам самого художника, «демонстрируется весь спектр возможностей — от традиционной круглой медали до медальерных объектов, являющихся синтезом медали и пространственной скульптуры. Как всегда и везде,

результат зависит от личности художника, его профессиональных творческих возможностей» [25, с. 11].

Но новое время принесло художнику новые темы, решения, подходы. И — более зрелое осмысление.

Медаль по-прежнему продолжает занимать особое место в творчестве Постникова. Для него «медаль очень личная область, в которой он реализует самые разнообразные творческие поиски» [26, с. 259]. Действительно, она представляет особый вид скульптурного дела, парадоксально соединяющий плоскостное и пространственное. По своей сути медаль ближе к зрителю, нежели скульптура или рельеф, ибо в ней исторически заложены смысл, функциональность и тактильный контакт. Подобно книге, медаль имеет «вход» и «выход», волей автора уместя историю между аверсом и реверсом — прологом и эпилогом, эпитафией и кульминацией. Для художника-медальера сложность в исполнении подобных объектов — «узнать» из всех предлагаемых фантазией образов самый точный и с точностью воспроизвести задуманное в материале.

В работах последних двух десятилетий Постников продолжает развивать и ранее волновавшие его темы. Так, выполненная им в 2000 году медаль «Пушкин — Гений» продолжает ряд медалей, посвященных поэту («Пушкин. Даты», 1987; «Пушкин», 1997). Она отличается, с одной стороны, сдержанной лаконичностью форм, а с другой — свободной графикой подписи, с легкостью перевернутой страницы переходящей с аверса на реверс и, следуя замыслу художника, объединяющей поэта и человека. Можно сказать, что первая медаль «Пушкин. Даты» — скорее «книга жизни», от рождения к смерти, от первых цветов к лавровому венку. На аверсе второй медали в венок полевых цветов иносказанием Вакха вплетается виноградная гроздь, образ поэта чувственный и вольный, а обнаженная женская фигура за ним выступает источником вдохновения и любви как вечная муза. И на реверсе медали 2000 года также появляется муза, представленная здесь безличной женской фигурой в платье и повернутой спиной к зрителю. Это фигура провожающей, но не скорбящей. Ушел Пушкин, его гений остался.

К 2000 году художником была выполнена еще одна медаль, соединяющая на этот раз сразу двух гениев — Пушкина и Гете, где профили поэтов обращены друг к другу, а лавровые ветви, изогнутые словно перья, повторяют форму бессмертной лиры. Преемственности гениального посвящена медаль «Пушкин дает Гоголю сюжет “Ревизора”» (2008). На аверсе в руке Пушкина фантастически появляется главный герой будущей гоголевской пьесы, пока еще безрукий и безголовый (но уже видимый Гоголем). На реверсе Хлестаков («сосулька — тряпка», как аттестует его Городничий) принимает деньги в гипертрофированно большие ладони. Примечателен и сам факт появления такой медали. Художник будто награждает инициатора, воздает должное. «Я не написал бы лучше», — скажет Пушкин о «Ревизоре». Впрочем, это, как и медаль, уже в истории.

По праву медалью «награждена» и няня поэта («Арина Родионовна — няня Пушкина», 2008). Ее фигура хрестоматийна, вполне узнаваема и занимает главное место. Реверс украшен трогательной подписью из письма к воспитаннику и фигурой «незабвенной голубки». Художник очень внимателен к прошлому, как к великому, так и, на первый взгляд, незаметному, бережно сохраняя мимолетные образы. Эта медаль-посвящение окончательно обретает самостоятельный статус, как бы отделяясь от скульптурного триптиха «Гений поэта», выполненного годом ранее, где фигура няни с маленьким воспитанником и ангелом («Нянины сказки») воспринимается аллегорией пророчества. Она, босая, сидящая на дереве, будто парящая над землей, с воздетыми руками с молитвой «передает» миру свое сокровище, осененное рукой ангела. Здесь проявляется исключительное мастерство художника — в хрестоматийных фактах биографии поэта прочитать зашифрованное слово «гений». Обращаясь к вышесказанному,

следует отметить бытийно-возвышенную направленность и других частей этого триптиха «Потомок арапа Петра Великого» и «Жизнь за честь».

Человек Искусства для Постникова есть объект бесконечного изучения. Корпус медалей, посвященных композиторам, в 2002 году пополняется медалью «М. Ростропович» с одухотворенным профилем на аверсе, а на реверсе гербом — нотной тетрадь, объединившим виолончель, нотный стан и руку дирижера на фоне укрощенных бурных волн. Любопытна выполненная в 2004 году скульптурная композиция «Д. Д. Шостакович» (ее первый вариант хранится в Русском музее). Портрет композитора исполнен на неровной округлой бронзовой форме — почти медали — с оставленным литником, помещенной на постамент, символизирующий белую и черную клавиши.

Появляются в творческом арсенале Постникова и работы, где творец не только неразрывно связан со своим творением, но и сопричастен ему. Это композиции, посвященные скульпторам, — «Пространство Джакометти» (2001), «Сон Марино Марини» (2004), и художникам — «Господин Черный квадрат» (2004), «Часы Шагала» (2004). Скульптор и раньше неоднократно адресовал свои работы великим людям искусства и их произведениям. Это и палетка «100 лет П. Пикассо» (1981) и медали «Генри Мур» (1986), «Ван Гог» (1990), «Амедео Модильяни» (1986), композиции «Модель Модильяни» (1998) и «Маска Дали» (1998). Но работы периода 2000-х годов отличает большая идейная свобода, «стирание» границ между автором и творением. Не о таком ли «превращении вещей» говорил Чжуан Чжоу, увидевший себя во сне бабочкой? Апофеозом подобного превращения видится трансформация надписи «Мооге» на реверсе медали «Генри Мур» в завершенный по форме и смыслу скульптурный объект (2002), буквально воплощающий идею Мура: взаимодействие пластической массы и пространства, что при отсутствии произведений этого скульптора в российских музейных собраниях наделяет его особым смыслом. Подобную «охранную» идею можно уловить и в медалях-«оберегах» серии «Не спи, художник» (2015). Живописец, скульптор и композитор под защитой своего ангела-хранителя — суть гения художника. В данном случае медаль является лишь условной формой существования литературной основы изображения (и, напротив, в медалях «Фазы луны» (2017), «Футбол» (2018) сама форма априори продиктована).

Говоря о литературности медали как вида скульптурного искусства, нельзя не упомянуть о стремлении мастера к полному слиянию литературного сюжета и его изобразительного воплощения. Так, аверс медали «Шекспир. Монтеки и Капулетти» (2003) с фигурами Ромео и Джульетты, сдерживаемыми семейной враждой, но и устремленными навстречу друг другу, впоследствии (2005) становится частью настенного фонтана «Ромео и Джульетта», украсившего двор филологического и восточного факультетов СПбГУ. Среди работ художника есть еще одна уникальная скульптура — «Сирена» (2018). Тоже фонтан, но фонтан воображаемый. Фигура поющей крылатой женщины сидит на амфоре, наполовину «утопленной» в постаменте из красного камня, символизирующего льющееся вино, которое, как и сладкоголосое пение, лишает разума.

Мастер нередко пользуется приемом недосказанности и тем скорее призывает воображение зрителя, заставляет думать («Не спи, художник» — это ведь о каждом из нас!). Пластически интересная трактовка известного мифа — объект «Похищение Европы» (2003). Огромное могучее божество и смертная женщина, по мысли художника, несоизмеримы. Крохотная Европа, будто на холме, лежит на спине входящего в воду быка-Зевса. Здесь фигура быка частично скрыта беломраморным основанием. Разностью фактур бронзы автор блестяще достигает эффекта гладкой текучести волн и мокрой курчавой шерсти животного. Высоким примером мастерства является скульптурная композиция «Минотавр и девушка» (2019), где вышеназванный прием доведен до

абсолюта. Лапидарная фрагментарность фигур накаляет до предела кульминацию истории, предложенной скульптором, сюжета, развивающегося на глазах у зрителя: о гибели или о любви?..

Для художника мифологический сюжет — неиссякаемый источник вдохновения на протяжении всего творческого пути. В своих работах он наслаждается мифом, любит его, рассматривает со всех сторон, проникает на территорию мифического и свободно существует там в реальном времени, восхищается, иронизирует и порой даже смеется. Можно вспомнить работы конца 1990-х годов «После вакханалии» (1997) и «Кентавр» (1999) — обыденность в мифическом, определяющая гипертрофия деталей. И сегодня художник иронизирует над сюжетом, нарушая ожидаемые пластические решения. Так, на медали «Зевс» (2012) бог-олимпиец предстает не с атлетическим, а с одутловато-ожиревшим телом, Артемида («Артемида и Актеон», 2014) тоже вопреки ожиданиям отнюдь не прекрасная охотница, впрочем, как и карикатурно-уродливая Леда («Леда и Лебедь», 2014). Однако при этой деформации ничуть не страдает художественность произведений Постникова. И Зевс, и фривольная Европа («Европа и Зевс», 2014) говорят о способности мастера увидеть новое в давно известных текстах.

Начало нового века и тысячелетия знаменуется знаковым скульптурным объектом «Двуликий Янус» (2000) — непостижимой загадкой двойственности, неразделимым ядром противоположностей, образом, столкновением ключевых истин. Не менее символична работа 2004 года «Предчувствие Горгоны Медузы» — смерть, наступающая сама себя, зло, направленное внутрь себя и отравляющее своего создателя, своеобразный памятник возмездию.

Но и за царями и пороками нынешней цивилизации мастер наблюдает не менее внимательно. Вот «Царь природы» (2016), сидя на унитаза-троне, крепко держит свой скипетр — бутылку и державу — гамбургер, а вот завязавшийся на перевернутой рюмке Зеленый Змий в муках молит о пощаде («Отчаяние Зеленого Змия», 2016). На память приходят композиции-перевертыши 1995 года — «Любители алкоголя» и «Любители молока» — о способах получать удовольствие. А вот скульптура-объект «Шут Гороховый» (2017) — «пустая» голова на воротнике, погремушка — пластический эквивалент хлесткого выражения. Очевидно, что близок и понятен художнику сатирический талант Ильфа и Петрова, о чем говорят два диптиха «Здесь были Ильф и Петров» и «Здесь был Ося Бендер», выполненные им в 2016 году. Но иногда сатира автора бывает и горькой. К примеру, композиция «Насекомые» (2007) напоминает человеку о его месте в этом мире. Суда, машины и самолеты так же докучают Земле, как насекомые человеку, и приходит мысль — а не так ли и человек беспокоен и раздражителен для Земли... О роли человека в обществе говорит композиция «Права и обязанности» (2010), по сути представляя двусторонний плакат, по форме оставаясь скульптурой. В жесткой рамке из острых копий обязанностей лопаются воздушные пузыри прав...

Отдельное место в творчестве Георгия Постникова занимают Мужчина и Женщина во всех проявлениях человеческих взаимоотношений: от романтики до страсти, от встреч до расставаний. Откровенные медали «Влечение» и триптихи «Букет» («Аромат соблазна», «Аромат страсти», «Аромат надежды», 2001) и «Театр» («Сцена преклонения», «Сцена вожделения», «Сцена обладания», 2004) свободно сосуществуют с лирическими скульптурными композициями «Медленный танец» (2000) и «Прошедшее время» (2018). Умышленная недосказанность форм последних, их стертая индивидуальность лишь усиливают ощущение глубины возникшего чувства («Медленный танец»). Постников мастерски представляет зрителю очевидный парадокс — не видеть ног танцующей пары. У смотрящего на скульптуру возникает подсознательное желание обойти ее вокруг, закружиться под эту неслышную музыку. Скульптура «Прошедшее время», вероятно,

могла бы послужить утешением всем расстающимся. Два обручальных кольца на остроугольном камне с фигурами мужчины и женщины, на миг коснувшись, катятся в разные стороны. В композиции нет ни страдания, ни боли, нет горечи, нет разрыва — просто время между ними пошло в разные стороны. И они, люди, стоящие на кольцах, сами создают новое направление. Примечательно, что фигуры выполнены полубъемными, автор словно щелкает выключателем: день (объем) — ночь (силуэт). Такой художественный прием можно увидеть и в другой работе 2018 года — «Ангел-хранитель». Длиннокрылый ангел, стоя над перекрестием окна, в молении сложил руки. Работа имеет рельеф лишь с одной стороны, другая сторона силуэтно-графична. Ангел-хранитель не спит.

В работе «Христос и рыбаки» (2010) христианский сюжет чудесного лова затрагивается Постниковым деликатно-канонически. В треугольную форму (прямо относящую к трехипостасности) помещены фигуры Христа, Петра и Андрея. Фигура Христа, стоящего в лодке, по отношению к рыбакам, тянущим сеть, велика, вытянута и крестообразна, с одной стороны, заключает в себе идею Крещения и, с другой, напоминает об уравновешенности весов. В основании треугольника — изображение гигантской рыбы как обобщенный знак Чудесного лова и, конечно, как символическое изображение Христа.

«Моление о Чаше» (2011) — еще один библейский сюжет, сложно интерпретированный художником. Этот скульптурный объект, отражающий момент моления в Гефсиманском саду, также выполнен в бронзе. Христос изображен со сложенными в молитве руками в окружении сплетенных оливковых ветвей, соединенных терновым венком над его головой. И в этой работе скульптор прибегает к приему фрагментарности, показывая лишь голову и руки, будто возникающие над гладкой поверхностью основания. В художественном решении символично зашифровано таинство Крещения как безусловное принятие воли Отца и по-человечески страшное предчувствие «крестной смерти», также называемой крещением. Сия Чаша полна и принята.

Продолжает христианскую тему серия плакатов «Великомученики и страстотерпцы России» (2014–2020), подобных иконографическим клеймам.

В 2018 году логическим продолжением корпуса работ, посвященных Данте (медали «Данте и Беатриче» (1989), «Данте. Ад» (1989), «Данте. Чистилище» (1990), скульптурные композиции «Врата Ада» (1994), «Врата Рая» (1998)), является скульптура «Врата Рая». Лаконичная фигура Данте устремлена вверх к медальону с обликом Беатриче. Поэт, не отрываясь, смотрит на свет, отраженный в глазах возлюбленной (такой же медальон присутствует в работе 1998 года). Беспрепятственное и неостановимое движение усиливает высокая арка.

Невозможно определить единственный стиль художника, назвать исключительную тематическую привязанность. В своем творчестве мастер изменчив и не постоянен. Широкий тематический диапазон работ говорит прежде всего о бесспорном мастерстве художника, о свободном полете его творчества. А эксперименты с материалом и формой, объемом и плоскостью, неутомимый поиск нетрадиционных стилистических решений — вот цена виртуозной легкости исполнения и абсолютного владения материалом. Поэтому характерными чертами творчества Георгия Постникова являются непредсказуемость, оригинальность и талант. Пожелаем же ему сохранять эти качества, находить новые грани в творчестве, а также работ, которые пока еще только ждут своего воплощения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Постников Г. П. Скульптор. Медальер. — СПб.: Издательство СПбГУ, 2001.
2. Сазонов А. А. Некоторые тенденции современного медальерного искусства в творчестве Георгия Постникова // Скульптура (История и современность). Сборник научных статей. Ч. 2 / сост. О. А. Резницкая; ред. В. А. Ляшин. — СПб., 2003. — С. 45–52.
3. Постников Г. П. Медали и скульптура. — СПб.: Издательство Филологического факультета СПбГУ, 2005.
4. Кривдина О. А., Тычинин Б. Б. Скульптура и скульпторы Санкт-Петербурга 1703–2007. — СПб.: Logos, 2007.
5. Факультет филологии и искусств и восточный факультет Санкт-Петербургского государственного университета. Занимательный путеводитель / Авторы-составители: С. И. Богданов, Э. И. Мячинская, В. В. Яковлев. — СПб.: Факультет филологии и искусств СПбГУ, 2010.
6. Полищук А. В. Нумизматика // Новые поступления. Русский музей. 1998–2014 / авт. ст. И. Богуславская и др. — СПб.: Русский музей; Palace Editions, 2015. — С. 181–184. (Русский музей представляет: Русский музей. Новые поступления. 1998–2014 / Альманах. Вып. 451).
7. Васильева М. А. Из истории выставочной деятельности Клуба петербургских медальеров (1990-е — начало 2000-х гг.) // Научные труды. Вып. 39. Вопросы теории культуры. — СПб., октябрь-декабрь 2016. — С. 273–285.
8. Щукина Е. С. О медалях // Георгий Постников. Медальер и скульптор / Сост. В. В. Яковлев; отв. ред. Т. В. Вольская. — СПб.: Скрипториум, 2021. — С. 12–20.
9. Сазонов А. А. О скульптуре // Георгий Постников. Медальер и скульптор / Сост. В. В. Яковлев; отв. ред. Т. В. Вольская. — СПб.: Скрипториум, 2021. — С. 21–27.
10. Выставка Международной Федерации медальерного искусства: XXVII Конгресса FIDEM (Веймар, Германия). — Веймар, 2000.
11. Каталог выставки XXVIII Конгресса FIDEM (Париж, Франция). — Париж, 2002.
12. XXX Конгресс FIDEM (Колорадо, США). — Колорадо, 2007.
13. Художники — городу. Выставка к 75-летию Санкт-Петербургского Союза художников. Каталог. — СПб., 2008.
14. XXXI Конгресс FIDEM (Тампере, Финляндия). — Тампере, 2010.
15. XXXII Конгресс FIDEM (Глазго, Шотландия). — Глазго, 2012.
16. Выставка «Рельеф в России XVIII — начала XXI века из собрания Русского музея». — СПб.: Русский музей; Palace Editions, 2013.
17. 80 лет Санкт-Петербургскому Союзу художников. Каталог выставки. — СПб., 2013.
18. XXXIII Конгресс FIDEM (София, Болгария). — София, 2014.
19. Каталог выставки XXXIV Конгресса FIDEM (Гент, Бельгия). — Гент, 2016.
20. Министерство культуры РФ. Институт им. И. Е. Репина. Научные труды. Вып. 39. Вопросы теории культуры. 2016.
21. Санкт-Петербургскому Союзу художников 85 лет. Каталог выставки. — СПб.: Издательство «ООО Артиндекс», 2018.
22. Каталог выставки XXXV Конгресса FIDEM (Оттава, Канада). — Оттава, 2018.
23. Вечные ценности. Государственный музей городской скульптуры. Каталог выставки. — СПб., 2019.

24. Застывшие боги. Скульптура Санкт-Петербурга XXI века. Государственный музей истории религии. Каталог выставки. — СПб., 2019.
25. Постников Г. О современной медали // Алексей Долгов. Георгий Постников. Выставка произведений медальерного искусства. СПб., 2022. С. 11.
26. Васильева М. А. Образ и материал. К истории современного медальерного искусства Санкт-Петербурга // Российская академия художеств, Институт им. И. Е. Репина. Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. Вып. 31: Вопросы теории культуры. — СПб., октябрь-декабрь 2014. — С. 251–267.

REFERENCES

1. Postnikov G. P. Skul'ptor. Medal'er (G. P. Postnikov. Sculptor. Medalist), St. Petersburg: Izdatel'stvo SPbGU, 2001.
2. Sazonov A. A., Skul'ptura (Istoriya i sovremennost'), part 2, St. Petersburg, 2003, pp. 45–52.
3. Postnikov G. P. Medali i skul'ptura (G. P. Postnikov. Medals and sculpture), St. Petersburg: Izdatel'stvo Filologicheskogo fakul'teta SPbGU, 2005.
4. Krivdina O. A., Tychinin B. B., Skul'ptura i skul'ptory Sankt-Peterburga 1703–2007 (Sculpture and sculptors of Saint-Petersburg 1703–2007), St. Petersburg: Logos, 2007.
5. Bogdanov S. I., Myachinskaya E. I., Yakovlev V. V., Fakul'tet filologii i iskusstv i vostochnyi fakul'tet Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta. Zanimatel'nyi putevoditel' (Faculty of Philology and Arts and Oriental Faculty of St. Petersburg State University. Entertaining guide), St. Petersburg: Fakul'tet filologii i iskusstv SPbGU, 2010.
6. Polishchuk A. V. In: "Novye postupleniya. Russkii muzei. 1998–2014" (New arrivals. Russian Museum. 1998–2014), St. Petersburg: Russkii muzei; Palace Editions, 2015, pp. 181–184. (Russkii muzei predstavlyaet: Russkii muzei. Novye postupleniya. 1998–2014 / Al'manakh. Vyp. 451).
7. Vasil'eva M. A., Nauchnye Trudy, Voprosy teorii kul'tury, issue 39, 2016, pp. 273–285.
8. Shchukina E. S. In: "Georgii Postnikov. Medal'er i skul'ptor" (Georgy Postnikov. Medalist and sculptor), St. Petersburg: Skriptorium, 2021, pp. 12–20.
9. Sazonov A. A. In: "Georgii Postnikov. Medal'er i skul'ptor" (Georgy Postnikov. Medalist and sculptor), St. Petersburg: Skriptorium, 2021, pp. 21–27.
10. Vystavka Mezhdunarodnoi Federatsii medal'ernogo iskusstva: XXVII Kongressa FIDEM (Weimar, Germaniya) (Exhibition of the International Federation of Medal Art: XXVII Fidem Congress (Weimar, Germany), Weimar, 2000.
11. Katalog vystavki XXVIII Kongressa FIDEM (Parizh, Frantsiya) (Exhibition catalog of the XXVIII FIDEM Congress (Paris, France), Paris, 2002.
12. XXX Kongress FIDEM (Kolorado, SShA) (XXX FIDEM Congress (Colorado, USA), Kolorado, 2007.
13. Khudozhniki — gorodu. Vystavka k 75-letiyu Sankt-Peterburgskogo Soyuza khudozhnikov (Artists to the city. Exhibition dedicated to the 75th anniversary of the St. Petersburg Union of Artists), St. Petersburg, 2008.
14. XXXI Kongress FIDEM (Tampere, Finlyandiya) (XXXI FIDEM Congress (Tampere, Finland), Tampere, 2010.
15. XXXII Kongress FIDEM (Glazgo, Shotlandiya) (XXXII FIDEM Congress (Glasgow, Scotland), Glasgow, 2012.

16. Vystavka «Rel'ef v Rossii XVIII — nachala XXI veka iz sobraniya Russkogo muzeya» (Exhibition “Relief in Russia of the 18th — early 21st centuries from the collection of the Russian Museum), St. Petersburg: Russkii muzei; Palace Editions, 2013.
17. 80 let Sankt-Peterburgskomu Soyuzu khudozhnikov (80 years of the St. Petersburg Union of Artists), St. Petersburg, 2013.
18. XXXIII Kongress FIDEM (Sofiya, Bolgariya) (XXXIII FIDEM Congress), Sofiya, 2014.
19. Katalog vystavki XXXIV Kongressa FIDEM (Gent, Bel'giya) (Catalog of the exhibition of the XXXIV FIDEM Congress (Ghent, Belgium), Gent, 2016.
20. Ministerstvo kul'tury RF. Institut im. I. E. Repina. Nauchnye trudy. Vyp. 39. Voprosy teorii kul'tury (Ministry of Culture of the Russian Federation. I. E. Repin Institute. Scientific works. Issue 39. Questions of the culture theory), St. Petersburg, 2016.
21. Sankt-Peterburgskomu Soyuzu khudozhnikov 85 let (St. Petersburg Union of Artists is 85 years old), St. Petersburg: Izdatel'stvo «OOO Artindeks», 2018.
22. Katalog vystavki XXXV Kongressa FIDEM (Ottava, Kanada) (Exhibition catalog of the XXXV FIDEM Congress (Ottawa, Canada), Ottawa, 2018.
23. Vechnye tsennosti. Gosudarstvennyi muzei gorodskoi skul'ptury (Eternal values. State Museum of Urban Sculpture), St. Petersburg, 2019.
24. Zastyvshie bogi. Skul'ptura Sankt-Peterburga XXI veka. Gosudarstvennyi muzei istorii religii (Frozen gods. Sculpture of St. Petersburg of the XXI century. State Museum of the History of Religion), St. Petersburg, 2019.
25. Postnikov G. In: “Aleksei Dolgov. Georgii Postnikov. Vystavka proizvedenii medal'ernogo iskusstva” (Alexey Dolgov. Georgy Postnikov. Exhibition of works of medal art), St. Petersburg, 2022, p. 11.
26. Vasil'eva M. A., Rossiiskaya akademiya khudozhestv, Institut im. I. E. Repina. Nauchnye trudy Sankt-Peterburgskoi akademii khudozhestv. Vyp. 31: Voprosy teorii kul'tury (Russian Academy of Arts, I. E. Repin Institute. Scientific works of the St. Petersburg Academy of Arts. Issue 31: Questions of the culture theory) St. Petersburg, 2014, pp. 251–267.

Вольская Татьяна Владимировна

старший научный сотрудник

Научно-исследовательской лаборатории перспективных проектов в образовании
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет

им. А. И Герцена»

e-mail: nii.region@mail.ru

Перлин Петр Валерьевич

старший научный сотрудник

Научно-исследовательской лаборатории перспективных проектов в образовании
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет

им. А. И Герцена»

e-mail: nii.region@mail.ru

Перлина Валентина Анатольевна

научный сотрудник

Научно-исследовательской лаборатории перспективных проектов в образовании
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет

им. А. И Герцена»

e-mail: nii.region@mail.ru

Volskaya Tatiana V.

Senior Researcher

at the Research Laboratory of Promising Projects in Education
of the A. I. Herzen Russian State Pedagogical University

Perlin Pyotr V.

Senior Researcher

at the Research Laboratory of Promising Projects in Education
of the Russian State Pedagogical University named after A. I. Herzen

Perlina Valentina A.

Researcher

at the Research Laboratory of Promising Projects in Education
of the Russian State Pedagogical University named after A. I. Herzen

ПЕРВЫЙ ЯПОНЕЦ В МОСКВЕ

(К ИСТОРИИ РУССКО-ЯПОНСКИХ КОНТАКТОВ В НАЧАЛЕ XVIII ВЕКА)

Аннотация. Статья посвящена самым ранним контактам между Россией и Японией. Они рассматриваются на примере судьбы сына купца из Токио Дэмбэя Татэкавы, который волею случая оказался в самом конце XVII века в России. В 1701 году он был привезен в Москву, представлен Петру I, который поручил ему заняться обучением русских японскому языку. В статье приводятся свидетельства русских современников о Дэмбэе, в частности, казачьего атамана Владимира Атласова и шотландского врача и дипломата на русской службе Джона Белла, рассказ Дэмбэя о Японии. Дается обзор изучения его жизни современными японскими исследователями, а также дальнейшим русско-японским контактам в XVIII–XIX вв.

Ключевые слова: Дэмбэй Татэкава, Россия, Япония, Петр I, русско-японские связи, Владимир Атласов, Джон Белл.

THE FIRST JAPANESE IN MOSCOW (ON THE HISTORY OF RUSSIAN-JAPANESE CONTACTS AT THE BEGINNING OF THE XVIII CENTURY)

Abstract: The article is devoted to the earliest contacts between Russia and Japan. They are considered on the example of the fate of the son of a merchant from Tokyo, Dembei Tatekawa, who, by chance, ended up in Russia at the very end of the 17th century. In 1701, he was brought to Moscow, presented to Peter I, who instructed him to teach Russians the Japanese language. The article cites the testimonies of Russian contemporaries about Dembei, in particular, the Cossack chieftain Vladimir Atlasov and the Scottish doctor and diplomat in the Russian service John Bell, Dembei's story about Japan. An overview of the study of his life by modern Japanese researchers is given, as well as further Russian-Japanese contacts in the 18th–19th centuries.

Keywords: Dembei Tatekawa, Russia, Japan, Peter I, Russian-Japanese relations, Vladimir Atlasov, John Bell.

Россия XVIII века, с ее обширными пространствами, более-менее освоенными и обустроенными в европейской части, до Урала, и торговлей, развивавшейся в основном на западном и южном направлениях, тем не менее была крайне заинтересована в установлении прямых торговых каналов с экзотическими восточными странами. С Китаем торговля шла еще с конца XVII века через Нерчинск, а с начала XVIII века — и через Селенгинск и Кяхту. Но «Чайный путь» [подробнее о «Чайном пути» см.: 1, с. 93–99] не удовлетворял всех потребностей в чае, шелке, хлопчатобумажных тканях, фарфоре и прочих предметах роскоши.

В Японии периода Эдо, при правлении сёгунов клана Токугава, Япония проводила политику самоизоляции. В 1635 году сёгунат ограничил посещение иностранными судами Нагасаки и запретил проживавшим за границей японцам возвращаться домой (такая политика уже в XIX веке получила название «сакоку» (яп. 鎖国, «запертая [на замок] страна»)). В стране позволялась постройка лишь малых судов, пригодных для каботажного плавания и рыболовства вблизи берегов. Однако у природы свои законы, и время от времени суда с японскими торговцами и рыбаками на борту уносило течением и ветром далеко от родных берегов.

В Японии существует категория литературных памятников хёрюки [подробнее об этом см.: 2] (漂流記 «истории дрейфов» от яп. 漂流 *hyūgū*, «дрейфовать»), в которых описаны приключения японских мореплавателей, отнесенных дрейфом от берегов Японии к иным берегам. По большей части они были составлены специально назначенными лицами со слов вернувшихся соотечественников с целью фиксации информации о соседних странах.

Такие «унесенные ветром» хёрюмин (яп. 漂流民) стали одними из тех, кому принадлежит значительная роль в формировании русско-японских отношений. Первыми японцами, попавшими в Россию, были именно потерпевшие кораблекрушение у российских берегов. А первым из тех, кто посетил Петербург, по некоторым свидетельствам, был Татэкава Дэмбэй (伝兵衛).

В 1697 или 1698 году казачий атаман Владимир Атласов, землепроходец и покоритель восточных земель [3], нашел на Камчатке и привез в Якутск иноземца, «отбитого» у ительменов. Тот находился в плену около двух лет и за это время выучился говорить на местном наречии. Он оказался Дэмбэем Татэкавой, сыном купца из Осаки. Флот из тридцати суденышек, перевозивших товары в Эдо, был застигнут штормом. Первые документальные свидетельства о нем — это отчеты («скаска») Атласова, в первой

из которых написано, что освобожденный пленник родом из «Узакинского государства», а государство это под рукой «Индийского царства» [4, с. 14]¹. (Дэмбэя называли «индейцем» и «татаринном», смутно представляя его истинную национальную принадлежность, а топонимы «Осака» и «Эдо» превратились в более понятные.)

Во второй «скаске» Дэнбэй описан так: «А полоненик, котораго на бусе морем принесло (в Камчатку), каким языком говорит, того [Атласов] не ведает. А подобием как бы гречанин — сухощав, ус не велик, волосом черн. А как увидел у русских людей образ Божий — зело плакал и говорил, что и у них такие образы есть же. А с ними [русскими] говорил тот полоненик иное по русски, для того что жил он с ним, Володимером, два годы, а иное говорил через толмачь по коряцкому языку, для того, что у иноземцов жил он до него, Володимера, дважды годы. А сказывался индейцом, и золота-де у них родится много, и палаты цениные, а у царя-де индейскаго палаты сребряныя и вызолочены. А у Курильских иноземцев взял он, Володимер, сребряную копейку, весом блиско золотника, а полоненик называл ее индейскою копейкою» [4, с. 13]. В конце декабря Дэмбэй был благополучно доставлен в Москву, как говорит «выпись» Сибирского приказа от 29 декабря 1701 года. В селе Преображенском он был представлен Петру I (2–8 января 1702 года (?)). Хотя вряд ли Дэмбэй знал много о японской политике или военной стратегии или вообще о чем-то таком, что могло бы быть особо ценным для русских в их отношениях (тогда еще не существовавших) с Японией, но он, тем не менее, смог возбудить в русском царе интерес к освоению Камчатки и Курил [5]. Он был оставлен и поручен заботам Сибирского приказа.

«1702 г., генваря в 8 день, по указу великого государя присланной из Якуцкого иноземец Денбей ставлен пред великого государя в Преображенском. И великий государь... указал ево, Денбея, на Москве учить русской грамоте, где прилично, а как он рускому языку и грамоте навикнет, и ему, Денбею, дать в научение из русских робят человека три или четыре — учить их японскому языку и грамоте. А о крещении в православную христианскую веру дать ему, иноземцу, на волю, и его, иноземца, утешать и говорить ему: как он рускому языку и грамоте навикнет и русских робят своему языку и грамоте научит — и ево отпустят в Японскую землю...» [4, с. 16].

В любом случае мы можем сказать, что первый камень в фундамент российского японоведения был заложен именно «скасской» о Японии, записанной с его слов в Сибирском приказе. Она была частично опубликована Н. Н. Оглоблиным в журнале «Русская Старина».

В этом протоколе опроса повествуется о длительном дрейфе судна, на котором плыл Дэмбэй со своими спутниками. Двое из них утонули, двое — ослепли. В ней говорится и о нравах камчадалов, державших Дэмбэя в плену, пока его не обнаружил Атласов. Но самое интересное — это рассказ о Японии конца XVII века.

«А китайцов-де у них с японцами считают за одних Людей, потому что у них идолопоклонение и язык и письмо и обычаи одне, а те-ли-де китайцы, куды русские люди с караваны ходят или иные — про то он не ведает, потому что де с Японскаго острова в Китай сухой и морской путь есть, и он Денбей в Китаях (sic!) сухим путем и морем бывал в китайских городех, которых по их японскому языку называют: Акитай, Квота, Ношро, Тонга, Фиага. И китайцы к ним морем и сухим путем приезжают, а с собою привозят китайские товары — пшено, железо, доски корабельные, кость рыбу и мамонтовую. А они, японцы, им, китайцам, продают: бумагу хлопчатую, камки, китайки, золото, серебро» [4, с. 21].

Конечно, информация о том, что «Япония соединена сушей с Китаем», и о том, что сам он ездил в Китай этим путем, скорее всего — следствие недопонимания, возникшего

¹ Далее все цитаты из «скасок» приводятся по этому изданию.

между писцом и рассказчиком. В России уже тогда имелись книги о Японии на латинском языке, их и использовали при допросе такого ценного источника. (Первые свидетельства об истории Японии были известны в Европе еще в 1580-х годах².) Возможно, Дэмбэй просто не понял вопросов о связях Японии с Китаем, который по-японски называется «Син» или «Тюгоку», и решил, что его спрашивают о городе Акита, например, и честно сообщил, что туда имеется сухопутная дорога. Но наряду с этим отчет содержит сведения о связях Японии с внешним миром, и это было особенно интересно в свете намерений установить торговлю.

«А в Японской-де земле владетель их или царь, которому имя Кубо-Сама, да вподобие патриарха-Дайро-Сама, да меньши того Дайра властью Кинчю-Сама, живут (они) во граде Миаке, а иное царь их переезжая живет в городе Енде.

А снег бывает у них в двух месяцах — в одном три дни, в другом 2 дни, как ветер будет с полунощную страну и того снегу нанесет малое число, толщиною на перст, и тогож дня стает, а морозов не бывает, только бывают ветры студеные три месяца. И дожди зимою и летом у них бывают. А большей день 12 часов, меньшей по 7 и по 8 часов, а среди лета солнце бывает над самым теменем и зело бывает жарко.

А скот у них быки, лошади, свинии, овцы, и тех скотов оне не едят, а едят гусей, уток, кур русских и индейских и жаравлей, да по их языку птица кужаку — величиною с быка, перье белое, хвост черной, ноги красные, да рыбы большие сажени по две, кои живут в море, а в озере их живут караси, а в реках рыбы не бывают, потому что-де вода зело тепла. Да в мореж ловят мелкую рыбу — подобна вологоцким нельмушкам. Да ягоды, сладкие и кислые, и яблока родятся, да пшено сорочинское, а иногда пшено сорочинское привозят из Китай к ним на продажу.

А у воинов их японских оружие — мушкеты, копья, сабли. А начальные люди носят по 2 сабли. Только-де у них войны никакие ни с кем не бывает.

А около городов их стены каменные из большого дикого камени; стены толщиною аршин по шти, в вышину сажен по десяти. А дома у них делают: ставят деревянные столбы высокие, столб оть столба по аршину, и землю с водою разбивая: и примешивая к ней сена, меж тех столбов кладут, толщиною в аршин и в полтора, слоями, а меж слоев кладут железо и веревками утягивают и убивают накрепко. Также и божницы делают, и покрывают те дома и божницы железом, а иные медью, а иные серебром и золотом. А у царя-де их и у патриарха дома и начальная божница покрыта золотом.

А посуда-де у них серебряная и медная и ценинная. А ценинную посуду делают у них из морских раковин: толкут их намелко и мешают с глиною, и держат в земле многие годы, и из того те ценинные посуды делают.

А как царь их гулять куды на судах ездит — пушечки и пищали на суды с собою для потехи берет. А торговым людям того Японского острова пушек и мушкетов и пищалей с собою брать у них заказано, только в домех пищали и пушки торговые люди держат.

А в иные-де земли они, японцы, не ходят, а в Японскую-де землю приходят к ним кораблями немцы, с сукнами и с иными товары, в город Нангасаки, и в том городе многие немцы домами живут, а в иные города Японские земли немец и никого чужеземцов торговать не пушают, а для чего — про то он не ведает» [4, с. 23].

² Среди них, наверно, самым полным была «Historia de Japam» миссионера Луиша Фроиша, содержащая сведения по истории и этнографии страны. Она, однако, впервые была издана только в XX веке, но существует вероятность, что его неизданные заметки показывал Петру I кто-то из европейских путешественников (послов). Из книг же, которые могли оказаться в России уже в начале XVIII века, можно назвать изданный в Амстердаме в 1669 году атлас Японии Арнольда Монтануса [6]; позже он был переведен на французский, английский и немецкий языки. Также см.: [7].

Неизвестно, стал ли в конце концов Дэмбэй учить японскому языку кого-то из определенных для этого «робят». О его дальнейшей судьбе известно немного. Осенью 1710 года генерал-фельдцейхмейстер Яков Брюс послал запрос в Приказ артиллерии по поводу иностранцев, обучающихся в словесных школах, и обер-комиссар Зыбин дал следующий ответ: «В словесных школах китаец, котораго, ради ученья, отдал Виниус, ныне его нет, а, по справке в приказе артиллерии, был в школе Апонскаго (sic!) государства татарин именем Денбей; а как он был, и ему кормовыя деньги даваны всегда с Сибирскаго приказу по 10 денег на день. Только оный в приказ артиллерии сыскан и сказал: как-де он грамоте и писать в тех школах выучился и в 707-м году взял его князь Матвей Петрович (Голицын) к себе на двор, и ему, с того числа, в школу ходить не велел, для того что он словесной грамоте и писать выучился. И в нынешнем 710 году, как был на Москве царское величество, и он бил челом об отпуске в свою землю, и отпустить его не приказал, а приказал князю Матвею Петровичу его окрестить, и ныне его окрестили и зовут его Гаврилом, а жалованье ему дается из Сибирскаго приказу» [8, с. 244].

Вероятно, до 1715 года Дэмбэй жил в Москве. Уже после реформы образования в 1715 году старшие мореходные классы школы перевели из Москвы в Петербург, где они были преобразованы в Морскую академию. Возможно, именно там его повстречал Джон Белл³, оставивший следующее свидетельство: «В Петербурге я видел молодого человека, японца, который, думаю я, до сих пор жив и обретается при Академии Наук. Я спросил его, каким ветром его занесло так далеко от родной страны, и он дал мне следующий ответ. Он и его отец, а также еще несколько человек, будучи в известном городе Нагасаки на западном побережье острова, затеяли некую коммерцию и по завершении дела собирались вернуться в родные края на севере, поплыв вдоль берега. Так они погрузились на небольшое судно и отправились домой, но, встретив сильный ветер с берега, были отнесены в море; и через несколько дней выброшены на камчатский берег, голодные и в большом расстройстве чувств. В таком состоянии они встретились с неким русским офицером, который оказал им всю помощь, которая диктуется правилами гуманизма в подобных ситуациях. Несмотря на всю его заботу несколько старших мужчин умерли из-за крайней усталости и измождения. Он же и еще один молодой человек, который умер позже, были отправлены в Петербург, где Его Величество поручил их заботам Академии Наук. Этот молодой человек может читать и писать как по-японски, так и по-русски» [9, с. 242–244].

Очевидно, что первую часть приказа Петра I Дэмбэй выполнил — выучился русскому языку. Вторую — научить неких «робят» японскому — по не известным нам причинам он, скорее всего, не исполнил согласно замыслу. Петр I, в свою очередь, не сдержал обещания о том, что «его отпустят в Японскую землю». Хотя объективно сделать это было бы затруднительно даже при наличии доброй воли государя: русские еще не знали пути в Японию. Морской путь туда был освоен только в 1739 году.

Тем не менее, тот факт, что в 1714 году в помощники Дэмбэю был направлен другой японец, тоже потерпевший кораблекрушение у берегов Камчатки, Санима⁴ (Санъэмон 三右衛門), все же дает основания предполагать, что и сам Дэмбэй преподавал японский язык.

Точная дата его смерти не установлена, но умер он в России, поскольку принял православие под именем Гавриила Богданова и вернуться на родину, где христианство было под запретом, не имел возможности. Тем не менее, японские ученые и в настоящее

³ Шотландский фельдшер на русской службе, который в качестве медика при русских посольствах посетил Персию (1715–1718), Китай (1719–1721) и Турцию (1737–1738). Вернувшись на родину, в 1763 году издал описание своих путешествий, которое является ценным источником по истории России XVIII века.

⁴ Он также упоминается у Н. Н. Оглоблина [4, с. 18].

время придают большое значение фигурам «унесенных ветрами» вообще и личности Дэмбэя в частности⁵. Отмечая его вклад в становление русско-японских отношений в XVIII веке, прежде всего упоминают о его встрече с Петром I. По мнению исследователей, история, рассказанная Дэмбэем, побудила Петра I рассматривать Японию как потенциального торгового партнера. «Именно заявления потерпевших кораблекрушение из Японии усилило имидж “золотой страны”. Например, в 1702 году Дэмбэй заявил, что в Японии “храмы императорской семьи, сёгуната и великой секты были построены из золота” и “там в изобилии золото и серебро”»⁶. Что же касается достижений самого Дэмбэя, то оценку японских ученых можно свести к следующему:

(1) Через историю Дэмбэя, которой заинтересовался лично Петр I, Россия на небольшой шаг приблизилась к Японии, стране, которая до XIX века оставалась «миражом»; эта встреча, вероятно, повлияла на усиление Россией управления на восточном направлении;

(2) Дэмбэй — вероятно, первый преподаватель японского языка в России, по крайней мере делал попытки научить своему языку русских учеников;

(3) Дэмбэй — первый японец, о котором известно, что он владел русским языком, и это свидетельство подтверждено официальными русскими документами;

(4) Дэмбэй — первый японский православный христианин.

В наши дни «Дэмбей-но кай» («Общество Дэмбэя») в Японии, учрежденное в 2002 году в честь трехсотлетия со дня аудиенции Дэмбея у Петра I, бережно сохраняет память о своем соотечественнике. Обществом запланирована установка мемориальной доски в местах проживания Дэмбэя в Осаке и Москве. Энтузиасты «Общества Дэмбэя» установили, что он жил в Осаке в квартале Танимати. В том же квартале находится отделение Общества «Япония — страны Евразии».

В дальнейшем, после подобных первых контактов, уже в XIX веке Россия обратила заинтересованный взгляд в сторону Японии: взаимоотношения между странами — культурные, политические, дипломатические, религиозные — продолжались и развивались, однако не всегда гладко. В частности, не увенчалась успехом экспедиция Н. П. Резанова, направленного Александром I полномочным послом в Японию, в составе первого российского кругосветного плавания И. Ф. Крузенштерна. Резанов не был профессиональным дипломатом и не имел опыта общения с крупными иностранными чиновниками, его миссия посла не была четко определена, само посольство было подготовлено наспех, Резанову не дали почетного караула, его свита была непредставительна, а посольские дары (изделия из фарфора и стекла, зеркала, парча, атлас) не могли заинтересовать японцев как объекты будущей торговли. Японское правительство не приняло такое посольство, за что в отместку Резанов направил корабли «Юнона» и «Авось» разорить японские селения на Сахалине и Южно-Курильских островах. Эта акция нанесла большой вред зарождавшимся русско-японским отношениям, престижу России, перечеркнув возможность возобновления переговоров между странами в течение полувека [11; 12; 13].

Лишь в 1852 году российское правительство решилось возобновить попытки наладить дипломатические отношения с Японией. Морская экспедиция 1852–1855 годов вице-адмирала Е. В. Путятина, описанная И. А. Гончаровым в очерках путешествия «Фрегат “Паллада”» [14], оказалась более успешной. Несмотря на сложность и затяжной характер переговоров, посольство завершилось подписанием первого договора о дружбе и торговле между Россией и Японией (Симодский трактат) [15].

⁵ См., например, доклад «Общества Дэмбэя» на симпозиуме, посвященном хёрюмин, состоявшемся в отеле «Корона» в Осаке 23 марта 2002 года [10].

⁶ Из доклада «Общества Дэмбэя» 2002 года [10].

В 1860 году Священный Синод отправил в Японию миссию архиепископа Николая (Ивана Дмитриевича Касаткина) для проповеди там православия. Эта задача оказалась чрезвычайно трудна из-за отрицательного отношения в стране к христианам и иностранцам. Тем не менее о. Николаю удалось открыть Православную миссию с домовою церковью, женские духовные школы и детский приют, а позже, во время русско-японской войны — Общество духовного утешения военнопленных. Архиепископ Николай активно изучал язык, культуру и быт страны, став ученым-востоковедом. Он перевел на японский язык ряд богослужебных и духовно-богословских книг, Новый и Ветхий Заветы, основал журналы, популяризировал творчество русских писателей — Пушкина, Гоголя, Достоевского. Его усердием в 1891 году был сооружен собор Воскресения Христова («Никорай-до», т. е. храм свт. Николая) [16; 17]. К освящению храма был приурочен визит в Японию наследника Николая Александровича [18], омраченный серьезным инцидентом — покушением на цесаревича. В городе Оцу 23 апреля (11 мая) 1891 года полицейский Сандзо Цуда нанес ему удар саблей в голову. В память об этом инциденте в городе была построена часовня и установлен монумент на месте нападения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Балдано М. Н. Великий чайный путь: история формирования и перспективы возрождения // Проблемы социально-экономического развития Сибири. — 2018. — № 4. — С. 93–99.
2. Дацышен В. Г. Новая история Японии: учебное пособие. — Красноярск: КГПУ им. В. П. Астафьева, 2007. — 200 с.
3. Камчатский Ермак: [сборник] / автор-сост. М. Жилин. — Петропавловск-Камчатский: «Новая книга», 2011. — 236 с.
4. Оглоблин Н. Н. Первый японец в России, 1701–1705 // Русская старина. — 1891. — Т. 72. — № X. — С. 11–24.
5. Bobrick В. East of the Sun: the epic conquest and tragic history of Siberia. — New York: Poseidon, 1992. — 542 p.
6. Gedenkwaardige Gesantschappen der Oost-Indische Maetschappy in't Vereenigde Nederland, aen de Kaisaren van Japan (Памятные посольства Голландской Ост-Индской компании к императорам Японии). — Amsterdam: Jacob van Meurs, 1669.
7. Паврет П. О. Сведения о Японии, полученные от японцев в Петровское время // Страны и народы Востока. — Вып. XVII: Страны и народы бассейна Тихого океана. — М.: «Наука», Главная редакция восточной литературы, 1975. — С. 158–166.
8. Бранденбург Н. Е. Материалы для истории артиллерийского управления в России: Приказ артиллерии (1701–1720 г.). — СПб.: типография Артиллерийского журнала, 1876. — 571 с.
9. Bell J. Travels from St. Petersburg, in Russia, to diverse parts of Asia: In two volumes. Glasgow: Printed for the author by R. and A. Foulis, 1763.
10. <http://deracine.fooj.jp/wakamiya/articles/sympo0203.htm>
11. Первое путешествие россиян около света, описанное Н. Резановым // Отечественные записки. — 1822. — № 25, 27, 31, 32; — 1823. — № 36, 38, 40; 1824. — № 54, 55; 1825. — № 64–66, 68.
12. Резанов Н. П. Журнал путешествия двора его императорского величества действительного камергера Резанова из Камчатки в Японию и обратно в 1804, 1805 годах // Командор. Красноярск, 1995. С. 35–89.

13. Федорова О. М. Резанов Николай Петрович // Три века Санкт-Петербурга. — Энциклопедия в 3 т. — Т. 2: Деятнадцатый век. — Кн. 5. П.–Р. — СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2006. — С. 889–891.
14. Гончаров И. А. Фрегат «Паллада»: Очерки путешествия в двух томах // Гончаров И. А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. — Т. 2. — СПб.: Наука, 1997.
15. Сысоева Е. А. Сахалин и Курильские острова в русско-японских отношениях 1855–1875 гг.: От Симодского трактата до Петербургского договора. — Дисс. ... канд. ист. наук. — Владимир, 2004. — 217 с.
16. Георгий (Тертышников), архим. Миссионерский подвиг святого равноапостольного Николая в Японии // Альфа и Омега. — М., 1998. — № 3 (17). — С. 181–199.
17. Николай-до. Святитель Николай Японский. Краткое жизнеописание. Выдержки из дневников. СПб., 2001.
18. Ухтомский Э. Э. Путешествие на Восток его императорского высочества государя наследника цесаревича, 1890–1891: В 3 т., 6 ч. СПб.; Лейпциг: Ф. А. Брокгауз, 1893–1897.

REFERENCES

1. Baldano M. N., Problemy sotsial'no-ekonomicheskogo razvitiya Sibiri, 2018, No. 4, pp. 93–99.
2. Datsyshen V. G. Novaya istoriya Yaponii (New history of Japan), Krasnoyarsk: KGPU im. V. P. Astaf'eva, 2007, 200 p.
3. Kamchatskii Ermak (Kamchatka Ermak), Petropavlovsk-Kamchatskii: «Novaya kniga», 2011, 236 p.
4. Ogloblin N. N., Russkaya starina, 1891, Vol. 72, No. X, pp. 11–24.
5. Bobrick B. East of the Sun: the epic conquest and tragic history of Siberia. — New York: Poseidon, 1992. — 542 p.
6. Gedenkwaardige Gesantschappen der Oost-Indische Maetschappy in't Vereenigde Nederland, aen de Kaisaren van Japan, Amsterdam: Jacob van Meurs, 1669.
7. Pavret P. O. In: “Strany i narody Vostoka” (Countries and peoples of the East), Iss. XVII: Strany i narody basseina Tikhogo okeana, M.: «Nauka», Glavnaya redaktsiya vostochnoi literatury, 1975, pp. 158–166.
8. Brandenburg N. E. Materialy dlya istorii artilleriiskogo upravleniya v Rossii: Prikaz artillerii (1701–1720 g.) (Materials for the History of Artillery Administration in Russia: Order of Artillery (1701–1720)), SPb.: tipografiya Artilleriiskogo zhurnala, 1876, 571 p.
9. Bell J. Travels from St. Petersburg, in Russia, to diverse parts of Asia: In two volumes. Glasgow: Printed for the author by R. and A. Foulis, 1763.
10. <http://deracine.foo.jp/wakamiya/articles/sympo0203.htm>
11. Otechestvennye zapiski, 1822, No. 25, 27, 31, 32; 1823, No. 36, 38, 40; 1824, No. 54, 55; 1825, No. 64–66, 68.
12. Rezanov N. P. In: “Komandor” (Commander), Krasnoyarsk, 1995, pp. 35–89.
13. Fedorova O. M. In: “Tri veka Sankt-Peterburga” (Three centuries of Saint Petersburg), Entsiklopediya v 3 vol., Vol. 2: Devyatnadsatyi vek, Book 5. P.–R, SPb.: Filologicheskii fakul'tet SPbGU, 2006, pp. 889–891.
14. Goncharov I. A. In: “Polnoe sobranie sochinenii i pisem” (Complete works and letters), in 20 vol., vol. 2, SPb.: Nauka, 1997.
15. Sysoeva E. A. Sakhalin i Kuril'skie ostrova v russko-yaponskikh otnosheniyakh 1855–1875 gg.: Ot Simodskogo traktata do Peterburgskogo dogovora (Sakhalin and the

- Kuril Islands in Russo-Japanese relations 1855–1875: From the Treaty of Shimoda of the Treaty of Petersburg), Candidate's thesis, Vladimir, 2004, 217 p.
16. Georgii (Tertyshnikov), arkhim., Alfa i Omega, 1998, No. 3 (17), pp. 181–199.
 17. Nikolai-do. Svyatitel' Nikolai Yaponskii. Kratkoe zhizneopisanie. Vyderzhki iz dnevnikov (Nicholas-do. Saint Nicholas of Japan. Brief biography. Excerpts from the diaries), SPb., 2001.
 18. Ukhtomskii E. E. Puteshestvie na Vostok ego imperatorskogo vysochestva gosudarya naslednika tsesarevicha, 1890–1891: V 3 t., 6 ch. (Journey to the East of His Imperial Highness the Sovereign Heir Tsarevich, 1890–1891: In 3 volumes, 6 parts), SPb.; Leiptsig: F. A. Brokgauz, 1893–1897.

ПЕДАГОГИКА ИСКУССТВА

Гао Шихао

аспирант

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: 843734781@qq.com

Gao Shihao

graduate student

The Herzen State Pedagogical University of Russia

СПЕЦИФИКА МУЗЫКАЛЬНОЙ ОБРАЗНОСТИ В БАЛЕТНОМ ТВОРЧЕСТВЕ ПЕТЕРБУРГСКИХ КОМПОЗИТОРОВ ХХІ ВЕКА

Аннотация. В статье рассматривается специфика музыкальной образности в хореографических произведениях представителей современной петербургской композиторской школы начала ХХІ века. Анализируются основные тенденции развития балетной музыки композиторов Санкт-Петербурга – как преемственность классическим традициям музыки русского балета ХІХ-ХХ веков, так и синтез этих традиций с выразительными средствами музыкального языка балетного искусства современности. Исследовательский акцент сделан на анализе оркестрового балетного письма представителей среднего поколения петербургских композиторов Светланы Нестеровой, Вячеслава Круглика и Антона Танонова.

Ключевые слова: музыкальная образность, петербургское композиторское искусство, балетное творчество, оркестровое письмо, современный музыкальный язык, С. Нестерова, В. Круглик, А. Танонов.

THE SPECIFICS OF MUSICAL IMAGERY IN THE BALLET WORKS OF ST. PETERSBURG COMPOSERS OF THE XXI CENTURY

Abstract. The article discusses the specificity of musical imagery in the choreographic works of the representatives of the modern St. Petersburg composer school at the beginning of the 21st century. The main trends in the development of ballet music by the St. Petersburg composers are analyzed - both the continuity of the classical traditions of Russian ballet music of the 19th-20th centuries and the synthesis of these traditions with the expressive means of the musical language of modern ballet art. The research emphasis is on the analysis of the ballet orchestration of the representatives of the middle generation of St. Petersburg composers Svetlana Nesterova, Vyacheslav Kruglik and Anton Tanonov.

Keywords: musical imagery, St. Petersburg composer's art, ballet creativity, orchestration, modern musical language, S. Nesterova, V. Kruglik, A. Tanonov.

Вселенная русского балета вот уже почти три столетия царит в мировом художественном пространстве. История этого явления, бесконечный и прекрасный мир его образов, выдающиеся шедевры оркестровых партитур неизменно притягивают внимание исследователей – как хореографов, так и музыковедов.

Разумеется, во многом определяющая роль музыки и музыкальной образности в балетном искусстве не требует своего обоснования. В работах выдающихся музыковедов разных временных периодов этому явлению искусства отведена немалая роль.

Ставшие классическими труды, посвященные балетной музыке, принадлежат Г. А. Ларошу, Н. Д. Кашкину, Б. В. Асафьеву, М. С. Друскину, Ю. В. Келдышу, А. Г. Гозенпуду. В их работах историю музыки отечественного балета, хореографических номеров в сценических произведениях в целом можно рассматривать как единый поступательный музыкально-исторический процесс, крупнейшими фигурами которого являются классики русской музыки М. И. Глинка, А. С. Даргомыжский, А. П. Бородин, М. П. Мусоргский, Н. А. Римский-Корсаков.

В настоящей статье предпринимается попытка анализа музыкальной образности современного русского балета как преемника основных жанровых и стилевых традиций, заложенных в XIX веке, продолженных крупнейшими фигурами отечественной композиторской школы в веке XX и развиваемых в первые два десятилетия русскими композиторами современности в контексте эволюции этого феномена музыкального искусства. Такой вектор исследования представляется достаточно актуальным, поскольку «насушенная исследовательская задача – изучить специфику балета как явления, прежде всего, музыкального» [1; 4].

Если проследить эволюционные «шаги» музыкальной образности русского балета, то, оставив за ранними образцами балетной музыки XVIII в. роль в большей мере вспомогательную, декоративную, отметим в «пушкинский» период развития этого искусства устремление образов в сторону как общеромантических – тяготеющих к истории, фольклору, ликующему единению с природой, категориям возвышенного и духовного, волшебного и непознанного, так и в сторону сюжетов античности с ее строгостью линий, форм и определенностью образного ряда. В этот период формируются черты, репрезентирующие дальнейшее блистательное развитие русской балетной музыки, и в первую очередь музыкальных образов этого искусства с их углубленным психологизмом, открытостью и широтой эмоциональных переживаний вкупе с аристократизмом и грациозностью их выражения, обогащенные роскошью оркестрового письма.

Далее акцентировка исследовательского интереса именно на выразительных возможностях музыкальной партитуры в балетных постановках, как отмечает Г. Пешкова, «в основном связана с классическими образцами жанра – с балетной музыкой П.И. Чайковского и А.К. Глазунова» [3; 4]. Что касается роли П. И. Чайковского в становлении русского балета, то его музыка «закономерно привела к симфонизации хореографических образов, воплощенных в условном реализме М. Петипа. Появление этих постановок явилось причиной нового подъема балетного искусства, которое получило отечественную музыкальную драматургию» [4].

В XX веке господство музыкального начала балетных постановок, в частности, образного ряда утверждается почти окончательно, что подтверждают партитуры балетов И. Ф. Стравинского, С. С. Прокофьева, Б. В. Асафьева, Н. Черепнина. «Жар-птица», «Петрушка», «Весна священная», «Шут», «Стальной скок», «Блудный сын», «Пламя Парижа», «Бахчисарайский фонтан» «Нарцис и Эхо» – мощные, стихийные, оргиастические, на грани мистерий образы приведут в середине века к появлению «хореографической драмы» [3], основные стилистические черты которой были подхвачены и выражены в ранних балетах петербуржцев С. М. Слонимского и Б. И. Тищенко. «Икар» и «Ярославна» во многом стали энциклопедией музыкального языка современного балета, основные содержательные черты и образы которого получили свое развитие и приумножение в творчестве современных композиторов города на Неве. Петербургская балетная музыка конца XX – начала XXI века в настоящий момент являет собой сколь мощный и значительный, столь и малоизученный пласт отечественной и мировой музыкальной культуры. На данный момент специфика музыкальной образности

отечественного балетного искусства современности пока не нашла всестороннего освещения в трудах искусствоведов.

Яркие, даровитые, изящные партитуры значительного числа петербургских композиторов нашего времени, пишущих для музыкального театра, достойны не только постановок на крупных театральных сценах, но и пристального профессионального внимания музыковедов.

Обратимся к нескольким сочинениям для музыкального театра выпускников Санкт-Петербургской консерватории класса композиции Б.И. Тищенко, как во многом наследующим блистательным традициям русского балетного искусства.

Балет «Волшебное кольцо» (2008) был написан совместно Светланой Нестеровой и Вячеславом Кругликом для участия в конкурсе на создание театрального произведения крупной формы для детей и юношества, организатором которого выступили Государственный академический Большой театр и Союз театральных деятелей России. В основе балета – сюжет одноименной русской народной сказки. Адресат этого колоритного театрального произведения весьма широк – от, в первую очередь, детей и юношества до представителей старшего поколения. Партитура балета была отмечена компетентным жюри в числе десяти лучших произведений, ставших победителями. И хотя это произведение еще ждет своего сценического воплощения, Сюита из балета «Волшебное кольцо» часто звучит на различных концертных площадках Москвы и Санкт-Петербурга, отражая основные темы и образы спектакля. Особенно популярны два номера сюиты – «Танец змеек» и «Вариации Семена».

Легкость, виртуозность, остроумие, красочность – так можно охарактеризовать образы балета, воплощенные в его партитуре. В задачу композиторов, одновременно являющихся и либреттистами, не входило осовременивание сказки, что позволило привлечь и сохранить разнообразные фольклорные элементы музыкального языка ее партитуры, сюжетику и образность.

В оркестровом письме балета заключены немалые значительные трудности, что выражено в виртуозных партиях духовых, в первую очередь деревянных, ритмических и интонационных оркестровых переплетениях, в часто «хромоющих» переменных метрах, предназначенных при этом для исполнения оркестровым *tutti*, что сопряжено с немалыми техническими трудностями и рассчитано на исполнение ведущими оркестровыми коллективами.

В связи с анализом партитур сценических произведений петербуржцев есть необходимость отметить и музыкальную сказку в двух актах для солистов, хора и оркестра народных инструментов «Синюшкин колодец» (2006) по одноименному сказу П. Бажова (либретто В. Миронова). В данной статье это сочинение упоминается постольку, поскольку содержит несколько полноценных законченных танцевальных номеров, которые органично сочетаются как с ариями «оперетточного» стиля, так и с большими хоровыми и оркестровыми действиями.

Отличительная особенность музыкального письма балетных номеров музыкальной сказки «Синюшкин колодец» – остроумный синтез типичных попевок русских народных песен и джазовых интонаций, что нашло яркое выражение в затейливой вязи ритмического рисунка, рельефно прописанных темах, по-кинематографически точно и стильно прописанных образах героев. Узнаваемые интонации русского фольклора, «подсвеченные» современными ладами, иногда почти на грани додекафонии, придают оркестровому письму танцевальных номеров этого произведения особую терпкость, нарядность и праздничность. Сюита, составленная из наиболее ярких музыкальных номеров музыкальной сказки, пользуется заслуженным успехом как у дирижеров и оркестровых коллективов, так и у публики.

Отметим в ряду хореографических сочинений композиторов современной петербургской школы и балет ученика С. М. Слонимского Антона Танонова «Похороны сардинки» (2011), написанного к Году Испании в России и в своей основе обращенного к воссозданию образов старинного карнавала, в котором отчетливо просматриваются мотивы из цикла «Капричос» Франсиско Гойи. Причудливое название произведения связано с ритуалом похорон рыбы, уже несколько веков являющимся составной частью карнавального действия.

Музыкальные образы балета, яркие, зримые, рельефные органично «вложены» в номерную структуру сочинения, где названия номеров дают представление о развитии сюжета. «Похищение сардинки», «Танец воров», «Танец вдов», «Погоня», «Шествие», «Похороны сардинки» – вся эта на первый взгляд пестрая, но в своей основе выстроенная и продуманная вереница образов органично и колоритно отражена в музыкальной партитуре. Гротескность и «ярмарочность» образного ряда подчеркнута присоединением к классическому составу струнного оркестра акустической и электрогитары, блок-флейты, трубы, фортепиано, семплера и необычайно богатой группы ударных, включающих шейкер, варган, африканскую калимбу, сенегальский барабан, дарбуку и в довершение коровьи колокольчики.

Жанровая синтетичность этого сочинения, богатая палитра затейливо прописанных музыкальных образов, необычная и пышная оркестровка, неординарные исполнительские приемы вне всяких сомнений демонстрируют принадлежность этой работы высокому классу композиторской школы Сергея Слонимского.

Основные этапы эволюции музыкальной образности русского балета, все более обогащающейся на каждом «витке» своего развития, во многом находят отражение в сочинениях петербургских авторов, созданных в первые десятилетия XXI века. Симфоничность, тяготение к жанровой характерности и ярким сюжетам, сквозное музыкальное развитие, лидирующая роль авторского композиторского письма, значительная роль цикличности в построении балетной формы, поиск и удачные находки все новых выразительных средств, обогащающих музыкальный язык балетных партитур – все это формирует и поддерживает несомненную плодородную среду для развития музыкальной образности, что во многом подчеркивается успешностью и востребованностью в современном искусстве жанра «музыки к балету».

ЛИТЕРАТУРА

1. Дулова, Е. Н. Балетный жанр как музыкальный феномен: Русская традиция конца XVIII – начала XX века: автореф. дис. ... доктора искусствоведения. – М., 2000. – 42 с.
2. Нестеров, В. Н. Отражение основных тенденций русской культуры первой трети XX века в русском балете / В. Н. Нестеров // Известия Самарского научного центра Российской академии наук, 2010. – Т. 12. – № 6 (38). – С. 78–81.
3. Пешкова, Г. Н. Музыка русского балета первой четверти XIX века: автореф. дис. ... кандидата искусствоведения. – Магнитогорск, 1999. – 29 с.
4. Симфонический балет в Москве и Петербурге в 19 веке. URL: [https://Симфонический балет России 19 века \(velikayakultura.ru\)](https://Симфонический балет России 19 века (velikayakultura.ru) (дата обращения: 20.12.2022).) (дата обращения: 20.12.2022).

REFERENCES

1. Dulova, E. N. Baletnyi zhanr kak muzykal'nyi fenomen: Russkaya traditsiya kontsa XVIII – nachala XX veka: avtoref. dis. ... doktora iskusstvovedeniya. – M., 2000. – 42 p.

2. Nesterov, V. N. Otrazhenie osnovnykh tendentsii russkoi kul'tury pervoi treti XX veka v russkom balete / V. N. Nesterov // Izvestiya Samarskogo nauchnogo tsentra Rossiiskoi akademii nauk, 2010. – T. 12. – № 6 (38). – Pp. 78–81.
3. Peshkova, G. N. Muzyka russkogo baleta pervoi chetverti XIX veka: avtoref. dis. ... kandidata iskusstvovedeniya. – Magnitogorsk, 1999. – 29 p.
4. Simfonicheskii balet v Moskve i Peterburge v 19 veke. URL: [https:// Simfonicheskii balet Rossii 19 veka \(velikayakultura.ru\)](https://Simfonicheskii-balet-Rossii-19-veka(velikayakultura.ru)) (data obrashcheniya: 20.12.2022).

Лу Цун

аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: 11084464744c@gmail.com

Научный руководитель

Верба Наталья Ивановна

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

Lu Tsung

postgraduate student of the Department of Musical Education and Education
The Herzen State Pedagogical University of Russia
Scientific supervisor

Verba Natalia I.

Doctor of Art Criticism,
associate professor of the Education and Study Faculty
The Herzen State Pedagogical University of Russia

РЕЦЕПЦИЯ БЕЛЬКАНТО В КИТАЙСКОЙ ВОКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ: ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ, РЕПЕРТУАРНЫЕ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ АСПЕКТЫ

Аннотация. Бельканто – признанная во всем мире техника пения и, шире, вокальный стиль, имеющий давние традиции, школу, выдающихся исполнителей, соответствующий репертуар. Бельканто долгое время являлось одной из доминант европейской вокальной культуры. Вместе с тем в течение XX века этот феномен простирает свое влияние и на восточный ареал, например, в Китай. Серьезные государственные преобразования в Поднебесной обусловили открытость страны для интеграционных процессов, что, в свою очередь, определило возможность проникновения и *бельканто*.

В статье раскрывается, что освоение данной техники пения в Китае имеет свою специфику и сопряжено с рядом вполне естественных трудностей и перестройкой образовательной системы страны. Однако рецепция бельканто в Китае показывает, что китайские исполнители успешно овладевают им. Целый ряд китайских певцов, получивших образование в различных китайских консерваториях и затем совершенствовавшихся в Европе и России, сейчас блистают в оперных шедеврах итальянских мастеров. В статье освещены особенности организации учебного процесса, охарактеризовано творчество современных китайских вокалистов.

Ключевые слова: бельканто, вокальная школа, китайские вокалисты, вокальный репертуар.

RECEPTION OF BEL CANTO IN THE CHINESE VOCAL CULTURE: EDUCATIONAL, REPERTOIRE AND PERFORMANCE ASPECTS

Abstract. *Bel Canto* is a world-recognized singing technique and, more broadly, a vocal style that has a long tradition, a school, outstanding performers, and an appropriate repertoire. *Bel Canto* has long been one of the dominants of European vocal culture. At the same time, during the XXth century, this phenomenon extends its influence to the eastern area, for example, to China. Serious state transformations in the Celestial Empire caused the openness of the country to integration processes, which, in turn, determined the possibility of penetration *Bel canto*, too.

The article reveals that the development of this singing technique in China has its own specifics and is associated with a number of quite natural difficulties and the restructuring of the country's educational system. However, the reception of *bel canto* in China shows that Chinese performers successfully master it. A number of Chinese singers, educated at various Chinese conservatories and then perfected in Europe and Russia, now shine in the opera masterpieces of Italian masters. The article highlights the peculiarities of the organization of the educational process, characterizes the creativity of modern Chinese vocalists.

Keywords: *bel canto*, vocal school, Chinese vocalists, vocal repertoire.

В контексте глобальной экономической интеграции искусство также расширяет свои границы. Культура пения в Китае, которая долгие века существования национальных разновидностей оперных жанров естественным образом основывалась на выкристаллизовавшихся принципах вокального звукоизвлечения, постепенно начала обращаться и к зарубежным техникам.

Общеизвестно, что бельканто подразумевает совершенное владение певцом своим голосом: умение филировать звук со всевозможными градациями внутри, исполнять виртуозные пассажи с идеальным соединением тонов между собой, эмоционально насыщать тембр с тем, чтобы передать тончайшие оттенки внутреннего состояния героя или героини. Эстетический базис бельканто – показать образ посредством великолепной техники так, чтобы последняя не выглядела самоценной. Использование бельканто в китайской вокальной культуре имеет много преимуществ как с художественной, так и с исполнительской сторон. Вместе с тем рецепция бельканто в китайских реалиях актуализирует и множество вопросов, разработкой которых заняты современные исследователи.

Нельзя сказать, что данная проблема мало освещена в сфере научного осмысления музыкального исполнительства. Различные аспекты освоения бельканто в Китае стали основой многих работ – назовем С. Б. Бедринец [1], Хань Пэн [2], Ян Сяо Дун [3], Ду Сы Вэй [4], Ду Хуэйцю [5] и других исследователей. При разнонаправленности исследований каждого, все же общим местом в большинстве работ по обозначенной теме является констатация специфических трудностей освоения бельканто китайскими исполнителями в силу особенностей языка, носителями которого они являются.

В целом для китайских певцов наиболее трудными и важными оказываются проблемы артикуляции, произношения и звукоизвлечения.

В китайских вокальных произведениях зачастую артикуляционные принципы бельканто сочетаются с национальными певческими традициями. В профессиональных вокальных кругах Китая существуют различные мнения о том, как в художественном отношении убедительно артикулировать слова.

Бельканто подразумевает высокие требования к округлости звука, артикуляции и

активной работе всего речевого аппарата так, чтобы текстовая составляющая была максимально понятна: «округленность гласных, о которой говорят абсолютно все профессиональные исполнители бельканто, диктуемая фонетикой итальянского языка, влечет за собой свободу вокального аппарата в области нижней челюсти, языка и гортани. Естественное, округленное открытие рта, свободная челюсть и гортань вкупе с поднятым нёбом ведут к значительному улучшению резонанса и тембральному обогащению голоса обертонами» [1, с. 456].

Принципы артикуляции бельканто отличаются от тех, что сформировались в китайской национальной традиции. Связано это, в первую очередь, с орфоэпическими особенностями языка, актуализирующими, в свою очередь, проблему произношения. Принято считать, что итальянский язык наиболее удобен для пения из-за фонетических особенностей: присущих ему звонких и двойных согласных, распевных гласных, не ослабляющих звука. Итальянская речь требует определенной степени напряжения мускулатуры речевого аппарата вокалиста, заставляя рот открываться более широко. Китайские слова, напротив, при произношении обуславливают более «вялую» работу органов речи: «Фонетическая природа китайского языка предполагает преобладание очень плоских, пронзительных гласных и назальных звуков (финалей) с огромным количеством мягких согласных (инициалей). Полное отсутствие звонких и твердых согласных также является характерным признаком китайской речи. В речевой позиции фонемы китайского языка звучат крайне плоско, так как для произнесения инициалей и финалей не требуется объемного открытия губ и ротовой полости. Подавляющее большинство китайских фонем требует мелкого и плоского пространства внутри ротовой полости для аутентичного звучания. Китайцы говорят и поют в традиционной манере как бы “сквозь зубы”, “на улыбке”, практически не открывая рта» [1, с. 457].

Наконец, в итальянском языке есть только одно ударение в слове, зачастую в речи могут «выпадать» последние гласные в словах (элизия – «официальное» явление в итальянском языке), что легко приводит к образованию непрерывной звуковой линии. Китайский же язык имеет четыре тона (четыре типа интонации, изменяющих смысл иероглифа), для которых характерны ямбические акценты, зачастую противоречащие связности звучания.

И все же использование бельканто для исполнения китайских вокальных произведений даже при обозначенных противоречиях *может быть* реализовано при следующих условиях: систематической вокальной подготовке, соблюдении стилевых принципов и овладении соответствующим репертуаром.

Обучение бельканто в Китае

(на примере опыта отдельных консерваторий)

В современном Китае в большинстве музыкальных учебных заведений – Центральной, Шанхайской, Уханьской, Сычуаньской, Синхайской, Тяньцзиньской, Шэньянской и Сианьской консерваториях можно овладевать бельканто [6]. На примере двух консерваторий – Шанхайской и Сианьской – осветим особенности выстраивания учебного процесса на вокальных факультетах, универсальные, в целом, для остальных музыкальных вузов страны.

Шанхайская (ранее Национальная) консерватория, основанная в 1927 году как первое в Китае высшее музыкальное учебное заведение, в числе других направлений обучения (дирижирование, музыковедение, инструментальное искусство) располагает и вокальным факультетом. С Шанхаем, как известно, тесно связана деятельность русского вокалиста В. Шушлина, стоявшего у истоков вокального образования в Китае, а также его

последователей – Шэнь Сяна, Го Шучжэнь и других¹.

Стоит отметить, что консерватория на протяжении всей своей истории устанавливала сотрудничество с музыкальными учреждениями по всему миру и приглашала многих всемирно известных музыкантов в качестве лекторов и преподавателей². В настоящее время консерватория является партнером более чем двадцати зарубежных музыкальных учреждений, таких как Королевский колледж музыки в Британии, Манхэттенская школа музыки, Консерватория Сан-Франциско, Университет музыки и театра Гамбурга, Сиднейская консерватория [9].

Изучение бельканто в Шанхайской консерватории предусмотрено в рамках таких учебных дисциплин как «оперная подготовка», «сольное пение», «камерное пение»³. Студенты получают систематическую профессиональную подготовку и развивают свои певческие способности до необходимого *сценического* уровня. Выпускники владеют определенным репертуаром, оказываются, в целом, способными интерпретировать музыкальные произведения различных стилей, языков и жанров, самостоятельно мыслить и анализировать певческие произведения, понимать динамику развития музыкальной культуры в стране и за рубежом.

Вокальный факультет Сианьской консерватории [10] был основан в 1949 году. В настоящее время осуществляется обучение в бакалавриате и магистратуре по трем специальностям: бельканто, народное пение и региональное пение Шаньси. Соответственно этим направлениям существуют три кафедры: подобный принцип актуален и для вокальных факультетов многих других консерваторий страны, где дифференциация на кафедры учитывает традиции народного пения в регионе.

Со временем формы преподавания вокала в музыкальном образовании постоянно развиваются, а выбор репертуара обновляется и дополняется. Вместе с тем многолетняя практика преподавания вокала как в Китае, так и в странах-«ориентирах» для него (то есть европейском континенте, в целом, и России, в частности) доказывает, что научный, обоснованный и подходящий репертуар для обучения вокалу играет чрезвычайно важную роль в преподавании постановки голоса и базовых навыков бельканто.

В большинстве музыкальных вузов на первом и втором курсах вокальные занятия часто проводятся в *групповой* форме⁴. Однако первый и второй курсы обучения являются очень важным этапом в создании хорошей базы, поэтому, несмотря на форму обучения, выбор *репертуара* чрезвычайно важен. В Китае принято считать, что овладение приемами бельканто – основа профессионализма певца. Студенты первого и второго курсов

¹ Шэнь Сян («китайский Карузо»), пожалуй, одним из первых доказал, что китайские исполнители способны овладеть как репертуаром бельканто, так и шедеврами европейской оперы на иных языках: «с 1947 года он уже сам преподавал вокал на факультете музыки в Пекинском педагогическом университете, а с 1950 года – в Центральной консерватории. Параллельно педагогической деятельности Шэнь Сян постоянно участвовал в оперных постановках, давал концерты. В его репертуар входили произведения на английском, итальянском, французском, русском и немецком языках. Певец виртуозно владел *belcanto*, обладал светлым тембром и превосходной дикцией. Благодаря своим обширным знаниям, превосходной технике и собственной уникальной методике Шэнь Сян воспитал большое количество выдающихся вокалистов, среди которых известные китайские мастера вокала Дилбер Юнус, Лян Нин, Инь Сюэмэй, Гуань Муцунь, Ли Цзиньхуэй, Го Шучжэнь, Цзинь Тэлинь и др.» [7, с. 29–30].

² Подробно данный аспект деятельности консерватории раскрывается в целом ряде статей как китайских, так и российских авторов, из которых приведем в пример статью Г. Дивеевой, посвященной взаимодействиям с российской системой образования [8].

³ Приведенный в настоящей статье материал основывается как на официальных источниках (например, сайте консерватории, где опубликованы основные сведения об учебных планах и программах), так и на опыте общения автора настоящей статьи с коллегами и студентами-вокалистами Шанхайской консерватории.

⁴ При всех реакциях удивлений, который данные формы вызывают в России, Европе и Америке, стоит отметить, что в китайском образовательном континууме мелкогрупповые и групповые занятия стали нормой.

вокальных направлений должны систематически изучать данную технику пения в течение первых двух лет *независимо* от того, какую сферу они впоследствии выберут для реализации себя в профессии – камерную, или оперную.

На данном этапе студенты *не должны*, поддаваясь бытующей в Китае моде на эффектное исполнение прославленных оперных шлягеров, выбирать большие и сложные произведения, превышающие их собственный уровень. Следует ориентироваться на те образцы, что прошли «проверку временем» как в художественно-эстетическом, так и педагогическом смыслах – арии итальянских мастеров, отличающиеся нежными мелодиями (и, следовательно, исключая форсирование звука), небольшими интервальными ходами, умеренным диапазоном, что в совокупности постепенно формирует правильные принципы дыхания.

*Репертуарные аспекты освоения бельканто студентами
китайских музыкальных вузов*

В качестве примеров произведений, составляющих основу осваиваемого репертуара, можно привести «Caro mio ben» Дж. Джордани, «Tre giorni son che Nina» Винченцо Легренцио Чампи, «Nel cor piu non mi sento» Джованни Паизиелло, «Sento nel core», «Son Tutta Duolo», «Gia il sole dal Gange», «Le violette» Алессандро Скарлатти, «Sebben Crudele» Антонио Кальдара, «Ombra Mai Fu» Георга Фридриха Генделя, «Amarilli» Джулио Каччини, «Per la gloria d'adorarvi» Джованни Бонончини, «Intorno all'idol mio» Антонио Чести, «Se tu m'am» Джованни Батиста Перголези и т. д.

Как видно, обозначенное «ядро» итальянского репертуара для начала обучения *belcanto* основывается на европейском и русском опыте: в Китае данные произведения помогают начинающим вокалистам преодолеть фонетические трудности перехода на другой язык, освоить азы вокальной техники и дыхания, определиться с типом своего голоса. Данный разумный, щадящий подход обсуждается и в статьях китайских педагогов-вокалистов, подчеркивающих важность *мягкого* вхождения в континуум *belcanto* [11].

Студенты-вокалисты третьего и четвертого курсов уже занимаются с педагогом один на один. Данный личный формат взаимодействия помогает раскрыть индивидуальность будущего певца. Однако и здесь выбор репертуара должен осуществляться таким образом, чтоб составить базу либо для камерной будущей карьеры, или же укрепить студента в его оперных амбициях. Как правило, третий и четвертый курсы посвящены подготовкам арий из наиболее популярных итальянских опер⁵ – отсюда открывается вполне четкая траектория дальнейшего развития певца в соответствии с его данными.

Несмотря на некие спорные (для российского или же европейского музыканта) моменты, связанные с групповым форматом обучения в начале исполнительского пути, нужно заметить, что подобная система все же дает весьма убедительные результаты. Доказательством жизнеспособности данной системы выступает деятельность китайских вокалистов – выпускников консерваторий страны, строящих свою карьеру в театрах Поднебесной.

Китайские исполнители бельканто

Из Китая вышло много исполнителей бельканто, получивших мировое признание. Их известность и востребованность на прославленных сценических площадках определяется заложенной в родной стране базой и тем опытом, что они приобрели в

⁵ Пожалуй, одни из самых популярных оперных композиторов в Китае – Дж. Верди и Дж. Пуччини. Оперные театры в самых крупных городах Китая ориентируются в своей репертуарной политике (точнее, в итальянской ее части) на безусловные «хиты».

профессиональной вокальной деятельности. Зачастую «родословное древо» китайских певцов связано с Чжоу Сяоянь – легендарным профессором Шанхайской консерватории, ученики которой составили блестящую плеяду музыкантов и стали, без преувеличения, символом китайского *belcanto* [12].

Среди воспитанников Чжоу Сяоянь – **Вэй Сон** (р. 1954), один из трех китайских теноров, который приветствовал открытие Олимпийских игр 2012 года вместе с Дай Юйцян, Уорреном Моком. В 1977 году Вэй Сон окончил вокальный факультет Шанхайской музыкальной консерватории, продолжив свой путь на оперной сцене и исполнив заглавные мужские партии в целом корпусе оперных шедевров. Сейчас Вэй Сон – солист Шанхайского Большого театра. В его репертуаре значатся «ведущие теноровые партии из опер Пуччини “Турандот”, “Тоска”, “Богема”, “Мадам Баттерфляй”, Масканьи “Сельская честь”, Верди “Травиата”, “Риголетто”, Чайковского “Евгений Онегин”, Бизе “Кармен» и др. Много гастролирует за рубежом: во Франции, Германии, Италии, Швейцарии, Японии, Южной Корее, Северной Корее, Индонезии, Гонконге, Тайване» [12, с. 112] и других странах, доказывая жизнеспособность взрослого в китайском культурном континууме бельканто.

Далее, необходимо обозначить и довольно *молодых исполнителей* – носителей итальянского вокального стиля в китайской культуре, например, Хань Пэн, Хэ Хуэй, Ши Ицзе, Ян Яна.

Хань Пэн – выпускник Шанхайской консерватории, ныне солист Шанхайского оперного театра [13]. Он входит в десятку лучших новых теноров Китая [14]. В 2010 году он занял первое место на Международном конкурсе вокалистов имени Риккардо Зандонаи в Италии; в 2009 году стал лауреатом Международного оперного конкурса в Вероне. Хань Пэн исполнял главные партии во многих операх европейских мастеров, включая «Атилли», «Аиду» [15], «Симона Бокканегру», «Кармен», «Турандот» [16], «Сельскую честь».

Хэ Хуэй, выпускница Сианьской консерватории – всемирно известное сопрано. Она дебютировала на сцене Шанхайского Большого театра в 1998 году в партии Аиды из одноименной оперы Дж. Верди [17]. На Международном конкурсе певцов «Опералия» в 2000 году заняла второе место [18], а уже в 2002 одержала победу на конкурсе «Voci Verdiane» на родине Дж. Верди в Буссето [19].

С момента своего блестящего дебюта в 2002 году Хэ Хуэй приглашали в ведущие оперные театры мира, в том числе Метрополитен-опера, Венскую государственную оперу, Театр Ла Скала в Милане, Немецкую оперу в Берлине, Берлинскую государственную оперу, Цюрихский оперный театр, Opéra Bastille в Париже, Баварскую государственную оперу в Мюнхене, Большой театр «Лисео» в Барселоне, Театр «Real de Madrid», Театр «Royal de la Monnaie» в Брюсселе, театр «Lyric Opera» в Чикаго и Арена ди Верона.

В последнее время Хэ Хуэй исполнила партию Адрианы Лекуврёр на Зальцбургском фестивале в 2019 году. Триумфальными стали выступления на оперном фестивале в Вероне, где Хэ Хуэй преподнесла свои трактовки партий Тоски и Аиды [20]. В 2021 году она выступила в главной партии «Эрнани» Дж. Верди в Национальном театре Сан-Карло в Лиссабоне, и в том же году блистала в постановке «Тоски» в Гамбургской государственной опере, включая 100-е представление «Тоски» в ее собственном творческом пути. Знаковыми являются ее интерпретации партии мадам Баттерфляй в Баварской государственной и Цюрихской опере. В настоящем сезоне 2022/23 исполняется 25 лет с момента начала карьеры Хэ Хуэй на мировой оперной сцене. Певица успешно совмещает исполнительскую деятельность с педагогической, преподавая в Alma Mater – Сианьской консерватории, своим талантом и высочайшим профессионализмом способствуя развитию бельканто в Китае.

Еще одним выдающимся исполнителем является тенор **Ши Ицзе**, уроженец Шанхая. Начав заниматься вокалом в 1997 году, он в 2002 году планировал продолжить обучение в Шанхайской консерватории, однако конкурсная ситуация не позволила ему стать студентом. Ши Ицзе уехал в Японию и в 2006 году с отличием окончил колледж Тохо Гакуен в Токио, а впоследствии совершенствовался в австрийском Граце.

В 2007 году Ши Ицзе привлекает к себе внимание музыкальной общественности, блестяще выступая на международных вокальных конкурсах, проводимых по всей Европе. Так, он заняв первое место на XIII Международном вокальном конкурсе имени Ферруччо Тальявини в Австрии (Грац), XXXVII Международном вокальном конкурсе имени Тотти Дель Монте в итальянском Тревизо. В том же году Ши Ицзе становится лауреатом Международного конкурса вокалистов в немецком Пассау, а также Международного вокального конкурса им. Марии Канильи в Сульмоне (Италия). Столь громкое начало мировой карьеры продолжается участием в 2009 году в ежегодном оперном фестивале Дж. Россини в Италии, где он блистательно заявляет о своем бельканто в партии Шевалье Бельфоре («Путешествие в Реймс»). В дальнейшем он выступает и в Метрополитен-опера, и в Национальной академии Св. Цецилии в Риме, и в рамках итальянского фестиваля «Флорентийский музыкальный май», а также театрах Сан Карло в Неаполе, Ла Фениче в Венеции, Комунале в Болонье, в Испании, Франции, Голландии и Южной Америке [21].

О ярких выступлениях Ши Ицзе на мировых сценах можно писать много, ограничимся здесь перечислением некоторых из исполненных им партий: Тамино в моцартовской «Волшебной флейте», Неморино, Фернандо, Тонио в доницеттиевских «Любовном напитке», «Фаворитке» и «Дочери полка»; Яго, Линдоро в россиниевских «Отелло» и «Итальянке в Алжире», Герцог в вердиевском «Риголетто» и многие другие.

Ши Ицзе успешно совмещает сольную карьеру с педагогической деятельностью: с 2011 года он преподает в Хунаньском педагогическом университете, а с 2021 года – в Шэньчжэньской консерватории [22], передавая своим ученикам полученный на родине и за рубежом опыт исполнительства бельканто.

Нельзя не упомянуть в контексте рассматриваемой темы и трагически ушедшего из жизни в 2019 году перспективного, подающего большие надежды и находящегося в самом расцвете творческих сил певца-тенора **Ян Яна**. Получив начальное фортепианное и вокальное образование, он совершенствуется в вокальном исполнительстве в Китайской консерватории⁶. Несколько ярких выступлений и конкурсных премий как в родном Китае, так и Европе (в 2005 году он получает главный приз на оперном фестивале ЮНЕСКО в Италии, в 2007 году удостоен премии Вэньхуа – высшей премии Китая в области исполнительского искусства) убеждают его окончательно посвятить себя вокальной карьере. Дальнейшее совершенствование его как певца связано с Италией, где он успешно выступает на различных конкурсах, а в 2009 году даже одерживает победу на фестивале в Пезаро.

По возвращении на родину Ян Ян преподает вокал в Столичном педагогическом университете в Пекине, много выступает в Национальном центре исполнительских искусств, Китайской национальной опере и Шанхайском Большом театре. Важным штрихом исполнительской стилистики Ян Яна становится то, что он становится первопроходцем в сфере интеграции бельканто и традиционных китайских техник пения, более того, он популяризирует национальную традиционную культуру, исполняя китайские народные песни на итальянском языке. Подвижническая деятельность Ян Яна обусловила его выдвижение в номинации «Десять лучших теноров Китая» в 2012 году и

⁶ Еще одна, наравне с Центральной, консерватория в Пекине.

победу в ней.

За свою недолгую жизнь Ян Ян спел главные партии в операх «Севильский цирюльник», «Золушка» Дж. Россини, «Джанни Скикки» Дж. Пуччини, дал множество концертов в странах Европы и в Китае и снялся в ряде кино постановок оперных шедевров.

Резюмируя, подчеркнем, что, несмотря на очевидные сложности рецепции бельканто в Китае, все же китайские вокалисты с честью справляются с этой задачей, интегрируясь в мировой исполнительский континуум и завоевывая все новые вершины. Освоение бельканто в Китае обусловило реорганизацию образовательного процесса. И пусть в сфере обучения бельканто именно в китайских музыкальных вузах еще есть ряд вполне естественных проблем, все же налицо и мощный потенциал для дальнейшего развития.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бедринец С. Б. Особенности освоения китайскими студентами исполнительского стиля belcanto // Россия и Китай: История и перспективы сотрудничества: Материалы VII международной научно-практической конференции. – Благовещенск: Издательство Благовещенского государственного педагогического университета. – Выпуск 7. – С. 454–458.
2. Хань Пэн Особенности вокальной культуры Китая XX столетия: техника бельканто // Международный научно-исследовательский журнал. – 2022. – № 2 (116) [Электронный журнал]. – Режим доступа: <https://research-journal.org/archive/2-116-2022-february/osobennosti-vokalnoj-kultury-kitaya-xx-stoletiya-texnika-belkanto> (дата обращения 4.11.2022)
3. Ян Сяо Дун Исполнительские особенности камерно-вокальных произведений современных китайских композиторов // Вестник музыкальной науки. – 2021. – Т. 9. – № 3. – С. 133–137.
4. Ду Сы Вэй Влияние европейских традиций на развитие вокальной школы в Китае // Вестник МГУКИ. – 2008. – № 2. – С. 232–234.
5. Ду Хуэйцю, Овсянкина Г. П. Классификация учебных заведений по подготовке вокалистов в современном Китае // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. – 2019. – № 194. – С. 208–215.
6. Чжан Цяньвэй Этапы развития китайской вокальной музыки в XX веке // Музыкальное образование в современном мире: Диалог времен: Сборник научных трудов / Ред.-сост. М.В. Воротной; научн. ред. Р.Г. Шитикова. – СПб.: Скифия-Принт, 2018. – Выпуск 9. – Часть I. – 220 с. – С. 182–187.
7. Люй Цзяин Элементы преемственности в педагогическом наследии Шэнь Сяна // Музыкальное образование в современном мире: Диалог времен: Сборник научных трудов / Ред.-сост. М.В. Воротной; научн. ред. Р.Г. Шитикова. – СПб.: Скифия-Принт, 2018. – Выпуск 9. – Часть I. – 220 с. С. 28–33.
8. Дивеева Г. А. Шанхайская национальная консерватория в 1920–1940-е гг.: К проблеме взаимодействия с традициями российского музыкального образования // Terra Humana. – 2014. – № 1. – С. 137–140.
9. Официальный сайт Шанхайской консерватории [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.shcmusic.edu.cn/syjj/list.htm> (дата обращения 14.11.2022).
10. Официальный сайт Сианьской консерватории [Электронный ресурс]. – URL: <http://syx.xacom.edu.cn/585/list.htm> (дата обращения 14.11.2022).
11. Чжан Цзинь Вопросы выбора вокального учебного репертуара для музыкального образования // Северная музыка. – 2014. – № 11. – С. 15.
12. Шабордин И. В. Международная деятельность профессора Чжоу Сяоянь и ее

- учеников – выдающихся представителей вокального факультета шанхайской консерватории // *Colloquium-journal*». – 2020. – № 10 (62). – С. 109–121.
13. Официальный сайт Шанхайского оперного театра [Электронный ресурс]. – URL: www.shgtheatre.com (дата обращения 14.11.2022).
 14. Шанхайская библиотечная коллекция [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.zz-news.com/com/geju/news/itemid-1011349.html> (дата обращения 14.11.2022).
 15. Хань Пэн в партии Радамеса [Электронный ресурс]. – URL: <https://youtu.be/M-5X19c0dOs> (дата обращения 14.11.2022).
 16. Хань Пэн в роли Калафа [Электронный ресурс]. – URL: <https://youtu.be/65-7dXrOXv4> (дата обращения 14.11.2022).
 17. Хэ Хуэй: Официальный сайт певицы [Электронный ресурс]. – URL: <https://huihesoprano.com/ernanilisbon2021/> (дата обращения 26.11.2022).
 18. Опералия: Официальный сайт конкурса [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.operaliacompetition.org/> (дата обращения 26.11.2022).
 19. Официальный сайт конкурса Voci Verdiane [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.vociverdiane.com/> (дата обращения 26.11.2022).
 20. Хэ Хуэй в партии Тоски: Vissi d'arte / Arena di Verona 2019 [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=toDF1NT-lNg> (дата обращения 26.11.2022).
 21. Ши Ицзе [Электронный ресурс]. – URL: <https://dev.bolshoi.ru/persons/opera/3554/>
 22. Официальный сайт Шэньчжэньской консерватории [Электронный ресурс]. – URL: <https://music.cuhk.edu.cn/> (дата обращения 17.12.2022).

REFERENCES

1. Bedrinec S. B. Osobnosti osvoeniya kitajskimi studentami ispolnitel'skogo stilya belcanto // *Rossiya i Kitaj: Istoriya i perspektivy sotrudnichestva: Materialy VII mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii*. – Blagoveshchensk: Izdatel'stvo Blagoveshchenskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. – Vypusk 7. – S. 454–458.
2. Han' Pen Osobnosti vokal'noj kul'tury Kitaya XX stoletiya: tekhnika bel'kanto // *Mezhdunarodnyj nauchno-issledovatel'skij zhurnal*. – 2022. – № 2 (116) [Elektronnyj zhurnal]. – Rezhim dostupa: <https://research-journal.org/archive/2-116-2022-february/osobnosti-vokalnoj-kultury-kitaya-xx-stoletiya-texnika-belkanto> (data obrashcheniya 4.11.2022)
3. YAn Syao Dun Ispolnitel'skie osobnosti kamerno-vokal'nyh proizvedenij sovremennyh kitajskih kompozitorov // *Vestnik muzykal'noj nauki*. – 2021. – T. 9. – № 3. – S. 133–137.
4. Du Sy Vej Vliyanie evropejskih tradicij na razvitie vokal'noj shkoly v Kitae // *Vestnik MGUKI*. – 2008. – № 2. – S. 232–234.
5. Du Huejcyu, Ovsyankina G. P. Klassifikaciya uchebnyh zavedenij po podgotovke vokalistov v sovremennom Kitae // *Izvestiya RGPU im. A. I. Gercena*. – 2019. – № 194. – S. 208–215.
6. CHzhan Cyan'vej Etapy razvitiya kitajskoj vokal'noj muzyki v XX veke // *Muzykal'noe obrazovanie v sovremennom mire: Dialog vremen: Sbornik nauchnyh trudov / Red.-sost. M.V. Vorotnoj; nauchn. red. R.G. SHitikova*. – SPb.: Skifiya-Print, 2018. – Vypusk 9. – CHast' I. – 220 s. – S. 182–187.
7. Lyuj Czyain Elementy preemstvennosti v pedagogicheskom nasledii SHen' Syana // *Muzykal'noe obrazovanie v sovremennom mire: Dialog vremen: Sbornik nauchnyh*

- trudov / Red.-sost. M.V. Vorotnoj; nauchn. red. R.G. SHitikova. – SPb.: Skifiya-Print, 2018. – Vypusk 9. – CHast' I. – 220 s. S. 28–33.
8. Diveeva G. A. SHanhajskaya nacional'naya konservatoriya v 1920–1940-e gg.: K probleme vzaimodejstviya s tradiciyami rossijskogo muzykal'nogo obrazovaniya // Terra Humana. – 2014. – № 1. – S. 137–140.
 9. Oficial'nyj sajt SHanhajskoj konservatorii [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://www.shcmusic.edu.cn/syjj/list.htm> (data obrashcheniya 14.11.2022).
 10. Oficial'nyj sajt Sian'skoj konservatorii [Elektronnyj resurs]. – URL: <http://syx.xacom.edu.cn/585/list.htm> (data obrashcheniya 14.11.2022).
 11. CHzhan Czin' Voprosy vybora vokal'nogo uchebnogo repertuara dlya muzykal'nogo obrazovaniya // Severnaya muzyka. – 2014. – № 11. – S. 15.
 12. SHabordina I. V. Mezhdunarodnaya deyatel'nost' professora CHzhou Syaoyan' i ee uchenikov – vydayushchihsy predstavitelej vokal'nogo fakul'teta shanhajskoj konservatorii // Colloquium-journal». – 2020. – № 10 (62). – S. 109–121.
 13. Oficial'nyj sajt SHanhajskogo opernogo teatra [Elektronnyj resurs]. – URL: www.shgtheatre.com (data obrashcheniya 14.11.2022).
 14. SHanhajskaya bibliotchnaya kollekcija [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://www.zz-news.com/com/geju/news/itemid-1011349.html> (data obrashcheniya 14.11.2022).
 15. Han' Pen v partii Radamesa [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://youtu.be/M-5X19c0dOs> (data obrashcheniya 14.11.2022).
 16. Han' Pen v roli Kalafa [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://youtu.be/65-7dXrOXv4> (data obrashcheniya 14.11.2022).
 17. He Huej: Oficial'nyj sajt pevicy [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://huihesoprano.com/ernanilisbon2021/> (data obrashcheniya 26.11.2022).
 18. Operaliya: Oficial'nyj sajt konkursa [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://www.operaliacompetition.org/> (data obrashcheniya 26.11.2022).
 19. Oficial'nyj sajt konkursa Voci Verdiane [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://www.vociverdiane.com/> (data obrashcheniya 26.11.2022).
 20. He Huej v partii Toski: Vissi d'arte / Arena di Verona 2019 [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=toDF1NT-ING> (data obrashcheniya 26.11.2022).
 21. SHi Icze [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://dev.bolshoi.ru/persons/opera/3554/>
 22. Oficial'nyj sajt SHen'chzhengskoj konservatorii [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://music.cuhk.edu.cn/> (data obrashcheniya 17.12.2022).

Сунь Цзияо

аспирант

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»

Sun Jiyaο

graduate student

The Herzen State Pedagogical University of Russia

ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ СОВРЕМЕННЫМИ КИТАЙСКИМИ СКРИПАЧАМИ КОНЦЕРТА ДЛЯ СКРИПКИ П. И. ЧАЙКОВСКОГО

Аннотация. В статье рассматриваются особенности исполнительской интерпретации современными китайскими скрипачами Концерта для скрипки с оркестром Ре – мажор русского композитора П. И. Чайковского. Автор останавливает свое внимание на двух именах китайских скрипачей, которые имеют в своем репертуаре данное произведение. Отмечается, что Люй Сицин и Нин Фенг смогли наиболее точно и по-своему оригинально подойти к воплощению замысла Чайковского. Они обладают большим техническим и художественным мастерством, что особенно необходимо для исполнения этого весьма сложного Концерта.

В данной статье автор останавливает свое внимание на исполнительском анализе первой части Концерта для скрипки с оркестром П.И. Чайковского, отмечая также историю создания данного произведения.

Ключевые слова: Концерт для скрипки с оркестром, китайские скрипачи-виртуозы, П.И.Чайковский, китайская скрипичная исполнительская «школа», Нин Фенг, Люй Сицин, Ауэр, исполнительские принципы, вибрато.

FEATURES OF THE PERFORMANCE INTERPRETATION BY MODERN CHINESE VIOLINISTS OF P. I. TCHAIKOVSKY'S VIOLIN CONCERTO

Abstract. The article discusses the peculiarities of the performing interpretation by modern Chinese violinists of the Violin Concerto in D Major by the Russian composer P.I. Tchaikovsky. The author focuses on two names of Chinese violinists who have this work in their repertoire. It is noted that Lu Xiqing and Ning Feng were able to most accurately approach the embodiment of Tchaikovsky's idea. They have incredible technical and artistic skills, which is especially necessary for the performance of this very complex Concerto.

In this article, the author focuses his attention on the performance analysis of the first part of the Tchaikovsky Violin Concerto, simultaneously dwelling briefly on the history of the creation of this work.

Keywords: Concerto for Violin and orchestra, Chinese virtuoso violinists, P.I.Tchaikovsky, Chinese violin.

В настоящее время скрипичное исполнительство в Китае вышло на высокий уровень своего развития. Можно говорить о формировании настоящей скрипичной китайской «школы». На сегодняшний день в Китае выделяется целая плеяда высокопрофессиональных и талантливых скрипачей, которые составляют прочный фундамент дальнейшего развития скрипичного исполнительства Поднебесной. Среди

ярких имен выделяются: Чэнь Хань Тсай, Хуан Мэнла, Ин Сюэ, Цзин Ван, Хэ Цзыюй, Люй Сицин, Нин Фенг и др.

Как отмечает исследователь скрипичного искусства Китая Не И.-Ши, пути для активного продвижения в этой области были созданы благодаря сохранению национального традиционализма и самобытности скрипичного исполнительства, а также вследствие некоего «симбиоза» традиционных и западных элементов скрипичной исполнительской культуры [4, с.195].

В своей статье мы обратились к исполнительским интерпретациям двух выдающихся китайских скрипачей Люй Сицина и Нин Фенга на примере сравнения исполнения Первой части Скрипичного концерта Ре – мажор П. И. Чайковского. Люй Сицин (кит. :吕思清; род. 1969) - китайский скрипач. В настоящее время он занимает пост директора департамента скрипки в Naxos International, компании по производству компакт-дисков, которая записывает и распространяет его музыку. Люй получил признание как профессиональный скрипач ещё в 1987 году, получив первую премию конкурса Паганини, а в 1999 году он стал победителем Международного конкурса веб-концертного зала.

В его творческой копилке большое количество записей, в том числе: концерты, сочинения китайских и западноевропейских композиторов. Среди них: Концерт Хэ Чжаньхао и Чэнь Гана «Влюбленные бабочки», Феликса Мендельсона: Концерт для скрипки ми минор, Концерт для скрипки Пабло де Сарасате: Скрипичные сонаты Vol. 1, Антонио Вивальди: Времена года и др.

Нин Фенг 宁峰 (1982) - китайский скрипач. Родился в Чэнду, Китай, и живет в Берлине. Нин Фенг начал играть на скрипке в очень раннем возрасте, и вскоре стал брать уроки у Ху Вэйминя в Сычуаньской консерватории музыки. Позже он отправился в Лондон, чтобы учиться в Королевской академии музыки, и его учитель там, ХуКун, сын его первого учителя. Он был первым студентом, получившим 100% оценку за свой выпускной концерт.

После этого он учился у Антье Вейтааса в Берлине, в Музыкальной школе имени Ханна Эйслера. Он стал лауреатом Международного конкурса скрипачей в Ганновере, конкурса имени королевы Елизаветы и Международного конкурса юных скрипачей имени Иегуди Менухина, а в 2005 году стал лауреатом первой премии Международного конкурса скрипачей имени Майкла Хилла (Новая Зеландия). В 2006 году он был удостоен первой премии на конкурсе имени Паганини.

В 2012 году он основал Квартет Драконов, в котором играет первую скрипку, и регулярно выступает с этим ансамблем, а также с крупнейшими местными и международными оркестрами. Особой гордостью Нин Фенга является то, что он играет на скрипке Страдивари 1710 года, известной как "Vieuxtemps Hauser", в частном порядке, любезно предоставленной ему фирмой Premiere Performance of Hong Kong, и играет на струнных в Thomastik-Infeld, Вена [6].

Нами была изучена запись исполнения китайского скрипача-виртуоза Нин Фенг, где он исполняет Концерт для скрипки с оркестром Чайковского - с дирижером Руне Бергманом и филармоническим оркестром Калгари. Концерт записан вживую 3 марта 2018 года в концертном зале Jack Singer Concert Hall в Альберте, Канада [5].

Необходимо отметить, что П.И. Чайковский – один из самых известных и популярных композиторов XIX века. Его творчество сыграло огромную роль в истории не только русской, но и мировой художественной культуры. Чайковский мастер – универсал. Он был не только выдающимся композитором, но и исполнителем, дирижером, педагогом. В творческом наследии Петра Ильича есть произведения самых разных жанров. Среди

них всемирно известные оперы, балеты, симфонии, фортепианные сочинения, инструментальные, вокальные.

В Китае творчество русского композитора является невероятно популярным. Ни один профессиональный скрипач не может пройти мимо музыки Чайковского. Даже несмотря на то, что доля скрипичных сочинений в его творчестве существенно меньше, чем, к примеру, фортепианных, среди них есть достаточно известные: Концерт для скрипки с оркестром (1878), две концертные пьесы для скрипки с оркестром, различные сольные пьесы, а также произведения написанные для скрипки с фортепиано (1878) и те сочинения, в которых скрипка является частью инструментального ансамбля.

Если произведения Петра Ильича в монументальных жанрах достаточно хорошо изучены и информация о них содержится в большом корпусе научных работ, то о скрипичной музыке нельзя этого сказать. Кроме того, в научном музыкознании практически не освещены вопросы исполнительской интерпретации скрипичных сочинений Чайковского китайскими музыкантами.

Однако, в настоящее время, в связи с непрерывно возрастающим уровнем скрипичного исполнительства, активному повышению технического мастерства скрипачей во всем мире и неиссякаемому интересу к творчеству П.И. Чайковского в Китае, существует необходимость обратиться к скрипичному репертуару этого композитора.

Из истории создания этого произведения нам известно, что Концерт для скрипки с оркестром Ре мажор Пётр Ильич Чайковский написал в 1878 году, во время нахождения его за пределами родной земли, в Швейцарии. В тот период времени композитор был уже достаточно известен и имел солидный корпус работ в своей творческой копилке. Многие из его сочинений в тот момент уже были широко известны на родине и за рубежом. Однако, несмотря на все более возрастающую популярность и успех душевное состояние Петра Ильича было весьма депрессивным. Вызвано оно было неудачной женитьбой в 1877 году.

Поводом к написанию скрипичного концерта стала встреча в тот самый период Чайковского с его учеником и другом Иосифом Котеком. Оба мастера уже исполняли совместно друг к с другом другие скрипичные сочинения, в этой связи [2]. увлеченный и восхищенный игрой своего друга Чайковский решил создать свой Концерт для скрипки с оркестром. Однако, взаимоотношения с Котеком были очень нестабильными. в итоге Концерт был посвящён Леопольду Семёновичу Ауэру, но тот не решился сыграть это произведение из-за его сложности. [2].

Первая часть концерта с точки зрения формы представляет собой сонатное Allegro с развернутым вступлением Allegro moderato. Музыка с самого начала разворачивается естественно и непринужденно. Невероятно мелодичные и красивые темы разрастаются и развиваются на протяжении первой части до невероятных масштабов.

Allegro — состоит из двух тем. Первая несет в себе энергию мужественности, главенство ритма, а другая — представляет собой мягкость, лиричность (побочная партия), — не контрастируя, а дополняя одна другую. Темы первой части невероятно красивы и пластичны по своей мелодике [2].

Китайский скрипач Люй Сицин – является представителем старшего поколения и его видеозаписи в основном относятся к XX веку. В его репертуаре существенное место занимают сочинения для скрипки китайских композиторов, а также музыка, относящаяся к периоду барокко и венскому классицизму. Однако музыку Чайковского Люй Сицин не просто хорошо знает, а, несомненно, с удовольствием ее исполняет.

Его исполнительская концепция Первой части Ре мажорного концерта Чайковского в целом более сдержанная [3]. Это касается как темповых решений, так и в показе романтической эмоциональности. И в этом он невероятно близок к авторскому видению,

без экзальтаций, а в большей степени к интимному высказыванию, к которому тяготел сам Чайковский. Люй Сицин весьма точен в исполнении авторских ремарок, его штрихи в большей степени отличаются более острой и четкой атакой звука.

Он мастерски исполняет длительную кантилену так, что мелодия не становится скучной, нет просто брошенных фраз, окончания продолжают звучать даже в тишине. С самого начала Первой части слышно, что Люй ощущает всю мощь и силу русской музыки. В его пальцах мелодии первой части приобретают героические смыслы. Потрясает полнота и глубина его звука, невероятное туше и ненарочитое вибрато, что раскрывает в китайском скрипаче профессионализм высокого класса.

С точки зрения техники, обращает на себя внимание абсолютная легкость и невероятная техническая подвижность его не столь длинных пальцев. Каждый пассаж уверенно взвешен и продуман, а исполнение их филигранно отточено и абсолютно чисто интонационно. Кроме того китайскому скрипачу удается показать разнообразные оттенки светлого лирического образа, которые отмечены то нежной меланхолией, то яркой и безудержной экспрессивностью.

С самого начала первой части китайский скрипач заметно заостряет темповую амплитуду. От ровного четкого метроритма, до разнообразных *ritenuto* в заключительной фразе главной темы. Все эти «качели» направлены на подготовку и вход в экспозицию первой части. Из большого количества исполнительских интерпретаций становится ясно, что чаще всего скрипачи предпочитают играть главную партию, мысля ее продолжением вступления в оркестре и начального мотива у солиста. При этом дыхание во фразах остается единым. Либо же, скрипачи делают цезуру и лишь после этого входят в главную партию *Moderato assai*. Так, второй вариант в большей степени характерен для Люй Сицина, а первый для Нин Фена.

Нин Фенг – относительно молодой представитель скрипичной школы Китая. Китайскому скрипачу Нин Фену удалось в первой части концерта максимально показать весь спектр утонченных нюансов, интонационных поворотов, в сочетании с невероятной, «запредельной» технической стороной.

В первой части концерта отметим блестящее владение техникой. Virtuозно и легко исполняет Фенг все пассажи, тонко и разнообразно звучат в его исполнении трели. Особой утонченностью обладает его интонация. Он демонстрирует прекрасное исполнение нюансов, красивую филировку звука, особенно в окончаниях фраз.

Нельзя не отметить и несомненное ансамблевое чувство китайского скрипача. Это особенно заметно в ритмически сложных и неудобных местах (первая часть один такт до отметки D), где наблюдается некая ритмическая инерция и многие скрипачи, поддавшись ей, несколько «отстают» от оркестра. В случае с китайским исполнителем все сыграно предельно четко, но при этом высокохудожественно. Он умеет мгновенно реагировать и перестраиваться даже в самых неудобных ритмических моментах темы. Там, где скрипичная мелодия второстепенна, Фенг удивительнейшим образом встраивается в музыкальную ткань оркестра и «растворяется» в ней, как в сложном симфоническом механизме.

От буквы F блестяще виртуозно показана техника китайского исполнителя. Фенг демонстрирует невероятное разнообразие штриховой палитры при весьма быстром темпе. Кроме того, все более уплотняющаяся фактура, двойные и тройные ноты не только не вызывают никаких сложностей, но и дают китайскому скрипачу стимул к дальнейшему движению музыкальной линии, к ещё более виртуозной кульминационной каденции. Фенгом невероятно точно схвачена и романтическая сторона данной музыки, которая выражается в обилии разнообразных приемов игры, как то: двойные ноты, спиккато

броском, большой массив невероятных по сложности и темпу пассажей, аккордовой техники, тремоло, глиссандо, обертонов, широкой регистровой градации и многие другие.

В процессе исполнения разработки китайский исполнитель особенно сосредоточен. В четырех ее разделах, два – отданы солисту. Здесь Фенг вновь раскрывает широкое разнообразие не только в отношении штрихов, но и в отношении динамики. Скорость ее смены очень высока. При этом звучание видоизменённой главной темы первой части остается столь же трепетным, активным и эффектным.

В репризе все построено на лидерстве солиста при репризном повторении звучит в основной тональности. Здесь ее необходимо исполнять на баске, что способствует особому тембральному ее окрасу. Исполнение Нин Фенга отличается широтой льющейся как шелк, бархатистой мелодикой, глубиной и красочностью звучания. Скрипка китайского исполнителя одинаково И в высоком регистре прекрасно, ярко и экспрессивно звучит в разных регистрах, подкупая невероятной и разнообразной колористической палитрой.

Заканчивается Первая часть кодой с тремя различными построениями. Каждому из них соответствует новый темп: от *Allegro giusto* до *Piu mosso*. В концовке китайский скрипач на максимуме своих возможностей раскрывает технический уровень музыки. Обилие *spiccato* и грандиозная аккордовая концовка представляются совершенно запредельными, с точки зрения сложности музыкальной ткани. Однако Нин Фенг вновь демонстрирует высший класс и настоящий мировой уровень профессионализма.

В заключении, отметим, что Концерт для скрипки с оркестром Ре-мажор - одно из лучших произведений русской скрипичной музыки. Он является обязательным сочинением на конкурсах различного уровня, в том числе и на Международном конкурсе имени Чайковского.

Концерт для скрипки Чайковского – наполнен невероятным размахом, творческой индивидуальностью, глубиной гармонических задумок, широкими и богатыми образами. Несмотря на то, что в момент выхода концерта в свет отзывы о нем были весьма противоречивыми, сейчас становится ясным, что любой музыкант, который обращается к данному произведению, найдет для себя что-то интересное, сможет показать и раскрыть новые грани музыки великого русского композитора в своей интерпретации.

Эти и многие другие качества концерта были блестяще переданы виртуозными китайскими скрипачами. Они не только показали высокий класс в отношении технической стороны исполнения Концерта, но и великолепно проявили себя как чуткие и тонкие исполнители. Люй Силян – представитель классического исполнительского направления. Его интерпретация является образцом стиля и строгости. Он невероятно технически и художественно одаренный и глубокий музыкант.

К принципам игры Фена вполне подходит высказывание выдающегося музыканта, скрипача и педагога Л. Ауэра, который отмечал, что «невообразимым и неповторимым обаянием, подчиняющим публику», владеет скрипач, обладающий не только блистательной техникой, но и своей особой «магнетической» силой [1, с. 79]. Эти слова как нельзя лучше характеризуют исполнение китайского скрипача Нин Фена. Его игра настолько завораживает, что невольно перестаешь анализировать и получаешь только невероятное наслаждение от услышанного.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. - СПб.: Композитор, 2004. - 120 с.
2. Знаменитые скрипичные концерты. П.И. Чайковский. Концерт для скрипки с оркестром <https://dzen.ru/media/id/5ac690d8f0317343e9d4e168/znamenitye->

- skripichnye-koncerty-pi-chaikovskii-koncert-dlia-skripki-s-orkestrom-5eb5a75d2fffad2dc1538b0f (Дата обращения 05.10.2022).
3. Люй Сичин (электронный ресурс) URL: <https://yandex.ru/video/preview/8344587967281885424> (Дата обращения 10.10.2022).
 4. Не И.-Ши. Особенности китайской скрипичной школы (электронный ресурс) URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-kitayskoy-skripichnoy-shkoly> (Дата обращения 10.10.2022).
 5. Нин Фенг исполняет Скрипичный концерт П.И.Чайковского (электронный ресурс) URL: <https://theviolinchannel.com/ning-feng-tchaikovsky-violin-concerto-bergmann-calgary-philharmonic-2018/> (Дата обращения 10.10.2022).
 6. Ученик чародея. Ху Вэйминь и Нин Фенг преодолевают неприятие “мизинца” (электронный ресурс) URL: <https://interlude.hk/sorcerers-apprentice-hu-weimin-ning-feng-overcoming-pinkie-rejection/> (Дата обращения 07.10.2022).

REFERENCES

1. Auer L. Moya shkola igry na skripke. - Spb.: Kompozitor, 2004. - 120 p.
2. Znamenitye skripichnye kontserty. P.I. Chaikovskii. Kontsert dlya skripki s orkestrom <https://dzen.ru/media/id/5ac690d8f0317343e9d4e168/znamenitye-skripichnye-koncerty-pi-chaikovskii-koncert-dlia-skripki-s-orkestrom-5eb5a75d2fffad2dc1538b0f> (Data obrashcheniya 05.10.2022).
3. Lyui Sitsin (elektronnyi resurs) URL: <https://yandex.ru/video/preview/8344587967281885424> (Data obrashcheniya 10.10.2022).
4. Ne I-Shi. Osobennosti kitaiskoi skripichnoi shkoly (elektronnyi resurs) URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-kitayskoy-skripichnoy-shkoly> (Data obrashcheniya 10.10.2022).
5. Nin Feng ispolnyaet Skripichnyi kontsert P.I.Chaikovskogo (elektronnyi resurs) URL: <https://theviolinchannel.com/ning-feng-tchaikovsky-violin-concerto-bergmann-calgary-philharmonic-2018/> (Data obrashcheniya 10.10.2022).
6. Uchenik charodeya. Khu Veimin' i Nin Feng preodolevayut nepriyatie “mizintsa” (elektronnyi resurs) URL: <https://interlude.hk/sorcerers-apprentice-hu-weimin-ning-feng-overcoming-pinkie-rejection/> (Data obrashcheniya 07.10.2022).

Подповетная Елена Владимировна
кандидат педагогических наук,
доцент кафедры музыкального образования,
ГОУ «Приднестровский государственный университет
им. Т. Г. Шевченко»

Podpovetnay Elena V.
Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor of the Department of Music Education
Pridnestrovian State University them. T. G. Shevchenko

ВОПРОСЫ ТРАНСФОРМАЦИИ ВНЕШКОЛЬНОЙ СИСТЕМЫ ОБРАЗОВАНИЯ: ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ

Аннотация. Расширение технических возможностей XXI века, к сожалению, не всегда направлено на развитие созидательных способностей как обучающихся, так и самих педагогов. В связи этим в сочетании компонентов музыкального воспитания отсутствует логика процесса, что требует поиска профессиональных подходов в преподавании, решающих проблему совершенствования и эффективности педагогического воздействия. В статье рассматриваются вопросы музыкального и эстетического развития школьников в учреждениях дополнительного обучения и воспитания.

Ключевые слова: музыкальное и эстетическое развитие; внешкольное образование; детские музыкальные школы; разностороннее воспитание детей; ретроспективный анализ.

ISSUES OF TRANSFORMATION OF THE OUT-OF-SCHOOL EDUCATION SYSTEM: DEVELOPMENT TRENDS

Annotation. The expansion of the technical capabilities of the 21st century, unfortunately, is not always aimed at developing the creative abilities of both students and teachers themselves. In this regard, the combination of the components of musical education lacks the logic of the process, which requires the search for professional approaches in teaching that solve the problem of improving and the effectiveness of pedagogical influence. The article deals with the issues of musical and aesthetic development of schoolchildren in institutions of additional education and upbringing.

Keywords: musical and aesthetic development; out-of-school education; children's music schools; versatile upbringing of children; retrospective analysis.

Обучение музыке в современной школе сводится либо к усвоению стандартизированной системы знаний и умений, необходимых для развития музыкальной грамотности, либо направлено на активизацию интереса детей и связанное с этим неоправданно преувеличенное значение мультимедиасредств, развлекательных элементов (флешмобы и т.д.) в содержании занятия. Поэтому практика восприятия искусства, музыки как способа художественно-эстетического освоения мира становится утраченной, «живой» процесс исполнения произведений самим педагогом или школьниками сводится к минимуму.

Большую помощь в обогащении педагогической деятельности современных учителей могут оказать разнообразные методы и приёмы работы выдающихся педагогов-музыкантов прошлого поколения. Их творческие способы в музыкальном образовании

детей базируются на сочетании методики проведения занятий, педагогического мастерства и неповторимой индивидуальности.

И. А. Зязюн отмечал, что педагогическая деятельность способствует осуществлению социальной преемственности поколений, включению молодёжи в систему существующих социальных связей, реализации природных возможностей человека в овладении общественным опытом [9].

И. В. Загвязинский определяет педагогическую деятельность как творческий процесс, достижение нового результата или оригинальных путей и методов его получения [10]. Автор убеждён в том, что новизна педагогического поиска ведёт к созданию новых педагогических систем, открытию неизвестных закономерностей. Результатом такой деятельности стали известными всем фамилии педагогов-новаторов: А. С. Макаренко, С. Т. Шацкого, В. А. Сухомлинского, Ш. А. Амонашвили, Е. Н. Ильина и др.

В этой связи значимым представляется интерес в ракурсе констатации современного качества воспитания и определения перспективных целей становления его вариативной структуры. Первоначально историческое развитие дополнительной сферы образования происходило в условиях внешкольной деятельности в течение 130 лет (1860-е – 1990-е гг.).

Определяющими для мировоззрения принципами этого исторического этапа были демократические идеи просвещения, основанные на сочетании элементарных и элитарных методик обучения в общем музыкальном образовании. С этой целью были созданы специальные общества, в которых организовывалась просветительская и образовательная деятельность рабочего класса и молодёжи. Это, прежде всего, РМО (Русское музыкальное общество), возглавленное композитором Антоном Григорьевичем Рубинштейном в 1853 году; а также созданные на его основе профильные общества в Москве, Санкт-Петербурге, Калуге и др. (хоровые объединения, филармонические объединения, сообщества любителей музыкального и драматического искусства).

Необходимость образования детей из «неимущих» сословий общества потребовала открытия учреждений музыкального образования на бесплатной основе (в большинстве случаев хоровые классы и музыкальные школы). Ярким примером является музыкально-общественная деятельность Г. Я. Ломакина и М. А. Балакирева, ставших инициаторами открытия музыкальной школы для детей в 1862 году. Наряду с этим в последней четверти XIX века были организованы бесплатные занятия (воскресные классы) при консерватории Санкт-Петербурга для детей.

Вторым направлением внешкольного обучения и воспитания была организация занятий хорового пения по инициативе различных обществ или отдельных музыкантов-педагогов. Так, организатором хора русской народной песни была Музыкально-этнографическая комиссия в Москве, занятия с которым проходили под руководством Е. Э. Линёвой. Не обошли вниманием и крестьянские хоры, которые состояли из добровольно обучающихся пению в хоре, нотной грамоте. Обучением жителей села занималась В. С. Серова, известно ее широко развернутое просветительство в российской губернии [1].

Элементарному образованию народа способствовала активная деятельность созданного в 1894 году правительственного объединения многочисленных школ, кружков, классов по различным направлениям музыкально-просветительской деятельности (пение, игра на инструментах, театральная деятельность). В 1903 году организация представляла собой развитую сеть внешкольного образования на всей территории России («Попечительство о народной трезвости») [2].

Лозунг французских философов XVIII века «Просвещение – в народ!» стал доминирующей целью и в деятельности ведущих просветителей русской педагогики. В

начале XX века идею коммуны в общественном сознании должны были реализовывать коллективные социумы подрастающего поколения, которые были необходимые для формирования коллективного мышления и качеств солидарной и ответственной личности. Решение такой задачи преследовали в деятельности А. У. Зеленко, П. Ф. Лесгафт, С. Т. Шацкий.

Решение такой задачи преследовали в деятельности «Сетлемент» - детского клуба, созданного в 1906 г. С. Т. Шацким и А. У. Зеленко; в практике общества «Детский труд и отдых» (1909 г.) и колонии «Бодрая жизнь» (1911 г.), организованных С. Т. Шацким. В. Н. Шацкая осуществляла разностороннюю музыкальную деятельность в детской организации колонии «Бодрая жизнь» (с 1911 года): познавательную (знакомство с композиторским творчеством), вокально-хоровую (одноголосное и многоголосное пение), инструментальная подготовка, пластическое интонирование (занятия по системе Э. Ж. Далькроза) [12, с. 53-64].

В 1896 году в свет выходит первый научный труд по вопросам отечественной внешкольной сферы образования - «Внешкольное образование народа» В. П. Вахтерова. С 1917 года эта система образования становится приоритетной в образовательной политике.

Так в статье 15 первого Положения отмечалось, что «два раза в неделю выделяется время для самостоятельных детских занятий, для чего привлекаются новые педагогические силы клубных, лабораторных занятий, рефератов, экскурсий, ученических собраний» [8, с. 278-281].

Для формирования сети внешкольных учреждений решающее значение сыграла научные и педагогические исследования российских ученых (В. А. Сухомлинский, С. Т. и В. Н. Шацкие, А. С. Макаренко и др.).

В 1921 году был создан «Институт клубной работы с детьми», занимавшийся разработкой путей и методов образования детей и молодежи средствами музыки как необходимой составляющей в рамках клубной деятельности [5]. Согласно этим рекомендациям с 1922 года по содействию Главсоцвоса была организована система клубной работы в школе и вне ее для учащихся всех возрастов. Общеразвивающее направление клубных форм предусматривало разнообразные виды воспитания: занятия по секциям, кружки хорового и сольного пения, просветительские концерты, походы в этнографические музеи, посещение театра и т.д.

Напряженная послеоктябрьская социальная ситуация в России не сказалась на приоритетах Советского правительства, которое всячески продолжает поддерживать и финансировать проект С. Т. Шацкого по созданию Первой опытной станции Наркомпроса. Ее экспериментальным центром становится детская школа-колония «Бодрая жизнь», ставшая базой для изучения инновационных форм и средств обучения и воспитания детей вне школы. С. Т. Шацкий обогащает и совершенствует методологическое обоснование внешкольной сферы, воспитания, пути и средства ее осуществления.

Значимое место в воспитании С. Т. Шацкий уделял большим и малым традициям, призванным укрепить коллективное начало в детском товариществе (дежурство, общественные собрания, праздники, помощь отстающим, работа на полях и др.) [12].

Значительное распространение с 1919 года получили так называемые летние школы и детские колонии, в которых дети занимались пением и музыкой.

Появление системы учреждений внешкольной работы относится к 20-м годам. Так, детский клуб «Трудовая коммуна» стал базой создания первого в стране Дома пионеров. Он начал функционировать по инициативе комитета комсомола с помощью партийных органов в 1922 г. в Хамовническом районе Москвы, положивший начало созданию таких учреждений в разных городах и районах России. С 1925 года в стране повсеместно

открываются ДХВД (Дома художественного воспитания) и самостоятельные детские библиотеки.

Значительная роль в организации внешкольных форм музыкально-воспитательной работы принадлежала Музыкальному совету Наркомпроса, организованному в 1929 году. При его непосредственном участии проводилась большая пропагандистская работа, например, участие в организации «Вагона-передвижки», одной из задач которого была помощь периферии по вопросам художественно воспитания, в проведении «Детской музыкальной конференции» (февраль 1930 г.), «Всесоюзного дня музыки» (весна 1930 г.), «Всероссийской конференции музыкантов-педагогов» (октябрь 1930) [1].

В популярные и самые распространенные формы внешкольной музыкальной деятельности входили городские и районные музыкальные празднества, смотры, олимпиады. Ярким примером детского музыкального творчества стало выступление оркестра, состоявшего из разнообразных самодеятельных инструментов, изготовленных самими детьми (Седьмая Опытная станция Наркомпроса) [4, с. 25-28].

В 30-е годы учебный план школы предусматривал сокращение учебных часов на уроки музыки. Однако активное развитие внешкольной системы воспитания компенсировало этот пробел, что было призвано способствовать удовлетворению духовных интересов подрастающих поколений, повышению их музыкально-образовательного уровня. Огромную роль в развитии внешкольной работы сыграли распоряжения Центрального Комитета партии и Совета Народных Комиссаров Российской Федерации, обязавших наркоматы совместно с наркомпросами, комсомолом, профсоюзами развернуть разностороннюю внешкольную сеть. Основные аспекты деятельности были закреплены в ведущих постановлениях ЦК ВКП (б) [8, с. 78] и СНК РСФСР 1932 г.

В целом целевое содержание программы воспитания Домов пионеров и школьников конца 30-х годов было обусловлено идеологической направленностью всего процесса образования молодежи и определяло структуру внешкольной сети, связанной с учебно-кружковой, методической и массовой деятельностью.

В целом насчитывалось 46 ДХВД (дома художественного воспитания детей), 18 СХВД (станции художественного воспитания детей), 15 дворцов пионеров, 48 домов пионеров, 24 дворца культуры. С 1936 года в РСФСР происходило увеличение количества этих учреждений.

Активное участие в организации массовых мероприятий в школах принимали руководители творческих объединений домов и дворцов пионеров. Взаимодействие с общеобразовательной школой осуществлялось на высоком уровне: оказывалась методическая помощь, проводились семинары для учителей, проводился их инструктаж по вопросам внеклассной деятельности, создавались коллективы-спутники. Большую помощь в этом направлении оказывали ДХВД, где разрабатывались методические документы, осуществлялся обмен опытом, составлялись репертуарные, в том числе, нотные сборники, проводилась исследовательская работа.

Первое учреждение подобного типа было открыто в 1932 году в Ленинграде. В его музыкальном кабинете разрабатывались и обсуждались программы для кружков и уроков пения, проводились занятия творческих объединений учителей музыки. С открытием Ленинградского Дворца пионеров в 1937 году ДХВД был преобразован в отдел художественного воспитания этого Дворца, коллективы и кружки которого насчитывали около 5 тысяч участников.

В первые годы его работы были созданы симфонический, духовой, неаполитанский, кавказский оркестры, оркестр народных инструментов, а также пять хоров, организовывались классы обучения игре на баяне, фортепиано, гитаре, вокальная

студия. В 1938 году композитор И.О. Дунаевский стал руководителем созданным на базе Дворца ансамбля песни и пляски.

С 1936 года Центральный ДХВД в Москве выполнял роль творческой лаборатории вокально-хорового образования детей, на базе которой был создан успешный детский хоровой коллектив, ставший лучшим детским коллективом страны по достигнутым результатам. Под руководством В.Г. Соколова в 1938 году хор принял участие в первом всероссийском методическом совещании по вокальному воспитанию детей и показал хороший уровень.

С начала 30-х годов получают широкое распространение Детские музыкальные школы и развиваются в 50-е-60-е годы. Наблюдалась прогрессивная динамика: их количество с 1945 по 1960 годы по сравнению с довоенным периодом только в РСФСР увеличилось почти в десять раз [8, с.133-136].

Важной предпосылкой образовательной политики 1947 года явилась гуманизация теории и практики воспитания в деятельности НИИ художественного воспитания, создание которого отвечало осуществлению больших и сложных задач научно-исследовательского и методического характера.

Генеральной проблемой исследования Института стало «Искусство и формирование духовного мира советского школьника». В ее контексте анализировались следующие аспекты: различные виды искусств и их воспитательное воздействие на обучающихся разного возраста, специфика влияния отдельных жанров и др. Усилиями талантливых педагогов-музыкантов О. А. Апраксиной, М. А. Румер, В. Н. Шацкой, Т. А. Беркман, К. В. Головской в экспериментальных творческих группах не только возрождались и пропагандировались прогрессивные традиции российского музыкального образования, но и накапливался новый позитивный опыт деятельности в этой области.

В исследуемый период получила расцвет активная работа всех учреждений внешкольного воспитания (дома (дворцы) пионеров и школьников, станции юных натуралистов и техников, спортивные школы, подразделения в клубных организациях для детей и молодежи, Дворцы и Дома и культуры). Клубно-кружковые организации по интересам, как правило, активно содействовали работе внешкольных учреждений. Постепенно они превращались в социокультурные и культурологические центры, устанавливали взаимодействие со школой (внеклассными занятиями), оставляли за собой приоритетные позиции в практике, решая очень важные образовательно-воспитательные задачи. Одной из них было в определенной мере восполнение пробела уроков пения, приобщение к высоким образцам искусства, развитие интересов и творческих возможностей детей.

Общие вопросы реформы образования обсуждались в январе 1960 года на Всероссийском съезде учителей, были затронуты проблемы воспитания творческой активности, инициативы, самостоятельности подрастающего поколения, в связи с которыми выявили необходимость «выйти за стены школы». В 1960-е годы происходит формирование государственной модели структуры внешкольной деятельности. Этот период характеризует подъем внешкольной деятельности: появление детских автотрасс, клубов моряков, астрономических обществ, военно-спортивных клубов сопровождается увеличением сети комплексных внешкольных учреждений. Подготовка детей к труду, выполнение гражданских функций, рациональное проведение досуга считались задачами внешкольных учреждений, рассматривавшихся не только в качестве учебных заведений, но и важнейшего звена социального воспитания [8, с. 7]. Таким образом, формируются многочисленные неформальные движения на основе государственной структуры внешкольной сферы образования. В этой связи большую роль приобрели личностно-ориентированные идеи воспитания, широко исследуется феномен досуга в трудах по

отечественной культуре Л. А. Балашковой, О. С. Газманом, С. Н. Сафоновым, С. А. Шмаковым, А. А. Фоминым; идеи охраны окружающей среды в работах И. П. Иванова, Ф. Я. Шапиро. Для этих лет характерна организация многочисленных поисковых объединений по типу «поисковиков» археологических военных находок, могил неизвестных солдат, а также клубов патриотической песни и деятельность всероссийского лагеря «Орлёнок».

В начале 60-х годов повсеместно по всем городам России получило распространение деятельность энтузиастов по организации досуга школьников в каникулярное время, таких как В. Ширяева, О. Газман, В. Крапивина, Е. Волкова.

Серьезное научное обоснование получили теоретические аспекты активизации педагогической деятельности в трудах Л. Ю. Гордина, З. И. Равкина; вопросы создания благоприятной психологической атмосферы на занятиях и в школьном коллективе, освещенные исследователями М. В. Юрьевой, М. Г. Яновской, И. П. Ивановым, М. Г. Казакиной, Т. Е. Конниковой, А. Н. Лутошкиным.

1971-1985-е годы именуется как «Застойные годы» или этап «зрелого социализма» и характеризуются следующими изменениями в образовании. Существенное влияние на содержание и характер внешкольной деятельности оказал переход в 70-е годы к всеобщему среднему образованию в нашей стране. Анализ пятилетних планов (развития народного хозяйства) СССР даёт основание полагать, что приоритетным направлением политики государства являлась организация досуга детей и подростков и было отражено в следующем положении: «...Осуществлять дальнейшее всестороннее развитие народного образования и ... культуры», усовершенствовать внешкольную деятельность, расширить сеть детских учреждений внешкольного воспитания, связанных с воспитанием подрастающего поколения. Укрепить их материальную базу» [6, с. 80].

Результатом такой политики в 70-е годы стали следующие показатели: улучшились материальные условия организации досуга школьников за счёт дополнительных материальных вложений и финансовой помощи организаций, закрепляемых бюро райкомов и горкомов партии в роли шефствующих; значительно возросла динамика внешкольной системы, начиная с 70-х годов практически в два раза по сравнению с предыдущим десятилетием: 1625 домов пионеров и ДХВД (1960 г.), 2025 (1970 г.), 2424 (1975 г.).

В 1970-е годы начинают создаваться хоровые школы. Некоторые из них реорганизуются из бывших хоровых студий. Среди них необходимо отметить хоровые коллективы «Весна» (Москва, руководитель А. Пономарев), коллектив Ленинградской хоровой школы (руководитель Л. Аншелес) и другие.

Хоровые отделения оказали огромное влияние на подъем исполнительской хоровой культуры, совершенствование музыкального воспитания школьников.

70-80-е годы 20-го столетия ознаменованы целым рядом новаторских начинаний для музыкальных школ, реализация которых получает свое воплощение в последние годы: реконструкция и разработка новых учебных планов и т. д. Значительно моделируются сложившиеся традиционные формы организации воспитания средствами музыки.

Обогащается структура музыкальных школ: наряду с хоровыми отделениями создаются отделения хореографии, изобразительного и даже театрального искусства, и таким образом возникает предпосылка преобразования музыкальных школ в школы искусств, ставшие новыми очагами всестороннего массового эстетического образования и воспитания детей. Широкое распространение они получили в районных центрах, сельской местности, рабочих поселках. Новые виды творческой деятельности детей были результатом обобщения лучшего опыта послевоенных десятилетий, накопленного в области школьных и внешкольных форм эстетического образования и воспитания,

которые синтезировали Детские школы искусств: детские хоровые и оркестровые коллективы, хореографические ансамбли, театрализованные представления.

В 70-е годы зародился опыт сотрудничества общеобразовательных школ, ДМШ и ДШИ. Получает широкое распространение практика работы учреждений музыкального образования (ДМШ и ДШИ) на базе общеобразовательных учреждений. Опыт предшествующих лет и традиции музыкального обучения младших школьников стали базой разработки новой структуры учебного плана в детских музыкальных школах и ДШИ в соответствии со сложившейся в жизни практикой к 1987 году.

Тенденция к укреплению совместной деятельности и координации взаимодействия социально-образовательных институтов, выполняющих воспитательные функции, отчетливо проявилась в 70-е годы; расширились связи общеобразовательных и внешкольных проектов, активизировалось участие общественности в вопросах воспитания детей.

Это обстоятельство привело к созданию новой организационной формы работы – культурно-спортивного комплекса, нацеленного на интеграцию усилий культурно-просветительных, спортивных учреждений для более эффективного проведения совместных мероприятий, осуществления комплексного подхода в коммунистическом воспитании трудящихся и подрастающего поколения, «организации содержательного досуга» [7]. Ежегодные планы по развитию структуры внешкольных учреждений рассматривались также Всесоюзным центральным советом профсоюзов (ВЦСПС) при утверждении бюджетов профсоюзов. Так, в 80-х годах в различных кружках, спортивных секциях, любительских объединениях, организованных профсоюзами, занималась почти 1/5 часть от обучающихся в СОШ страны, в ведении профсоюзов СССР находилось около 97000 кружков детской художественной самодеятельности [3, с. 199]. Большой опыт музыкального и эстетического развития молодежи накапливался в работе детских секторов культурно-досуговых учреждений, организованных по инициативе профсоюзных организаций предприятий промышленности, транспорта и других отраслей в Волгоградской, Иркутской, Мурманской, Оренбургской, Пермской, Саратовской, Тюменской, Челябинской и других областях.

Функционирование широко доступных, по различным интересам и видам деятельности детей Центры эстетического образования как доминирующий вектор совершенствования сферы досуга и внешкольной деятельности определился к концу XX века. Происходила постепенная трансформация внешкольной сети в иерархические педагогические комплексы. Закон «Об образовании» (1992 г.) предусматривал преобразование ДХВД и Домов пионеров в комплексные структуры. Определялись и совершенствовались формы комплексных систем работы во внешкольной сфере. Вместе с ними задачи художественного воспитания выполняли Центры эстетического воспитания, детские и подростковые организации соответственно интересу к определенному виду искусства, школы эстетического воспитания и другие учреждения культуры. Происходила реорганизация сферы внешкольной работы в сеть дополнительного образования детей. На основе этого формировались иные способы интегративного взаимодействия базового и дополнительных образовательных структур: классы общего образования и школы, входящие в состав УДОД, Центры творчества, детские и юношеские объединения, центры углубленного изучения музыки, школы традиционной русской культуры и промыслов и др.

Итак, ведущие педагоги, исследователи прошлого поколения транспонировали основную задачу урока музыки в контексте урока искусства и видели его цель в формировании музыкальной культуры личности школьника как неотъемлемого компонента духовного потенциала человечества. Это в свою очередь предполагало выход

за пределы только музыкального постижения бытия на уровень создания единой образовательной культурно-эстетической среды.

ЛИТЕРАТУРА

1. Апраксина О.А. Очерки по истории художественного образования в советской школе. – М.: АПН РСФСР, 1956. – 224 с.
2. Арчажникова Л.Г. Музыкальное воспитание в России во второй половине XIX – начале XX века // Методика музыкального воспитания. Ч.1: Уч. пос. – М.: МГЗПИ, 1990. – 52 с.
3. Влиятельная сила советского общества. – М.: Политиздат, 1982. – С.199. - 320 с.
4. Гречишникова А.Д. Концерт «Песни и пляски народов СССР» в Москве // Искусство в школе. – 1927. - №1. – С.25-28.
5. Доклады заведующих ОПУ о деятельности за 1920-1922 гг. // ГА РФ. – Ф.1575. – Оп.1. – Ед.хр.119. – Л.18.
6. КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК КПСС. – М.: Просвещение, 1986. – Т.12. – С.80. – 120 с.
7. Культурно-спортивный комплекс / Сост. Т. Н. Пресс. - М.: Профиздат, 1985. – 112 с.
8. Народное образование в СССР: Сб. документов 1917-1973 гг. – М.: Статистика, 1974. – С.278-281. – 340 с.
9. Основы педагогического мастерства / Под ред. И.А. Зязюна. – М.: Просвещение, 1989. – 302 с.
10. Педагогическое творчество учителя / В. И. Загвязинский. - М.: Педагогика, 1987. - 159 с.
11. Цыпин Г. М. Музыкальное исполнительство и педагогика. Учебник для вузов. - М.: Юрайт, 2019. - 188 с.
12. Шацкая В. Н. Музыкально-эстетическое воспитание детей и юношества. – М.: Педагогика, 1975. – 278 с.

REFERENCES

1. Apraksina O.A. Ocherki po istorii hudozhestvennogo obrazovaniya v sovetskoj shkole (Essays on the history of art education in the Soviet school), Moscow: APN RSFSR, 1956, 224 p.
2. Archazhnikova L.G. Metodika muzykal'nogo vospitaniya (Musical education methodology), Moscow: MGZPI, 1990, 52 p.
3. Vliyatel'naya sila sovetskogo obshchestva (An influential force in Soviet society), Moscow: Politizdat, 1982, pp.199 (320 p.).
4. Grechishnikova A.D., Iskusstvo v shkole, 1927, No.1, pp. 25-28.
5. GARF (State Archive of the Russian Federation). F.1575. Op. 1. Ed.hr.119. L.18.
6. KPSS v rezolyuciyah i resheniyah s"ezdov, konferencij i plenumov CK KPSS (The CPSU in resolutions and decisions of congresses, conferences and plenums of the CPSU Central Committee), Moscow: Prosveshchenie, 1986, vol.12, pp. 80 (120 p.).
7. Kul'turno-sportivnyj kompleks (Cultural and sports complex), Moscow: Profizdat, 1985, 112 p.
8. Narodnoe obrazovanie v SSSR (Public education in the USSR), Moscow: Statistika, 1974, pp. 278-281 (340 p.).
9. Osnovy pedagogicheskogo masterstva (Fundamentals of pedagogical excellence), Moscow: Prosveshchenie, 1989, 302 p.

10. Pedagogicheskoe tvorchestvo uchitelya (Pedagogical creativity of the teacher), Moscow: Pedagogika, 1987, 159 p.
11. Сурин Г. М. Музыkal'noe ispolnitel'stvo i pedagogika (Musical performance and pedagogy), Moscow: YUrajt, 2019, 188 p.
12. SHackaya V. N. Muzykal'no-esteticheskoe vospitanie detej i yunoshestva (Musical and aesthetic education of children and youth), Moscow: Pedagogika, 1975, 278 p.

Ван Юймэн

магистрант

ФГБОУ ВО «Московский государственный академический художественный институт
им. В.И. Сурикова при Российской академии художеств»

e-mail: Wang.yumeng@rambler.ru

Научный руководитель - **Му Кэ**, приглашенный профессор,

ФГБОУ ВО «Московский государственный академический художественный институт
им. В.И. Сурикова при Российской академии художеств»,

заместитель директора Международной академии изящных искусств
в Харбинском педагогическом университете

Wang Yumeng

graduate student

Moscow State University Surikov

Supervisor – **Mu Ke**, visiting professor,

Moscow State University Surikov,

Deputy Director of the International Academy of Fine Arts at Harbin Pedagogical University

ВЛИЯНИЕ РУССКОЙ МАСЛЯНОЙ ЖИВОПИСИ НА РАЗВИТИЕ КИТАЙСКОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА ПОСЛЕ 1990-Х ГОДОВ

Аннотация. В статье затронута краткая история развития масляной живописи в Китае. В особенности, как класс масляной живописи К. М. Максимова повлиял на становление Китайской школы масляной живописи и художественное образование художников после 1990-х гг. На примере работ китайских художников Вэй Чуаньи и Цзинь Шаньи рассматривается современная китайская живопись, как продолжение российской традиции. Учитывая предысторию формирования группы Максимова, можно проследить историю взаимоотношений России и Китая в области изобразительного искусства. Можно сказать, что каждый этап китайской живописи маслом тесно связан с советским искусством. Этого можно достичь в соответствии с тремя этапами: уровнем подготовки, уровнем успешного применения основ русского искусства и уровнем создания собственного стиля, основанного на квалифицированном российском художественном образовании.

Ключевые слова: масляная живопись, реализм, китайское искусство, китайская живопись, современное искусство, К.М. Максимов, Вэй Чуаньи, Вэй Чуаньи.

THE INFLUENCE OF RUSSIAN OIL PAINTING ON THE DEVELOPMENT OF CHINESE FINE ART AFTER THE 1990S

Annotation. The article touches upon a brief history of the development of oil painting in China. Particularly how K. M. Maximov's oil painting class has influenced the formation of the Chinese school of oil painting and artists' art education after the 1990s. On the example of works by Chinese artists Wei Chuanyi and Jin Shan'i the modern Chinese painting is examined as a continuation of the Russian tradition. Considering the prehistory of the formation of Maximov's group, we can trace the history of the relationship between Russia and China in the field of fine arts. It can be said that each stage of Chinese oil painting is closely related to Soviet art. This

can be achieved according to three stages: the level of training, the level of successful application of the basics of Russian art, and the level of creation of their own style based on a qualified Russian art education.

Keywords: oil painting, realism, Chinese art, Chinese painting, modern art, K.M. Maksimov, Wei Chuanyi, Wei Chuanyi.

История развития китайской масляной живописи – это процесс постоянного обучения у западных мастеров и повторения их техник, в ходе чего китайская масляная живопись постепенно развивалась, приобретая собственный колорит, характерный для ее национальности [4, с. 73-77]. Развитие китайской живописи связано с творческой концепцией реалистической живописи и методами ее преподавания. Начало периода становления реалистического метода в китайской живописи относится к первым десятилетиям XX века. В китайском искусстве, основанном на реалистическом методе, художники более консервативны, чем в других странах. Однако основной этап развития китайского реализма в современной живописи приходится на 1950-1960-е годы, когда русский художник К.М. Максимов учился в Китае, чьим преподавателем был П. П. Чистяков. Талантливые ученики начинают пользоваться методом Чистякова, который получил название «суровый стиль», впоследствии прозвучавший в китайских школах как «деревенский реализм» и «живописные шрамы», а в культуре начинается период так называемых «шестидесятых», который, согласно ряду его особенностей, был перенесен в «условный» Китай в 1980-е годы. По мнению многих аналитиков, Китай сегодня конкурирует с двумя основными направлениями: реализмом и постмодернизмом, которые претерпевают различные метаморфозы [8, с. 134].

Искусствовед Цзя Фанчжоу считает, что китайская реалистическая масляная живопись прошла три этапа:

1. Группа художников, представляющая традицию западного реализма в Китае в 1920-х гг., на которую повлияло искусство Европы, Америки и Японии. Главный представитель этой группы – художник Сюй Бэйхун;

2. Группа художников, которая переняла опыт русского критического реализма XIX и социалистического реализма советской эпохи;

3. «Неоклассицизм», основанный на классицизме Европейской академии, и «сюрреализм», основанный на открытости и западном сюрреализме послереформенного времени [1].

Константин Мефодьевич Максимов (1913-1993) был выдающимся советским художником, он внес активный вклад в художественную карьеру нового Китая. В 1935 году Максимов поступил в мастерскую профессора Рязского при Суриковской Академии художеств в Москве, где впоследствии остался преподавать. Он приехал в Китай в 1950-х годах, чтобы обучать членов китайского сообщества масляной живописи, а также создал множество работ. Среди них известны такие, как «Китайская деревня» (1955 г.) «中国村» (Рис. 1.) и «Портрет Ци Байши» (1956 г.) «齐白石画像» (Рис. 2). Группу профессора Максимова называют «Колыбелью ректоров», потому что большинство из его учеников стали ректорами и деканами Китайских университетов искусств. Ответственным за эту группу являлся Фэн Фаси. Самый молодой – Цзинь Шаньши, который стал ректором Центральной академии изящных искусств Китая. Ван Люцю в то время был профессором, а остальные студенты Максимова стали преподавателями других университетов [2, с. 211].



Рис.1. - К.М. Максимов.
Китайская деревня. 1955 г.



Рис.2. - К.М. Максимов.
Портрет Ци Байши. 1956 г.

В теоретических разработках К. М. Максимова четко изложена его позиция в отношении развития художественных жанров. По его мнению, в жанре пейзажа важно показать идею самого творчества, в портрете – внутренний мир героя; если в произведении представлены два или более жанра, например пейзаж и портрет, пейзаж метафорически раскрывает внутренний мир человека [3, с. 98-104].

Максимов часто рисовал улицы и переулки старого Пекина со своими учениками, заводы и строительные площадки, делал наброски в пригородах Пекина, Ухани, Чунцина, Ханчжоу и Шанхая. Идеология преподавания Максимова требовала, чтобы учащиеся уважали объективные законы искусства и живописи, придавали большое значение естественному рисованию, анализировали цвет и наблюдали за предметами с помощью естественного рисования, подчеркивали онтологические приемы масляной живописи. Максимов К. М. подчеркивал необходимость соблюдения студентами законов живописи, постепенно развивая собственный уникальный художественный стиль в процессе изучения законов искусства [7, с. 17-22]. Он придавал большое значение научному аспекту художественного образования и подчеркивал важность формы, просил своих учеников сосредоточиться на набросках, анализировать цвет и форму. Максимов разработал методы, позволяющие совершенствовать технику реализма, и обучал этому своих студентов. Обязательным требованием мастера было изучение природы, взаимосвязь теплых и холодных тонов. Учебная программа Максимова включала в себя такую особенность, как выход на пленэр. До его приезда студенты, в основном, занимались в аудиториях. В группе Максимова значительное внимание уделялось работе на природе, на открытом воздухе. Главная цель художника – изобразить предметы реалистичными. Он произнес длинную речь на втором заседании Национального совета Ассоциации изящных искусств по таким темам, как техника масляной живописи, реальность жизни, предмет и форма, характеристики портретной живописи и пейзажа. Картины Максимова хранятся в Третьяковской галерее, в Испании, Италии, Германии, Нидерландах, Японии и Китае. Ему было присвоено звание народного художника РСФСР, он стал лауреатом двух Сталинских премий. Как блестящий педагог, К. М. Максимов впоследствии воспитал многих известных китайских художников [7, с. 17-22].

Закон единства и борьбы противоположностей, света и тьмы, добра и зла, красоты и уродства действует в мире – это закон диалектики, сформулированный Гегелем, очень близок сформировавшемуся с древних времен в Китае особому мировоззрению, в основе которого лежит дуалистическая концепция существования. Китайцы верят, что гармония

вселенной создается «Инь» и «Ян» «阴»与«阳» (землей и небом, женской и мужской ипостасями Вселенной) [9]. Эта философия легла в основу китайской картины мира. Если зритель не понимает произведение, такое творчество является немым, поскольку не способствует диалогу. Когда художник пытается устно объяснить свое творение зрителю, художественный замысел конкретного произведения, это указывает на творческую беспомощность. Хорошая работа не нуждается в объяснении, она понятна обычному человеку и в то же время выразительна. Воздействие и сила влияния произведения искусства на человека остается мерой его художественной ценности: антитеза художественной выразительности, как конфликт и взаимодополняемость добра и зла, нового и старого, света и тьмы, когда пара противоположностей устанавливает гармоничные отношения в природе [7, с. 17-22].

После 1957 года советско-китайские отношения претерпели незначительные изменения, и китайско-российские художественные обмены были прерваны. В начале 1980-х годов китайско-советские отношения начали неуклонно развиваться, и культурное сотрудничество между двумя странами участилось. Китайско-советский саммит в мае 1989 года окончательно нормализовал отношения между двумя странами. После распада Советского Союза в начале 1990-х годов китайско-советские отношения были преобразованы в китайско-российское сотрудничество [10].

С сентября 1992 г. правительства двух стран ежегодно подписывают «Китайско-российское соглашение о сотрудничестве в области образования». 26 июня 1995 г. правительства двух стран подписали «Соглашение о взаимном признании ученых степеней и свидетельств об ученых степенях между Правительством Китайской Народной Республики и Правительством Российской Федерации». В июле 2001 г. главы обеих стран подписали договор о добрососедстве и дружбе. В августе 2001 года на втором заседании Пекинского комитета был учрежден проект «Русское искусство». Согласно плану соглашения о сотрудничестве, в 2002 году Министерство образования Китая поручило Китайскому стипендиальному совету подготовить первую партию крупномасштабных оплачиваемых проектов путем отбора и направило кандидатов в студенты-искусствоведы в Россию. Вторая партия иностранных студентов, финансируемых государством, тоже была быстро отобрана.

В январе 2003 года группа старших художников провела симпозиум со студентами, обучающимися в России. Председатель Ассоциации художников Китая, бывший декан Центральной академии художеств профессор Цзинь Шань, который в 1950-х годах проходил курс живописи маслом Максимова, отметил, что во многих европейских странах большинство профессий в области искусства и живописи исчезают, и только Россия сохраняет традиционный европейский стиль и концепцию живописи.

На этот раз несколько товарищей из числа избранных художников добились определенного успеха в Китае. В соответствии с текущей ситуацией, существует два типа обучения за рубежом. Один из них – «приглашенный ученый», основной задачей которого является изучение актуальных проблем российского художественного творчества и образования и завершение обучения. Другой – твердое понимание и освоение российской системы художественного творчества и образования, завершение обучения, а также дополнение системы преподавания отечественного художественного университета и совершенствование профессорско-преподавательского состава. На сегодняшний день иностранные студенты направляются в четыре известных российских университета. Отобранные государством студенты-искусствоведы направляются в большинство провинций, городов, автономных районов и провинциальных школ по всей стране. Такого масштаба не было со времен основания Китайской Народной Республики. Это свидетельствует о признании российской образовательной системы китайским

правительством. В то же время практика китайского художественного образования доказывает, что российская система художественного образования по-прежнему имеет практическое значение для Китая.

Сегодня система высшего художественного образования Китая и методы преподавания диверсифицировались, и система советского образца больше не доминирует, но ее центральная образовательная система по-прежнему основана на реализме. Независимое мышление в области изобразительного искусства в открытой среде не повлияло на китайскую модель художественной диверсификации и будет лучше поддерживать экологический баланс китайской системы образования. Базовое высшее художественное образование в России основано на строгой реалистической образовательной системе. Реальность, находящаяся под защитой многих концепций сосуществования, дала российской системе художественного образования хороший шанс выжить.

В то же время сфера мировой культуры и искусства быстро развивалась, энергия отдельных творцов искусства была в значительной степени мобилизована. Когда мощное течение модернистской мысли вынудило некоторые художественные факультеты в мире активно или пассивно отказаться от реалистической системы образования и развивать творческие методы и творческое развитие, ситуация в мире искусства претерпела огромные изменения. Российская реалистическая система преподавания является продолжением и развитием западноевропейской системы высшего образования в практике Российской высшей академии художеств. Нынешнее положение современного искусства в мире, его систематические исследования, сохранение и развитие играют важную роль в управлении экологическим балансом мирового искусства и даже культурных сфер.

В отношении российского художественного образования существует мнение: российская система художественного образования консервативна. Российская система искусства и преподавания уникальна в мировой системе искусства и преподавания. Эта идея все еще слишком экстремальна, потому что современный российский университет искусств воспитал многих выдающихся художников.

С развитием рынка масляной живописи в 1990-х годах поведение коллекции масляной живописи потенциально влияет на направления искусства. По возрастному составу художников выделяли на «четыре поколения, живущих под одной крышей» от первого поколения мастеров Лю Хайсу, Линь Фэнмяня и Янь Вэня в 1980-е гг. поколение отступает на вторую строчку, а художники пятого поколения, такие как Лю Сяодун, Ши Чун, Мао Янь, Дуань Чжэнцзюй и другие, поступили в Академию изящных искусств в новую эпоху и вошли в кружок живописи в 1990-х годах, привлекая внимание [11].

Художественной прелюдией к 1990-м годам стала «Художественная выставка нового поколения», проходившая в Музее истории Китая в 1991 году. Эта выставка имеет важное просветительское значение для приспособления мира искусства от пустого концептуального уровня к реалистическому уровню. По словам арт-консультанта Фань Диана, «Эта выставка в наибольшей степени символизирует и воплощает специфическое состояние китайской культурной сцены за последние два года». Это показывает ослабление экспериментального энтузиазма по выражению реалий повседневного опыта в 80-х годах. В то время основное направление реализма в производстве картин маслом в 1990-х годах было нарушено, и реалистический стиль был разделен. Некоторые художники продолжают свои реалистические техники, но они уделяют больше внимания изучению состояния жизни и выражению исторической и культурной духовной атмосферы, такие как Ло Чжунли, Гун Лилонг, Хэ дуо, Лин, Чэн Куньлинь, Дин Фань и так далее. Другая группа художников изменила свою точку зрения и сформировала новый взгляд на свои работы: например, Лю Сяодун рисовал повседневную жизнь крупным

планом без декораций, для раскопок духовного достоинства человека, Хэнань Дан Цзяньвэй и Дан Чжэнцю изобразили естественную жизнь сельской местности. У них разные концепции и интересы, но все они расширили рамки реализма.

По словам художественного консультанта выставки Фань Диана, «выставка символизирует и воплощает определенное состояние китайской культурной сцены за последние два года», что знаменует собой отлив экспериментального энтузиазма в отношении 1980-х годов к описанию повседневной реальности. В то время реалистическое течение создания картин маслом в 1990-х годах было нарушено. Хотя некоторые художники продолжали придерживаться реалистического метода, они уделяли больше внимания изучению жизненного уклада и выражению духовной атмосферы истории и культуры, такие как Ло Чжунли, Гун Лилонг и Хэ Дуо, Линг, Чэн Куньлинь, Дин Фань и др. Другая группа художников изменила перспективу, чтобы сформировать новый взгляд на свои работы: например, Лю Сяодун изобразил повседневную жизнь на небольшом расстоянии без прикрас; раскопки человеческого духовного достоинства, Хэнань Дуань Цзяньвэй и Дуань Чжэнцюй выразили естественное жизненное состояние сельской местности. У них разные концепции и интересы, но все они расширяют рамки реализма.

Выразительные картины маслом также появились в тот же период у таких художников, как: Цзя Дифэй, Янь Пин, Шэнь Линь, Ван Юпин, Сунь Цзяньпин, Чжао Кайкун, Ван Кэцзюй, они смело использовали красоту ритма и ритма линий, штрихов и картин, вдохновленные духом и полные интереса. Есть также художники, которые сочетают концепции модерна с техникой станковой живописи маслом для изучения символического и концептуального языка: например, Сюй Цзян, Ши Чунь, Го Цзинь, Цзэн Хао и другие. Обладая крайним жестоким реализмом, Ши Чонг дважды трансформирует различные звенья инсталляционного искусства и перформанса и синтезирует их в двухмерную точную презентацию, завершая тем самым процесс определения концепции, и его важность превзошла масштабы традиционной масляной живописи. Цзэн Хао использует разрозненные фрагменты чистого материала как метафору условий городской жизни.

Вэй Чуань, старейшина кружка живописи, известный художник и педагог по искусству, является первым поколением выдающихся художников маслом в Новом Китае. В апреле 1955 г. он был принят в учебный класс масляной живописи Центральной академии художеств, под руководством советского знатока масляной живописи профессора К. М. Максимова он проводил всестороннее и систематическое изучение и исследование масляной живописи. Вместе со студентами масляного класса и профессором Максимовым он ездил рисовать в Ухань, Чунцин, Чэнду, Сиань и другие места, читал лекции в различных художественных колледжах. В 1989 году картина маслом «Утренняя звезда» была выбрана для 7-й Национальной художественной выставки и опубликована в 11-м выпуске журнала «Искусство».



Рис.3. - Вэй Чуань.
Длинное море. 2002 г.

В 2002 году Управление живописи и каллиграфии Собрания народных представителей провинции Фуцзянь опубликовало «Коллекцию пейзажной живописи Вэй Чуань». В мае приняло участие в пекинской «Выставке работ Максимова» и симпозиуме учебного класса живописи маслом Максимова. Среди работ Вэй Чуань известны такие картины маслом, как: «Длинное море» (2002 г.) (Рис. 3), «Угол улицы» (2004 г.), «Вид на море» (2004 г.), «Великая стена» (2005 г.), «Вилла» (2006 г.).

Вэй Чуаньши овладел китайским и западным искусством и после выхода на пенсию возглавил организацию Сямэньского творческого центра Китайской ассоциации художников. В возрасте 80 лет он настоял на том, чтобы путешествовать за тысячи миль и читать тысячи книг, находить художественные материалы и вдохновение в природе, реальной жизни, а также активно участвовать в мероприятиях по обмену искусством. Он написал собственное стихотворение: «Мир – это окружающая среда, люди – родственники, а создание счастья – самое главное» [5].

Цзинь Шаньши – китайский художник 20-го века, известный своими реалистичными изображениями обнаженной натуры, национальными сценами революционного Китая, безмятежными пейзажами и портретами. В 1955 г. он обучался в классе масляной живописи при бывшем Советском Союзе у Константина Максимова. Среди его самых известных работ масляной живописи «Свет на реке Арно», «Таджикская дама» (1994 г.), «Взгляд на Восток» (1997 г.) (Рис. 4), «В помещении» (1999 г.) [6]. Художественные

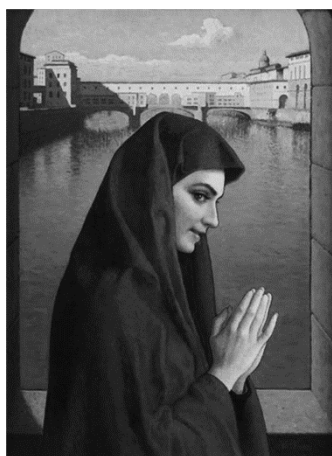


Рис.4. - Цзинь Шаньши.
Взгляд на Восток. 1997 г.

достижения Цзинь Шаньши отражены во многих его портретах. Среди всех его работ те, которые отражают человечность людей, лучше всего представляют его художественный стиль. Цзинь однажды сказал, что его самой заветной целью было создать картину маслом, которая пробуждает то, что он называет духовной сущностью людей с Востока. В 21 веке его картины приобрели новый оборот, демонстрируя живые линии и яркие цвета. Это отражает его последовательное стремление к реализму. На протяжении десятилетий художник исследует новые формы масляной живописи. Хотя тенденции и причуды приходят и уходят, он всегда оставался верным своим идеалам, рисуя свои оды человечеству на холсте для всеобщего восхищения.

Наконец, следует отметить, что отношения между Россией и Китаем в области культуры и искусства развиваются углубленно, и они, безусловно, будут способствовать дальнейшему углублению отношений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Китайская живопись маслом отошла от чистой ручной росписи // Yaxing Art Network. – <https://ych.art/> (дата обращения: 15.01.2023).
2. Ли Япин. Творчество учеников К.М.Максимова – продолжение традиции реалистического искусства живописи в Китае // *Общественные и гуманитарные науки.* – 2008. – №70-1. – С. 211-217.
3. Лю Хуа. Китайско-российский художественный обмен и развитие в XXI веке. Международная научно-практическая конференция «Россия-Китай. Диалог пластических искусств». Материалы международной научной конференции. – М.: МГХПА им. С.Г.Строганова, 2022. – 302 с.
4. Ляо Чжэндин. Особенности национального характера китайской масляной живописи // *Известия Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена.* – 2012. – №153. – С. 73-77.
5. Вэй Чуаньши // *Artron.net.* – URL: <https://weichuanyu.artron.net/about> (дата обращения: 15.01.2023).
6. Работы художника Цзинь Шаньши // Сервисная компания MutualArt. – URL: <https://www.mutualart.com/Artwork/The-Tajike-Lady/121194ED2D49F4FF> (дата обращения: 15.01.2023).

7. Сюй Хао. Влияние учения К.М.Максимова о живописи на преподавание живописи в Китае // Научный форум: Филология, искусствоведение и культурология: сб. ст. по материалам LVIII междунар. науч.-практ. конф. – № 4. – М.: Издательство МЦНО, 2022. – С.17-22.
8. Цинь Сяофэн. Развитие преподавания русской масляной живописи в Китае // Культура и цивилизация. – 2018. – Т. 8. – № 6А. – С. 134-142.
9. Экспозиция «Искусство Китая» // Государственный музей Востока. – URL: <https://www.orientmuseum.ru/collections/china/index.php> (дата обращения 15.01.2023).
10. Ю. Антон. Создание и преподавание русского искусства и китайской масляной живописи // Искусство сегодня (2010 г.) – URL: <http://www.artnow.com.cn/CommonPage/ArticleInfo.aspx?ChannelID=274&ArticleID=25283> (дата обращения 15.01.2023).
11. Яо Лаоши. Типы, характеристики и методы оценки китайских картин маслом / «Искусство» (академический зал – сеть учебных книг и документов), – 2015 г. – URL: <http://www.xueshut.com/meishu/50474.html> (дата обращения 15.01.2023).

REFERENCES

1. Kitaiskaya zhivopis' maslom otoshla ot chistoi ruchnoi rospisi // Yaxing Art Network. – <https://ych.art/>
2. Li Yapin. Tvorchestvo uchenikov K.M.Maksimovym – prodolzhenie traditsii realisticheskogo iskusstva zhivopisi v Kitae // Obshchestvennye i gumanitarnye nauki. – 2008. – №70-1. – Pp. 211-217.
3. Lyu Khua. Kitaisko-rossiiskii khudozhestvennyi obmen i razvitie v XXI veke. Mezhdunarodnaya nauchno-prakticheskaya konferentsiya «Rossiya-Kitai. Dialog plasticheskikh iskusstv». Materialy mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii. – М.: MGKhPA im. S.G.Stroganova, 2022. – 302 p.
4. Lyao Chzhendin. Osobennosti natsional'nogo kharaktera kitaiskoi maslyanoi zhivopisi // Izvestiya Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta imeni A. I. Gertsena. – 2012. – №153. – Pp. 73-77.
5. Vei Chuan'i // Artron.net. – URL: <https://weichuanyi.artron.net/about>
6. Raboty khudozhnika Tszin' Shan"i // Servisnaya kompaniya MutualArt. – URL: <https://www.mutualart.com/Artwork/The-Tajike-Lady/121194ED2D49F4FF>
7. Syui Khao. Vliyanie ucheniya K.M.Maksimova o zhivopisi na prepodavanie zhivopisi v Kitae // Nauchnyi forum: Filologiya, iskusstvovedenie i kul'turologiya: sb. st. po materialam LVIII mezhdunar. nauch.-prakt. konf. – № 4. – М.: Izdatel'stvo MTsNO, 2022. – Pp.17-22.
8. Tsin' Syaofen. Razvitie prepodavaniya russkoi maslyanoi zhivopisi v Kitae // Kul'tura i tsivilizatsiya. – 2018. – Т. 8. – № 6А. – Pp. 134-142.
9. Ekspozitsiya «Iskusstvo Kitaya» // Gosudarstvennyi muzei Vostoka. – URL: <https://www.orientmuseum.ru/collections/china/index.php>
10. Yu. Anton. Sozдание i prepodavanie russkogo iskusstva i kitaiskoi maslyanoi zhivopisi // Искусство сегодня (2010 г.) – URL: <http://www.artnow.com.cn/CommonPage/ArticleInfo.aspx?ChannelID=274&ArticleID=25283>
11. Yao Laoshi. Tipy, kharakteristiki i metody otsenki kitaiskikh kartin maslom / «Iskusstvo» (akademicheskii zal – set' uchebnykh knig i dokumentov), – 2015 g. – URL: <http://www.xueshut.com/meishu/50474.html>

Ли Маньи

аспирант

Институт музыки, театра и хореографии

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет

им. А.И. Герцена»

e-mail: sobaka.mk@mail.ru

Li Manyi

graduate student

Institute of Music, Theater and Choreography

The Herzen State Pedagogical University of Russia

ИНДИВИДУАЛЬНОЕ, КОЛЛЕКТИВНОЕ И КОНКУРЕНТНОЕ ОБУЧЕНИЕ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАННОГО АНСАМБЛЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ШКОЛ КНР

Аннотация. В статье раскрывается проблематика индивидуального, коллективного и конкурентного обучения в классе фортепианного ансамбля музыкальных школ КНР. Подчеркивается, что в этом процессе становится все более востребованным диалогическое, «субъект-субъектное» взаимодействие, его интерактивный уровень. Автор опирается на теорию «оптимизации» Ю.К. Бабанского в том, что для повышения эффективности обучения, необходимо рассматривать его с целостной и комплексной точки зрения. Только за счет «оптимизации» каждого компонента конструкции учебного процесса и создания системы мер по повышению его качества можно добиться максимальных результатов. Предпосылка этого – точное целеполагание. Формулировка целей и задач ансамблевого класса должна основываться на национальном контексте Китая, образовательном уровне и направлениях учебной программы. Среди методов ансамблевого обучения в фортепианном классе в статье отмечаются накопление учащимися опыта совместного музицирования, имитированное воспроизведение на рояле оркестровых тембров, поиск нужных игровых приёмов, сотрудничество и взаимопомощь, привлечение междисциплинарных знаний. Кроме того, в ансамбле еще больше, чем при индивидуальном обучении, имеют значение междисциплинарные знания, что в значительной степени связано со спецификой репертуара - аранжировки народных песен, переложения оркестровых сочинений, парафразы на сюжеты Пекинской оперы. Интеграция индивидуального, коллективного и конкурентного обучения оказывает положительное образовательное влияние на обучающихся, стимулирует их профессиональное общение, социально-коммуникативные способности, эмоции, мотивацию к результату, самооценку, стремление к прогрессу и становление системы ценностей ансамблевого исполнительства.

Ключевые слова: музыкальное образование, Китай, класс фортепианного ансамбля, индивидуальное, коллективное и конкурентное обучение.

INDIVIDUAL, COLLECTIVE AND COMPETITIVE TRAINING IN THE PIANO ENSEMBLE CLASS OF MUSIC SCHOOLS OF THE PEOPLE'S REPUBLIC OF CHINA

Abstract. The article reveals the problems of individual, collective and competitive learning in the piano ensemble class of music schools of the People's Republic of China. It is emphasized that dialogical, "subject-subject" interaction, its interactive level is becoming more and more in demand in this process. The author relies on the theory of "optimization" by Yu.K.

Babansky in that in order to increase the effectiveness of training, it is necessary to consider it from a holistic and complex point of view. Only by "optimizing" each component of the design of the educational process and creating a system of measures to improve its quality can maximum results be achieved. The prerequisite for this is precise goal setting. The formulation of the goals and objectives of the ensemble class should be based on the national context of China, the educational level and the directions of the curriculum. Among the methods of ensemble teaching in the piano class, the article notes the accumulation of students' experience of playing music together, the simulated reproduction of orchestral timbres on the piano, the search for the right playing techniques, cooperation and mutual assistance, and the involvement of interdisciplinary knowledge. In addition, interdisciplinary knowledge is even more important in the ensemble than in individual training, which is largely due to the specifics of the repertoire - arrangements of folk songs, arrangements of orchestral compositions, paraphrases on the plots of the Beijing Opera. The integration of individual, collective and competitive learning has a positive educational impact on students, stimulates their professional communication, social and communicative abilities, emotions, motivation for results, self-esteem, striving for progress and the formation of a value system of ensemble performance.

Keywords: music education, China, piano ensemble class, individual, collective and competitive training.

Введение

В традиционной практике ансамблевого фортепианного класса музыкальных школ КНР педагогическая задача определяется как обучение исполнительским навыкам и приемам, а учебный процесс ограничивается пассивным принятием учащимися демонстрации на инструменте и вербального объяснения учителем необходимых действий во время игры [1]. При этом чаще всего игнорируется общее развитие начинающих пианистов, проявление их субъективной инициативы и ограничивается шаблонным конструированием игровых навыков. Современные концепции обучения игре на фортепиано в четыре руки требуют корректировки отношений «учитель-ученик» в традиционном учебном обучении.

Особенности класса индивидуального фортепиано и ансамблевого обучения

На индивидуальном уроке фортепиано обычно существует непререкаемый и абсолютный авторитет учителя, что не способствует развитию инициативы и самостоятельности учащихся, воспитанию творческих способностей к обучению и новаторскому духу, формированию личной ответственности за учебный процесс [2]. В современном Китае становится все более востребованным диалогическое, «субъект-субъектное» взаимодействие участников педагогического процесса, его интерактивный уровень.

В ансамблевом классе это является ещё более важным - организующая и активизирующая функции преподавателя выражают саму суть ансамблевого обучения, которое характеризуется разнонаправленным и динамичным педагогическим взаимодействием. Ведь ключевая спецификация данного предмета - эффективная коммуникация между учениками, взаимопомощь между партнёрами, их динамичное и активное участие в выполнении учебных задач [3].

В этом контексте методическое обеспечение урока фортепиано направлено, в первую очередь, на «преподавание» учителей, игнорируя обратный процесс «изучения» учениками, не уделяет достаточного внимания диверсификации методов обучения [4]. Применяемая в ансамблевом обучении смешанная форма обучения, сочетание индивидуального и коллективного, с одной стороны, имеет отличия от класса специального инструмента, а с другой – тяготеет все же к обращению к отдельной

личности каждого участника фортепианного ансамбля. При этом такая концепция может сыграть позитивную роль в воспитании у учащихся командного духа, стремления к саморазвитию, способности к общению и сотрудничеству, сильного чувства ответственности за «общее дело» и активного отношения к обучению.

Оптимизация учебного процесса ансамблевого класса

Согласно «теории оптимизации» Ю.К. Бабанского [5], для того, чтобы эффективность обучения достигла высшей степени в существующих условиях, необходимо рассматривать его с целостной и комплексной точки зрения. Только за счет «оптимизации» каждого компонента конструкции учебного процесса и создания системы мер по повышению его качества можно добиться максимальной эффективности.

Предпосылка эффективного занятия – точное его целеполагание. Это является гарантией реализации задач подготовки и цели учебной программы ансамблевого класса. В своих трудах известный американский музыкальный педагог Беннетт Раймер (1932-2013) говорит, что «цель занятия музыкой важнее, чем еще одно занятие, еще одна встреча, еще один бюджет или отчет, еще один концерт» [6, с. 182]. Очевидно, что для достижения эффективности уроков фортепианного ансамбля необходимо сформулировать научные, обоснованные, всесторонние и конкретные цели обучения.

Комплексное планирование целей и задач обучения

Формулировка целей и задач обучения ансамблевой игре должна основываться на национальном контексте Китая, образовательном уровне и направлениях учебной программы. К сожалению, большинство преподавателей в китайских музыкальных школах сосредоточены на технологической составляющей учебного процесса и не учитывают важность целеполагания получения знаний и умений, а также эмоционального восприятия учащимися осваиваемого репертуара. Часто выражение последних недостаточно точно, либо реализация этих целей игнорируется при подготовке к занятиям. Большинству учащихся не ясны цели и смысл, характерные особенности предмета «фортепианный ансамбль» в широком смысле и локальные цели и задачи, которые должны быть достигнуты на каждом уроке [7]. Недостаточная ясность и отсутствие понимания целей обучения — это одна из причин неэффективности уроков ансамблевой игры на фортепиано.

Оптимальной образовательной целью должно быть одновременное выполнение нескольких учебных задач вместо одной. То есть комплексное планирование задач *воспитания, обучения и развития учащихся*. Это согласуется с общепринятыми подходами педагогики музыкального образования о классификации учебных в трёх аспектах – восприятие произведений музыкального искусства, исполнительские способности и эмоциональный резонанс [8]. Гуманистическая основа данных положений направлена на то, чтобы не только дать учащимся знания и развить определенные навыки, но и способствовать всестороннему их развитию в соответствии с эмоциональными и интеллектуальными потребностями. Если эти цели будут достигнуты, занятие будет эффективным.

В чём должно заключаться содержание уроков фортепианного ансамбля? Каковы его цели? Во-первых, процесс целеполагания всегда должен предполагать возможность выбора. В общих чертах этот выбор (учащимся и преподавателем) основывается на индивидуальных представлениях о ценности музыки и фортепианного обучения в жизни каждого.

Как известно, музыкальное образование обладает художественно-эстетической и познавательно-воспитательной функциями. С одной стороны, через обучение игре на фортепиано необходимо достичь установленных дидактических целей. Например, помочь учащимся понять особую форму нотной записи и коннотацию, которую она выражает, а

также развить у них необходимые способности восприятия музыки, сформировать исполнительские приёмы на инструменте, повысить культурно-эстетический уровень.

С другой стороны, в ансамблевом фортепианном классе достигаются и некоторые «немзыкальные» цели. «Изучение музыки может сделать человека совершенным во многих отношениях. Это значимый познавательный опыт, который фортепианное искусство может обеспечить и продвигать бесчисленными способами, такими как повышение мотивации к обучению, воспитание моральных качеств, удовлетворение потребностей в различных эмоциональных выражениях, поощрение самодисциплины, удовлетворение различных социальных потребностей» [8, с.12] - справедливо замечает Пань Янь. Таким образом, учебный процесс класса фортепианного ансамбля позволяет реализовывать «трехмерные» цели обучения: знания и способности, процессы и методы, эмоциональное отношение и образовательные ценности.

Интеграция различных форм и методов обучения в классе фортепианного ансамбля

Обучение участников фортепианного ансамбля представляет собой интеграцию индивидуального, коллективного и конкурентного обучения. Профильный контекст этого предмета предполагает получение учащимися теоретической информации об ансамблевой игре, характерные для неё технологические навыки и приемы. Например, принцип звукового баланса между партнёрами, базовые понятия об артикуляции, темпе, динамике, формообразования, аппликатуре, фразировке и т.д. Теоретические знания также включают в себя наличие соответствующего музыкально-слухового багажа начинающих пианистов, сведения об истории развития этой формы музицирования, наиболее известных композиторах, представленных в ней, их основные произведения.

Среди методов ансамблевого обучения в фортепианном классе отметим накопление учащимися опыта совместного музицирования, имитированное воспроизведение оркестровых тембров, поиск нужных игровых приёмов, сотрудничество и взаимопомощь, привлечение междисциплинарных знаний.

Процесс обучения ансамблевой игре на фортепиано – это процесс творческий. Во многом, процесс воспитания интерпретационных личностных качеств учащегося. Это невозможно без формирования музыкального интереса учащихся, эстетического восприятия ансамблевых произведений, эмоционального отклика на них. И что очень важно в коллективном музицировании - чувство ответственности за «общее дело», дух сотрудничества, принцип диалоговой коммуникации.

В ансамблевом классе, еще больше, чем при индивидуальном обучении, имеют значение междисциплинарные знания, которые получают учащиеся. В значительной степени это связано со спецификой репертуара. В этом обучении распространены разного рода аранжировки народных песен, переложения оркестровых сочинений, парафразы на известные темы, например, сюжетов Пекинской оперы. Поэтому знания тех или иных особенностей «первоисточника», исторического (географического, культурологического, социального, жанрового и т.д.) контекста, тембральных красок инструментов оркестра самым непосредственным образом влияют на «конечный продукт» - исполнение фортепианного ансамбля [9]. Но это также значимо в обозначении определённых художественных и технологических задач даже на локальном уровне.

Для этого используются различные методы обучения. Значительную трудность для учащихся представляет само чтение нотного текста. Ансамблевый репертуар чаще всего играют по нотам, в отличие от индивидуального класса фортепиано, где зачётные формы предполагают исполнение произведений наизусть. С одной стороны, это привлекает детей, ведь многие из них испытывают психологические трудности выступления на сцене, боязнь забыть текст, остановиться. В этом смысле исполнение

произведения на зачёте или концерте по нотам, допустимое в ансамблевом классе, позволяет ребёнку минимизировать волнение и сценический страх, получить настоящее артистическое удовлетворение от своего выступления.

Тем не менее, этот момент имеет и свою обратную сторону. На уроках для учащихся возникает существенная координационная проблема. Игровые действия пианиста на клавиатуре часто не могут быть «подкреплены» зрительно. Постоянные «блуждания» внимания глаз ребёнка с пюпитра на клавиатуру могут вызвать ненужную суету, нервозность. Таким образом теряется интерес и уверенность в обучении.

В этом случае возможно гибкое использование нескольких методов для формирования устойчивых навыков чтения нот с листа. Например, метод зрительной памяти, метод гармонического анализа, метод интонационной звуковысотности, метод изменения тесситуры и т.д. Всё это интенсивно развивает мышечную и координационную память начинающих ансамблистов как важные компетенции фортепианной подготовки.

Ещё один аспект содержания учебного процесса ансамблевого класса связан с развитием у ребёнка самостоятельности, способности к самообучению. Методы обучения и способность к обучению являются переменными величинами, влияющими на конечный результат. Способность к самообучению (имеется в виду способность усваивать знания самостоятельно) может переносить методы и навыки на изучение новых материалов, в том числе и в классе индивидуального фортепиано.

Выдающийся российский фортепианный педагог Г.Г. Нейгауз говорил: «Одна из главных задач учителя состоит в том, чтобы как можно быстрее и достоверно научить учеников самим делать то, что им нужно, и вовремя удалиться из сферы своей деятельности, иначе говоря, воспитывать в учениках способность мыслить независимо, чтобы у них были свои методы работы и самопознания, и они могли бы самостоятельно достичь уровня, который мы обычно называем зрелостью, после которого можно сказать, что ученик начал развивать навыки самостоятельно» [10, с. 83].

Эффективное занятие должно быть не только эффективным в процессе, но и результативным. Посредством обучения учащиеся могут освоить определенные методы обучения и развить способности к самообучению. Но эффективность занятия зависит не только от профессионального уровня учителей, но и от «эффективного изучения» учащимися игры на фортепиано, от их домашних занятий и мотивации. Даже самого начинающего пианиста следует приучать к преодолению трудностей как основному методу ансамблевого обучения. Вместе с тем, конечно же, личность учащегося всегда должна быть в центре образовательного процесса. А сами учащиеся полностью верить в то, что у них есть способности быть ответственными за реализацию этих способностей. Учителя должны отказаться от авторитарного преподавания в классе, позволить учащимся делать больше самостоятельно, размышлять и исследовать, учиться на собственном опыте и исправлять ошибки.

Отметим, что зачастую педагогической проблемой в классе ансамбля является неоднородность и разный уровень исполнительских способностей партнёров. Различными являются и личностные качества детей, музицирующих вместе. Не всегда коммуникация между ними происходит гладко, безболезненно и в позитивном ключе. Роль преподавателя как некоего психологического «регулирующего» часто становится ключевой, самым непосредственным образом влияя на учебный процесс. При этом необязательно декларировать абсолютное равноправие между участниками ансамбля. Конечно, партнёры поддерживают и подбадривают друг друга, в чем-то помогают или контролируют. Но, как в бизнесе, существует понятия «младшего партнера», «старшего партнера», так и здесь в некоторых случаях преподаватель может, исходя из своих педагогических задач и способностей и качеств отдельных учащихся, выбрать

неофициального лидера ансамбля. Чья роль будет заключаться не в обладании больших прав. Он в качестве «помощника учителя», его ассистента несет ответственность за организацию самостоятельной работы, выполнение домашних заданий, проведение совместных репетиций, закрепление освоенных на уроках технологических навыков и знаний.

Заключение

Интеграция индивидуального, коллективного и конкурентного обучения на основе межсубъектного сотрудничества может стать эффективной моделью учебного процесса класса фортепианного ансамбля. Сосредотачиваясь на развитии внутреннего потенциала учащихся, двух равноправных партнёров в совместном музицировании, преподаватель создаёт условия и оказывают необходимую помощь, чтобы начинающие пианисты в полной мере проявили свою лучшие качества и способности. Это оказывает положительное образовательное влияние на обучающихся, стимулирует их профессиональное общение, социально-коммуникативные способности, эмоции, мотивацию к результату, самооценку, стремление к прогрессу и становление системы ценностей ансамблевого исполнительства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Доу Музи. Исследование преподавания игры в четыре руки и на двух фортепиано в высших учебных заведениях искусств. Ланьчжоу, Новое поколение. 2019. №10. С.43. (на китайском языке)
2. Ван Юйлинь. О развитии у учащихся способности к обучению фортепиано / Ван Юйлинь. - Чунцин: Журнал Чанцзянского педагогического университета, 2015. №6. - С. 118- 121. (на китайском языке)
3. Корноухов, М.Д. Феномен интерпретации как механизм репликации культуры общества в современном российском образовании /М.Д. Корноухов // Репликация культуры общества в контексте профессионального образования: коллективная монография. – Георгиевск, 2012. Книга 1. С. 44–79.
4. Ван Имань. Факторы, влияющие на мотивацию детей к обучению игре на фортепиано/Ван Имань. - Ухань: Центральный педагогический университет, 2013. – 43с. (на китайском языке)
5. Бабанский Ю. К. Избранные педагогические труды / Ю. К. Бабанский //Акад. пед. наук СССР. - М. : Педагогика, 1989. – 558 с.
6. В. Reimer. World Musics and Music Education /Bennett Reimer, - N-Y, 2002. 262p.
7. Сюй Яцзюнь. Теория и практика психологической регуляции обучения на фортепиано / Сюй Яцзюнь. - Гуйян: Художественная критика, 2016. - № 7. - С. 93-95. (на китайском языке)
8. Пань Янь. Обсуждение мотивационных вопросов обучения детей игре на фортепиано /Пань Янь. - Пекин: Педагогический университет, 2009. – 19 с. (на китайском языке)
9. Корноухов, М. Д., Шумилова Е.Н. Текст – контекст: образовательная парадигма поликультурного пространства педагога-музыканта / М. Д. Корноухов, Е. Н. Шумилова // Музыкальное искусство и образование. – 2018. – № 2. – С. 13–29.
10. Нейгауз, Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Заметки педагога / Г. Г. Нейгауз. – 6-е изд. – Санкт-Петербург: Лань, 2017. – 264 с.

REFERENCES

1. Doe Muzi is a study of teaching four-handed and two-piano playing in higher educational institutions of the arts. Lanzhou, the New generation. 2019. No. 10. p.43. (in Chinese)

2. Wang Yulin. About the development of students' ability to learn piano / Wang Yulin. - Chongqing: Journal of Changjiang Pedagogical University, 2015. No. 6. - pp. 118- 121. (in Chinese)
3. Kornoukhov, M.D. The phenomenon of interpretation as a mechanism of replication of society's culture in modern Russian education /M.D. Kornoukhov // Replication of society's culture in the context of vocational education: a collective monograph. – Georgievsk, 2012. Book 1. pp. 44-79.
4. Wang Iman. Factors influencing the motivation of children to learn to play the piano/Wang Yiman. - Wuhan: Central Pedagogical University, 2013. – 43s. (in Chinese)
5. Babansky, Yu. K. Selected pedagogical works / Yu. K. Babansky //Academy of Pedagogical Sciences of the USSR. - M. : Pedagogika, 1989. – 558 p.
6. B. Reimer. World Musics and Music Education /Bennett Reimer, - N-Y, 2002. 262p.
7. Xu Yajun. Theory and practice of psychological regulation of piano teaching / Xu Yajun. - Guiyang: Art Criticism, 2016. - No. 7. - pp. 93-95. (in Chinese)
8. Pan Yan. Discussion of motivational issues of teaching children to play the piano /Pan Yan. - Beijing: Pedagogical University, 2009. – 19 p. (in Chinese)
9. Kornoukhov, M. D., Shumilova E.N. Text – context: the educational paradigm of the multicultural space of a teacher-musician / M. D. Kornoukhov, E. N. Shumilova // Musical Art and Education. - 2018. – No. 2. – pp. 13-29.
10. Neuhaus, G. G. About the art of piano playing. Notes of a teacher / G. G. Neuhaus. – 6th ed. – St. Petersburg: Lan, 2017. – 264 p.

Цай Шун

аспирант департамента музыкального искусства,
Институт культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Ван Тяньи

аспирант департамента музыкального искусства,
Институт культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: knyazevagl@yandex.ru

Cai Shuying

postgraduate student of the department of music art
of Moscow City Pedagogical University

Wang Tianyi

postgraduate student of the department of music art
of Moscow City Pedagogical University

ИЗМЕНЕНИЕ ВОКАЛЬНЫХ МЕТОДИК В РОССИИ И КИТАЕ ПОД ВЛИЯНИЕМ ПАНДЕМИИ

Аннотация. В статье анализируются инновации, связанные в первую очередь с дистанционной формой обучения, масштабно внедренные в педагогический процесс в условиях пандемии Covid-19. Приводятся данные опроса преподавателей и студентов музыкально-педагогических вузов, отражающие мнения относительно реального состояния и путей развития вокального обучения в настоящее время. Кратко охарактеризованы возможности таких технологий как электронная образовательная среда Moodle, видеоконференция, коммуникационные платформы Skype, Discord, Zoom, Microsoft Teams, Google Meet, DingTalk, WeChat. Обозначены проблемы, связанные с ослаблением творческой и воспитательной составляющих педагогического процесса в дистанционном формате. Новая модель преподавания вокальной музыки, объединяющая традиционные методики с применением цифровой информации и высокотехнологичных сетей, представлена как результат интеграции искусства и науки.

Ключевые слова: музыкальное образование, вокальная педагогика, сольное и ансамблевое пение, дистанционные формы обучения, индивидуальные занятия, традиционные методики, инновации, информационно-коммуникационные технологии.

TRANSFORMATION OF VOCAL TECHNIQUES IN RUSSIA AND CHINA UNDER THE INFLUENCE OF THE PANDEMIC

Abstract. The article analyzes innovations related primarily to distance learning, which have been extensively introduced into the pedagogical process in the context of the Covid-19 pandemic. The data of a survey of teachers and students of music and pedagogical universities are presented, reflecting opinions on the real state and ways of developing vocal training at the present time. The possibilities of such technologies as the Moodle electronic educational environment, video conference, Skype, Discord, Zoom, Microsoft Teams, Google Meet, DingTalk, WeChat communication platforms are briefly described. Serious problems associated with the weakening of the creative and educational components of the pedagogical process in the distance format are identified. A new model of vocal music teaching, combining traditional

methods with the use of digital information and high-tech networks, is presented as a result of the integration of art and science.

Keywords: music education, vocal pedagogy, solo and ensemble singing, distance learning, individual classes, traditional methods, innovations, information and communication technologies.

Три года, прошедшие с начала распространения новой коронавирусной инфекции, – достаточное время, для того чтобы сделать определенные выводы о влиянии новых условий на музыкальное образование и обобщить те черты нового, которые возникли в результате этого влияния в сфере вокальной педагогики. Из-за взлетов эпидемии в Китае в любое время могут произойти небольшие вспышки и крупномасштабные распространения инфекции, вызывающие в качестве карантинных мер приостановление работы и учебных занятий, переход к обучению на дому. Эти явления стали привычными мерами борьбы с распространением заболевания и его профилактики. В то же время большое количество студентов, обучающихся за рубежом, особенно тех, кто учится в Европе и США, решили вернуться на родину и продолжать учебу с помощью онлайн-обучения.

Активное внедрение в образовательную практику новых технических средств и дистанционных форм обучения с уверенностью можно назвать ведущей тенденцией образования как в Китайской Народной Республике, так и в Российской Федерации. На это обращали внимание в своих исследованиях многие ученые и педагоги [1; 2; 3]. Образовательные организации выбирают для работы такие цифровые коммуникационные платформы как Skype, Discord, Zoom, Microsoft Teams, Google Meet, DingTalk, WeChat; многие преподаватели с успехом применяют технологии смешанного (гибридного) обучения flipped classroom («перевернутый класс»), открытые учебно-методические комплексы MOOC (massive open online course), обучающую среду Moodle. Возможности, которые предоставляют новые информационно-коммуникационные технологии и всеобщая цифровизация, позволяют дополнить традиционные методики музыкального образования новыми элементами, создающими для учащихся условия онлайн-занятий дома во время карантина. Анализ и оценка эффективности данных инноваций составит задачу настоящей статьи.

Новая модель преподавания вокальной музыки, объединяющая мощную цифровую информацию и высокотехнологичные сети с традиционными методами, является продуктом интеграции искусства и науки. Для того чтобы выяснить отношение педагогического сообщества к трансформации традиционных подходов к преподаванию вокальных дисциплин в свете произошедших изменений в рамках настоящего исследования были проведены беседы с 12 преподавателями вузов города Москвы (МГПУ, МПГУ, РАМ им. Гнесиных, МГИМ им. А.Г. Шнитке) и 26 студентами музыкального направления по всему миру. На основании полученного материала можно сделать следующие выводы относительно достоинств и недостатков дистанционного обучения в сфере музыкального образования.

В области вокальной педагогики ситуация носит противоречивый характер. С точки зрения студентов самым значительным преимуществом является возможность преодолеть время и пространство, а это значит, что обучаемый может распределять свое время наиболее эффективным образом и выстраивать свой учебный график в соответствии с собственным ритмом жизни. Создание электронной образовательной среды позволяет активизировать самообразование и профессиональное самосовершенствование студентов. Единое интернет-пространство, включающее в себя различные информационные ресурсы такие как сайты, облачные хранилища, архивы, базы данных, делает доступными учебные материалы, ноты, видео- и аудиозаписи в любом

месте и в любое время. Доступ к разнообразным материалам обеспечивает студентам возможность всестороннего изучения музыкального произведения или научной проблематики, позволяя ознакомиться с различными подходами к их интерпретации.

Рост самостоятельности студентов в условиях дистанционного обучения отмечается всеми участниками образовательного процесса, но оценки этому явлению даются различные [4; 5]. Преподаватели выражают озабоченность тем, что развитие самостоятельности у обучающихся зачастую происходит бесконтрольно, спонтанно, в условиях доминирования в интернете противоречивой информации. По мнению педагогов, «студенты вынуждены проявлять самостоятельность в той мере, к которой они еще не готовы, элементарно не владеют требуемыми алгоритмами, не имеют необходимого уровня исполнительской культуры» [2, с. 126]. Студентам, в свою очередь, не всегда ясны критерии оценки образовательного контента и высокие требования преподавателей к его содержанию. Вместе с тем, исследователи настоятельно подчеркивают необходимость грамотного отбора информации, координации и педагогического руководства поисковой деятельностью студентов, их ориентации «на видеозаписи лучших интерпретаторов..., признанных мастеров, так как количество и, главное, качество исполнений, имеющихся на просторах интернета, может ввести в заблуждение даже искушенного слушателя-пользователя» [4]. Именно на педагога возлагается обязанность направить студента, предложить те или иные качественные информационные ресурсы с учетом индивидуального уровня его подготовки и степени заинтересованности. С учетом выполнения этих условий рост самостоятельности обучающихся можно расценивать как явление безусловно положительное.

Многие преподаватели подчеркивают тот факт, что совершенствование новых медиа делает сбор и организацию учебных материалов более удобными, эффективными и всесторонними. Формирование учебно-методического комплекса в MOOC или Moodle является серьезной и энергозатратной творческой задачей, но впоследствии позволяет не тратить лишнего времени на объяснение или проверку материала. Теоретические основы вокально-исполнительского искусства, технология правильного дыхания, физиологические и психологические особенности работы артиста-вокалиста, историко-стилистические особенности освоения музыкальных произведений могут быть полноценно освещены в материалах онлайн-курса [6]. Задача студентов – добросовестно освоить предложенное педагогами содержание. В целом, преподаватели отмечают повышение степени усвоения учебной информации и дисциплинированности своих подопечных по части изучения предложенных материалов.

Обучающие видео, представляющие собой объяснение и демонстрацию исполнительских приемов или методов работы над музыкальным произведением, можно просматривать повторно, столько раз, сколько необходимо для их усвоения, а это характеристика индивидуальная для каждого студента. Таким же образом студент должен самостоятельно использовать заранее записанный в аудио-формате аккомпанемент, отрабатывая в рамках домашнего задания распевания и учебный материал. Работа над видеозаписью, которую студенту предстоит отправить педагогу на проверку, тем более над зачетной или экзаменационной записью, как правило, заставляет обучаемого услышать себя со стороны, проанализировать свое пение и дать ему адекватную оценку, путем многократных повторений добиться безошибочного исполнения. В результате такой целенаправленной подготовки растут требования к себе, навыки самоконтроля и качественной самостоятельной репетиционной работы, приобретаются новые знания и умения в области звукорежиссуры. Регулярная работа в этом направлении позволяет полученным знаниям и умениям закрепиться и создать основу профессионализма музыкантов – будущих педагогов и исполнителей.

В то же время, достаточно противоречивая ситуация сложилась в отношении учебной дисциплины: с одной стороны, зафиксирована практически 100-процентная посещаемость групповых занятий (лекций и семинаров), но реально проконтролировать ее очень сложно. Невозможно оценить непосредственную реакцию студенческой аудитории, полноту восприятия учебного материала, не говоря уже о том, что обучаемые могут выключить микрофон и камеру в любой момент урока незаметно для преподавателя. В таких условиях педагог неизбежно утрачивает свое влияние на учащихся. Если коснуться индивидуальных занятий сольным пением, то как преподаватели, так и студенты отмечают, что в режиме дистанционных занятий невозможно поддерживать ту неповторимую позитивную атмосферу личностного взаимодействия и сотворчества, которая отличает «живой» урок искусства. Ведь великие музыкально-исполнительские традиции, приобщение к которым является главной целью большинства иностранных студентов, передаются путем непосредственного диалогического общения с наставником, в процессе совместного творческого поиска, эмоционального отклика и постижения художественного смысла изучаемого произведения [11]. Все вышесказанное свидетельствует об ослаблении воспитательной роли образовательного процесса при отсутствии традиционной формы индивидуального занятия, обеспечивающей не только профессиональное развитие ученика, но и его духовный рост [1].

Вместе с тем, вырабатываются новые достаточно эффективные формы педагогического взаимодействия. Практика показывает, что иногда бывает полезно заменить онлайн-урок на обмен записями с преподавателем. Поясним: студент присылает педагогу видео- или аудиозапись своего исполнения и получает в ответ подробный его анализ, содержащий указания по исправлению ошибок и недостатков, методам дальнейшей работы и возможно содержащий запись отдельных фрагментов в исполнении педагога. Для обмена записями используется платформа коротких видео Douyin, возможно размещение аудио- и видео-файлов в облачных хранилищах или в видеохостинге Youtube с функцией перехода по ссылке. Это достаточно удобно. Такая форма работы позволяет не снижать профессиональных требований к совершенствованию вокально-исполнительских навыков и обратить внимание на малейшие неточности в прочтении нотного текста или технологии дыхания, звукоизвлечения, голосоведения и прочих художественно-технических особенностей.

Следующим моментом, важность которого отмечается всеми участниками образовательного процесса без исключения, является зависимость от технического оснащения, скорости и качества передачи данных в сети интернет. Независимо от выбора платформы онлайн-занятий происходят искажения темброво-динамических характеристик голоса и всей звуковой картины музыкального исполнения, что создает превратное представление о состоянии голосового аппарата ученика, а в условиях нестабильности сетевой среды – рассинхронизация звука и изображения, помехи и «зависания». На некоторых студентов такие препятствия действуют подавляюще и снижают мотивацию к занятиям. К сожалению, все это значительно влияет на качество обучения и снижает его эффективность, т.е. является однозначно слабой стороной новой модели преподавания вокала.

Аналогичные сложности возникают на занятиях дуэта и вокального ансамбля. Как известно, качество ансамблевого пения базируется на единстве дыхания, звукоизвлечения, звуковедения, нюансировки, артикуляции – то есть тех исполнительских параметров, которые не поддаются онлайн-синхронизации. Практическим способом выхода из этой ситуации может послужить работа звукорежиссера, который сводит воедино звуковые дорожки, заранее записанные каждым из участников вокального ансамбля. К сожалению, результат этой, даже высокопрофессиональной, работы не позволяет сохранить

неповторимый шарм совместного музицирования, а создает лишь некое искусственное его подобие. Несмотря на то, что современная наука и техника не в состоянии устранить перечисленные проблемы, непрерывный научно-технический прогресс и постоянное обновление в сфере информационных технологий вселяют надежду, что со временем можно будет добиться более плодотворной педагогической коммуникации и при удаленном формате занятий.

В числе достоинств, привнесенных в образование современными технологиями, преподаватели отмечают перспективность такого формата профессионального общения как видеоконференция, который позволяет привлечь большое количество участников независимо от их местонахождения. Это способствует более широкому обмену информацией в педагогическом сообществе, практически безграничному распространению научного опыта. Возможность обмениваться мнениями не только в онлайн-выступлениях, но и в комментариях и чатах, позволяет приблизить обсуждение к дискуссии и оценить степень интереса к предлагаемой проблематике. С презентациями докладов и иными материалами, опубликованными на портале, можно внимательно ознакомиться заранее, тем самым глубже вникнув в научную информацию. Для молодых исследователей и студентов это хорошая возможность представить результаты своих изысканий и получить на них отклик авторитетных ученых.

Обобщая сказанное, отметим, что музыкальное образование претерпевает серьезные изменения под влиянием вызовов времени. В непростых условиях современной реальности преподаватель должен активно пробовать, исследовать и внедрять инновации в модели онлайн-образования и обучения, сохраняя при этом все ценное, накопленное многовековым опытом преподавания сольного пения. Движение в сторону смешанных (гибридных) форм обучения необходимо корректировать и направлять таким образом, чтобы модель обучения вокальной музыке с применением новых информационно-коммуникационных технологий и традиционные методики преподавания вокала в индивидуальном формате могли дополнить и обогатить друг друга.

ЛИТЕРАТУРА

1. Артемова Е.Г., Бодина Е.А., Тельшева Н.Н. Дистанционное образование в области искусства: достоинства и потери // *Bulletin of the International Center of Art and Education*. – 2020. – № 4. – С. 1.
2. Князева Г.Л., Печерская А.Б. Музыкальное образование в период пандемии: взгляд на проблему // *Проблемы управления качеством образования: сборник избранных статей Международной научно-методической конференции (Санкт-Петербург, ноябрь 2020)*. – СПб.: ГНИИ «Нацразвитие». – С. 125-128.
3. Малащенко В.О., Антонова М.А., Цзян Ш. Моделирование технологических условий дистанционного музыкального обучения // *Искусство и образование*. – 2022. – № 2 (136). – С. 21-27.
4. Печерская А.Б., Князева Г.Л., Литвиненко Ю.А. Аудиовизуальный метод анализа музыкально-исполнительской интерпретации // *Bulletin of the International Centre of Art and Education*. 2021. №1. – С. 33.
5. Кабкова Е.П. Простые понятия и сложные решения: к вопросу взаимоотношений учителя и ученика // *Казанский педагогический журнал*. – 2021. № 2 (145). – С. 20-26.
6. Князева Г.Л., Печерская А.Б. Фортепианный педагогический репертуар как фактор гармонизации индивидуально-личностных особенностей студентов-музыкантов // *Мир науки, культуры, образования*. 2022. № 2 (93). – С. 190-193.

7. Калимуллина О.А., Амплеева В.В., Зизикова С.И. Творческая самореализация личности современных студентов в условиях трансформации ценностно-смысловых установок молодежи // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2019. № 4. С. 124-127.
8. Майковская Л.С., Гао Т. Современные тенденции в области эстрадного исполнительства и обучения в контексте эволюции жанра // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2021. № 3. С. 7-16.
9. Низамутдинова С.М. Творческие концепции высшего образования в цифровом пространстве современной педагогики // Перспективы развития современной культурно-образовательной среды столичного мегаполиса. Материалы научно-практической конференции института культуры и искусств Московского городского педагогического университета. – М., 2018. С. 171-177.
10. Уколова Л.И. Педагогическое воздействие музыкальной среды как фактор творчества, духовного совершенствования, нравственных поисков, созданных представителями русской культуры // Педагогический научный журнал. 2022. № 3. С. 20-28.
11. Цуркис Г.Л. О некоторых психологических особенностях музыкально-исполнительской деятельности // Музыкальное искусство и педагогика на современном этапе развития. – М.: МГПУ, 2011. – С. 257-263.

REFERENCES

1. Artemova E.G., Bodina E.A., Telysheva N.N. Bulletin of the International Center of Art and Education, 2020, No 4, P. 1.
2. Knyazeva G.L., Pecherskaya A.B. Problemy upravleniya kachestvom obrazovaniya, (Problems of education quality management), Proceedings of the International Conference, Sankt-Petersburg: Natsrazvitie, 2020, Pp. 125-128.
3. Malashchenko V.O., Antonova M.A., Tszyan Sh. Iskusstvo i obrazovanie (Art and education), 2022, No 2 (136), Pp. 21-27.
4. Pecherskaya A.B., Knyazeva G.L., Litvinenko, Yu.A. Bulletin of the International Centre of Art and Education, 2021, No 1, P. 33.
5. Kabkova E.P. Kazanskii pedagogicheskii zhurnal, (Kazan Pedagogical Journal), 2021, No 2 (145), Pp. 20-26.
6. Knyazeva G.L., Pecherskaya A.B. Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya (The world of science, culture, education), 2022, No 2 (93), Pp. 190-193.
7. Kalimullina O.A., Ampleeva V.V., Zizikova S.I. Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv, 2019, No 4, Pp. 124-127.
8. Maikovskaya L.S., Gao T. Bulletin of the International Centre of Art and Education, 2021, No 3, Pp. 7-16.
9. Nizamutdinova S.M. Perspektivy razvitiya sovremennoi kul'turno-obrazovatel'noi sredy stolichnogo megapolisa. Materialy nauchno-prakticheskoi konferentsii instituta kul'tury i iskusstv Moskovskogo gorodskogo pedagogicheskogo universiteta, Moscow, 2018. Pp. 171-177.
10. Ukolova L.I. Pedagogicheskii nauchnyi zhurnal, 2022, No 3, Pp. 20-28.
11. Tsurkis G.L. Muzykal'noe iskusstvo i pedagogika na sovremennom etape razvitiya, Moscow, MGPU, 2011, Pp. 257-263.

Чжай Вэйли

аспирант Институт музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: sobaka.mk@mail.ru

Zhai Weili

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

АКТУАЛИЗАЦИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО СЕГМЕНТА ВОКАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРА В МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ВУЗАХ КНР

Аннотация. В статье рассматривается проблема актуализации национального сегмента вокального репертуара в музыкально-педагогических вузах КНР. Автор отмечает, что вузовское вокальное обучение КНР переживает период лабильности, поиска собственной «ниши» в мировом музыкально-образовательном пространстве. Учебный репертуар, в частности, его национальный сегмент, имеет ключевое значение в определении векторов и приоритетов в профессиональной подготовке специалистов этого профиля, во многом корректируя образовательный процесс, постановку педагогических задач, мотивацию обучающихся. В настоящее время китайские вокальные сочинения занимает второстепенное место в учебном репертуаре. Не берётся во внимание их художественные достоинства, ментальную близость и востребованность в будущей профессиональной деятельности. Автор формулирует педагогические условия актуализации национального сегмента вокального репертуара в музыкально-педагогических вузах КНР: позиционирование национального имиджа и продвижение брендов китайской вокальной школы в музыкально-образовательном пространстве, международные научные и методические исследования китайских сочинений, повышение профессионального уровня преподавательского состава по вокалу, корректировка системы зачисления в вуз и оценки исполнения студентами данного репертуара, а также оптимизация учебных программ.

Ключевые слова: музыкальное образование, Китай, вокальный класс, педагогические условия, национальный репертуар.

ACTUALIZATION OF THE NATIONAL SEGMENT OF THE VOCAL REPERTOIRE IN MUSIC AND PEDAGOGICAL UNIVERSITIES OF THE PEOPLE'S REPUBLIC OF CHINA

Abstract. The article deals with the problem of actualization of the national segment of the vocal repertoire in the musical and pedagogical universities of the People's Republic of China. The author notes that the university vocal training of the People's Republic of China is going through a period of lability, the search for its own "niche" in the world musical and educational space. The educational repertoire, in particular, its national segment, is of key importance in determining the vectors and priorities in the professional training of specialists in this profile, largely correcting the educational process, the formulation of pedagogical tasks, the motivation of students. Currently, Chinese vocal compositions occupy a secondary place in the educational repertoire. Their artistic merits, mental closeness and relevance in future professional activities are not taken into account. The author formulates the pedagogical conditions for the actualization of the national segment of the vocal repertoire in the musical and pedagogical

universities of the People's Republic of China: positioning of the national image and promotion of the brands of the Chinese vocal school in the musical and educational space, international scientific and methodological research of Chinese compositions, improving the professional level of the vocal teaching staff, adjusting the enrollment system and evaluating the performance of students of this repertoire, and also optimization of training programs.

Keywords: music education, China, vocal class, pedagogical conditions, national repertoire.

Введение

Китайская нация имеет долгую историю, и вокальное обучение как важная отрасль музыкального образования всегда было неотъемлемой частью общественного культурного пространства [1]. С непрерывным развитием современной мировой экономики, науки и техники, глобализация становится все более доминирующим трендом, в котором национальная культура сталкивается со многими негативными факторами. Вместе с тем, было бы ошибкой думать, что музыкальный фольклор есть нечто застывшее, «законсервированное» и замкнутое в себе. Напротив, сейчас, в XXI веке этническая музыка представляет собой пример открытости, интеграции, разнообразия и множественных коннотаций.

На фоне этих объективных процессов вокальное обучение в вузах КНР переживает период лабильности, поиска собственной «ниши» в мировом музыкально-образовательном пространстве [2]. Учебный репертуар, в частности, его национальный сегмент, имеет ключевое значение в определении векторов и приоритетов в профессиональной подготовке специалистов этого профиля, во многом корректируя образовательный процесс, постановку педагогических задач, мотивацию обучающихся.

Проблема актуализации китайского вокального репертуара

Китайский вокальный репертуар относится к методу пения, который родился в условиях особого исторического фона страны, укоренился в современной практике, тем не менее, заимствован из европейского вокального искусства. В его основе - народное пение, а также произведения китайских композиторов, отличающиеся от фольклорного вокала и европейской традиции [3].

Также следует принимать во внимание успешный образовательный опыт и ценные теоретические достижения, заложившие прочную основу для становления китайской профессиональной вокальной культуры. Десятилетия неустанной педагогической практики и научных исследований многих специалистов позволили воспитать большое количество вокальных талантов. Безусловно, в последние годы общий уровень профессорско-преподавательского состава вузовских вокальных факультетов стал выше. Профессионализм выпускников проявляется, в том числе, и во владении обширным певческим репертуаром. Вместе с тем, к сожалению, его национальный сегмент занимает по-прежнему второстепенное место. Не берутся во внимание несомненные художественные достоинства, ментальная близость, а главное, значительная востребованность китайского репертуара в будущей профессиональной деятельности студентов музыкально-педагогических вузов КНР. Долгое время в учебном репертуаре вокалистов доминировали произведения Италии, Германии, Франции и России, а не творчество композиторов Китая и народные песни.

Отметим, что после того, как генеральный секретарь Си Цзиньпин выступил с важной речью на симпозиуме по литературе и искусству в 2014 г., Центральный комитет Коммунистической партии Китая в 2015 г. принял ряд соответствующих мер, направленных на развитие национальной музыки и обучения в этой сфере. Это нашло своё выражение в проекте 2017 года Министерства образования КНР «Университеты мирового класса и приоритетные специальности» [4]. Среди девяносто пяти учебных заведений,

включённых в эту программу, есть Китайская консерватория, Шанхайская консерватория и Центральная консерватория. Этот шаг активно способствовал созданию и развитию дисциплин национальной вокальной музыки в учебных заведениях по всей стране.

Вопрос актуализации национального сегмента учебного репертуара лишь на первый взгляд затрагивает только локальную проблематику вокального класса. Это и овладение обучающимися характерными технологическими вокальными приёмами, интонацией, штрихами, набором междисциплинарных знаний. А также расширение художественного диапазона осваиваемых произведений, а значит, процесс формирования соответствующих интерпретационных качеств. Нельзя недооценивать и фактор диверсификации музыкально-слухового опыта молодых вокалистов, активизации их артистической деятельности за счёт участия в различных конкурсных и концертных программах, междууниверситетских творческих обменах.

Таким образом, существенной корректировке подвергается учебный процесс вокального класса вузовского уровня, и в целом – культурно-образовательная среда молодых музыкантов.

Почти всегда, исполняя европейскую классику, китайские певцы не могут конкурировать с европейскими артистами на одной сцене. Независимо от понимания драматургии образа, исторического стиля или точности языка, европейские вокалисты имеют абсолютное преимущество [5]. У китайского вокального искусства отсутствует международное влияние. И для этого есть исторические причины и политические факторы. В новую эпоху необходимо найти способ переломить ситуацию и активно продвигать культурные ценности и эстетику китайской нации. Как наиболее привлекательная часть китайской музыкальной культуры, вокальное искусство нуждается в хорошем материале, то есть в большом количестве академических произведений китайских авторов, но также и в отличных певцах. Только в этом случае оно станет неотъемлемой частью мировой вокальной культуры. Значение образовательного аспекта в этом процессе трудно переоценить.

Указывая на существующие недостатки вокального образования, профессор Чжоу Сяоянь отмечает, что «национальная система обучения вокальной музыке все еще недостаточно развита. С точки зрения классификации голосов есть значительный дисбаланс, в построении репертуара недостаточное внимание уделяется национальным произведениям» [6, с. 169].

Создание учебных материалов по национальной вокальной музыке является давней заботой специалистов. Ещё в 1989 году Хуан Юкуй указал на эту проблему: «Некоторые учебники все еще не профессиональны и бедны с точки зрения представления национального культурного наследия, эстетической ценности, стиля, обучения пению, исследования методов пения, управления обучением и т.д. Это противоречит улучшению и разностороннему развитию педагогического, певческого, творческого и теоретического уровня китайской вокальной музыки...» [7, с. 109]. И сегодня, качественные методические пособия и хрестоматии по китайской вокальной музыке по-прежнему являются проблемой, которую необходимо срочно решать.

Во-первых, необходимо уточнить и классифицировать национальный вокальный репертуар, который достаточно разнообразен как по использованию композиционных техник, так и по проявлению фольклорного мелоса, гармонии, формообразования, круга художественных образов и т.д. Это, например, и аранжировки аутентичных произведений, и национальные массовые песни, и театрализованные формы на материале Пекинской оперы, и европеизированные академические сочинения китайских композиторов. Все эти спецификации на сегодняшний день довольно размыты и нуждаются в формулировании определённых стандартов.

Это также позволит актуализировать данный репертуар в учебном процессе вокального класса. Очевидно, что такой процесс невозможен только при участии педагогов и методистов. Необходимы многоаспектные научные исследования, содействие композиторского сообщества, расширение эмпирического материала, артистический опыт авторитетных исполнителей.

Кроме того, эти произведения следует систематизировать по степени трудности работы, на основе пошагового продвижения вокальных задач, типам голосов (отметим практически полное отсутствие материала для низких голосов) и т.д.

Также недостаточно изученными на сегодняшний день являются теоретические вопросы – характерные принципы эстетики стиля, формы, художественного содержания, особенности техники пения, дыхания и методов обучения, сценического исполнения китайской вокальной музыки. В ноябре 2019 года Шанхайская консерватория провела специализированный симпозиум по актуальной проблематике использования национального вокального репертуара, что имело заметный отклик в профессиональных кругах [8]. Количество опубликованных статей показывает очевидную востребованность этих вопросов, но глубины и широты анализа, разработок инноваций явно недостаточно.

Педагогические условия актуализации национального сегмента вокального репертуара в вузе

Исходя из вышеизложенного, сформулируем *педагогические условия актуализации национального сегмента вокального репертуара* в музыкально-педагогических вузах КНР:

1. Позиционирование национального имиджа и продвижение брендов китайской вокальной школы в музыкально-образовательном пространстве.

В академических кругах достигнут основной консенсус относительно характеристик и эталонов, формируемых китайской вокальной школой. Это, например, интеграция китайского репертуара в мировое культурное наследие, оперные постановки, концертные программы, осуществлённые за рубежом, международная творческая деятельность китайских певцов, студенческие обмены, научные публикации в иностранных журналах, диссертационные исследования и т.д. Может ли китайский дискурс находить своё выражение в международных вокальных проектах, это является важным показателем, позволяющим судить о его стратегическом потенциале. Имеет ли Китай «что сказать» и «как сказать»?

Именно поэтому следует изучить ряд вопросов, направленных на позиционирование национального имиджа, продвижения таких брендов китайской вокальной музыки как певческий стиль Хоомей, протяжная песня Цзян Тао (в 2006 году включена в список нематериального культурного наследия ЮНЕСКО), народные песни региона Коркин (Korqin), Пекинская опера и т.д. Они отражают культурные особенности китайской нации, голосовые техники, форму и методы выражения, отражающие национальную специфику цивилизации, культурного фона и национального духа.

2. Международные научные и методические исследования китайской вокальной музыки.

Китайский вокальный репертуар, привлекательный по своим художественным и технологическим качествам и выдающиеся певцы из КНР являются основными факторами продвижения национальной вокальной Школы на международную арену. В течение долгого времени китайские вокальные произведения не были хорошо известны за пределами страны. И сейчас таких сочинений явно недостаточно. С точки зрения культурной коммуникации постановка опер и вокальных концертных программ является важным средством международного признания.

Если взять за образец русскую вокальную Школу, то после XIX века она стала расцветать именно благодаря появлению Глинки, Алябьева, Даргомыжского, Чайковского, Рахманинова и других выдающихся композиторов. Благодаря чему русская школа вокальной музыки по-настоящему блистает на мировой сцене. Если проанализировать развитие мировых вокальных школ, то окажется, что Италия, Германия, Франция и Россия имеют богатые национальные ресурсы, их вокальные произведения пользуются наибольшей популярностью на мировой сцене. Классические оперы и камерные песни этих стран дают представление о том, как китайское пение может выйти на международный уровень. Помимо собственно вокальной составляющей, эти сочинения должны соответствовать нравственно-культурным концепциям, общечеловеческим ценностям и духовным потребностям, которые могут быть признаны слушателями в других странах мира. Эти и другие вопросы требуют пристального научного анализа.

3. Повышение профессионального уровня преподавательского состава по вокалу.

Учителя — это «инженеры человеческой души», они несут важную задачу распространения знаний, развития профессиональных навыков, поиска новых идей, распространения истины, формирования нравственных качеств молодых людей. Качество преподавательского состава в вузах является фундаментальным условием уровня получаемого образования. И вокальное обучение не является исключением.

Даже если иметь в виду просто количественные показатели, то сегодня во многих музыкальных вузах соотношение преподавателей вокала и учащихся не сбалансировано. Педагоги имеют большие нагрузки, что затрудняет обеспечение качества преподавания и неблагоприятно сказывается в подготовке обучающихся. Учителям просто нет времени на профессиональное самосовершенствование, внедрение инновационных технологий, индивидуализированный выбор учебного репертуара, в том числе и его национального сегмента. Также обязательным должно быть наличие концертмейстера, а также преподавателей по сценической речи и оперному исполнительству.

4. Корректировка системы зачисления в вуз и оценки исполнения студентов.

Целью вокального обучения является подготовка профессиональных певцов и педагогов. Для развития выдающихся талантов ключевое значение имеет исходный уровень студентов. Ведь успех — это талант плюс тяжелая работа. Талант на самом деле включает в себя и природные способности студента. Следует помнить, что повышение уровня абитуриентов зависит от эффективности их образования в средней или старшей школе.

Во-вторых, при наборе студентов необходимо придерживаться чётких норм и критериев, стараться «выбирать лучших из лучших». Например, за последние два года в Китае наметилась стратегия усовершенствования в системе зачисления на основе принципа «лучше меньше да лучше», то есть заниматься проблемами не количества, а качества.

В-третьих, при поступлении важно учитывать возрастные характеристики голоса, а также тесситурные данные абитуриентов. Особенно ощущается нехватка студентов со средними и низкими голосами.

5. Оптимизация учебных программ.

Нынешняя структура учебного плана вокального класса в вузе все еще нуждается в улучшении и дальнейшей корректировке. Она должна не только учитывать особенности специальности вокальной музыки, но и устанавливать курсы в соответствии с фактическими потребностями и физическими возможностями студентов, а также быть максимально практико-ориентированной и тесно связана с будущей профессиональной деятельностью. В этом контексте значимость национального сегмента учебного репертуара значительна, эти произведения всегда очень востребованы. Как уменьшить

нагрузку на студентов и достичь идеальных целей обучения — это вопрос, который решает любой педагог-вокалист.

Хотя принято считать, что «лишние знания не помешают» и «чем больше знаний, тем лучше», но время и энергия студентов ограничены, поэтому мы должны хорошо проанализировать механизм структуры курса, начиная с фактических потребности студентов и многие другие факторы. Например, в настоящее время нередко наблюдается такое явление - студенты очень усердно учатся, но эффект от обучения не очень хороший. Основная причина состоит в том, что курсов много, но они недостаточно качественные. В вокальном классе некоторые студенты при изучении репертуара формально читают текст, не вникая глубоко в его смысл, не анализируют структуру сочинения, особенности лада, фактуры, стиля. Им трудно понять замысел композитора, не говоря уже о том, чтобы проанализировать глубокое художественное содержание, заключенное в языке музыки. Для всего этого одних певческих способностей недостаточно. Необходимо формировать интерпретационные качества студентов [9].

Заключение

Актуализация национального сегмента вокального репертуара в музыкально-педагогических вузах КНР требует совместных усилий различных представителей профессионального сообщества, а также государственных и общественных структур, чтобы в полной мере способствовать продвижению китайской певческой Школы. Преподаватели вокала должны дополнительно изучать специфические трудности и ключевые моменты исполнения этого репертуара, исследователи - изучать и обобщать теоретические вопросы, опытные артисты - заниматься просветительской исполнительской деятельностью, а композиторы - создавать высокохудожественные произведения, подходящие для концертных сцен и обучения молодых музыкантов [10].

Благодаря своему уникальному способу передачи эмоций вокальное искусство может генерировать эмоциональный резонанс и преодолевать различия разных культур и регионов. Активное использование национального репертуара способствует повышению признания и понимания Китая в международном музыкальном сообществе, укреплению национального имиджа страны и созданию мирной и дружественной среды для развития искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ли Сяо Цинь. Исследования вокального обучения в педагогических вузах /Ли Сяо Цинь. – Пекин, 1999. 265 с. (на китайском языке)
2. У Линьсян. Развитие исполнительской культуры студентов-вокалистов в ВУЗе: дис. канд. пед. наук.: 13.00.02. /У Линьсян. – М., 2010. 213 с.
3. Цао Яньли. Развитие вокального образования в современном Китае /Цао Яньли // Теория и практика образования. - 2010. №11. С. 59-61.
4. Чэнь Сяньин. Воспитание ценностей студентов в преподавании вокальной музыки в высших художественных колледжах /Чэнь Сяньин. - Сычуань: Сычуаньская драма.- 2019. № 11. С. 145–147. (на китайском языке)
5. Ду Сывэй. Формирование певческих умений у вокалистов в высших учебных заведениях КНР: автореф. дис. ... кандидата педагогических наук / Ду Сывэй. - Моск. гос. ун-т культуры и искусств. – М., 2008. 24 с.
6. Чжоу Сяоянь. Основы вокала /Чжоу Сяоянь. – Пекин: Издательство высшего образования, 1990. 207 с. (на китайском языке)
7. Хуан Юкуй. Разговор об искусстве пения /Хуан Юкуй. – Чанша: Хунаньская литература и искусство, 1989. – 137 с. (на китайском языке)

8. Яо Вэй. Подготовка специалистов вокального искусства в системах высшего музыкального образования Китая и России: автореф. дис. ... кандидата педагогических наук / Яо Вэй. - Волгоград, 2015. 26 с.
9. Корноухов, М.Д. Феномен интерпретации как механизм репликации культуры общества в современном российском образовании /М.Д. Корноухов // Репликация культуры общества в контексте профессионального образования: коллективная монография. – Георгиевск, 2012. Книга 1. С. 44–79.
10. Шумилова, Е. Н. Актуализация контекстно-просветительского подхода в высшем заочном музыкально-педагогическом образовании / Е.Н. Шумилова // Методы педагогических исследований на постнеклассическом этапе развития науки: сборник статей VII Всероссийской науч.-практ. конференции "Педагогическая наука и современное образование". Ч. 2: Методы исследования современных педагогических проблем. – СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2020. С. 253-257.

REFERENCES

1. Li Xiao Qin. Studies of vocal training in pedagogical universities /Li Xiao Qin. – Beijing, 1999. 265 p. (in Chinese)
2. Wu Linxiang. Development of the performing culture of vocal students at the university: dis. candidate of Pedagogical Sciences.: 13.00.02. / Wu Linxiang. – M., 2010. 213 p.
3. Cao Yanli. The Development of vocal education in Modern China / Cao Yanli // Theory and practice of education. - 2010. No. 11. pp. 59-61.
4. Chen Xianyin. Education of students' values in teaching vocal music in Higher Art Colleges /Chen Xianyin. - Sichuan: Sichuan Drama. - 2019. No. 11. pp. 145-147. (in Chinese)
5. Du Serwei. Formation of singing skills among vocalists in higher educational institutions of the People's Republic of China: abstract of the dissertation for the degree of Candidate of Pedagogical Sciences: specialty 13.00.08 Theory and methodology of vocational education / Du Serwei. - Moscow State University of Culture and Arts. – M., 2008. 24 p.
6. Zhou Xiaoyan. Basics of vocals /Zhou Xiaoyan. – Beijing: Publishing House of Higher Education, 1990. 207 p. (in Chinese)
7. Huang Yukui. A conversation about the art of singing /Huang Yukui. – Changsha: Hunan Literature and Art, 1989. - 137 p. (in Chinese)
8. Yao Wei. Training of vocal art specialists in the systems of higher musical education in China and Russia: abstract of the dissertation for the degree of Candidate of Pedagogical Sciences: specialty 13.00.01 General pedagogy, history of pedagogy and education / Yao Wei. - Volgograd, 2015. 26 p.
9. Kornoukhov, M.D. The phenomenon of interpretation as a mechanism of replication of society's culture in modern Russian education /M.D. Kornoukhov // Replication of society's culture in the context of vocational education: a collective monograph. – Georgievsk, 2012. Book 1. pp. 44-79.
10. Shumilova, E. N. Actualization of the context-educational approach in higher correspondence music and pedagogical education /E.N. Shumilova // Methods of pedagogical research at the post-non-classical stage of the development of science: collection of articles of the VII All-Russian Scientific and Practical Conference "Pedagogical Science and modern education". Part 2: Methods of research of modern pedagogical problems. - St. Petersburg, A. I. Herzen State Pedagogical University, 2020. pp. 253-257.

Чжан Юйтин

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

Zhang Yuting

postgraduate student of the Department of Music Education and Upbringing
Institute of Music, Theater and Choreography
The Herzen State Pedagogical University of Russia

ИСТОРИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ КИТАЙСКОГО И РОССИЙСКОГО ХОРОВОГО ПЕНИЯ И РАЗЛИЧИЯ В МЕТОДАХ ПЕНИЯ

Аннотация. Хоровое пение является одной из важных исполнительских форм, и хоровое искусство Китая и России имеет различные национальные особенности и эстетические черты. Сравнительное исследование может помочь дополнить сильные стороны друг друга и тем самым способствовать развитию китайского хорового искусства. Данная работа представляет собой глубокое и детальное сравнительное исследование китайского и российского хорового искусства с двух основных теоретических аспектов: разницы в историческом развитии и разницы в методах пения.

Ключевые слова: Китай; Россия; хор; сравнение; история; пение.

THE HISTORICAL DEVELOPMENT OF CHINESE AND RUSSIAN CHORUS AND THE DIFFERENCE OF SINGING METHODS

Abstract. Choral singing is one of the important performance forms, and the choral arts of China and Russia have different national characteristics and aesthetic features. A comparative study can help to complement each other's strengths and thus promote the development of Chinese choral art. In this paper, we conduct an in-depth and detailed comparative study of Chinese and Russian choral art from two theoretical levels: the difference in historical development and the difference in singing methods.

Keywords: China; Russia; chorus; comparison; history; singing.

Хоровое искусство каждой страны мира имеет уникальные национальные особенности и эстетические черты. Сравнительное изучение хорового искусства Китая и России может выявить их соответствующие качества и характеристики и способствовать развитию хорового искусства.

Культуры Китая и России относятся не только к различным категориям китайской и западной культур, но и к китайской и русской культурам. Различное историческое развитие двух стран определило различные национальные особенности и эстетические черты хорового искусства двух стран.

Русское хоровое искусство имеет долгую историю и богатое культурное наследие. Русское хоровое искусство зародилось под влиянием православного песнопения и проповеди Священного Писания. С момента своего прихода в Россию из Византии в десятом веке православное христианство сыграло огромную роль в объединении

славянских народов, а также в создании и развитии российского государства. Русское хоровое искусство впервые возникло в религиозной сфере в результате необходимости воспевать и проповедовать Священное Писание. Православные монастыри того времени были центрами распространения культурных знаний, а также деятельности хорового искусства. Эти хоры играли важную роль при проведении крупных мероприятий, таких как праздники и торжественные молитвенные службы. К XVII веку в России возник новый стиль церковного хорового искусства, заменивший монофонические песнопения новой полифонической музыкой, более выразительно передающей благолепную атмосферу православных молитвенных служб, с сильным акцентом на выражение эмоций внутреннего мира. [1].

Затем русское хоровое искусство постепенно интегрировало в себя собственные народные песни и приобрело национальный характер, отличный от западных стран. С ранних времен воинских и свадебных песен музыка играла ключевую роль в жизни России. Народная музыка послужила богатой творческой почвой и питательной средой для русских композиторов, о чем свидетельствуют хоровые произведения Глинки, Даргомыжского, Мусорского, Чайковского, Рахманинова и многих других. В семнадцатом веке русский церковный хор развивался дальше, с новой полифонической музыкой, с контрастами и полным, глубоким тоном, подчеркивающим религиозный колорит православной церкви, а также выражением эмоций. Ко второй половине семнадцатого века искусство русской хоровой музыки вновь получило развитие и достигло значительного уровня сложности. Запрет на инструментальное сопровождение в русских церквях привел к большему акценту на художественном выражении человеческого голоса. В результате реформ Петра I в начале XVIII века Россия открыла двери для Запада по всем направлениям. От науки и техники до идей и культуры - западное влияние продолжало проникать в Россию, оказывая глубокое воздействие и изменяя облик российского общества. К 1830-м годам итальянские и французские оперные труппы выступали по всей России, а многие итальянские, французские и немецкие артисты работали в России на постоянной основе, внося свой вклад в развитие русской музыки. В России также были созданы самые ранние оперы. Многие русские музыканты получили образование в Западной Европе задолго до Глинки и Чайковского. Во время частых обменов с Западом искусство русской хоровой музыки получило дальнейшее развитие, были созданы прекрасные произведения.

Российский национальный хоровой жанр получил бурное развитие около 1812 года. На этом историческом фоне развивалось и хоровое искусство в России. Приход в Россию западной культуры и революционных идей Западной Европы позволил передовым слоям общества пересмотреть свое отношение к ряду важнейших вопросов, таких как общественный строй, самодержавная система, идеологические и культурные явления. Подъем различных движений за национальную независимость, таких как французская буржуазная революция, сильно потряс народную идеологию и прежний порядок вещей и вызвал сильные потрясения в русской общественной жизни. Родилась русская национальная оратория, грандиозная нерелигиозная хоровая форма. Русский романтизм рос под влиянием национальных движений и демократических идей, и в этих условиях происходил рост национальной музыкальной школы. Удивительно, но в этих суровых условиях русская культура, а также музыкальное искусство, в том числе искусство хорового пения, совершили гигантский скачок в передовые мировые ряды.

На протяжении всей русской культуры религиозные факторы играли важную роль в изменении русского образа жизни и обычаев, в определенной степени являясь ключевым фактором в развитии русской культуры.

История хорового искусства в Китае относительно коротка. Примерно в 1919 году группа музыкантов, по мере развития китайского общества западная культура и искусство продвигались в Китае как никогда ранее. Это привнесло новую кровь в китайскую культуру и мысль и было оценено прогрессивным классом Китая того времени. Они создали "Школьную музыкальную песню", музыкальную форму, исполняемую группами, которая стала первым прототипом новой музыки в Китае того времени. Ли Шутун, просвещенный музыкант современного Китая, был важным автором "Школьной музыкальной песни". Он создал такие произведения, как «Человек и мир природы», «Восход солнца» и «Вечерний колокол». Сяо Юмэй и Чжао Юаньэрэн являются представителями более поздних композиторов этого периода, которые сочинили большое количество различных форм хорового репертуара. Появление этих произведений стало для молодежи Китая того времени важной гарантией понимания и освоения профессиональных хоровых знаний. В то же время, более профессиональная подготовка хоров в христианских церквях и исполнение знаменитых европейских кантат и месс во время религиозных праздников оказали положительное влияние на развитие хоровой музыки в Китае.

К 1930-м годам в Китае был создан целый ряд профессиональных музыкальных школ, что ознаменовало еще один шаг вперед в литературной карьере Китая, а также появление большого числа выдающихся композиторов, таких как Хуан Цзы, Ни Эр и Сянь Синхай. Это было время, когда развитие китайской хоровой композиции в основном использовалось для удовлетворения двух основных направлений: профессионального хорового образования и массового пения. С началом войны против Японии произведения, вдохновляющие людей на борьбу и убийство врага, неизбежно стали основной темой хорового пения того времени. Например, «В тылу врага» и «На горах Тайхан» Сянь Синхай, «Песня партизан» Хэ Лутина. В 1939 году в Китае была создана первая кантата – «Желтой реки». Ее автор - Сянь Синхай (13 июня 1905 - 30 октября 1945). Объединив этот традиционный вид искусства с музыкальным материалом, имеющим китайские народные черты, Сянь Синхай сыграл каталитическую роль в дальнейшем развитии масштабного вокального жанра Китая. На протяжении всего произведения звучит тема "антияпонского спасения".

К 1950-м годам, особому периоду в истории, когда Китай только был основан, возникла острая необходимость в развитии во всех областях, и хоровая карьера получила более широкие возможности для развития. Хоровое пение также постепенно превращалось из пения одной части населения в пение, которое знали и любили люди из всех слоев общества, и все они играли различные позитивные роли. Многие исполнители этого периода путешествовали по стране, собирая местные народные песни и адаптируя их для хора, среди них такие известные, как «Аламухан», «Пастораль», «Поллуны ползет вверх» и т.д. Некоторые из этих произведений до сих пор очень популярны и стали неотъемлемой частью китайского хорового пения, и сейчас они включены во многие учебники по хоровому пению для китайских вузов. С наступлением периода реформ и открытости Китая двери страны были открыты миру, а интеллектуальная и культурная сферы постепенно приводились в соответствие с мировыми, что значительно усилило стремление людей к духовной культуре и привело к развитию хоровой культуры для удовлетворения растущих эстетических потребностей народа. Благодаря этой возможности хоровое искусство получило более широкое пространство для развития и более свободную платформу для творчества. В этот период было создано множество прекрасных хоровых произведений, достигших небывалого расцвета.

Видно, что китайское и русское хоровое искусство отличаются друг от друга в силу своей истории, которая определяет их национальные особенности. Однако, с макро точки

зрения, стремление и подчеркивание этничности, и использование ее в качестве жизни и души их соответствующих хоровых искусств, являются общими характеристиками обоих.

Влияние русской хоровой культуры на китайское хоровое искусство в основном обусловлено различиями в предпосылках, подтексте и направлении развития культуры двух стран. Несмотря на тесные культурные контакты между Россией и Китаем, эти две страны имеют очень разные культурные модели в силу различий в географической среде, образе жизни, социальных процессах и исторических предпосылках. В случае с Россией западные культурные элементы и технологии были привнесены еще во времена Петра I, что оказало влияние на мышление и предпочтения российских масс. По сравнению с историей русской хоровой музыки, развитие китайской хоровой музыки началось немного позже, и основа развития слабая. Однако русское хоровое искусство, как и китайское, имеет сильную национальную идеологию и эстетический дух.

Китайский метод пения также отличается от российского. Пение - это жизнь и сердце хорового искусства. Без пения существует только сборник песен на бумаге, но нет хоровой музыки в истинном смысле этого слова. И в плане методов пения Китай и Россия также заметно отличаются.

Российский метод пения в хоре использует метод американского пения - основного вокального жанра, сформировавшегося в Италии в XVII и XVIII веках. «Американский метод пения характеризуется полной опорой дыхания и гибким и свободным контролем дыхания, красивым, ярким, округлым и богатым тембром, а также плавной и ровной связью между тонами» [3, с. 147].

Методы пения, используемые в китайском хоровом пении, объединяют американское пение, китайское народное пение и популярное пение, образуя трехмерную интерактивную схему "три в одном". «Так называемый метод китайского народного пения в широком смысле включает в себя китайскую оперу, китайские народные песни, китайское оперное искусство и исполнение песен, написанных в этих трех стилях» [2, с. 173]. Метод "популярного пения" подразумевает исполнение современных китайских поп-песен и рок-песен, включая джазовые нотки. Китайское хоровое искусство органично и безупречно сочетает в себе эти три стиля пения. Существует множество успешных примеров этого стиля пения. Например, ода «Желтая река» обычно исполняется американским голосом, в то время как «Баллада о желтых водах» представляет собой идеальное сочетание американского и китайского народного пения, а «Жалоба Желтой реки» включает в себя певческие приемы китайской народной оперы. С развитием времени все больше и больше хоров в Китае адаптируют популярные песни современности в хоровые произведения. Поскольку песни имеют определенную популярность, это делает адаптированные хоровые произведения более приемлемыми для публики, тем самым делая искусство хорового пения более доступным для большего количества людей, и это является причиной применения популярного пения в искусстве хорового пения.

Русское хоровое искусство отличается высокой гармоничностью и красотой, выступая за единство самой музыки и делая акцент на гармонии и естественности между музыкальными произведениями. В русской хоровой культуре передача эмоций осуществляется через певца. По этой причине гармония голоса певца оказывает определенное влияние на общий хоровой эффект. Под гармонией мы в основном подразумеваем музыкальность исполнителя. Например, является ли голос округлым, ровным, эмоциональным и т.д. Эта гармония ощущается слушателем как через слух, так и через зрение. Хоровое пение само по себе является полифоническим искусством, искусством, для достижения которого требуется совместная работа нескольких голосов. Кроме того, русский хор обладает качеством возвышенной красоты и высокого

эстетического интереса. Что касается китайского хорового искусства, мы должны активно наблюдать за достижениями русского хорового искусства и использовать их в качестве основы для развития китайского хорового искусства, чтобы уровень китайского хорового искусства мог еще больше повыситься.

В целом, хоровое искусство Китая и России заметно отличается в двух основных аспектах: историческое развитие и методы пения. Выяснение особенностей каждого из них способствует взаимному обучению и установлению связей. Китайское хоровое искусство, настаивая на продвижении своих собственных достоинств, должно учиться у русского хорового искусства с открытым сердцем, чтобы китайское хоровое искусство могло вскоре показать свое уникальное художественное очарование в мировом хоровом искусстве со своим уникальным стилем.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сунь Чэнму. Тысяча лет русской культуры. – Ориентал Пресс. 1995. – 337 с.
2. Тянь Сяобао. Диверсифицированный путь развития китайской хоровой музыки сегодня // Китайская музыка. 2009. № 4. – С. 173.
3. Хань Чжэнго. Учебник по пению. Издательство Уханьского университета геодезических и картографических технологий. 1999. – С. 147–148.
4. Лю Ч., Чжан Л., Уколова Л.И. Обзор трудов российских и зарубежных педагогов-музыкантов по развитию вокальных навыков у молодёжи // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2022. № 4. С. 83-91.

REFERENCES

1. Sun' Chenmu. Tysyacha let russkoi kul'tury. – Oriental Press. 1995. – 337 p.
2. Tyan' Syaobao. Diversifitsirovannyi put' razvitiya kitaiskoi khorovoi muzyki segodnya // Kitaiskaya muzyka. 2009. № 4. – P. 173.
3. Khan' Chzhengo. Uchebnik po peniyu. Izdatel'stvo Ukhan'skogo universiteta geodezicheskikh i kartograficheskikh tekhnologii. 1999. – Pp. 147–148.
4. Lyu Ch., Chzhan L., Ukolova L.I. Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2022. № 4. Pp. 83-91.

Корепина Софья Витальевна

аспирант департамента музыкального искусства института культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: korepinasv198@mgpu.ru

Цзинь Гуй

аспирант департамента музыкального искусства института культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Korepina Sofia V.

postgraduate student of the Department of Musical Art of the Institute of Culture and Arts
of Moscow City Pedagogical University

Jin Gui

postgraduate student of the Department of Musical Art of the Institute of Culture and Arts
of Moscow City Pedagogical University

ОСОБЕННОСТИ ВОКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В СЦЕНИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

В статье рассматривается взаимосвязь творческих процессов, которая особенно важна в сценической и вокально-технической деятельности исполнителя. Описаны необходимые действия для достижения поставленных задач, ориентированных на формирование сценического образа вокалиста.

Ключевые слова: музыкальная интерпретация, вокальное исполнительство, художественно-сценический образ, актерское мастерство, вокальная подготовка.

FEATURES OF VOCAL PERFORMANCE IN STAGE ACTIVITIES

The article discusses the relationship of creative processes, which is especially important in the stage and vocal-technical activities of the performer. The necessary actions are described to achieve the set tasks, focused on the formation of the stage image of the vocalist.

Keywords: musical interpretation, vocal performance, artistic and scenic image, acting skills, vocal training.

Сценический образ и музыкальная интерпретация занимают одно из важнейших мест в вокально-исполнительской деятельности вокалистов. Имеется ряд задач по формированию профессиональных качеств певцов, необходимых для осуществления исполнительской интерпретации вокальных произведений.

Одной из главных особенностей воплощения художественно - сценического образа в вокальном произведении является многозадачность вокально-технических и творческих навыков исполнителя. Вокалист постоянно должен анализировать свои действия и состояния на сцене, при этом уметь перестраиваться, находить новые образы, не теряя при этом зрительный контакт с публикой.

Художественно-сценический образ выдвигает перед вокалистом ряд задач и требований для дальнейшего создания музыкально-образного воплощения. Важной и главной составляющей данного процесса является музыкальное мышление. При создании художественно-сценического образа певца в процессе разучивания вокального произведения задействованы разнообразные виды музыкального мышления: образное, логическое, творческое и ассоциативное. Образное мышление является одной из первых и главных составляющих творческого процесса – нахождение нужного образа, действия. Благодаря музыкальному мышлению выполнение разнообразных функций творческой

деятельности становится более эмоциональным и чувственным. Вследствие этого у вокалиста появляется эмоциональное вовлечение в творческий процесс.

Творческая составляющая в процессе мышления имеет обобщенный характер и рассматривается в контексте с другими мыслительными процессами.

Рассматривая логическое мышление, следует отметить, что на этом этапе происходит непосредственное осмысление самого произведения и выявление авторского замысла в музыке и тексте. Здесь перед вокалистом стоит задача: в момент исполнения произведения показать многообразие средств выразительности, которые в дальнейшем помогут найти закономерные связи между творческими процессами.

Также для создания художественно-сценического образа певец должен использовать свое воображение. Его необходимо использовать как на этапе разучивания произведения, так и в момент выступления. При этом следует учитывать и воспринимать это явление как процесс восприятия чувств и эмоций исполнителя, которое в дальнейшем поможет научиться слышать и раскрывать певца.

Воображение также отображает у певца способность перестраиваться в момент выступления на различные образы и показывать индивидуальность певца.

В вокальной музыке непосредственным образом присутствует взаимосвязь с поэтическим текстом, где сам текст отражает содержание. При этом он отражает лишь поверхностное содержание, в то время как музыка показывает и раскрывает многообразие художественных средств выразительности. Начинаящий певец в меньшей степени обращает внимание на поэтический текст, рассматривая при этом лишь мелодическую линию. Таким образом, исполнителю становится труднее передать весь смысл произведения.

Одним из главных критериев работы воображения служат знания, умения и навыки, личный опыт и впечатления. Поэтому важно, особенно для начинающего певца, как можно больше приобретать сценический опыт, находить различные эмоциональные впечатления и уметь выражать их на сцене.

Взаимосвязь этих процессов особенно важна в педагогике, так как помогает понять связь между творческой и вокально-технической деятельности исполнителя.

В исполнении музыканта и создании им музыкального образа присутствует единство и целостность всех творческих аспектов. Эти действия могут показывать характерные черты произведения и отобразить авторский замысел. Для реализации задуманного образа на сцене певцу необходимо иметь актерские навыки и непосредственно, постоянно их развивать.

В соответствии с рассмотренными процессами и для достижения поставленных задач у певца должны присутствовать и совершенствоваться:

1. Вокальная техника: работа над интонацией, звуковедением, дыханием и дикцией;
2. Умение работать с текстом музыкального произведения: проработка текста, изучение его особенностей, творческая интерпретация в соответствии с образом.
3. Актерское мастерство: способность передачи различных видов эмоций на сцене, отражение творческой ассоциации при представлении образа вокального произведения, воображение.

Вокальная техника вокалиста является одной из важных составляющих певческой деятельности, что определяет профессиональный уровень подготовки певца к исполнительской деятельности, а также его способность реализовывать свой потенциал на сцене.

При самостоятельной работе вокалиста над текстом произведения следует учитывать стилистические особенности и авторский замысел. В музыкальном тексте

следует учитывать: особенности мелодического и гармонического склада, ритма, динамики и звуковедения. Соблюдать темпо-ритмические, динамические, технические моменты. Уметь находить и применять разнообразные средства выразительности.

В отношении актерских навыков и воплощения их в сценическом образе следует отметить работу над эмоциональными составляющими и применять их в соответствии с настроением музыки и текста.

При соответственных певческих установках следует учитывать вокально-технические способности певца, особенности эмоционально-волевых качеств и соотношения их с выбранным произведением.

Также следует обращать внимание в момент разучивания вокального произведения на принадлежность выбранного образа к эмоциональной составляющей певца, примеряя при этом образы, которые будут подходить исполнителю и в дальнейшем раскрывать его.

Грамотно выстроенный художественный образ музыкального произведения помогает певцу преодолевать сценическое волнение и настраивает на необходимые певческие установки. В то же время заставляет слушателя понимать целостность произведения, его настроение и творческий замысел.

Советский и российский музыковед В. Ванслов в своем труде пишет: «Мастерство вокально-сценического искусства заключается в преодолении этих противоречий. Подлинный вокально-сценический образ может возникнуть только тогда, когда сценическая правда не приносится в жертву ради музыки, а музыка ради сценической правды. Вся суть в их органическом сочетании, при котором они не мешают, а дополняют друг друга. Действенность пения и музыкальность сценического поведения на основе анализа музыкальной драматургии – вот основа создания вокально-сценического образа» [3, с.145].

Создание художественно-сценического образа – это непрерывный и долгий путь вокалиста, который осуществляется в процессе обучения и достигается путем нахождения необходимых вокально-технических, творческих, поэтических, а также актерских средств выразительности.

Современная вокально-исполнительская культура олицетворяет яркие явления музыкально искусства, как особой творческой среды в культуре общества. Сфера вокального исполнительства сопряжена с множеством элементов, связанных с управлением составляющими творческого воплощения, в особенности это особо ярко выражается в сценической деятельности.

Каждый оперный исполнитель универсальный артист, который должен вживаться в сценические составляющие героев, которые представлены в музыкальных операх. Но так как опера это не просто музыка, а еще и сценическое представление, то опера требует от исполнителя еще и актерского мастерства. Чтобы роль в опере была исполнена на высоком уровне, необходимо обладать талантом перевоплощения. Для этого нужны сильные артистические данные, умение работать в команде, наличие харизмы.

В контексте профессиональной подготовки будущих представителей академического вокального исполнительства, следует подчеркнуть высокую роль оперного искусства, как основополагающего направления сложного сценического проявления. Молодым певцам исполнителям необходимо формировать грамотные сценические механизмы, способствующие эффективному построению профессиональной самореализации, что актуализируется в образовательной деятельности в различных музыкальных учебных заведениях.

В этом случае возрастает роль и значение теоретических знаний, необходимых для формирования исполнительского мастерства, а также, совершенствования вокальных навыков. В настоящее время, на основе многолетнего опыта работы в академическом

вокальном исполнительстве, можно выделить ряд основных положений, которые являются основополагающими в процессе обучения.

В русле педагогического становления современных вокальных исполнителей, важную роль представляет изучение значимых представителей вокальной культуры, как основных примеров сценического и композиторского опыта. Проанализировав вокальное наследие, можно выявить, что существует большое количество вокальных произведений, многие из которых стали классикой отечественной вокальной музыки.

Опыт отечественно исполнительской школы представляет собой яркую демонстрацию значимых представителей музыкальной культуры, важных примеров для изучения молодыми вокалистами. В нашем материале мы обратим внимание на пример выдающейся представительницы мировой классической вокально-исполнительской культуры – Галины Вишневской.

В 1952 году певица стала солисткой Большого театра. Первыми партиями Галины Вишневской в Большом театре были Татьяна в «Евгении Онегине» Чайковского и Леонора в «Фиделио», первой постановке этой оперы в СССР. Над обеими ролями певица работала с режиссером Борисом Покровским. Борис Александрович создавал новую конструкцию театра, которая была основана на принципах Станиславского, в отличие от старых стереотипов, которыми за многие годы был охвачен оперный жанр.

В оперной традиции ранее было популярно, чтобы певец технично исполнял каденции, брал верхние ноты и тем самым доставлял публике удовольствие. Галина Вишневская совершила революцию в оперном мире, она показала, что вокалист должен не просто технически хорошо пропеть свою вокальную партию, а еще ее актерски проживать.

Рассмотрим на примере Галины Вишневской, партию Купавы в опере Н.А.Римского-Корсакова «Снегурочка». Исполнению Вишневской называют уникальным открытием в русской опере. Дело в том, что певица никогда не видела ее на сцене и поэтому фактически создавала эту роль с нуля, в итоге полностью изменив концепцию образа. Из этого примера мы видим, как важно для молодого вокалиста детально изучать образ своего героя, вплоть до возраста, благодаря этому знанию можно сделать нужные актерские выводы и проанализировать персонажа правильно, а соответственно и воплотить на сцене. Важно отметить, что пример Галины Вишневской в подготовке к формированию и созданию образа был максимально ответственным. Галина Павловна является безусловной легендой, большим профессионалом своего дела и помощником для молодых певцов, посредством своего примера.

Многие культовые отечественные и зарубежные оперные исполнители демонстрировали аналогичные феноменальные возможности, позволяющие сформировать сценический образ исполняемого в постановке персонажа, вместе с тем каждый по-своему вносил индивидуальные черты и механизмы к реализации.

Состояние современной певческой культуры можно охарактеризовать множественностью стилистических, репертуарных, социальных и технических компонентов. В оперном вокальном искусстве важную роль представляет опора на фундаментальный опыт величайших музыкальных исполнителей, которые демонстрируют свой жизненный путь и творческое становление, как пример для современных оперных исполнителей.

Понимание определения вокально-исполнительских составляющих художественно - сценического образа представляет собой основу для поиска результативных форм взаимодействия с художественным материалом оперных арий, что важно в контексте работы обучающихся различных возрастов и уровней музыкальной подготовки, и в то же

время требует гибкой культурной и художественной адаптации в русле тенденций развития современного общества.

Формирование художественно - сценического образа представляет собой крайне значимый компонент, ориентированный на итоговую реализацию задуманного исполнительского материала. Процесс понимания образа, вхождения в его характеристики и смысловые окраски является необходимым условием качественного воплощения вокальных произведений в самых различных жанрах. В противном случае, не будучи достаточно подготовленными в теоретическом отношении, исполнители могут оказаться не в состоянии правильно, точно и выразительно передать заложенную в произведении идею, замысел его автора.

Более того, недостаточно сформированный сценический образ может стать препятствием для полного раскрытия содержания вокального произведения, а в ряде случаев даже исказить его смысл, вызвать неверные представления о содержании и характере произведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский, М.Г. Музыка. Мышление. Жизнь. Статьи, интервью, воспоминания / М.Г. Арановский; Ред.-сост. Н.А. Рыжкова – М.: Государственный институт искусствознания, 2012 – 440 с.
2. Баренбойм, Л.А. Музыкальная педагогика и исполнительство / Л.А. Баренбойм. – СПб.: Музыка, 2005 – 336 с.
3. Ванслов, В.В. Опера и ее сценическое воплощение / В.В. Ванслов. – М.: Всерос. театральное о-во, 1963 – 255 с.
4. Гжебовская, Р.Н. Музыкальное воображение / Р.Н. Гжебовская. – М.: Владос, 2001 – 365 с.
5. Грибкова О.В., Ушакова О.Б. Опыт реализации дистантных технологий обучения в системе дирижёрско-хоровой подготовки // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2021. № 5. С. 233-243.
6. Дмитриев, Л.Б. Основы вокальной методики / Л.Б.Дмитриев М.: Музыка, 2012. – 366 с.
7. Калимуллина О.А. Развитие творческого потенциала подростков средствами музыкально-эстетических практик: автореф. дис. ... кандидата педагогических наук. – Казань, 2009.
8. Кудринская И.В., Уколова Л.И. Психолого-физиологические особенности обучения пению детей младшего школьного возраста на занятиях вокалом // Искусство и образование: методология, теория, практика. 2019. Т. 2. № 3-4. С. 72-79.
9. Лук, А.Н. Мышление и творчество /А.Н. Лук. – М.: Политиздат, 1976 – 144 с.
10. Майковская Л.С., Гао Т. Современные тенденции в области эстрадного исполнительства и обучения в контексте эволюции жанра // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2021. № 3. С. 7-16.
11. Низамутдинова С.М. Музыкально-исполнительская деятельность как фактор самоактуализации педагога-музыканта // Искусство и образование. 2022. № 4 (138). С. 113-118.
12. Современные тенденции образования в культуре и искусстве (характеристика, структура, развивающий потенциал). / Афанасьев В.В., Бирич И.А., Бодина Е.А., Буровкина Л.А., Галкина М.В., Грибкова О.В., Уколова Л.И., Кабкова Е.П., Малащенко В.О., Рошин С.П., Сергеева В.П., Низамутдинова С.М., Кудринская И.В., Шиповская Л.П. Коллективная монография. – М., 2021.

REFERENCES

1. Aranovskii, M.G. Muzyka. Myshlenie. Zhizn'. Stat'i, interv'yu, vospominaniya / M.G. Aranovskii; Red.-sost. N.A. Ryzhkova – M.: Gosudarstvennyi institut iskusstvoznaniya, 2012 – 440 p.
2. Barenboim, L.A. Muzykal'naya pedagogika i ispolnitel'stvo / L.A. Barenboim. – SPb.: Muzyka, 2005 – 336 p.
3. Vanslov, V.V. Opera i ee stsenicheskoe voploshchenie / V.V. Vanslov. – M.: Vseros. teatral'noe o-vo, 1963 – 255 p.
4. Gzhebovskaya, R.N. Muzykal'noe voobrazhenie / R.N. Gzhebovskaya. – M.: Vlados, 2001 – 365 p.
5. Gribkova O.V., Ushakova O.B. Opyt realizatsii distantnykh tekhnologii obucheniya v sisteme dirizhersko-khorovoi podgotovki // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2021. № 5. Pp. 233-243.
6. Dmitriev, L.B. Osnovy vokal'noi metodiki / L.B. Dmitriev M.: Muzyka, 2012. – 366 s.
7. Kalimullina O.A. Razvitie tvorcheskogo potentsiala podrostkov sredstvami muzykal'no-esteticheskikh praktik: avtoref. dis. ... kandidata pedagogicheskikh nauk. – Kazan', 2009.
8. Kudrinskaya I.V., Ukolova L.I. Psikhologo-fiziologicheskie osobennosti obucheniya peniyu detei mladshego shkol'nogo vozrasta na zanyatiyakh vokalom // Iskusstvo i obrazovanie: metodologiya, teoriya, praktika. 2019. T. 2. № 3-4. Pp. 72-79.
9. Luk, A.N. Myshlenie i tvorchestvo /A.N. Luk. – M.: Politizdat, 1976 – 144 p.
10. Maikovskaya L.S., Gao T. Sovremennye tendentsii v oblasti estradnogo ispolnitel'stva i obucheniya v kontekste evolyutsii zhanra // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2021. № 3. Pp. 7-16.
11. Nizamutdinova S.M. Muzykal'no-ispolnitel'skaya deyatel'nost' kak faktor samoaktualizatsii pedagoga-muzykanta // Iskusstvo i obrazovanie. 2022. № 4 (138). Pp. 113-118.
12. Sovremennye tendentsii obrazovaniya v kul'ture i iskusstve (kharakteristika, struktura, razvivayushchii potentsial). / Afanas'ev V.V., Birich I.A., Bodina E.A., Burovkina L.A., Galkina M.V., Gribkova O.V., Ukolova L.I., Kabkova E.P., Malashchenko V.O., Roshchin S.P., Sergeeva V.P., Nizamutdinova S.M., Kudrinskaya I.V., Shipovskaya L.P. Kollektivnaya monografiya. – M., 2021.

Клокова Нелли Ринатовна

аспирант

ГБОУ ВО «Московский государственный институт музыки

им. А.Г. Шнитке»

e-mail: nelli-rin@mail.ru

Kloкова Nelli R.

postgraduate student

Moscow A. Schnittke State Music Institute

ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ СТИЛЬ ПРЕПОДАВАНИЯ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО

Аннотация. В статье анализируются особенности индивидуального стиля преподавания фортепиано, релевантного современным социокультурным условиям. Характеризуются изменения в стилевых тенденциях преподавания фортепианного исполнительства в России в период со второй половины XIX века до настоящего времени. Обосновывается положение, согласно которому индивидуальный педагогический стиль несет на себе отпечаток времени, отражает структуру и идеологическую направленность общественного сознания. Раскрываются основные методические принципы музыкального образования XXI века. Представляется композиция современного творческого урока, построенного на принципе варьирования педагогических подходов. Выявляются ключевые факторы, влияющие на результаты учебно-воспитательной деятельности. Предлагается система динамической аттестации учащихся в классе фортепиано. Особое внимание уделяется важности личностно-ориентированного подхода в процессе обучения музыке, учитывающего индивидуальные способности и возможности каждого учащегося.

Ключевые слова: музыкальное образование; индивидуальный стиль преподавания; класс фортепиано; творческий урок; личностно-ориентированный подход в обучении.

INDIVIDUAL TEACHING STYLE IN THE PIANO CLASS

Annotation. This article analyzes the features of the individual piano teaching style that is relevant to modern sociocultural conditions. The changes in the piano teaching stylistic trends in Russia in the period from the second half of the XIX century to the XXI century are characterized. It's proven that individual teaching style depends on period of time, reflects the structure and ideological orientation of social consciousness. The main methodological principles of modern music education are given here. The creative lesson structure with variations of teaching approaches is presented. The fundamental factors that influence the results of educational activities have been identified. A dynamic attestation of students in the piano class is given here. Particular attention to the importance of a personal approach to the music learning is paid, taking into account the individual characteristics and capabilities of each student.

Keywords: music education; individual teaching style; piano class; creative lesson; personal learning.

Профессиональная деятельность современного преподавателя в классе фортепиано отличается многомерным и полифункциональным характером. Новые перспективы развития общества XXI века предполагают не только трансляцию знаний от педагога к учащемуся, но и формирование гибких компетенций у ребенка, развитие его творческого мышления, реализацию креативных возможностей. Воплощению перечисленных

требований времени способствует адекватный социокультурным условиям индивидуальный стиль преподавания фортепиано.

Обратимся к истории проблемы и проследим за изменениями в стилевых тенденциях преподавания фортепианного исполнительства в России в период с шестидесятых годов XIX века до настоящего времени.

В шестидесятые годы XIX века в Петербурге и Москве, благодаря усилиям Антона Григорьевича Рубинштейна, Николая Григорьевича Рубинштейна и их сподвижников, появились первые консерватории. Императивный стиль преподавания и руководства выдающихся педагогов позволил сформировать профессиональное, высококачественное музыкальное образование в России.

Необходимо отметить, что директивный стиль преподавания применялся не только к взрослым студентам консерватории, но и к младшим учащимся. Так, например, Н.Г. Рубинштейн пригласил учителем начальных фортепианных классов Н.С. Зверева, который резко отрицательно относился к малейшим проявлениям дилетантизма. Один из воспитанников Н.С. Зверева М.Л. Пресман вспоминает: «Прийти к Звереву с невыученным уроком было нельзя. Такой “смелый” ученик немедленно вылетал из класса» [1, с. 215]. Если учащийся исполнял отрывок грубым звуком или неверной аппликатурой, педагог «был положительно беспощаден» [1, с. 212].

Императивный стиль руководства В.И. Сафонова отчетливо проявлялся как на посту директора консерватории, так и в педагогической практике. С каждым студентом, независимо от уровня дарования, профессор был подчеркнуто строг и суров. Его ученик И.А. Левин вспоминает, что было множество моментов, когда учитель ругал «во весь голос, употребляя фантастические, даже весьма грубые выражения. Но самое ужасное было, когда он не говорил ничего – просто молчал» [3, с. 74]. Вместе с тем позиция В.И. Сафонова по вопросу выбора репертуара и его интерпретационных вариантов, а также методов, приемов, способов работы над ним не вызывала сомнений у студентов, — его авторитет как величайшего музыканта и преподавателя был беспрекословен.

Индивидуальный стиль преподавания П.А. Пабста имеет свои особенности. Е.А. Бекман-Щербина описывает методику работы в классе своего учителя: «Все разжевывалось и клалось в рот, так что самой уж ничего не приходилось обдумывать». П.А. Пабст предлагал учащимся ноты со своими комментариями, указаниями аппликатуры, динамики, педализации. Студенту оставалось внимательно переписать замечания педагога и подражать его исполнительским вариантам.

В первой половине XX века в стилевых тенденциях преподавания фортепиано прослеживались традиции, заложенные братьями Рубинштейнами, С.И. Танеевым, В.И. Сафоновым и другими выдающимися педагогами. Музыкальное образование было ориентировано на профессионализм, предельный уровень трудности, максимально строгие критерии оценивания. В большинстве случаев внимание и заинтересованность преподавателей разных дисциплин были направлены на высокоодаренных, талантливых студентов. Так, например, А.Б. Гольденвейзер пишет: «У Аренского была слабость: он терпеть не мог бездарных учеников, и когда ученик или ученица приносили плохую задачу, он довольно едко над ними издевался» [5, с. 197].

Индивидуальный стиль преподавания Г.Г. Нейгауза заметно отличается от уже рассмотренных нами. Он проводил уроки очень эмоционально, артистично, рассчитывая на внимание широкой публики. В общении с учащимися музыкант находил применение таким литературным приемам, как ирония, сатира, сарказм: «Генрих Густавович – человек очень остроумный, у него был именно тот язык, который “страшнее пистолета”» [4, с. 178].

В процессе музыкальных занятий Г.Г. Нейгауз обращался к ассоциациям из других видов искусства: поэзии, литературы, живописи, архитектуры. Впоследствии Э.Г. Гилельс писал: «Я буквально “захлебывался” от Нейгауза и долго в этом фейерверке афоризмов, сравнений и блестящего показа не мог уяснить, что же главное, за что нужно ухватиться, чтобы обрести почву под ногами» [11, с. 45].

В 90-е годы XX века в российской педагогике определились такие приоритеты, как утверждение права учащегося на собственный подход в образовании, использование принципа диалогичности, стимулирование процессов самообучения и саморазвития. Однако в настоящее время в стилевых особенностях преподавания музыкально-исполнительских дисциплин отмечается использование консервативных установок, перестающих отвечать требованиям времени.

В современных исторических условиях директивный педагогический стиль становится менее эффективным. Исследователи отмечают увеличение эмоциональных проблем у детей старшего дошкольного и младшего школьного возрастов, повышенную ранимость, обостренную реакцию на внешние события.

Для более эффективного преподавания в классе фортепиано педагогу во многих ситуациях необходимо быть готовым уступить лидерскую позицию в творческом процессе, становиться консультантом, фасилитатором, стимулировать учащихся к проявлению большей самостоятельности и ответственности за принятые решения, к изложению собственного мнения. «Уделять внимание воспитанию самостоятельности необходимо с самого первого урока, используя технологию сократического диалога, искренне интересуясь мнением учащегося о характере, образе, интерпретации музыкального произведения или его отрывка. Четко, ясно поставленные цели и знания, полученные на уроке – основа успешной самостоятельной работы» [7, с. 505].

Современному преподавателю фортепиано следует предоставлять учащемуся возможность выбора исполнительского репертуара, его интерпретационных вариантов, благодаря которому осуществляется личностное включение ребенка в учебно-воспитательный процесс. Неотъемлемой частью демократического педагогического стиля является совместное обсуждение результатов, обнаружение пробелов в развитии определенных навыков самим учеником.

Перечислим основные методические принципы музыкального образования XXI века:

- ✓ диалогичный, интерактивный характер обучения, предусматривающий значительное повышение роли учащегося в образовательном процессе;
- ✓ совместное с учеником планирование траектории образовательного процесса, сотворческое решение вопросов, касающихся выбора репертуара, исполнительских вариантов, организации концертных выступлений, участия в конкурсах и т.д.;
- ✓ стимулирование научно-исследовательской и творчески-поисковой деятельности;
- ✓ внедрение в учебную практику различных по тематике кейсов, проектов, приемов сторителлинга;
- ✓ применение цифровых технологий, работа с аудио- и видеозаписями.

Преподавание в рамках директивного стиля не способно удовлетворить современные тенденции в области музыкального образования, исходящие из запросов и требований социума. Если ведущей эмоцией ребенка в учебной деятельности является страх (страх неудачи, наказания, низкой отметки), то стратегия его мотивации будет направлена на избегание неудач вместо достижения успеха.

Здесь встает вопрос применения оценочной системы в образовательном процессе. Динамическая аттестация успеваемости учащихся предполагает оценивание не только исполнения каждого отдельного музыкального произведения, но и прогресса обучения в целом, исходя из потенциальных возможностей конкретного ребенка. А.Б. Гольденвейзер писал: «Оценки учащимся должны ставиться в соответствии с делаемыми ими успехами, а не в прямой зависимости от их одаренности» [2, с. 191].

Существенную роль в эффективности учебной деятельности играет организация современного музыкально-творческого урока, варьирование педагогических подходов.

Преподавателю следует учитывать, что увеличение информационного потока, ускорение ритма жизни и общественных процессов, происходящих в современном глобальном мире, привели к тому, что ученику XXI века привычнее воспринимать мир через короткие яркие образы. Такое мышление принято называть «клиповым» мышлением. Оно ориентировано на усваивание информации малыми порциями и предполагает частую смену видов деятельности на занятиях.

Музыкально-творческий урок имеет следующие части:

- ✓ вступление (приветствие педагога, создание доброжелательной психологической атмосферы, включение учащегося в работу);
- ✓ основная часть (совместное с учеником планирование целей и результатов предстоящего этапа работы, предоставление ему возможности выбора последовательности изучения произведений);
- ✓ кульминация (яркое, цельное исполнение изученного сочинения или его отрывка, формирование положительной мотивации к дальнейшей учебной деятельности);
- ✓ заключение (закрепление пройденного материала, конкретизация приемов и способов домашней работы).

Кодой урока является эмоциональное исполнение преподавателем лучших образцов классической музыки, написанной как отечественными, так и зарубежными композиторами.

Т.И. Смирнова рекомендует начинать и завершать музыкальные занятия танцевальной импровизацией под академическую и джазовую музыку для укрепления мышечной системы учащегося, развития гибкости и пластики движений, ритмического чувства.

Педагог демократического стиля преподавания на музыкально-творческом уроке создает положительную атмосферу в классе, акцентирует внимание на достижениях ученика, повышает его самооценку, мотивацию к обучению, в полной мере раскрывая индивидуально-личностные особенности ребенка.

В рамках исследования родителям учащихся детских музыкальных школах Москвы и Московской области было предложено составить «портрет учителя XXI века». В первую очередь большинство респондентов отмечало, что педагог должен «иметь профильное образование, знать и любить свой предмет, преподавательскую деятельность, понимать особенности детской психологии, обладать высоким профессионализмом, заслужить авторитет учащихся, быть примером для подражания, практикующим музыкантом-исполнителем, вызывающим чувство восхищения».

Среди индивидуально-психологических качеств личности учителя выделяли «уравновешенность, доброжелательность, опрятность, терпение, стрессоустойчивость, справедливость, ответственность, уверенность в собственных силах, доброту, чуткость, деликатность, трудолюбие, искренний интерес и любовь к детям, широкий кругозор, эрудированность, чувство юмора, умение слушать, слышать и понимать ученика, способность вдохновить, увлечь ребенка, разбудить в нем интерес к музыке и другим видам искусства, желание непрерывно учиться и самосовершенствоваться».

Оказалось, что 93% родителей предпочитают, чтобы их ребенок обучался в классе педагога с демократическим стилем преподавания; 7% опрошенных — с авторитарным стилем преподавания; 0% — попустительским стилем преподавания.

Таким образом, при формировании индивидуального стиля преподавания фортепиано необходимо принимать во внимание ментальность, художественно-эстетические, ценностные приоритеты учащихся. Педагогу, так же как и художнику, необходимо «острое ощущение времени, тех проблем, которые характерны для него, тех позитивных и негативных тенденций, что составляют сущность исторического периода, в котором он живет» [12, с. 28].

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев А.Д. Русские пианисты: очерки и материалы по истории пианизма. – Вып. 2. – М.; Л.: Музгиз, 1948. – 315 с.
2. В классе А.Б. Гольденвейзера : сб. статей / сост. Д.Д. Благой, Е.И. Гольденвейзер. – М.: Музыка, 1986. – 214 с.
3. Василий Ильич Сафонов. 1852–1918. К 150-летию со дня рождения: материалы науч. конф. / отв. ред. Е.Л. Гуревич. – М.: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2003. – 201 с.
4. Вспоминая Нейгауза / сост. Е.Р. Рихтер. – М.: Классика-XXI, 2007. – 328 с.
5. Гольденвейзер А.Б. О музыкальном искусстве: сб. статей / сост., общ. ред., вступит. статья и коммент. Д.Д. Благого. – М.: Музыка, 1975. – 416 с.
6. Грибкова О.В., Чжан Мяо, Боромянский М.Л. Развитие творческих способностей детей в начальный период обучения игре на фортепиано // Антропологическая дидактика и воспитание. – 2022. – Т. 5. – № 5. – С. 79-89.
7. Клокова Н.Р. Влияние индивидуального стиля деятельности педагога-музыканта на формирование мотивационной сферы учащегося // Филологические и социокультурные вопросы науки и образования: сборник материалов VII Международной научно-практической очно-заочной конференции. – Краснодар: Издательство КубГТУ, 2022. — С. 503–510.
8. Михайлюк Е.М. Метод фортепианной школы Н.С. Зверева как педагогическая модель учебного процесса в современном музыкальном школьном образовании // Искусство и образование. – 2022. – № 6 (140). – С. 160-167.
9. Садритдинова М.М. Предпосылки фасилитации в творческой практике отечественных музыкантов-педагогов конца XIX – первой половины XX вв. // Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке. – 2021. – № 1 (13). – С. 45-50.
10. Солертовская Н.К. Гуманизация занятий с учащимися ДМШ в классе фортепиано // Педагогический научный журнал. – 2022. – № 3. – С. 59-64.
11. Хентова С.М. Эмиль Гилельс. – 2-е изд., доп. – М.: Музыка, 1967. – 279 с.
12. Щербакова А.И. Дмитрий Борисович Кабалевский: социокультурная миссия художника в современном мире // Музыкальное искусство и образование. – 2014. – №3. – С. 26–30.

REFERENCES

1. Alekseev A.D. Russkie pianisty: ocherki i materialy po istorii pianizma / A.D. Alekseev. – Вып. 2. – М.; Л.: Muzgiz, 1948. – 315 p.
2. V klasse A.B. Gol'denvejzera: sb. statej / sost. D.D. Blagoj, E.I. Gol'denvejzer. – М.: Muzyka, 1986. – 214 p.

3. Vasilij Il'ich Safonov. 1852–1918. K 150-letiyu so dnya rozhdeniya : materialy nauch. konf. / otv. red. E.L. Gurevich. – M.: Mosk. gos. konservatoriya im. P.I. Chajkovskogo, 2003. – 201 p.
4. Vspominaya Nejgauza / sost. E.R. Rihter. – M.: Klassika-XXI, 2007. – 328 p.
5. Gol'denvejzer A.B. O muzykal'nom iskusstve: sb. statej / A.B. Gol'denvejzer ; sost., obshch. red., vstupit. stat'ya i komment. D.D. Blagogo. – M.: Muzyka, 1975. – 416 p.
6. Gribkova O.V., Chzhan Myao, Borodyanskij M.L. Razvitie tvorcheskih sposobnostej detej v nachal'nyj period obucheniya igre na fortepiano // Antropologicheskaya didaktika i vospitanie2022. – T. 5. – № 5. – Pp. 79-89.
7. Klokova N.R. Vliyanie individual'nogo stilya deyatel'nosti pedagoga-muzykanta na formirovanie motivacionnoj sfery uchashchegosya / N.R. Klokova // Filologicheskie i sociokul'turnye voprosy nauki i obrazovaniya : sbornik materialov VII Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy ochno-zaochnoj konferencii. – Krasnodar : Izdatel'stvo KubGTU, 2022. – Pp. 503–510.
8. Mihajlyuk E.M. Metod fortepiannoij shkoly N.S. Zvereva kak pedagogicheskaya model' uchebnogo processa v sovremennom muzykal'nom shkol'nom obrazovanii // Iskusstvo i obrazovanie. – 2022. – № 6 (140). – Pp. 160-167.
9. Sadritdinova M.M. Predposylki fasilitacii v tvorcheskoj praktike otechestvennyh muzykantov-pedagogov konca XIX – pervoj poloviny XX vv. // Vestnik MGIM imeni A.G. SHnitke. – 2021. – № 1 (13). – Pp. 45-50.
10. Solertovskaya N.K. Gumanizaciya zanyatij s uchashchimisya DMSH v klasse fortepiano // Pedagogicheskij nauchnyj zhurnal. – 2022. – № 3. – Pp. 59-64.
11. Hentova S.M. Emil' Gilel's / S.M. Hentova. – 2-e izd., dop. – M.: Muzyka, 1967. – 279 p.
12. Shcherbakova, A.I. Dmitrij Borisovich Kabalevskij: sociokul'turnaya missiya hudozhnika v sovremennom mire / A.I. Shcherbakova // Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie. – 2014. – №3. – Pp. 26–30.

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ

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

Левина Ирина Дмитриевна

кандидат педагогических наук, доцент,
директор Института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: Levina@mgpu.ru

Afanasyev Vladimir V.

Doctor of Pedagogy,
Professor of the Department of Pedagogy,
Institute of Pedagogy and Psychology of Education,
Moscow City University

Levina Irina D.

Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor,
Director of the Institute of Culture and Arts,
Moscow City University

ДИАГНОСТИКА КАЧЕСТВА ПОЗНАВАТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ОБУЧАЮЩИХСЯ: ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ И МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ

Аннотация. В статье показано, что диагностика качества познавательной деятельности обучающихся является ведущим методом педагогической практики, незаменимым и необходимым этапом и одновременно инструментарием управления познавательной деятельностью обучающихся и образовательным процессом в целом. Представлены педагогические основания и сформулированы основные методологические характеристики диагностики как педагогического феномена. Раскрыт спектр задач педагогической диагностики главными из которых являются: установление факта готовности обучающихся к разного рода продуктивной деятельности, в получении достоверных данных о степени их обученности, о качестве методов руководства познавательной деятельностью обучающихся. Выделены факторы, оказывающие наиболее сильное влияние на процесс и результат диагностики познавательной деятельности. Доказано, что эффективность диагностики определяют упорядоченность организации процедуры диагностики качества познавательной деятельности, активность, продуктивность деятельности субъектов педагогической практики, количество и полнота измеряемых параметров, а также степень включенности в данную работу.

Ключевые слова: диагностика, объект и предмет диагностики, качество образования, показатели качества, познавательная деятельность, обучающиеся.

DIAGNOSIS OF THE QUALITY OF COGNITIVE ACTIVITY OF STUDENTS: PEDAGOGICAL FOUNDATIONS AND METHODOLOGICAL CHARACTERISTICS

Abstract. The article shows that quality diagnostics is one of the most productive methods of pedagogical practice, an indispensable and necessary stage and at the same time a tool for managing the cognitive activity of students and the educational process as a whole. Pedagogical foundations are presented and the main methodological characteristics of diagnostics as a pedagogical phenomenon are formulated. The range of tasks of pedagogical diagnostics is revealed, the main of which are: establishing the fact that students are ready for various kinds of productive activities, in obtaining reliable data on the degree of their learning, on the quality of methods for managing the cognitive activity of students. The factors that have the strongest influence on the process and result of the diagnosis of cognitive activity are identified. It is proved that the effectiveness of diagnostics is determined by the consistency and orderliness of the organization of the procedure for diagnosing the quality of cognitive activity, the activity and productivity of the subjects of pedagogical practice, the number and completeness of the measured parameters, as well as the involvement in this work.

Keywords: diagnostics, object and subject of diagnostics, quality of education, quality indicators, cognitive activity, students.

Понятие «педагогическая диагностика» не имеет четкого, общепризнанного определения. Одни авторы, отождествляют диагностику «с контролем результатов обучения или умением использовать определенные методы контроля» (Воронов В. В., Каган В.И., Сычеников Н.А.). Другие считают, что сущность педагогической диагностики раскрывается через ее функции. Интенкамп К. отмечает, что «педагогическая диагностика направлена на решение триединой задачи – это: 1) оптимизировать процесс индивидуального обучения; 2) ... обеспечить правильное определение результатов обучения; 3) свести к минимуму ошибку ... при выборе специализации обучения» [10]. Третьи утверждают, что диагностика – это «система, включающая в себя контроль, проверку, оценивание результатов, накопление статистических данных, их анализ и прогнозирование. Более того, ряд авторитетных ученых считает, что можно говорить о «педагогической диагностике» в широком и узком смысле слова» (Загрекова Л.В., Подласый И.П. и др.). В широком смысле слова педагогическая диагностика – это способ получения опережающей информации об эффективности функционирования целостной системы обучения. В узком смысле – это один из системообразующих компонентов педагогической деятельности (Загрекова Л. В.).

В содержательном плане описание движущих механизмов педагогической диагностики комплексно представлено в работах: Гершунского Б.С.[7], Джурицкий А. Н. [8], Панасюка В. П.[12], Полонского В. М. [14], Поташника М.М. [20], Кальней В.А., Шишова С. Е. [11], Симонова В.П. [17], Ямбурга Е. А.[19].

Необходимость диагностики качества преподавания и учения обусловлена социальными, экономическими, общепедагогическими и технологическими предпосылками. В частности «технологические предпосылки заключены в главной целевой функции технологии целенаправленной деятельности - получение конечного «интеллектуального «продукта»» в соответствии с предъявляемыми требованиями качества. В свою очередь, требования и показатели качества образования определяют, каким должен быть конечный «продукт» и технологический процесс его получения» [3].

Поташник М.М. [20] и Симонов В. П. [17] показали, что качественная диагностика существующих образовательных проблем и задач – основа эффективного функционирования и развития целостной системы обучения. Например, Поташник М.М.

предлагает своего рода «схему диагностики», которая читается как «от конца к началу». Это «позволяет отсекал несущественные для конечного результата возможные области поиска проблем и оставлять ... только наиболее значимые; тем самым рационализируется процесс анализа и «экономится мышление»» [20]. Реализация данной «схемы» предполагает анализ результатов, процесса, ресурсного обеспечения.

Поташник М. М., Ямбург Е. А., Матрос Д. Ш., и другие авторы, предлагают диагностировать качество познавательной деятельности «на каждом этапе по пяти группам показателей: оптимальности проекта, процесса, текущих, конечных и отдаленных результатов образования» [19]. Главное, на что необходимо обратить внимание – это:

- «на такие общие критерии – требования, как актуальность, прогностичность, рациональность, реалистичность, целостность, контролируемость, чувствительность к сбоям;

- на эффективность комбинации управления по целям с управлением по отклонениям; на использование корректирующих воздействий с целью их исключения» [2];

- на оценку показателей уровня воспитанности, развитости, креативности; на особое значение работы по мониторингу результатов обучения [16];

- «на оценку параметров выпускника в соответствии со спрогнозированным результатам; на оценку готовности к профессиональной деятельности, к дальнейшему обучению, общественной деятельности» [18].

Эти «показатели своего рода образ подхода к решению проблемы диагностики качества познавательных и образовательных процессов и управления ими» [15]. При этом следует обратить внимание на следующие моменты:

1. «Диагностика качества познавательной деятельности должна носить методологический характер, поскольку отражает определенную точку зрения, принцип оценочной деятельности и тем самым ориентирует на поиск результатов, оценки качества в определенном направлении» [2].

2. «Процедура диагностики должна функционировать только целостно, непрерывно, одновременно» [3].

3. «Из нее нельзя выбрать какую-либо группу показателей и использовать только ее. В противном случае весь анализ качества приведет к формализму или будет просто бесполезным» [4].

Потенциальным инструментарием любой «методологической системы» могут служить механизмы диагностики качества обученности и эффективности труда преподавателей, предлагаемые в работах Симонова В. П. В основу диагностики он положил «характер взаимосвязи уровня требований педагога и степени обученности его учащихся» [17]. Так контроль за эффективностью результатов образовательного процесса может осуществляться посредством выявления степени обученности, которая, по мнению Симонова В. П. характеризуется пятью показателями: «распознаванием, запоминанием, пониманием, простейшими умениями и навыками, переносом». Особо ценным в предложенной Симоновым В. П. диагностике следует признать концепцию о фактическом наличии трех уровней требований (высший, средний, низкий) преподавателя, методику численного расчета «эффективности учебной деятельности преподавателя», «алгоритмы преодоления формализма, проявляющегося в процессе его профессиональной деятельности» [17].

Сказанного достаточно для понимания объекта, предмета и задач диагностики качества познавательной деятельности обучающихся. «Объектом педагогической диагностики являются все без исключения переходные состояния учебно-познавательных

процессов, протекающих в рамках организованной системы управления (обучения), а также закономерности, выявленные в процессе разработки объективной оценки качества обучения на каждом этапе управления им» [2]. Ее предметом «являются количественно-качественные показатели результатов функционирования специально организованных процессов (процессов педагогического взаимодействия), разработка достоверного инструментария оценки этого процесса и методы «внедрения» его в педагогическую действительность» [2].

Задачи, которые призвана решать педагогическая диагностика, заключаются «в установлении уровней готовности обучающихся к дальнейшему обучению, к социально-значимой общественной деятельности; получении информации об уровне и характере познавательных действий обучающихся, степени их обученности; определении показателей эффективности соответствующих требованиям качества их интеллектуального продукта» [6].

Решение сформулированных задач диагностики зависит от факторов, выбранных в качестве их «весового» влияния на процесс реализации имеющегося инструментария диагностики. Правильный «выбор решающих факторов, создание адекватных им условий позволит наиболее точно отразить все количественно-качественные изменения учебно-познавательной деятельности и вычленив все интересующие субъекта управления стороны исследуемого явления» [2]. В качестве таких «факторов влияния» следует выделить:

- системность и упорядоченность в организации деятельности по оценке качества познавательной деятельности и управления ею: наличие четко и однозначно «сформулированных способов фиксации результатов, четко прописанных критериев оценки диагностических процессов, наличие содержательной технологии по организации выполняемых действий и информации по их результативности» [9];

- активность и продуктивность: число разработанных и ранжированных решений управленческих решений; общее число критериев, подлежащих оценке; количество обучающихся в выборках и т. д.;

- оперативность и четкость диагностирования и оценки качества: число действий, выполняемых быстро и оперативно в соответствии с «оргнормами», согласованность совместных действий участников педагогического процесса (взаимодействия);

- профессионально-педагогическая, организационно-управленческая компетентность: «знание основных психолого-педагогических теорий оценки качества, современных разработок и установок в этой области, знание общих и частных технологий управленческой деятельности, динамики изменения оценочных показателей» и т. д.;

- организационно-управленческая, «методико-регулирующая продуктивность субъектов деятельности: количество и качество подготовленных специалистов, число разработанных аналитических показателей оценки качества деятельности (действий), число разработок по оценке информационных потоков преобразования информации, количество и полнота измеряемых параметров деятельности субъектов педагогического взаимодействия, число разработок нормативно-регулирующего характера» [3];

- психологическая и организационная включенность в работу: изучение потребностей, анализ заинтересованности, настойчивости, выдержки, направленности и ориентированности, мотивов личности, удовлетворенности (или неудовлетворенности), темперамента.

Заключение

Диагностика имеет прикладную направленность. Но «несмотря на это она призвана решать сложнейшие проблемы дидактики, например определять зависимость сущности познаваемого феномена от отношения к нему; как в условиях педагогической

действительности «включить» индивидуальность, уникальность обучающегося и разумно использовать ее для улучшения качества образования» [13]. Без качественной диагностики усилия субъектов педагогической практики могут быть непродуктивными. Если данные имеют целостный характер, то можно констатировать, что такая диагностика обеспечит: «обоснование обучающих технологий в условиях педагогической практики; создание для каждого обучающегося информационной среды, адекватно отвечающей его потребностям и интересам; дифференциацию дидактических средств обучения, с учетом индивидуальности каждого субъекта деятельности; достижение вариативности учебно-познавательного процесса» и т. п. Это не только данные о качественных сторонах организованного процесса, но «научно-обоснованные, доказательные факты, которые открывают пути и вычленяют механизмы совершенствования современной системы образования» [15].

Диагностика открывает видение доминантных составляющих в мотивационном пространстве личности обучающихся, формирует понимание того, что развитие мотивов, их наполнение компонентным составом осуществляется под влиянием стихийно возникающих побуждений, и при создании необходимых условий формирующихся (трансформирующихся) затем в устойчивые интересы и потребности с тенденцией к образованию целостной мотивационной системы личности обучающегося.

Дидактический потенциал диагностики заключается в повышении профессионального мастерства педагога проявляющегося в умении ориентировать организованный им учебный процесс на его полную успешность; в умении направить усилия субъектов педагогического взаимодействия на достижение требуемого качества образования на каждом из его этапов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антонов Н.В., Афанасьев М.В., Куницына С.М. Модели оценки отклонений компетенций персонала организации от требований трудовых функций // Современный ученый. 2022. № 6. С. 264-269. – EDN ОТАКХQ.
2. Афанасьев В.В. Педагогические технологии управления учебно-познавательной деятельностью студентов в высшей профессиональной школе: дисс... доктора педагогических наук. – М., 2003. – 497 с. – EDN UDNKZN.
3. Афанасьев В.В. Педагогическая диагностика качества познавательной деятельности студентов / В.В. Афанасьев, Р.Г. Резаков // Вестник МГПУ. Серия: Педагогика и психология. 2012. № 3(21). С. 33–41. – EDN PУKCDP.
4. Афанасьев В.В. Общая методика диагностики и оценки качества обучения в вузе / В.В. Афанасьев // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. 2006. Т. 12, № 4. С. 84–88. – EDN XTILRV.
5. Афанасьев В.В. Педагогическая диагностика как ведущий компонент системы профессиональной подготовки студентов в вузе / В.В. Афанасьев, С.В. Сафонова // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. 2006. Т. 12, № 3. С. 85–88. – EDN XTIKJZ.
6. Афанасьева И.В. Особенности педагогической технологии управления самостоятельной работой учащихся в техническом лицее: дисс. ... канд. педагогических наук. – М., 1999. 181 с. – EDN NLMHNN.
7. Гершунский Б.С. Педагогическая прогностика. – М., 1988. - 256 с.
8. Джурицкий А.Н. Развитие образования в современном мире. – М., 1999. С. 51–56.
9. Диагностика когнитивных стилей - путь к грамотному обучению / А.А. Шаталов, В.В. Афанасьев, И.В. Афанасьева [и др.] // Школьные технологии. 2008. № 1. С. 119-122. – EDN JTKTRP.

10. Ингенкамп К. Педагогическая диагностика: [Пер. с нем.] / К. Ингенкамп. – М.: Педагогика, 1991. - 238 с.
11. Кальней В.А., Шишов С.Е. Мониторинг качества образования в школе. – М., 1998. С. 189.
12. Панасюк В.П. Педагогическая система внутришкольного управления качеством образовательного процесса: автореф. дисс... докт. пед. наук. – СПб., 1998. С. 15.
13. Педагогическая диагностика качества организации образовательного процесса в вузе / С.В. Сафонова, А.Г. Письменский, Л.Б. Морозова [и др.]; Под ред. С.В. Сафоновой. – М.: Издательство Современного гуманитарного университета, 2009. – 189 с. – EDN SGCANС.
14. Полонский В.М. Словарь понятий и терминов по законодательству РФ. – М., 1995. - 79 с.
15. Сафонова С.В. Педагогическая диагностика качества организации образовательного процесса в вузе: дис. ... кандидата педагогических наук. – М., 2008. – 266 с.
16. Сепиашвили Е.Н. Формирование управленческой компетенции у студентов экономических специальностей ссуза: дисс... кандидата педагогических наук. – Краснодар, 2010. - 188 с. – EDN QEUTOL.
17. Симонов В.П. Педагогический менеджмент. – М.: Педагогическое общество России, 1999. – 430 с.
18. Фролова Е.А. Диагностика готовности студентов к профессиональной деятельности / Е. А. Фролова // Ученые записки Российского государственного социального университета. 2010. № 6(82). С. 202–206. – EDN NTXKNV.
19. Управление качеством образования: Практико-ориентированная монография / А. М. Моисеев, М. М. Поташник, Е. А. Ямбург [и др.]. – М.: Педагогическое общество России, 2000. – 448 с. – EDN UMYUJJ.
20. Управление развитием школы / Под ред. М.М. Поташника и В.С. Лазарева. – М.: Новая школа, 1995. – 464 с.
21. Ananchenkova P.I., Tonkonog V.V. Theoretical and methodological aspects of human capital research // Labour and Social Relations Journal. 2023. Т. 34. № 1. С. 116-123. EDN: KICAQS.

REFERENCES

1. Antonov N.V., Afanas'ev M.V., Kunitsyna S.M. Modeli otsenki otklonenii kompetentsii personala organizatsii ot trebovaniy trudovykh funktsii // Sovremenniy ucheniy. 2022. № 6. Pp. 264-269. – EDN OTAKXQ.
2. Afanas'ev V.V. Pedagogicheskie tekhnologii upravleniya uchebno-poznavatel'noi deyatel'nost'yu studentov v vysshei professional'noi shkole: diss... doktora pedagogicheskikh nauk. – М., 2003. – 497 p. – EDN UDNKZN.
3. Afanas'ev V.V. Pedagogicheskaya diagnostika kachestva poznavatel'noi deyatel'nosti studentov / V.V. Afanas'ev, R.G. Rezakov // Vestnik MGPU. Seriya: Pedagogika i psikhologiya. 2012. № 3(21). Pp. 33–41. – EDN PYKCDP.
4. Afanas'ev V.V. Obshchaya metodika diagnostiki i otsenki kachestva obucheniya v vuze / V.V. Afanas'ev // Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta im. N.A. Nekrasova. 2006. Т. 12, № 4. Pp. 84–88. – EDN XTILRV.
5. Afanas'ev V.V. Pedagogicheskaya diagnostika kak vedushchii komponent sistemy professional'noi podgotovki studentov v vuze / V.V. Afanas'ev, S.V. Safonova // Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta im. N.A. Nekrasova. 2006. Т. 12, № 3. Pp. 85–88. – EDN XTIKJZ.

6. Afanas'eva I.V. Osobennosti pedagogicheskoi tekhnologii upravleniya samostoyatel'noi rabotoi uchashchikhsya v tekhnicheskome litsee: diss. ... kand. pedagogicheskikh nauk. – M., 1999. 181 p. – EDN NLMHNN.
7. Gershunskii B.S. Pedagogicheskaya prognostika. – M., 1988. - 256 p.
8. Dzhurinskii A.N. Razvitie obrazovaniya v sovremennom mire. – M., 1999. Pp. 51–56.
9. Diagnostika kognitivnykh stilei - put' k gramotnomu obucheniyu / A.A. Shatalov, V.V. Afanas'ev, I.V. Afanas'eva [i dr.] // Shkol'nye tekhnologii. 2008. № 1. Pp. 119-122. – EDN JTKTRP.
10. Ingenkamp K. Pedagogicheskaya diagnostika: [Per. s nem.] / K. Ingenkamp. – M.: Pedagogika, 1991. - 238 p.
11. Kal'nei V.A., Shishov S.E. Monitoring kachestva obrazovaniya v shkole. – M., 1998. P. 189.
12. Panasyuk V.P. Pedagogicheskaya sistema vnutrishkol'nogo upravleniya kachestvom obrazovatel'nogo protsessa: avtoref. diss... dokt. ped. nauk. – SPb., 1998. P. 15.
13. Pedagogicheskaya diagnostika kachestva organizatsii obrazovatel'nogo protsessa v vuze / S.V. Safonova, A.G. Pis'menskii, L.B. Morozova [i dr.]; Pod red. S.V. Safonovoi. – M.: Izdatel'stvo Sovremennogo gumanitarnogo universiteta, 2009. – 189 p. – EDN SGCAHC.
14. Polonskii V.M. Slovar' ponyatii i terminov po zakonodatel'stvu RF. – M., 1995. - 79 p.
15. Safonova S.V. Pedagogicheskaya diagnostika kachestva organizatsii obrazovatel'nogo protsessa v vuze: dis. ... kandidata pedagogicheskikh nauk. – M., 2008. – 266 p.
16. Sepiashvili E.N. Formirovanie upravlencheskoi kompetentsii u studentov ekonomicheskikh spetsial'nostei ssuza: diss... kandidata pedagogicheskikh nauk. – Krasnodar, 2010. - 188 p. – EDN QEUTOL.
17. Simonov V.P. Pedagogicheskii menedzhment. – M.: Pedagogicheskoe obshchestvo Rossii, 1999. – 430 p.
18. Frolova E.A. Diagnostika gotovnosti studentov k professional'noi deyatel'nosti / E. A. Frolova // Uchenye zapiski Rossiiskogo gosudarstvennogo sotsial'nogo universiteta. 2010. № 6(82). Pp. 202–206. – EDN NTXKNV.
19. Upravlenie kachestvom obrazovaniya: Praktiko-orientirovannaya monografiya / A. M. Moiseev, M. M. Potashnik, E. A. Yamburg [i dr.]. – M.: Pedagogicheskoe obshchestvo Rossii, 2000. – 448 p. – EDN UMYUJJ.
20. Upravlenie razvitiem shkoly / Pod red. M.M. Potashnika i V.S. Lazareva. – M.: Novaya shkola, 1995. – 464 p.
21. Ananchenkova P.I., Tonkonog V.V. Theoretical and methodological aspects of human capital research // Labour and Social Relations Journal. 2023. T. 34. № 1. Pp. 116-123. – EDN: KICAQS.

Киселев Вячеслав Юрьевич

кандидат педагогических наук, доцент департамента социально-культурной деятельности
и сценических искусств института культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: kisslav@mail.ru

Московская Наталья Владимировна

кандидат искусствоведения, методист ГБУК г. Москвы «Галерея Ильи Глазунова»,
куратор проекта «Молодежь в Галерее Ильи Глазунова»
e-mail: mosknv@inbox.ru

Умеркаева София Шавкатовна

кандидат педагогических наук, доцент департамента социально-культурной деятельности
и сценических искусств института культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: sofya333@yandex.ru.

Kiselev Vyacheslav Yu.

candidate of pedagogic sciences, associate professor of Moscow City University

Moskovskaya Natalya V.

candidate of art history, employee of Gallery Ilya Glazunov, curator of the project
«Youth in the Gallery of Ilya Glazunov»

Umerkaeva Sofiya Sh.

candidate of pedagogic sciences, associate professor of Moscow City University

ТЕАТРАЛИЗОВАННАЯ АССАМБЛЕЯ «ВИВАТ, ПЕТР ПЕРВЫЙ!

– ВИВАТ, РОССИЯ! – ВИВАТ, ГЛАЗУНОВ!»

(К 350-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ПЕТРА I)

В статье описывается структура и содержание проекта театрализованной ассамблеи «Виват, Петр Первый! – Виват, Россия! – Виват, Глазунов!», приуроченной к празднованию 350-летия со дня рождения Великого Петра Первого. Данный проект был инициирован преподавателями и студентами Института культуры и искусств ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет» и проведен в Картинной галерее Ильи Глазунова с целью возрождения традиций Петровской эпохи, сохранения историко-культурного наследия и его использования в духовно-нравственном, патриотическом и эстетическом воспитании молодежи.

Ключевые слова: Петр Первый, Илья Глазунов, театрализованная ассамблея, галерея Ильи Глазунова, ИКИ МГПУ, молодежь.

THEATRICAL ASSEMBLY «VIVAT, PETER THE GREAT! - VIVAT, RUSSIA!

– VIVAT, GLAZUNOV!»

(TO THE 350-TH ANNIVERSARY OF THE BIRTH OF PETER I)

The article describes the structure and content of the project of the theatrical assembly «Vivat, Peter the Great! – Vivat, Russia! – Vivat, Glazunov!» dedicated to the celebration of the 350th anniversary of the birth of Great Peter the Great. This project was initiated by teachers and students of the Institute of Culture and Arts of the State Autonomous Educational Institution of Higher Education «Moscow City University» and held in the Art Gallery of Ilya Glazunov in order to revive the traditions of the Petrine era, preserve the historical and cultural heritage and use it in spiritual, moral, patriotic and aesthetic education youth.

Keywords: Peter the Great, Ilya Glazunov, theatrical assembly, Ilya Glazunov Gallery, IKI MSU, youth.

В 2022 году императору России Петру Первому исполнилось 350 лет. Выдающийся правитель России, самый известный в мире русский царь династии Романовых, реформатор и полководец Великий Петр Первый внес огромный вклад в историческое наследие российского государства. Его достижения высоко оценивали не только современники и соотечественники, но и благодарные потомки – построил флотилию, основал город Петербург; расширил территорию страны, путем введения в нее Прибалтийских земель; был новатором и пытался приблизить Россию к европейским стандартам своего времени.

Петр вошел в историю в качестве выдающегося правителя, получив не только громкий титул императора Всероссийского, но и заслуженные эпитеты «Отец Отечества» и «Великий». «Слишком много в истории связано с его исполинской фигурой: император-реформатор, царь-плотник, царь-просветитель – и это все о нем. Строил корабли, осушал болота, рыл каналы, сражался, путешествовал по Европе.

Личность Петра Первого необычно сложная и противоречивая. Его яркая индивидуальность проявлялась во всем. Он неистово ломал устоявшиеся традиции, обычаи, привычки, обогащая старый опыт новыми идеями и деяниями. Время позволяет теперь взглянуть на него с более чем 300-летнего расстояния, оценить масштаб всех проводимых преобразований и личный вклад в строительство государства Российского» [8].

Петр Великий родился в Москве 9 июня 1672 года, но главным городом, построенным им и названным своим именем, считал Санкт-Петербург, где упокоился и был похоронен в соборе Святых Апостолов Петра и Павла Петропавловской крепости – усыпальнице династии Романовых с 1725 года.

Учитывая значительное влияние реформ Петра Первого на дальнейшую историю России, 25 октября 2018 г. Президент РФ Владимир Путин подписал Указ «О праздновании 350-летия со дня рождения Петра I» [9].

Во исполнение Указа Президента о подготовке и проведении мероприятий, посвященных празднованию 350-летия со дня рождения Петра Первого, 22 апреля 2022 года в ГБУК г. Москвы «Московская государственная картинная галерея народного художника СССР Ильи Глазунова» (Галерея Ильи Глазунова) с участием студентов и преподавателей Института культуры и искусств ГАОУ ВО г. Москвы «Московский городской педагогический университет» (ИКИ МГПУ) состоялась театрализованная ассамблея «Виват, Петр Первый! – Виват, Россия! – Виват, Глазунов!» на открытии Дней исторического и культурного наследия Москвы. Ассамблея была приурочена к 350-летию со дня рождения Петра Первого и проводилась в рамках XI Межвузовского студенческого форума «Молодежь в галерее Ильи Глазунова».

Как новая форма общения между людьми, ассамблеи были введены в России специальным указом Петра Первого в 1718 г. Ассамблеи были предназначены для пропаганды в русском дворянском обществе новых видов досуга. Зимние ассамблеи проходили в домах знати, а летние – в Летнем саду с особым разнообразием и помпой.

Введение балов-ассамблей стало одним из культурных «преобразований» Петра Первого, попыткой адаптировать западноевропейские традиции и социальные нормы на русскую национальную почву. Царь расценивал общественный досуг, как фактор государственного значения для формирования новых моделей социального существования и внедрения изменений в придворный этикет, в регламент размеренной жизни русских дворян.

В преддверии празднования 350-летия Петра Великого у преподавателей ИКИ МГПУ и сотрудников Галереи Ильи Глазунова возникла идея возобновить традицию проведения Петровских ассамблей. Если в Петровскую эпоху ассамблеи были предназначены для пропаганды в обществе новых видов досуга, то современные ассамблеи позволяют включать разнообразные по формам и содержанию культурно-просветительные мероприятия для подрастающего поколения, способствующие воспитанию патриотизма, укреплению их познавательного интереса к истории страны, в частности, к исторической личности Петра Первого.

Проведение ассамблеи в Галерее Ильи Глазунова было обусловлено тем, что творчество и общественная деятельность Ильи Сергеевича Глазунова – одного из самых известных в мире русских художников-монументалистов – сыграли большую роль в истории русского национального возрождения XX – начала XXI века. Многогранный талант художника стал феноменом нашего времени – живописец, график, архитектор, мастер театрально-декорационного искусства, просветитель и педагог. Основатель Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, Государственной картинной галереи Ильи Глазунова и Музея сословий России в Москве. Автор книги «Дорога к тебе» и историко-биографического труда «Россия распятая». Народный художник СССР, академик РАХ, почетный член Королевских академий изящных искусств Мадрида и Барселоны, обладатель высшей награды ЮНЕСКО – Золотой медали Пикассо – «За вклад в мировую культуру и цивилизацию», полный кавалер ордена «За заслуги перед Отечеством» и др. [3].

Масштаб личности и деяний Ильи Глазунова сложно переоценить. Став величайшей фигурой в русском искусстве второй половины XX – начала XXI века, он также сумел внести колоссальный вклад во многие другие сферы общественной жизни, заново открыть для соотечественников родную культуру и историю.

Петр Первый и Илья Глазунов – две выдающиеся личности в истории и культуре России, две линии жизни, проходящие между Москвой и Санкт-Петербургом, два огромных наследия для нас – их потомков. И Петр Первый, и Илья Глазунов невероятным образом чувствовали грани и перспективы времени, как эпохи в своих государственных деяниях и в развитии культуры и искусства. Не случайно в своей монументальной картине «Вечная Россия» (1988) в первых рядах выдающихся исторических деятелей России художник отобразил государя Петра Первого.

Проведение театрализованной ассамблеи «Виват, Петр Первый! – Виват, Россия! – Виват, Глазунов!» под эгидой Галереи Ильи Глазунова позволяет традиционные формы культурно-досуговой деятельности интегрировать в музейное пространство, акцентируя внимание молодого поколения на вопросах сохранения исторической памяти и преемственности поколений, сохранения культурных ценностей и традиций, предопределяющих настоящее и будущее России [1].

В театрализованную программу, подготовленную сотрудниками Галереи Ильи Глазунова, студентами и преподавателями ИКИ МГПУ, вошли следующие культурно-просветительные эпизоды:

1. Парадная встреча гостей. Данный эпизод представлял собой театрализованный пролог с участием костюмированных персонажей – Петра Первого и статс-дам царского двора, которые провели торжественную церемонию открытия Петровской ассамблеи. Зачитав царский указ под звуки фанфар, Петр Первый и его свита официально открыли ассамблею, а гости были приглашены в экспозиционный зал Галереи Ильи Глазунова для участия в многочисленных мероприятиях программы.



*Театрализованный пролог к 350-летию со дня рождения Петра I.
Картинная галерея Ильи Глазунова. Парадная лестница*

2. *Пленарное заседание «Живи и помни».* Эпизод проводился с участием студентов высших и средних специальных учебных заведений, магистрантов, аспирантов и преподавателей высшей школы, а также сотрудников Галереи Ильи Глазунова. Наряду с научными докладами, заявленными в программе, на пленарном заседании прозвучали отрывки из известных музыкальных и художественных произведений русской классики в исполнении студентов и преподавателей.

3. *Интерактивная викторина «Два гения в истории и культуре России»*, в ходе которой костюмированные персонажи (Петр Первый и придворная статс-дама) провели турнир с гостями ассамблеи. Основу викторины составили интересные и содержательные вопросы по биографии и деятельности Петра Первого и Ильи Глазунова. Викторина проводилась с целью пробуждения у студенческой молодежи чувства уважения и гордости за историческое прошлое Отечества, культуру и традиции своего народа [5], формирования интереса к изучению эпохи Петра Великого.



*Интерактивная викторина «Два гения в истории и культуре России».
Картинная галерея Ильи Глазунова. Зал №6*

4. *Обзорные экскурсии по экспозициям Галереи Ильи Глазунова и Музея сословий России* для гостей и участников ассамблеи содействовали формированию личного эмоционально-чувственного отношения к событиям отечественной истории и культуры, проникновению в художественную и философскую картины мира народного художника СССР Ильи Глазунова.

5. *Мастер-классы, квесты и квизы, творческие лаборатории, игротека.* Данные формы культурно-досуговой работы предлагались гостям и участникам ассамблеи с целью создания условий для интеллектуального и творческого самовыражения в разных видах художественно-эстетической деятельности: театральной, литературной, танцевально-хореографической, изобразительной, декоративно-прикладной и др.



*Петровская ассамблея. Картинная галерея Ильи Глазунова.
Монументальная картина «Вечная Россия» (1988), фрагмент*

6. *Праздничный этикет-концерт «Петровская ассамблея»* стал кульминацией программы. Костюмированные персонажи – Петр Первый и статс-дамы царского двора – провели концерт для зрителей и гостей ассамблеи, в котором были задействованы приглашенные творческие коллективы и солисты. Завершил театрализованное действо костюмированный мастер-класс «Царские танцы» с элементами сценического движения, приветствий и поклонов.

Важным режиссерским решением культурно-исторического праздника стало создание *творческой легенды* проекта – такого сценарно-постановочного хода или эпизода, который не мог бы произойти в реальной жизни, а только в праздничной театрализованной атмосфере, создав неизгладимое впечатление и оставив памятный след у зрителя. Поиску и созданию такого рода «творческих легенд» в массовом празднике, художественно-историческом представлении, event-проекте режиссеры театрализованных программ уделяют особое внимание в процессе идейно-художественного осмысления события.

Размышляя о личностях Петра Первого и Ильи Глазунова, следует обратить внимание на один важный факт – как необычно пересеклись их линии жизни: будущий царь Петр родился в Москве, но главным своим «местом силы» считал построенный им Санкт-Петербург. А через два с половиной века в этом городе, который тогда назывался

Ленинградом, родился Илья Сергеевич Глазунов. При этом своим главным городом великий художник считал Москву, где была создана Галерея его имени и Музей сословий России, в которых представлено немало произведений художника с изображением Петра Первого. Таким образом, творческая легенда проекта театрализованной ассамблеи представляет собой сюжет, согласно которому впервые Государь Император Петр Великий (его образное воплощение через актера) появляется со своей свитой в Москве, в Картинной Галерее Ильи Глазунова на юбилейной праздничной ассамблее. Сложно представить, что такое может произойти в обычной жизни, однако в художественно-исторической театрализации это становится не только возможным, но и запоминается зрителем надолго.

В театрализованной ассамблее «Виват, Петр Первый! – Виват, Россия! – Виват, Глазунов!» наиболее ярко воплотилось наследие Петра Первого. Благодаря театрализации зрители и гости почувствовали атмосферу великой Петровской эпохи. Впервые такая массовая форма культурно-досуговой деятельности, как ассамблея, была интегрирована в консервативное пространство галереи Ильи Глазунова, что позволило уйти от строгой идейной информативности и изменить характер взаимоотношений между музеем и посетителем через создание эмоциональной вовлеченности в атмосферу театрализованного действия.

В заключение отметим, что современные Петровские ассамблеи обладают огромным воспитательным и образовательным потенциалом в процессе профессиональной подготовки кадров для сферы культуры и искусства. Участие студентов направления подготовки «Социально-культурная деятельность» в организации и постановке подобных программ позволяет овладеть основами режиссуры театрализованных представлений [4], формирует опыт применения современных инновационных методов просветительной, образовательной, воспитательной работы с разными группами населения [11], предоставляя широкие возможности для их духовного роста, общего культурного развития и формирования взыскательного художественно-эстетического вкуса [10].

Автор проекта – Киселёв Вячеслав Юрьевич, педагог-режиссер, доцент департамента социально-культурной деятельности и сценических искусств ИКИ МГПУ, кандидат педагогических наук.

Руководитель проекта от Галереи Ильи Глазунова – Московская Наталья Владимировна, режиссер, кандидат искусствоведения.

Куратор проекта от ИКИ МГПУ – Умеркаева София Шавкатовна, доцент департамента социально-культурной деятельности и сценических искусств ИКИ МГПУ, кандидат педагогических наук.

Актерская и режиссерская группа проекта – студенты 3 курса направления «Социально-культурная деятельность» ИКИ МГПУ: Екатерина Битенская, Елена Воробьева, Полина Воскобоева, Ольга Евстропова, Анастасия Калиничева, Карина Караваева, Алиса Киселева, Виктория Красильникова, Анастасия Матюнина, Ника Плищенко, Александра Порядина, Вероника Семенкина, Регина Сеслюкова, Власий Щетинцев.

ЛИТЕРАТУРА

1. Грибкова О.В. Проектная деятельность как средство культурно-просветительной работы с молодежью в условиях столичного мегаполиса / С.Ш. Умеркаева, О.В. Грибкова // Искусство и образование. – 2019. – № 5 (121). – С. 231-239.

2. Едышев Д.В. Роль культурно-просветительской деятельности в формировании личности будущего педагога / Д.В. Едышев, А.В. Назаренко // Антропологическая дидактика и воспитание. – 2022. – Т. 5. – № 2. – С. 104-112.
3. Илья Глазунов. Альбом. – М.: Московская государственная картинная галерея народного художника СССР Ильи Глазунова, 2014. – 56 с.
4. Киселев В.Ю. Особенности обучения будущих специалистов сферы социально-культурной деятельности основам режиссуры театрализованных представлений / В.Ю. Киселев, А.С. Фролов // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2022. – № 2. – С. 345-358.
5. Московская Н.В. Трансформация социальных функций искусства на рубеже XX-XXI веков: информационно-технологический аспект мастерства режиссуры: дисс. ... кандидата искусствоведения. – М., 2005. – 148 с.
6. Московская Н.В. Художественно-эстетическое воспитание студенческой молодежи в условиях социально-культурного партнерства вуза и музея / Н.В. Московская, Е.Н. Никитина, С.Ш. Умеркаева // Искусство и образование. – 2022. – № 1 (135). – С. 172-178.
7. Остапенко А.Г. Новые учебные мультимедийные проекты: IX Ассамблея преподавателей истории и теории музыки // Музыка в школе. – 2022. – № 2. – С. 12-18.
8. Пётр Великий – первый Российский император: к 350-летию со дня рождения: методико-библиографическое пособие / Сост.: Л.А. Бедарева, Т.А. Иванова, Т.Н. Кузьменко и др. – Ставрополь: ГБУК «СКУНБ им. Лермонтова», 2021. – 84 с.
9. Указ Президента РФ от 25.10.2018 N 609 «О праздновании 350-летия со дня рождения Петра I» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://base.garant.ru/72088262/?ysclid=lcgc39ce21506822533>.
10. Умеркаева С.Ш. Воспитание художественного вкуса как музыкально-педагогическая проблема / С.Ш. Умеркаева // Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2015. – № 6. – С. 106-110.
11. Умеркаева С.Ш. Культурно-досуговая деятельность как фактор духовно-нравственного и этнокультурного воспитания современной молодежи / С.Ш. Умеркаева, М.Я. Макусинская // Этнокультурная деятельность в современных образовательных организациях и учреждениях культуры: опыт, проблемы, перспективы. Материалы Международной научно-практической конференции. 2017. – С. 141-145.
12. Щербакова А.И. Феномен творческой личности в истории культуры // Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке. – 2022. – № 4 (20). – С. 9-20.

REFERENCES

1. Gribkova O.V. Proektnaya deyatel'nost' kak sredstvo kul'turno-prosvetitel'noi raboty s molodezh'yu v usloviyakh stolichnogo megapolisa / S.Sh. Umerkaeva, O.V. Gribkova // Iskusstvo i obrazovanie. – 2019. – № 5 (121). – Pp. 231-239.
2. Edyshev D.V. Rol' kul'turno-prosvetitel'skoi deyatel'nosti v formirovanii lichnosti budushchego pedagoga / D.V. Edyshev, A.V. Nazarenko // Antropologicheskaya didaktika i vospitanie. – 2022. – Т. 5. – № 2. – Pp. 104-112.
3. Il'ya Glazunov. Al'bom. – М.: Moskovskaya gosudarstvennaya kartinnaya galereya narodnogo khudozhnika SSSR Il'i Glazunova, 2014. – 56 p.
4. Kiselev V.Yu. Osobennosti obucheniya budushchikh spetsialistov sfery sotsial'no-kul'turnoi deyatel'nosti osnovam rezhissury teatralizovannykh predstavlenii / V.Yu.

- Kiselev, A.S. Frolov // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2022. – № 2. – Pp. 345-358.
5. Moskovskaya N.V. Transformatsiya sotsial'nykh funktsii iskusstva na rubezhe XX-XXI vekov: informatsionno-tekhnologicheskii aspekt masterstva rezhissury: diss. ... kandidata iskusstvovedeniya. – M., 2005. – 148 p.
 6. Moskovskaya N.V. Khudozhestvenno-esteticheskoe vospitanie studencheskoi molodezhi v usloviyakh sotsial'no-kul'turnogo partnerstva vuza i muzeya / N.V. Moskovskaya, E.N. Nikitina, S.Sh. Umerkaeva // Iskusstvo i obrazovanie. – 2022. – № 1 (135). – Pp. 172-178.
 7. Ostapenko A.G. Novye uchebnye mul'timediinye proekty: IX Assambleya prepodavatelei istorii i teorii muzyki // Muzyka v shkole. – 2022. – № 2. – Pp. 12-18.
 8. Petr Velikii – pervyi Rossiiskii imperator: k 350-letiyu so dnya rozhdeniya: metodiko-bibliograficheskoe posobie / Sost.: L.A. Bedareva, T.A. Ivanova, T.N. Kuz'menko i dr. – Stavropol': GBUK «SKUNB im. Lermontova», 2021. – 84 p.
 9. Ukaz Prezidenta RF ot 25.10.2018 N 609 «O prazdnovanii 350-letiya so dnya rozhdeniya Petra I» [Elektronnyi resurs]. – Rezhim dostupa: <https://base.garant.ru/72088262/?ysclid=lcgc39ce21506822533>.
 10. Umerkaeva S.Sh. Vospitanie khudozhestvennogo vkusa kak muzykal'no-pedagogicheskaya problema / S.Sh. Umerkaeva // Nauchno-metodicheskii elektronnyi zhurnal «Kontsept». – 2015. – № 6. – Pp. 106-110.
 11. Umerkaeva S.Sh. Kul'turno-dosugovaya deyatel'nost' kak faktor dukhovno-nravstvennogo i etnokul'turnogo vospitaniya sovremennoi molodezhi / S.Sh. Umerkaeva, M.Ya. Makusinskaya // Etnokul'turnaya deyatel'nost' v sovremennykh obrazovatel'nykh organizatsiyakh i uchrezhdeniyakh kul'tury: opyt, problemy, perspektivy. Materialy Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii. 2017. – Pp. 141-145.
 12. Shcherbakova A.I. Fenomen tvorcheskoi lichnosti v istorii kul'tury // Vestnik MGIM imeni A.G. Shnitke. – 2022. – № 4 (20). – Pp. 9-20.

Гавдис Михаил Степанович
кандидат педагогических наук,
доцент кафедры режиссуры театрализованных представлений
ФГБОУ ВО «Орловский государственный институт культуры»
e-mail: rtp@ogik.ru

Gavdis Mikhail S.
Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor of the Department of Theater Directing
Oryol State Institute of Culture

СОЦИАЛЬНОЕ ПАРТНЕРСТВО УЧРЕЖДЕНИЙ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ И СЕМЕЙ: ФОРМЫ И УСЛОВИЯ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

Аннотация. В современный период актуализируется роль дополнительного образования, выступающего социальным лифтом для детей и подростков, осваивающих различные виды культурно-творческой деятельности. В данной работе обосновывается необходимость установления партнерских отношений между учреждениями дополнительного образования с семьями воспитанников, получающих данное образование. Отдельное внимание отводится социально-педагогическим условиям формирования партнерских отношений с семьей. Характеризуются основные этапы социального партнерства и принципы, на которые следует ориентироваться педагогическим работникам в процессе взаимодействия с родителями.

Автором предлагаются следующие формы социального партнерства учреждений дополнительного образования и семей: 1) комплексное социальное партнёрство; 2) педагогическое взаимодействие между различными образовательными учреждениями; 3) участие родителей в образовательном процессе и организации досуговых мероприятий учреждений дополнительного образования.

Ключевые слова: дополнительное образование, педагоги, родители, дети, социальное партнерство, формы взаимодействия.

SOCIAL PARTNERSHIP OF ADDITIONAL EDUCATION INSTITUTIONS AND FAMILIES: FORMS AND CONDITIONS OF INTERACTION

Annotation. In the modern period, the role of additional education, which acts as a social lift for children and adolescents, mastering various types of cultural and creative activities, is being updated. This paper substantiates the need to establish partnerships between institutions of additional education with the families of pupils receiving this education. Special attention is paid to the socio-pedagogical conditions for the formation of partnerships with the family. The main stages of social partnership and the principles that teachers should be guided by in the process of interaction with parents are characterized.

The author proposes the following forms of social partnership between additional education institutions and families: 1) complex social partnership; 2) pedagogical interaction between various educational institutions; 3) the participation of parents in the educational process and the organization of leisure activities of institutions of additional education.

Keywords: additional education, teachers, parents, children, social partnership, forms of interaction.

Актуальность рассматриваемой темы подтверждается проводимой государством политикой в отношении семей с детьми, в которой провозглашается безусловный приоритет семьи и семейных ценностей в Российской Федерации. В свете данной политики задача постоянного социально-экономического развития общества нераздельно связана с возможностью получения качественного основного и дополнительного образования, что находит свое отражение и конкретизируется в положениях Национального проекта «Демография» и Национального проекта «Образование».

В настоящей работе уделяется особое внимание учреждениям дополнительного образования, а также их коммуникации с семьями обучающихся воспитанников. Мы солидарны с позицией Н.В. Шульга, в исследовании которой отмечается, что установление продуктивной коммуникации является ключевым условием взаимодействия учреждений дополнительного образования и родителей учащихся [9]. При этом, по нашему мнению, данная коммуникация представляет собой, главным образом, старт для социального партнерства между учреждением дополнительного образования и семьями.

В определении понятия «социальное партнерство» автор придерживается научной точки зрения А.Ю. Ховрина. Ученый в своих трудах утверждает, что «социальное партнерство – это особый способ взаимодействия социальных субъектов на основе диалога и консенсуса по поиску, выявлению и удовлетворению общих и взаимозависимых интересов, для которого свойственны рациональность, добровольность и симметрия отношений сторон» [8].

На основании вышесказанного интересно также мнение и других ученых, в частности О.Ф. Русаковой, писавшей об особой форме подвижности социальных коммуникаций [5], что, по мнению автора настоящей работы, актуально и для коммуникации в сфере социального партнерства между учреждениями дополнительного образования и семьями с детьми.

Ввиду малоизученности заявленной темы в педагогической науке, необходимы теоретическое обоснование и практический поиск эффективных форм социального партнерства учреждений дополнительного образования и семей с детьми. Этим и обусловлена цель настоящей работы, связанная с определением наиболее продуктивных форм практического взаимодействия в условиях конкретных учреждений с учётом специфики осваиваемого учащимися вида творческой деятельности.

Методы, используемые автором в настоящей работе, – общетеоретические и эмпирические, в частности: анализ теоретических источников, сравнение и сопоставление полученной информации, изучение документов, наблюдение за практической деятельностью субъектов взаимодействия и другое.

В существующем массиве научной информации тема социального партнерства не является достаточно разработанной, в связи с чем проблематика и конкретные вопросы, возникающие в условиях взаимодействия отдельных субъектов коммуникации, актуальны в настоящее время. Изучение феномена социального партнерства учреждений дополнительного образования и семей с детьми – позволит расширить научное понимание о его использовании как современного и инновационного инструмента развития образовательно-творческой среды учреждений дополнительного образования.

Традиционно для психологических и педагогических наук аспект участия института семьи в общественных отношениях определяется с преобладающей ролью семьи для всех социальных институтов, что является, по нашему мнению, закономерным фактом. Институт семьи можно считать самой древней и крепкой социальной формой взаимодействия между людьми, которая сохранилась по настоящее время. Авторская позиция опирается на научные взгляды, в частности В.Н. Дружинина [1] и Е.П. Машко [3], которые также акцентируют в своих исследованиях особое внимание на нарастающей в

современных условиях роли института семьи, что отражается и в психологической, и в педагогической науке.

Именно институт семьи является естественной зоной социального взаимодействия, где происходит формирование личности ребенка, а также его всестороннее воспитание. Однако при определенных негативных факторах, препятствующих формированию личности, правильному воспитанию и восприятию окружающего мира, может возникнуть угроза деформации личности, а также блокирование успешной самореализации личности ребенка в социуме.

Наиболее существенные и массовые проблемы института семьи в настоящее время, согласно данным социологических опросов ВЦИОМ, взаимосвязаны с выстраиванием коммуникации родителей с детьми [6], что также подтверждается в отдельных научных исследованиях [7]. В частности, данная проблема обуславливается отдалением детей от окружения родителей на ранних стадия своего воспитания, а также дальнейшее ослабление роли семьи в процессе воспитания, что негативно влияет на непрерывное становление личности ребенка.

Существенное место в решении возможных проблем отведено образовательным учреждениям и, главным образом, – учреждениям дополнительного образования детей. В частности, Н.А. Рау пишет, что отдельные аспекты проявления девиантного поведения ребенка, в первую очередь, обусловлены отсутствием адекватного контроля и корректировки причин и условий такого поведения со стороны педагогических работников [4].

Именно учреждения дополнительного образования, подобно институту семьи, позволяют правильно сформировать и социализировать личность воспитанника. Объясняются данные процессы отдельными очевидными преимуществами сферы дополнительного образования в отличие от иных учреждений образования.

Так, участие в освоении образовательных программ, реализуемых в данных учреждениях, происходит на основании добровольного выбора детей, соответствует их склонностям, интересам и ценностям, допускает гибкий режим и удобный темп развития учащихся. Отсюда следует объективная необходимость выстраивания социального партнерства между педагогическими работниками со стороны учреждения дополнительного образования и семьей ребенка, что позволит совместно воспитывать и правильно формировать его личность.

Автор, на основании сравнительного анализа теоретических источников и практического опыта, приходит к выводу о том, что в современной ситуации деятельности учреждений дополнительного образования заключается действенный потенциал для реализации разнообразных форм взаимодействия педагогов и родителей для установления социального партнерства в интересах детей.

Данное утверждение можно детально рассмотреть на примере отделения танцевального спорта Детской юношеской спортивной школы №4 города Орла, где активно применяются и уже стали традиционными следующие формы взаимодействия педагога и родителей:

- анкетирование родителей;
- собрания, беседы;
- индивидуальные консультации;
- мастер-классы для родителей;
- творческие лаборатории;
- образовательные семинары;
- психологические тренинги;
- конкурсная танцевальная практика;

- праздничные программы;
- концерты, конкурсы, фестивали;
- учебно-спортивные сборы;
- конкурсно-игровые и спортивно-оздоровительные программы;
- онлайн-общение, блиц-чаты;
- информационные стенды и другое.

Отдельно хотелось бы акцентировать внимание на комплексной форме выстраивания и эффективного развития социального партнерства, такой как летний спортивно-оздоровительный социально-образовательный проект «Школа танцев «Танцуй любимый город». Кратко охарактеризуем данную форму: на протяжении 7 лет в Детском парке города Орла профессиональная команда педагогов, детей и родителей заражает своим настроением и умением с пользой проводить не только свободное время, но и время жителей и гостей города, демонстрируя коллективное творчество, популяризируя здоровый образ жизни и танцевальный спорт.

Жизнеспособность данного проекта обусловлена активной реализацией разных направлений социального партнерства педагогов с родительским сообществом. Так, родительские объединения являются важным стимулирующим началом спортивно-оздоровительных сборов. Они не только приводят на занятия детей, но и поддерживают их аплодисментами, единой формой одежды, живыми эмоциями и радостными возгласами. Родители принимают непосредственное участие в танцевальных марафонах, игровых танцевальных зарисовках, участвуют вместе с детьми в конкурсах и забавах, участвуют в совместном фотографировании с детским коллективом и педагогами. Всё это очень сближает всех участников коллектива с их родителями, а, главное, и родители, и дети осознают свою значимость друг для друга, становятся друзьями и единомышленниками.

Отметим, что не менее значимой в учебно-воспитательном процессе учреждений дополнительного образования является социальное партнерство не только с родителями обучающихся воспитанников, но и с общеобразовательными учреждениями. Педагогам дополнительного образования хотелось бы ощущать уважительное отношение к своей деятельности со стороны школьных учителей, а также заручиться поддержкой учителей тех школьников, которые обучаются в учреждениях дополнительного образования, поскольку все заинтересованы в общем деле – формировании молодого поколения на основе социально-нравственных начал и активного творческого взаимодействия.

Таким образом, для повышения качества учебно-воспитательного процесса в учреждениях дополнительного образования со стороны образовательных учреждений важно:

- поддерживать и стимулировать социальную и личностную значимость дополнительного образования для учащихся;
- помогать учащимся ощущать себя соучастниками творческо-образовательного процесса вместе со своими наставниками, а также между собой;
- создавать условия для подготовки и участия учащихся в различных учебно-тренировочных сборах, соревнованиях, творческих программах, концертах, конкурсах;
- находить для учащихся комфортные формы и способы отработки пропущенного учебного материала;
- разделять радость побед и достижений учащихся вместе с одноклассниками, укреплять веру в их самостоятельно выбранное увлечение.

Учреждения дополнительного образования детей были, есть и останутся одним из важнейших социальных институтов, обеспечивающих воспитательный процесс и реальное взаимодействие педагогов-специалистов, родителей и школьных учителей. Деятельность

данных категорий взрослых в интересах своих подопечных может быть успешной только в том случае, если они станут союзниками. Это позволит им лучше узнать ребенка, увидеть его в разных ситуациях и, таким образом, поможет в понимании индивидуальных особенностей детей, развитии их способностей, формировании ценностных жизненных ориентиров, преодолении негативных проявлений в поведении. Только в тесном союзе всех участников воспитательного процесса как убеждённых единомышленников возможен качественный и перспективный результат.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дружинин В.Н. Психология семьи // Психология. Журнал ВШЭ. 2005. № 3.
2. Заикина О.А. Проблемы подготовки кадров в процессе профессионального образования для сферы культуры: психолого-педагогический аспект // Образование и культурное пространство. 2021. № 2. С. 7-11.
3. Машко Е.П. Проблема типологизации многодетных семей в современной педагогике // Социально-гуманитарные знания. 2016. № 10.
4. Рау Н.А. Возможности педагогического моделирования в уточнении категории «Самореализация» // Инновационная наука. 2016. № 8-2.
5. Русакова О.Ф. Дискурс мобильности в современных коммуникациях // Вопросы журналистики, педагогики, языкознания. 2014. № 13 (184).
6. Социологический опрос о роли детей в семейных конфликтах. URL: <https://wciom.ru/> (дата обращения: 10.02.2023).
7. Фалкина С.А. Психологические характеристики подростков, склонных к виктимному поведению в интернет-сети // Перспективы науки и образования. 2014. №1 (7).
8. Ховрин А.Ю. Социальное партнерство: сущность и классификация // Социально-гуманитарные знания. 2009.
9. Шульга Н.В. Социальное партнерство в образовании: историко-педагогический аспект // Проблемы современного педагогического образования. 2019. № 64-2.

REFERENCES

1. Druzhinin V.N. Psikhologiya sem'i // Psikhologiya. Zhurnal VShE. 2005. № 3.
2. Zaikina O.A. Problemy podgotovki kadrov v protsesse professional'nogo obrazovaniya dlya sfery kul'tury: psikhologo-pedagogicheskii aspekt // Obrazovanie i kul'turnoe prostranstvo. 2021. № 2. Pp. 7-11.
3. Mashko E.P. Problema tipologizatsii mnogodetnykh semei v sovremennoi pedagogike // Sotsial'no-gumanitarnye znaniya. 2016. № 10.
4. Rau N.A. Vozmozhnosti pedagogicheskogo modelirovaniya v utochnenii kategorii «Samorealizatsiya» // Innovatsionnaya nauka. 2016. № 8-2.
5. Rusakova O.F. Diskurs mobil'nosti v sovremennykh kommunikatsiyakh // Voprosy zhurnalistiki, pedagogiki, yazykoznaneya. 2014. № 13 (184).
6. Sotsiologicheskii opros o roli detei v semeinykh konfliktakh. URL: <https://wciom.ru/> (data obrashcheniya: 10.02.2023).
7. Falkina S.A. Psikhologicheskie kharakteristiki podrostkov, sklonnykh k viktimnomu povedeniyu v internet-seti // Perspektivy nauki i obrazovaniya. 2014. №1 (7).
8. Khovrin A.Yu. Sotsial'noe partnerstvo: sushchnost' i klassifikatsiya // Sotsial'no-gumanitarnye znaniya. 2009.
9. Shul'ga N.V. Sotsial'noe partnerstvo v obrazovanii: istoriko-pedagogicheskii aspekt // Problemy sovremennogo pedagogicheskogo obrazovaniya. 2019. № 64-2.

Таранов Дмитрий Дмитриевич
кандидат технических наук»,
главный звукорежиссер ГАУК РО «Ансамбль Донских Казаков им. А. Квасова»
e-mail: returns.sound@gmail.com

Taranov Dmitrii D.
Candidate of Technical Sciences in Acoustics and Radiotechnics,
Chief audio engineer at Don Cossacs

УЛУЧШЕНИЕ ПРОСТРАНСТВЕННОГО ВОСПРИЯТИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ СЦЕНЫ ФОНОГРАММЫ ПОСРЕДСТВОМ УПРАВЛЕНИЯ ЗВУКОВЫМИ ПЛАНАМИ ПРИ СВЕДЕНИИ

Аннотация: В данной статье предложена методика создания восприятия слушателем трехмерного акустического пространства при сведении музыкальных фонограмм. Приводятся критерии гибкого формирования звуковых планов в фонограмме. Рассматривается подход к применению эквалазации, компрессии, а также реверберации при создании звуковых планов. Возможно применение данной методики как в академических музыкальных жанрах, так и в эстрадных, а также прочих музыкальных направлениях. Данная методика также применима для формирования эффекта глубины в немusical аудиоматериале, поскольку методика, описанная в ней, базируется в первую очередь на подражании распространению акустических сигналов в естественной акустической среде с поправкой на их тембральные и динамические особенности.

Ключевые слова: звукорежиссура, звуковые планы, позиционирование источника звукового сигнала, сведение, цифровая обработка сигналов, эквалазация, компрессия, реверберация.

IMPROVING THE SPATIAL PERCEPTION OF THE MUSICAL SCENE BY FORMING SONIC DEPTH LAYERS DURING THE PROCESS OF MIXING

This article proposes a technique for creating a listener's perception of a three-dimensional acoustic space when mixing music. Criteria for the flexible formation of sonic depth layers in a phonogram are presented. An approach to the use of equalization, compression, and reverb when creating sonic depth layers is considered. It is possible to use this technique both in academic musical genres, and in pop, as well as other musical styles. This technique is also applicable to the formation of the depth effect in non-musical audio material, since the technique described in this article is based primarily on the imitation of the distribution of acoustic signals in a natural acoustic environment, with the consideration of their timbral and dynamic properties.

Keywords: sound engineering, sonic depth layers, sound signal source positioning, mixing, digital signal processing, equalization, compression, reverberation.

Безусловно, процесс сведения музыкального материала во многом опирается на художественное видение звукорежиссера и те художественные приемы, которые он применяет в процессе обработки аудиоматериала. Однако, существует ряд критериев и рекомендаций для выполнения субъективной оценки качества музыкальных фонограмм, таких как, например разработанные международными организациями CCIR (на сегодняшний день – ITU) и OIRT. Руководствуясь подобными рекомендациями, группа квалифицированных слушателей методом экспертной оценки может заполнять соответствующие таблицы субъективной оценки качества прослушиваемых фонограмм,

учитывая ряд критериев, таких как музыкальный баланс, стереофоничность, пространственное впечатление и др.

Известно, что современная звукорежиссура в области сведения зачастую тяготеет к масштабному объемному звучанию, особенно в эстрадной музыке, т.к. именно такая стилистика сведения является логичной в контексте сложившейся культуры звука в условиях конкуренции в условиях насыщенного музыкального рынка и небезызвестной «войны громкости». В этой связи для звукорежиссера особую важность имеет создание такого финального продукта, который не будет «устаревать» по прошествии времени и смены актуальных музыкальных тенденций. В данном контексте одним из самых востребованных критериев фонограммы является пространственное впечатление, создаваемое посредством панорамирования источников звукового сигнала и, что наиболее важно, формирования звуковых планов.

Целью данной статьи является предложение методики создания звуковых планов в процессе сведения музыкального материала, однако, приемы и методы, рассмотренные в данной статье, являются универсальными, т.к. базируются на моделировании поведения акустических сигналов в естественной акустической среде, а не на приемах обработки каких-либо конкретных музыкальных инструментов или вокала.

Инструменты создания звуковых планов

Говоря о звуковых планах, мы в первую очередь представляем фонограмму в виде трехмерного акустического пространства, и здесь весьма будет уместна аналогия с избирательным искусством или фотографией. Предметы на двумерном изображении объективно располагаются на одной плоскости, однако ввиду различных очертаний контуров, размытия и прочих приемов выразительности создается впечатление глубины. Для достижения аналогичных результатов при сведении фонограммы предлагается использовать пять критериев создания звуковых планов исходя из акустических свойств среды распространения звука с поправкой на художественный контекст данного конкретного музыкального произведения:

- 1) Громкость источника звукового сигнала
- 2) Компрессия
- 3) Отдаляющая реверберация
- 4) Эквализация ВЧ-составляющей сигнала
- 5) Использование фильтра «презентс»

Рассмотрим каждый из описанных критериев.

Громкость

С одной стороны, данный критерий может показаться достаточно очевидным, ведь логично предположить, что инструменты дальнего звукового плана будут звучать в фонограмме тише, чем инструменты ближнего звукового плана. Однако, на данном этапе будет логично упомянуть что инструменты создания звукового плана крайне редко могут применяться по одному, и наиболее убедительных результатов можно добиться методом комбинации различных инструментов создания звукового плана. Какую наиболее частую ошибку может совершить неопытный звукоинженер при обработке инструмента ближнего звукового плана? Рассмотрим данную ошибку на примере обработки вокала как наиболее распространенного инструмента ближнего звукового плана. Для достижения «полетности» голоса принято использовать реверберационные и дилей-эффекты. В качестве реверберационного эффекта неопытный звукорежиссер чаще всего применяет реверберацию типа «холл» ввиду того, что такая реверберация неизбежно воспринимается как часть фактуры сигнала и в этой связи хорошо заметна, а следовательно, очевидна как звукорежиссеру, так и слушателю. Любая реверберация, моделирующая реальное помещение является отдаляющей, и в результате применения холл-реверберации на голосе

голос неизбежным образом отдаляется по оси глубины фонограммы. Однако, неопытный звукорежиссер не мыслит критериями звуковых планов, отдавая, как правило, предпочтение проработке тембров, и в этой связи отдаление ошибочно воспринимается им как ухудшение прозрачности, а также читаемости голоса на фоне инструментов. Казалось бы, логичным решением в данном случае было бы банальное увеличение громкости вокала, и это и является наиболее часто допускаемой ошибкой неопытного звукорежиссера при сведении инструментов ближнего звукового плана. Проводя аналогию с изобразительным искусством или фотографией, подобное решение при сведении можно сопоставить с большим нечетким предметом, занимающим избыточно большое пространство непосредственно перед объективом. На рис.1 показана зависимость индекса разборчивости речи (SII) от расстояния между источником звукового сигнала и слушателем в закрытых помещениях с различным коэффициентом звукопоглощения стен. Также эта закономерность подтверждается результатами из табл.1.

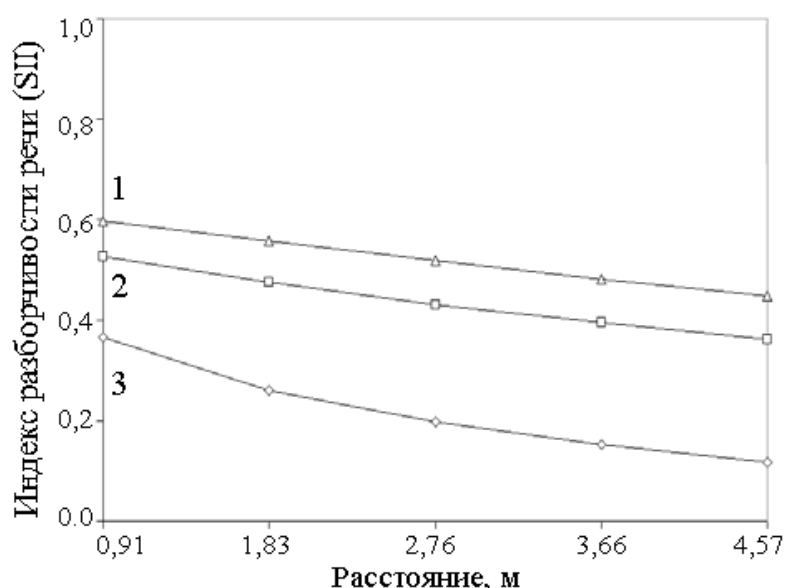


Рис. 1 – зависимость индекса разборчивости речи (SII) от расстояния между источником звукового сигнала и слушателем в закрытых помещениях с различным коэффициентом звукопоглощения стен: 1 – 1,0, 2 – 0,5, 3 – 0.

Расстояния до источника сигнала, м	Нормальная громкость, дБ	Повышенная громкость, дБ	Громкая речь, дБ	Очень громкая речь, дБ
0,25	70	76	82	88
0,5	65	71	77	83
1	58	64	70	76
1,5	55	61	67	73
2	52	58	64	70
3	50	56	62	68
5	45	51	57	63

Табл.1 – Усредненные уровни громкости человеческой речи в зависимости от расстояния до микрофона

Исходя из вышеизложенного можно сделать два основных вывода. Во-первых, чаще всего принято использовать инструменты создания звукового плана в комбинации,

во-вторых, инструмент дальнего звукового плана по определению не может иметь большую громкость, и, если ради этого придется пожертвовать его читаемостью и разборчивостью – это совершенно нормально, более того, это неизбежное условие для формирования дальнего звукового плана.

Компрессия

Особое внимание стоит обратить на то, что каждый уровень, представленный в табл.1, представляет собой среднеквадратическое (RMS) значение уровня сигнала, а не пиковый его уровень. В случае человеческого голоса, как правило, пиковый уровень сигнала не может превышать среднеквадратический вплоть до 20-23 дБ. Отношение между пиковым уровнем и среднеквадратичным уровнем называется крест-фактором и этот фактор является важным параметром при создании звуковых планов.

Функционально компрессия преследует две основных цели: в первую очередь это гибкая работа с амплитудной огибающей сигнала, в частности, с его атаками, и также компрессор, сокращая динамический диапазон сигнала, до определенной степени компенсирует разброс между громкими и тихими частями аудиосигнала. В первую очередь сконцентрируемся на работе компрессора с атаками. Эмпирически очевидно, что у звукового сигнала, расположенного в ближнем звуковом плане разборчивость будет выше, чем у звукового сигнала в дальнем звуковом плане. В этой связи логично предположить, что количество нюансов в атаках звукового сигнала будет восприниматься человеческим слухом как увеличение разборчивости, а следовательно приближение источника.

Для достижения данной цели предлагается использовать три основных органа управления компрессором: положение порога сжатия, параметр ratio и время атаки. Если с порогом сжатия ситуация достаточно очевидная – чем ниже он располагается, тем сильнее компрессия (вплоть до, но не включительно перекомпрессии, т.к. перекомпрессия воспринимается слушателем как спецэффект, а не утилитарная настройка компрессора) – тем ближе источник звукового сигнала, то с параметрами ratio и атаки ситуация не так однозначна.

На рис.2 наглядно показывается работа параметра ratio компрессора. Из данного рисунка очевидно, что с одной стороны, чем больше значение данного параметра, тем сильнее отделяется атака сигнала от прочих составляющих его огибающей (ведь в пределах выбранного значения атаки сжатие фактически не происходит), однако, с другой стороны, при экстремально больших значениях параметра ratio работа компрессора становится уже ограничивающей и не воспринимается слушателем как инструмент закрепления атак. В этой связи рекомендуется использовать значения параметра ratio вплоть до 6:1-8:1 для инструментов ближнего звукового плана и наоборот, низкие значения данного параметра для инструментов дальнего звукового плана. Это отнюдь не означает необходимость использования высоких значений параметра ratio для инструментов ближнего звукового плана, особенно в деликатных жанрах музыки. Напротив, зачастую значений данного параметра в пределах 4:1-5:1 более чем достаточно, увеличение его, как правило, требуется в более экспрессивной стилистике сведения. Однако, из данного наблюдения очевидно, что высокие значения параметра ratio противопоказаны для инструментов дальнего звукового плана. Также косвенным образом на более или менее эффективное приближение источника звукового сигнала влияет параметр колена (knee) компрессии. Выбор жесткого колена более эффективно влияет на приближение источника, в то время как мягкое колено в данном конкретном вопросе менее эффективно и больше подходит для источников, располагающихся в дальнем звуковом плане.

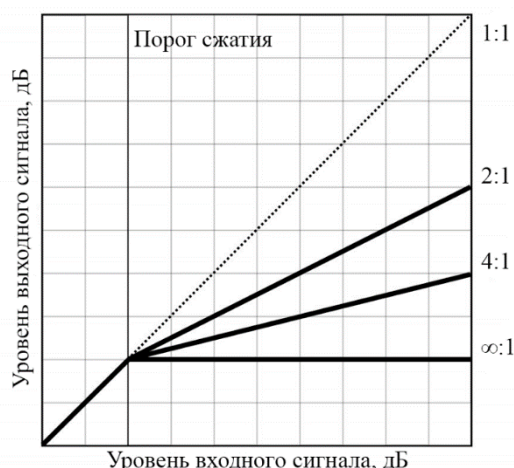


Рис.2 – Кривые сжатия параметра Ratio

Параметр атаки также непосредственным образом влияет на приближение источника звукового сигнала. Очевидно, что чем больше нюансов слушатель в состоянии различить в сигнале, тем субъективно более близко расположенным сигнал ощущается для него. В этой связи уменьшение параметра атаки приведет к увеличению субъективных нюансов в обрабатываемом сигнале и субъективно приблизит его, однако, при значениях атаки стремящихся к нулевому непосредственные транзиенты сходного сигнала будут ощущаться совсем неявно, что приведет к перекомпрессии, а перекомпрессия, как было отмечено выше, не воспринимается слушателем иначе как спецэффект. Это наблюдение наглядно показано на рис.3.

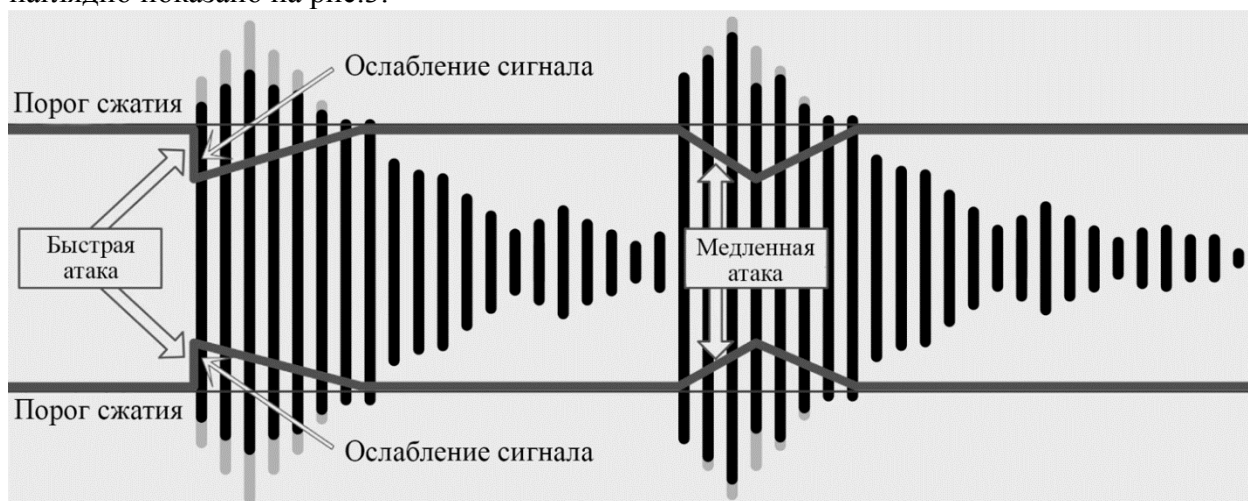


Рис.3 – Большие и малые значения атаки при компрессии

В связи с этим логично использовать для инструментов ближнего звукового плана малые значения атаки в разумных пределах, обусловленных контекстом компрессируемых сигналов, например классическая FET-компрессия является сомнительным выбором для низкочастотных инструментов ближнего звукового плана, однако отлично подойдет для большинства перкуссивных инструментов. При этом малые значения атаки противопоказаны для инструментов дальнего звукового плана, в которых для достижения должного эффекта не должно присутствовать большое количество нюансов в динамике.

Особенно стоит отметить тот факт, что поскольку компрессия не обладает возможностью отдаления источника звукового сигнала, для инструментов дальнего звукового плана совершенно логичным будет полное отсутствие компрессии, если к этому

обязывает музыкальный материал, что вполне коррелирует с наблюдением о крест-факторе, упомянутом выше.

Отдаляющая реверберация

В классической звукорежиссуре принято разделять всю существующую реверберацию на четыре основных типа: комнатную, «холл», листовую и пружинную. Также иногда в отдельный тип реверберации выделяется реверберация в качестве спецэффекта, однако, данный тип реверберации никак не связан с тематикой данной статьи, и в этой связи им можно пренебречь. В свою очередь данные типы реверберации можно попарно разделить на две глобальные категории с позиции формирования звуковых планов: отдаляющие и неотдаляющие. Любая реверберация, моделирующая реальное физическое помещение является отдаляющей, т.к. содержит модель ранних отражений, влияющих на оценку слушателем габаритов виртуального помещения. Исходя из этого логично использовать малые помещения для осуществления незначительного отдаления источника звукового сигнала по оси глубины фонограммы, а более габаритные помещения – для формирования дальнего звукового плана. Однако, данное наблюдение отнюдь не является исчерпывающим для выбора той или иной модели реверберации. Для эффективного формирования требуемого звукового плана следует обращать внимание на следующие параметры ревербератора: тип ревербератора (комнатная или холл-реверберация), параметр предзадержки (predelay), длина реверберационного хвоста (поздних отражений) и ширина стереокартины ранних отражений. Если с выбором типа реверберации ситуация достаточно очевидна, то настройка параметра предзадержки может быть интерпретирована по-разному в зависимости от контекста сведения, например, известен прием увеличения предзадержки цифровых плейт-ревербераторов до значений вплоть до 100-150мс для «отделения» реверберационного сигнала от инструмента или вокала, однако, по отношению к отдаляющей реверберации такой прием неприменим. В случае настройки данного параметра следует исходить из скорости звука, которая хоть и меняется в зависимости от свойств среды распространения, в частности, от температуры воздуха, однако среднее ее значение принято равным 343 м/с, что позволяет планировать формирование звуковых планов исходя из элементарного соотношения $s=d/t$, где s – скорость звука в воздухе, d – расстояние в метрах, а t – время в секундах. В этом случае расстояние – это время, за которое звук достигает ближайшей отражающей поверхности (например, стены), а затем достигает слушателя. Для настройки корректного значения предзадержки потребуется несколько большее время, потому в естественной среде распространения звуковая волна распространяется по сложной траектории.

Длина реверберационного хвоста напрямую связана с такими критериями выбора как максимальное отдаление источника звукового сигнала, т.е. положение т.н. «бэкволла» – наиболее отдаленного инструмента в фонограмме – и музыкальный контекст. Поскольку для отдаления источника звукового сигнала используются ревербераторы, моделирующие физические помещения – логично предположить, что в контексте выбора длительности реверберационного хвоста стоит относиться к реверберации в этом же контексте. На рис. 4 показывается соотношение оптимальных значений времени реверберации и объема помещения для различных залов на частоте 500 Гц.

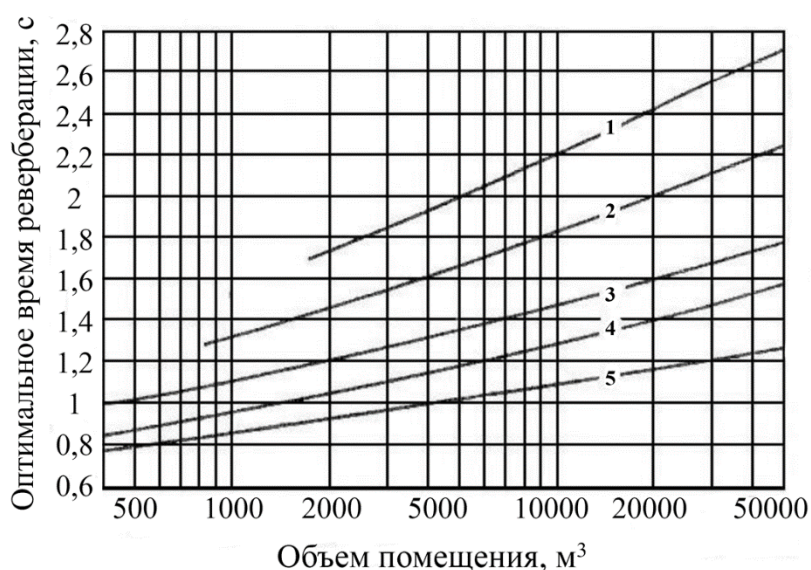


Рис. 4 – Соотношение оптимальных значений времени реверберации и объема помещения на частоте 500Гц для 1 – хоровой и органной музыки, 2 – академической и народной музыки, 3 – деликатных музыкальных жанров, 4 – речи, 5 – звукового кино

Типичной ошибкой в данном случае является пренебрежение большими значениями длины реверберационного хвоста при сведении плотных аранжировок. Неопытный звукорежиссер, мыслящий категориями тембров и игнорирующий ось глубины при сведении фонограмм часто может принять обилие длинной холл-реверберации как фактор, «загрязняющий» фонограмму, однако, при этом на практике ситуация оказывается прямо противоположной: для эффективного отдаления источника звукового сигнала большие значения реверберационного хвоста просто необходимы.

Также, немаловажным фактором, влияющим на отдаление инструмента по оси глубины фонограммы, является ширина стереокартины ранних отражений, т.к. именно она влияет на субъективное восприятие слушателем габаритов помещения. В данном случае логично применять более «широкую» реверберацию для инструментов дальнего звукового плана и, соответственно, более «узкую» для инструментов ближнего звукового плана. Эмпирически слушатель ассоциирует увеличение габаритов помещения с более длинными «хвостами» реверберации, что также наглядно показывается на рис. 4.

Однако, применение только реверберации по отношению к звуковому сигналу не приведет к убедительному его отдалению, т.к. большое количество «длинной» реверберации будет слушаться на необработанном источнике несколько неестественно. Лучше всего применение реверберации для создания эффекта отдаления работает в паре с применением фильтрации в области ВЧ.

Эквализация ВЧ-составляющей сигнала

Данный прием базируется на свойствах распространения звука в естественной акустической среде. Поскольку звук – это колебания воздуха, а воздушный объем помещения представляет собой сложную колебательную систему, в которой ВЧ- и НЧ-составляющие сигнала при распространении и переотражении от стен затухают неодновременно, а именно – ВЧ-составляющая сигнала ослабевает с расстоянием быстрее, чем НЧ-составляющая, данное свойство распространения звуковых волн можно использовать для создания эффекта отдаления источника звукового сигнала.

В данном контексте важно отметить два момента. Во-первых, при использовании либо ФНЧ, либо полочной эквализации для отдаления источника звукового сигнала

(очевидно, что полочная эквализация будет менее эффективна для отдаления источника) сложно оперировать конкретными цифрами с позиции выбора граничной частоты эквализации, т.к. изначальный баланс условных ВЧ- и НЧ-составляющих у различных инструментов может в большой степени варьироваться. Из этого же наблюдения логично предположить, что даже на самой ранней стадии сведения еще на этапе расстановки общего громкостного баланса звуковых дорожек фонограммы тембрально более яркие инструменты будут восприниматься как более близко расположенные, и, разумеется, этот факт стоит учитывать при формировании звуковых планов. Поэтому конкретные настройки эквализации в данном случае строго контекстуальны. Во-вторых, данный прием можно использовать не только для отдаления источников звукового сигнала, но и для их приближения. В этой связи для более убедительного разделения ближнего и дальнего звуковых планов фонограммы логично в процессе сведения закреплять ВЧ-составляющую у инструментов ближнего звукового плана и наоборот ослаблять ее у инструментов, которые планируется отдалять в процессе сведения. Данный способ формирования звуковых планов в паре с применением отдаляющей реверберации для отдаления и отсутствием реверберации или неотдаляющей реверберацией является одним из наиболее эффективных и явных, но при этом и несколько грубых способов создания звуковых планов. Более деликатное субъективное приближение и отдаление инструментов или вокала в трехмерном акустическом пространстве обеспечивает колоколообразная эквализация в области «презенс».

Использование фильтра «презенс»

Анализ небезызвестных кривых Флетчера-Мэнсона подтверждает то, что наибольшая чувствительность человеческого слуха располагается в области от 2 до 4 кГц, что совпадает с областью «презенс» в звукорежиссуре. Именно данная спектральная область отвечает за читаемость и «эффект присутствия» звукового сигнала в фонограмме. Частотный анализ разборчивости человеческой речи подтверждает данное наблюдение. На рис.5 наглядно показывается процентное соотношение разборчивости человеческой речи в зависимости от октавного частотного диапазона.

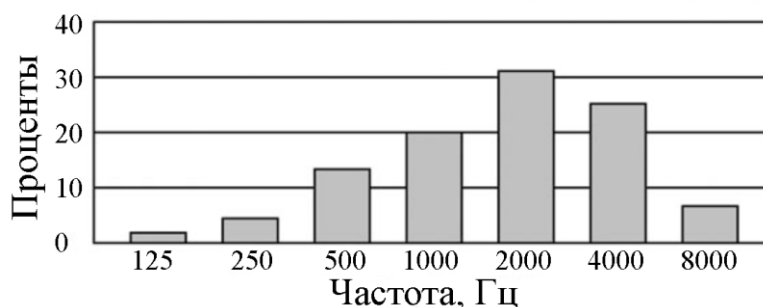


Рис.5 – Разборчивость человеческой речи в зависимости от октавного частотного диапазона.

Из представленного выше графика очевидно, что наибольшее количество нюансов человеческой речи (а ведь именно вокал в разнообразных музыкальных жанрах является наиболее значимым инструментом ближнего звукового плана) располагается именно в области «презенс». Таким образом, закрепление данного спектрального диапазона позволяет деликатно приблизить источник звукового сигнала в трехмерном акустическом пространстве, и наоборот, ослабление данного спектрального диапазона ведет к не слишком гипертрофированному отдалению инструмента или голоса.

Описанная в статье методика формирования звуковых планов опирается как на

фундаментальную теорию распространения звуковых волн, так и на психоакустические свойства человеческого слуха. Она весьма универсальна и позволяет оперировать положением источника музыкального звукового сигнала в трехмерном акустическом пространстве вне зависимости от стилистики и жанровой принадлежности обрабатываемого музыкального материала.

Данная методика может быть применена при создании разноплановых фонограмм с целью улучшения пространственного восприятия музыкальной сцены аудиоматериала.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алдошина И., Приттс Р. Музыкальная акустика. – С-Пб.: Композитор, 2006. – 720 с.
2. Steeneken H.J.M., Houtgast T. RASTI: A Tool for Evaluating Auditoria // *Bruel & Kjaer Technical Review*, No.3, 1985. – P.13-39.
3. Kates JM, Arehart KH. Coherence and the speech intelligibility index. – *J Acoust Soc Am*, 2005; 117(4), pp 24-37.
4. Кнудсен В.О. Архитектурная акустика / Под ред. Е.А. Копиловича, Л.Д. Брызжева; Пер. с англ. – М.: КомКнига, 2007. – 520 с.
5. Vecchi, A., McLachlan, G. & Kohlrausch, A. Assessing the perceived reverberation in different rooms for a set of musical instrument sounds. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 2020; Vol. 148, No 1.
6. Alexandre Defossez, Gabriel Synnaeve, Yossi Adi. Real time speech enhancement in the waveform domain; *Inter-speech*, 2020.
7. Rhodes, G. Auditory attention and the representation of spatial information. *Perception & Psychophysics*, 1987. №42, pp 1-14.
8. Stone, M.A., Moore, B.C.J., Fullgrabe, C. Hinton, A.C. Multichannel Fast-Acting Dynamic Range Compression Hinders Performance By Young Normal-Hearing Listeners In A Two Two-Talker Separation Task. *Journal of the Audio Engineering Society*, 2009 July/August; 57(7/8), pp 532-546.
9. Bitzer J., Extra D., Fischer S., and Simmer U. Artificial reverberation: Comparing algorithms by using monaural analysis tools. In *Audio Engineering Society Convention* 121, 2006.
10. Таранов Д.Д. Гибридный Реверберационный Алгоритм [электронный ресурс] // *Инженерный вестник Дона*, 2013, №3. – Режим доступа: <http://ivdon.ru/magazine/archive/n4y2011/553>

REFERENCES

1. Aldoshina I., Pritts R. *Muzykal'naya akustika*. – S-Pb.: Kompozitor, 2006. – 720 p.
2. Steeneken H.J.M., Houtgast T. RASTI: A Tool for Evaluating Auditoria // *Bruel & Kjaer Technical Review*, No.3, 1985. – P.13-39.
3. Kates JM, Arehart KH. Coherence and the speech intelligibility index. – *J Acoust Soc Am*, 2005; 117(4), pp 24-37.
4. Knudsen V.O. *Arkhitekturnaya akustika* / Pod red. E.A. Kopilovicha, L.D. Bryzzheva; Per. s angl. – M.: KomKniga, 2007. – 520 p.
5. Vecchi, A., McLachlan, G. & Kohlrausch, A. Assessing the perceived reverberation in different rooms for a set of musical instrument sounds. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 2020; Vol. 148, No 1.
6. Alexandre Defossez, Gabriel Synnaeve, Yossi Adi. Real time speech enhancement in the waveform domain; *Inter-speech*, 2020.
7. Rhodes, G. Auditory attention and the representation of spatial information. *Perception & Psychophysics*, 1987. №42, pp 1-14.

8. Stone, M.A., Moore, B.C.J., Fullgrabe, C. Hinton, A.C. Multichannel Fast-Acting Dynamic Range Compression Hinders Performance By Young Normal-Hearing Listeners In A Two Two-Talker Separation Task. *Journal of the Audio Engineering Society*, 2009 July/August; 57(7/8), pp 532-546.
9. Bitzer J., Extra D., Fischer S., and Simmer U. Artificial reverberation: Comparing algorithms by using monaural analysis tools. In *Audio Engineering Society Convention* 121, 2006.
10. Taranov D.D. Gibridnyi Reverberatsionnyi Algoritm [elektronnyi resurs] // *Inzhenernyi vestnik Dona*, 2013, №3. – Rezhim dostupa: <http://ivdon.ru/magazine/archive/n4y2011/553>

Малашенко Валерий Олегович

кандидат педагогических наук,
доцент департамента музыкального искусства,
Институт культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»,
e-mail: iki.info@mgpu.ru

Антонова Марина Александровна

кандидат педагогических наук,
доцент департамента музыкального искусства,
Институт культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»,
e-mail: iki.info@mgpu.ru

Ганова Татьяна Валерьевна

кандидат педагогических наук, доцент,
Департамент изобразительного, декоративного искусств и дизайна,
Институт культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»,
e-mail: tganova@list.ru

Malaschenko Valery O.

Candidate of Pedagogical Sciences,
Senior lecturer Department of Musical Art,
Institute of Culture and Arts,
of Moscow City Pedagogical University

Antonova Marina A.

Candidate of Pedagogical Sciences,
Senior lecturer Department of Musical Art,
Institute of Culture and Arts,
of Moscow City Pedagogical University

Ganova Tatiana V.

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

**СИНТЕЗ МУЗЫКИ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В КОНТЕКСТЕ
ФОРМИРОВАНИЯ ЭСТЕТИКИ РЕАЛИЗАЦИИ ПРОЕКТОВ
ЭЛЕКТРОННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА**

Аннотация. В статье раскрываются теоретические и технологические аспекты творческого взаимодействия музыки и изобразительного искусства в рамках организации процессов электронного музыкального исполнительства с применением техник визуализации и зрительного образа. Рассматриваются исторические и социально-культурные факторы возникновения электронной музыки и ее разновидностей в практическом и эстетическом ракурсе анализа взаимодействия с изобразительным искусством и смысловой адаптации в работе со студентами. Описываются профильные аппаратные и программные средства и перспективы их использования в данных синтетических формах творческой и педагогической деятельности.

Ключевые слова: изобразительное искусство, визуальные технологии, компьютерные технологии, электронная музыка, звуковой дизайн, музыкальное образование, электронное музыкальное исполнительство, междисциплинарный подход, обучение студентов, педагогический университет.

SYNTHESIS OF MUSIC AND FINE ART IN THE CONTEXT OF THE FORMATION OF AESTHETICS OF THE IMPLEMENTATION OF ELECTRONIC MUSICAL PERFORMANCE PROJECTS

Abstract. The article reveals the theoretical and technological aspects of the creative interaction of music and visual art within the framework of the organization of electronic musical performance processes using visualization techniques and visual image. The historical and socio-cultural factors of the emergence of electronic music and its varieties are considered in the practical and aesthetic perspective of the analysis of interaction with the visual arts and semantic adaptation in working with students. The profile hardware and software tools and prospects of their use in these synthetic forms of creative and pedagogical activity are described.

Keywords: fine arts, visual technologies, computer technologies, electronic music, sound design, music education, electronic music performance, interdisciplinary approach, student education, pedagogical university.

Ресурс творческого взаимодействия музыкального и изобразительного искусства имеет значительный потенциал для осознанного и поискового освоения в рамках практической реализации совместных проектов художественного плана. Электронное музыкальное исполнительство представляет собой особую форму организации концертного воплощения музыкального материала, в контексте которой, ресурс изобразительного искусства на основе цифровых и мультимедийных технологий раскрывает новые синтетические горизонты презентации творческих замыслов музыкантов и художников.

Области музыкального и изобразительного искусства особенно ярко демонстрируют естественную творческую самобытность и хрупкость по отношению к современным мультимедийным технологиям, массово доминирующим в виртуальном цифровом пространстве. Нельзя полностью отрицать положительные стороны разумного внедрения программных и аппаратных технологий в сфере искусства. Многие из них активно применяются уже длительный период времени в массовой культуре и медийной среде.

Однако в настоящее время возникают новые тенденции виртуализации искусства аудиального и визуального формата. Появляются нестандартные синтетические и синкретические формы творческого взаимодействия человека и искусственного интеллекта. Возрастает и популярность подобных экспериментальных поисков в области синтеза технологий и творчества. Естественно, что появление таких синтетических искусств как кино, мультипликация повлияло на возникновение разнообразных форм и техник представления художественного материала аудиовизуальных составляющих, но вместе с данным явлением имеет место для творческой свободы иные формы креативных поисков на стыке изобразительного искусства и электронной музыки в исполнительских форматах.

Обозначенные возможности не являются единственной основой организации творческой деятельности на стыке искусств и опираются на сформированные

представления о принципах и содержании в процессах создания и реализации художественного материала. Обозначенные составляющие формируют эстетические представления, которые являются важной первоосновой творческой деятельности в различных направлениях искусств и опираются на заранее заложенные и сформированные впечатления, заложенные в процессе личностного становления представителей искусств.

В музыкальных и изобразительных искусствах с эстетическими знаниями и представлениями связан и процесс творческой деятельности, так как они являются одним из важнейших средств организации и осуществления профессиональной реализации. Произведения музыки и живописи, которые постигают обучающиеся в процессе своего становления, влияют на его культуру восприятия, а также вкусы и в то же время формирует взаимосвязи различных эстетических составляющих различных исторических стилей, жанров, форм воплощения, что способствует осознанному формированию основы для будущей художественной деятельности.

В целостном восприятии эстетическое воспитание личности выступает как важнейший фактор развития ее творческих способностей, а в художественном творческом процессе, данные эстетические знания и представления выступают в качестве ценностных критериев оценки результата творческого труда. Они определяют характер, содержание, способы достижения результата, качество результата, что крайне важно в профессиональном аспекте становления музыкантов, художников в том числе в контексте межпредметной творческой деятельности.

В контексте работы со студентами творческих направлений, большое значение имеет историческая и теоретическая составляющая ознакомления с синкретическими формами художественной деятельности, предпосылками их становления, а также логикой моделирования подобных форматов в рамках возможностей современных технологий. Знакомство с пионерами стилей, артистами, экспериментаторами, а также образцами инновационного на период становления инструментария, что позволяет выстраивать ассоциации и взаимосвязи в рамках эстетических представлений.

Фокусируя внимание на современных и не стандартных с позиции классического и традиционного ракурса восприятия формах реализации музыкальной деятельности следует обозначить именно на электронное музыкальное исполнительство. Формат электронного музыкального исполнительства возник в начале XX века, на что повлияли факторы появления первых образцов специализированных музыкальных инструментов, но массово укрепился во второй половине столетия, заложив фундамент новым эстетическим нормам и подходам к практической реализации. Одним из важных компонентов данных видов электронно-музыкальных исполнений стал изобразительный и визуальный контекст, который в синтезе со звуковой палитрой формировал цельное художественное полотно, транслирующее смыслы и семантические единицы.

Наряду с раскрытием особенностей электронного музыкального исполнительства, следует дифференцировать и сами разновидности электронной музыки, как своеобразного феномена в контексте традиционного академического исполнительства и популярной, эстрадной музыки. Возможно обозначить две характерных формы существования электронной музыки, которые имеют свою специфику реализации и существования.

К первой следует относить форму исполнительской электронной музыки, которая материализуется посредством взаимодействия музыкантов – исполнителей с теми или иными электронными музыкальными инструментами. В данном контексте,

инструментами могут быть, к примеру терменвокс, модульный или клавишный синтезатор. Главный практический аспект в данном случае предполагает живое исполнение музыкантом на электронных музыкальных инструментах.

Расцвет данного формата существования электронной музыки пришелся на 70–80 года XX столетия, воплощаясь в творческой деятельности сольных исполнителей и коллективов, освоивших и популяризовавших первые аналоговые синтезаторы, которые стали основой сценических представлений, концертов и перформансов самых разных форматов. В современном восприятии устойчивая ассоциация электронного музыкального исполнительства перешла в сферу DJ-культуры в различных формах своей практической реализации, что в том или ином варианте предполагает живое взаимодействие с инструментом, который манипулирует музыкальным звуком в различных временных масштабах.

Вторая форма представляет собой противоположную сущность музыкальной-звуковой материи, в виде готовой записи-фонограммы. Особенность и практическая составляющая данной формы основана на широком спектре возможных манипуляций с записанным или генерируемым звуком, что в своем роде аналогично созданию звуковой «картины». В музыкальном искусстве XX века подобные образцы творчества в различные периоды относили к терминам: «конкретная музыка» или «music for the tape». Однако в наше время, данная специфика в свою очередь раздвоилась на два внутренних течения в контексте механизма воспроизведения продукта электронной музыки.

Сложный академический вариант – «электроакустической музыки», представляющей собой не что иное, как «акустическое кино», подразумевающее восприятие музыкального материала слушателями в специально подготовленных концертных залах, где проигрывалась заранее созданная фонограмма произведения, как правило в сопровождении контекстуального видеоряда. И естественно самый массовый, представленный в виде цифровых файлов и копий записей на различных типах носителей для прослушивания в самых разных условиях. В современных условиях развития интернета, электронная музыка, как и любая другая по составу аранжировки представлена на множестве сервисах с возможностью прослушивания материала онлайн.

В отличие от электроакустической музыки, создаваемой для залов, электронная музыка в цифровом формате для интернет площадок имеет ключевое ограничение в доминирующем двухканальном формате, именуемым – «стерео».

Важно подчеркнуть, что во многих жанрах музыкального исполнительства, механизмы визуализации, абстрактные зрительные образы статичного и динамического плана стали своего рода сопровождающим и важным синтетических элементов, в особенности в контексте направлений электронной музыки.

Подобные ассоциативные творческие взгляды присутствовали и ранее, у многих классических композиторов, однако реализовывались в иных формах и масштабах, к примеру в контексте музыкального театра и составляющих его жанров. Обращаясь к классическим истокам, можно вспомнить концептуальные позиции великого русского пианиста и композитора А. Н. Скрябина, культивировавшего в своем творчестве идеи взаимосвязи музыкальных звуков, цветов, освещения и иных взаимосвязанных стихий. В качестве дополнительных образцов для анализа современных форм творческой и исполнительской деятельности с использованием электронных клавишных музыкальных инструментах выступают концертные выступления, исполнения электроакустических произведений, демонстрирующих

творческую деятельность таких авторов и артистов, как: К. Шульце, К. Штокхаузен, Я. Ксенакиса Ж-М. Жарр, Э. Папатанасиу (Вангелис), Э. Артемьева, и др.

Изучение подобных эстетических форм актуально и востребовано в контексте профессионального становления современных студентов, проявляющих интерес к межпредметной творческой деятельности на основе потенциала изобразительного искусства и музыки. Возможности современных компьютерных технологий и программного обеспечения представляют широкий спектр необходимого инструментария для реализации подобных проектов на практике. Доступность разнообразных программных и аппаратных средств упрощает воплощение художественных замыслов, расширяя свободу технической реализации, как в цифровой, так и концертно-исполнительской среде.

Обращаясь к непосредственной практической части реализации творческих электронных музыкальных проектов, в работе со студентами значение представляет изучение ключевых инструментов создания визуального сопровождения, а также принципы и формы его организации в соотношении с содержанием музыкального материала исполняемых произведений. В данном соотношении можно выделить, как абстрактные формы цветовых и геометрических проекционных генераторов, так и собранные в осознанный программный ряд подготовленные картины, пейзажи и текстуры, соотносящихся с художественным контекстом музыкального исполнения.

С позиции цифрового инструментария, следует отметить, как различные программные решения, для генерации настраиваемых зрительных образов на основе обработки входящего звукового или MIDI-сигнала, так и различные доступные варианты видеоредакторов с встроенными разнообразными расширениями – плагинами. Аппаратная составляющая визуализации в современных условиях стала более доступна, за счет распространенных устройств – мультимедийных проекторов различных конфигураций, а также возможностей их комбинирования в целях смешивания оптических потоков.

Обобщая материалы исследования, следует обозначить перспективность вектора приобщения студентов к данным форм межпредметной творческой деятельности, как на уровне формирования культурного восприятия и эстетики моделирования подобных проектов, так и в рамках формирования практических компетенций в сфере использования программных и аппаратных средств материализации аудиовизуальных концептов.

Интеграция данных направлений в учебной деятельности полностью отвечает тенденциям модернизации и внедрения профильного программного и аппаратного инструментария в современное педагогическое пространство, соответствует интересам студентов и выпускников творческих специальностей и направлений. Вектор педагогической, научной и просветительской деятельности в рамках института культуры и искусств МГПУ эффективно реализует данные многофакторные задачи, организуя образовательные процессы, направленные на формирование широкого спектра компетенций студентов бакалавриата и магистратуры, представляющие собой актуальный динамический потенциал профессионального становления обучающихся различных профилей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антонова М. А., Малащенко В.О., Цзян Ш. Портативные средства звукозаписи в музыкально-исполнительской практике студентов // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2022. № 2. С. 383–394.

2. Вачкова С.Н., Петряева Е.Ю., Сененко О.В., Кропова Ю.Г., Воронова Т.С., Грушина Т.П., Малащенко В.О., Лукина Е.В., Пушкина В.Н., Филиппова Л.С., Гернет И.Н., Басик Н.Ю., Купалов Г.С., Асонова Е.А., Малых О.А., Яшина И.А. Сетевые уроки, события и игры: как учить подростков в сети? – М., 2020.
3. Грибкова О.В., Казначеев С.М. Вокальная подготовка как средство развития творческого потенциала личности // Искусство и образование. 2018. № 2 (112). С. 77–83.
4. Левина И.Д. Значение социокультурной среды вуза в профессиональном становлении будущего специалиста // Профессиональная подготовка специалистов социальной сферы: проблемы и перспективы. Сборник статей по результатам городской научно-практической конференции с международным участием. – М., 2014. С. 5-11.
5. Малащенко В.О. Обучение студентов на электронных клавишных музыкальных инструментах на основе MIDI-технологий. Дис. ... кандидата педагогических наук. – М., 2019. С. 99–105.
6. Марков С.В. Мультимедиа обучение и проектно-деятельностные технологии в образовательном пространстве музыкального вуза // Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке. 2022. № 4 (20). С. 60-67.
7. Тонконог В.В., Ананченкова П.И. Виртуализация регионального образовательного пространства на основе системы дистанционного обучения // Ученые записки Российской Академии предпринимательства. 2018. Т. 17. № 1. С. 229-238.
8. Уколова Л.И., Сокерина И.В., Цзян Ш. Эстетическое воспитание как генеральное условие развития духовной культуры растущего человека // Мир науки, культуры, образования. 2016. № 1 (56). С. 213–216.
9. Федоров А.В., Чельшева И.В., Новикова А.А., Мурюкина Е.В., Федорцова С.С. Эстетическая концепция в российском медиаобразовании и творческое наследие Ю. Н. Усова: монография. – Таганрог, 2007.
10. Чельшева И.В. Практика медиаобразования: формы, методы и приёмы занятий в школе и вузе // Crede Experto: транспорт, общество, образование, язык. 2014. № 3. С. 165-180.
11. Albakova Z.A.M., Matanis V.A., Zakasovskaia I.N., Malaschenko V.O., Ipkovich B.V., Zharikov Yu.S., Dzhamalkhanova L.A. Psychological and pedagogical prevention of deviant behavior among the student youth (theory and practice of domestic studies) // EurAsian Journal of BioSciences. 2020. Т. 14. № 2. С. 4085–4093.

REFERENCES

1. Antonova M. A., Malashchenko V.O., Tszyan Sh. Portativnye sredstva zvukozapisi v muzykal'no-ispolnitel'skoi praktike studentov // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2022. № 2. Pp. 383–394.
2. Vachkova S.N., Petryaeva E.Yu., Senenko O.V., Kropova Yu.G., Voronova T.S., Grushina T.P., Malashchenko V.O., Lukina E.V., Pushkina V.N., Filippova L.S., Gernet I.N., Basik N.Yu., Kupalov G.S., Asonova E.A., Malykh O.A., Yashina I.A. Setevye uroki, sobytiya i igry: kak učit' podrostkov v seti? – M., 2020.
3. Gribkova O.V., Kaznacheev S.M. Vokal'naya podgotovka kak sredstvo razvitiya tvorcheskogo potentsiala lichnosti // Iskusstvo i obrazovanie. 2018. № 2 (112). Pp. 77–83.
4. Levina I.D. Znachenie sotsiokul'turnoi sredy vuza v professional'nom stanovlenii budushchego spetsialista // Professional'naya podgotovka spetsialistov sotsial'noi sfery:

- problemy i perspektivy. Sbornik statei po rezul'tatam gorodskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii s mezhdunarodnym uchastiem. – M., 2014. Pp. 5-11.
5. Malashchenko V.O. Obuchenie studentov na elektronnykh klavishnykh muzykal'nykh instrumentakh na osnove MIDI-tekhnologii. Dis. ... kandidata pedagogicheskikh nauk. – M., 2019. Pp. 99–105.
 6. Markov S.V. Mul'timedia obuchenie i proektno-deyatel'nostnye tekhnologii v obrazovatel'nom prostranstve muzykal'nogo vuza // Vestnik MGIM imeni A.G. Shnitke. 2022. № 4 (20). Pp. 60-67.
 7. Tonkonog V.V., Ananchenkova P.I. Virtualizatsiya regional'nogo obrazovatel'nogo prostranstva na osnove sistemy distantsionnogo obucheniya // Uchenye zapiski Rossiiskoi Akademii predprinimatel'stva. 2018. T. 17. № 1. Pp. 229-238.
 8. Ukolova L.I., Sokerina I.V., Tszyan Sh. Esteticheskoe vospitanie kak general'noe uslovie razvitiya dukhovnoi kul'tury rastushchego cheloveka // Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya. 2016. № 1 (56). Pp. 213–216.
 9. Fedorov A.V., Chelysheva I.V., Novikova A.A., Muryukina E.V., Fedortsova S.S. Esteticheskaya kontseptsiya v rossiiskom mediaobrazovanii i tvorcheskoe nasledie Yu. N. Usova: monografiya. – Taganrog, 2007.
 10. Chelysheva I.V. Praktika mediaobrazovaniya: formy, metody i priemy zanyatii v shkole i vuze // Crede Experto: transport, obshchestvo, obrazovanie, yazyk. 2014. № 3. Pp. 165-180.
 11. Albakova Z.A.M., Matanis V.A., Zakasovskaia I.N., Malaschenko V.O., Ilkevich B.V., Zharikov Yu.S., Dzhamalkhanova L.A. Psychological and pedagogical prevention of deviant behavior among the student youth (theory and practice of domestic studies) // EurAsian Journal of BioSciences. 2020. T. 14. № 2. Pp. 4085–4093.

Вань Цзылин

ассистент-стажер

ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория
им. Н.А. Римского-Корсакова»
e-mail: 279391087@qq.com

Wan Zilin

Trainee Assistant

St. Petersburg State Conservatory named after N.A. Rimsky-Korsakov

ВОКАЛЬНАЯ И ТЕХНИЧЕСКАЯ РАБОТА НАД ПОСТАНОВКОЙ ГОЛОСА СОПРАНИСТОВ

Аннотация. Цель настоящего исследования: обозначить особенности вокальной и технической работы над постановкой голоса сопранистов. Материальную основу исследования составляют работы различных авторов, среди которых необходимо отметить следующих: О.А. Пищулина, С.Н. Кравченко, И.Е. Ульева, Л.Г. Боровик, С. Громов. В результате сделаны следующие выводы. В процессе формирования учебной программы преподаватель вокала должен обращать внимание на физиологические особенности исполнительниц сопрано, среди которых необходимо отметить: короткие голосовые связки; высокое положение гортани; суженный объем входа в гортань. По причине того, что основной функцией гортани является осуществление дыхательного процесса, техническая работа должна быть основана на дыхательных практиках, среди которых И. Ульева отмечает спинное и диафрагменное. Вокальная подготовка должна включать в себя диагностику голосового типа, что проверяется посредством переходных нот. Дальнейшая работа предполагает простые, но поэтапно усложняющиеся упражнения (обучающийся поет один тон, затем - несколько, и только потом переходит к октаве). Кроме того, на основании работы И. Ульевой предложены следующие упражнения для вокальной работы: близкое пение, настройка голоса и другие.

Ключевые слова: вокальная работа, техническая работа, сопрано, тембр, диапазон, диафрагменное дыхание, гортань, дыхание.

VOCAL AND TECHNICAL WORK ON SOPRANO VOICE PRODUCTION

Abstract. The aim of the present study is to outline the peculiarities of vocal and technical work on the soprano voice formation. The material basis of the research is based on the works of different authors, among which it is necessary to mention the following ones: O.A. Pischulina, S. N. Kravchenko, I. E. Ulyeva, L. G. Borovik, S. Gromov. As a result the following conclusions were made. During the formation of the curriculum, the vocal coach should pay attention to the physiological features of female soprano singers, among which should be noted: short vocal cords; high position of the larynx; narrowed laryngeal entrance volume. Due to the fact that the main function of the larynx is to carry out the breathing process, the technical work should be based on breathing practices, among which I. Ulyeva notes dorsal and diaphragmatic. Vocal training should include a diagnosis of vocal type, which is checked by means of transitional notes. Further work involves simple exercises, but gradually increasing in complexity (the student sings one tone, then some, and only then moves on to an octave). In addition, based on I. Ulyeva's work, the following exercises are suggested for vocal work: close singing, voice tuning and others.

Keywords: vocal work, technical work, soprano, timbre, range, diaphragmatic breathing, larynx, breathing.

В итальянском языке слово «soprano» является существительным мужского рода, что обусловлено его окончанием «о». Сопрано - высокий женский певческий голос, рабочий диапазон которого начинается с первой октавы и заканчивается третьей [1].

Примечательно, что Дж. Лаури-Вольпи в своей работе утверждает, что в прошлом исполнителями сопрано могли быть как женщины, так и мужчины [2, с. 2-3]. В действительности в семнадцатом веке сопрано исполняли преимущественно женщины, но уже к восемнадцатому веку они были вытеснены певцами-кастратами. На протяжении семнадцатого и восемнадцатого веков происходила борьба между исполнителями и исполнительницами, в результате которой победу одержали последние. По этой причине на сегодняшний день под «сопранистами» следует понимать, в первую очередь, женщин.

Следует учитывать, что указанный голос делится на следующие малые группы: колоратурное сопрано, лирико-колоратурное, лирическое, лирико-драматическое, драматическое. Необходимо акцентировать внимание на том факте, что, хотя для меццо-сопрано характерен пониженный тембр, в действительности он демонстрирует подвижность, присущую сопрано, а также высокие ноты [3].

Является распространенной ситуация, при которой начинающая исполнительница в контексте тембра звучит как сопрано, хотя на более поздних стадиях она оказывается меццо-сопрано. По этой причине ряд исследователей высказывает мнение, согласно которому первоначальный тембр не всегда заслуживает доверия. Даже при условии, что вокальный педагог работает с голосами одного типа, следует учитывать индивидуальные особенности фонационного аппарата учеников, по причине чего обучение требует индивидуального подхода.

Кроме того, преподавателю следует учитывать переходные ноты, которые в педагогической вокальной литературе понимаются в качестве «ломающихся». Голоса женщин, предполагающие наличие высокого тембра, в частности, драматическое сопрано, охватывают следующий диапазон: от «до» 1-й октавы до «до» 3-й октавы [4, с. 15-16].

В Большой Российской Энциклопедии указано, что постановка голоса – это процесс, в рамках которого человеческий голос приспособляется и развивается с учетом профессиональных целей [5]. Следует говорить о том, что методики, посредством которых происходит постановка голоса, должны опираться на принципы, включающие в себя дыхательные упражнения, применение резонаторов и иных артикуляционных органов. Таким образом, постановка голоса включает в себя как техническую работу, так и специфически вокальную.

Центральная роль в постановке голоса принадлежит гортани, как утверждает Л.Г. Боровик [6, с. 7]. Примечательно, что с биологической точки зрения ее основной функцией является осуществление дыхательных процессов, а вовсе не извлечение звуков. В рамках осуществления дыхательных процессов, голосовая щель (в форме треугольника) образуется между голосовыми складками. Когда человек поет, происходит замыкание голосовой щели.

Следует говорить о том, что исполнители, обладающие различными голосами, в частности, сопранисты, демонстрируют наличие коротких голосовых складок. Если для меццо-сопрано характерна длина в диапазоне от восемнадцати до двадцать одного миллиметра и от двух до двух с половиной миллиметров, то для сопрано – от четырнадцати до девятнадцати и от полутора до двух миллиметров соответственно.

Постановка голоса певца зависит от того, каким образом гортань поднимается и опускается. Важность указанного процесса заключается в том, что подъем и опускание гортани формирует условия, в рамках которых техники вокала совершенствуются [7, с. 111]. Каждый отдельно взятый исполнитель демонстрирует наличие анатомических

индивидуальных особенностей, что позволяет понижать или повышать уровень гортани в рамках извлечения звука.

Следует также акцентировать внимание на том, что для сопранистов характерным является такое положение гортани, которое является высоким по отношению к другим голосам, например, к басу или баритону. В силу своей способности изменяться и деформироваться, гортань оказывает влияние на голосовой тембр, его силу и способность извлекать звуки. Указанные качества находятся в зависимости от объема воздуха, попадающего в гортань. У сопранистов объем входа в гортань является суженным, что позволяет выдерживать повышенную tessitura и уменьшать выдыхаемый воздушный поток.

Механизм, включающий в себя опору звука, находится в зависимости от работы голосовой щели. Те исполнители, что используют малое количество энергии в рамках работы указанного механизма, демонстрируют повышенный акустический эффект извлекаемого звука. В указанном процессе особое значение приобретает импеданс, под которым следует понимать сопротивление, которое создается ротоглоточным рупором. Так, Л.Г. Боровик в качестве «постановки голоса» понимает слаженную работу резонирующей надставной трубки (которая представляет собой промежуток между ртом и голосовой щелью) и вибрирующей голосовой щелью [6, с. 25-30].

Как уже было отмечено, биологическая функция гортани – осуществлять дыхание. Следует говорить о том, что дыхание, реализующееся в рамках пения, и дыхание, реализующееся в рамках речи, имеет ряд отличительных черт. В первую очередь, при пении происходит значительное расширение голосовой щели по причине того, что человек быстро вдыхает в себя большое количество воздуха. Примечательно, что расширение голосовой щели может происходить как произвольно, так и неподконтрольно. Последнее зависит от рефлекторного движения, осуществляющегося слизистой оболочкой гортани. Кроме того, дыхательные центры продолговатого мозга раздражаются при неподконтрольном расширении. Что касается произвольного расширения, то оно имеет место при сознательном усилии певца в рамках слаженной работы всех мышц дыхания голосового аппарата.

Следует сделать вывод о том, что особенностями сопранистов, на основании которых вокальный педагог должен формировать техническую работу над постановкой голоса, являются следующие: высокое положение гортани; суженный объем входа в гортань; короткие голосовые складки. Кроме того, техническая работа предполагает наличие дыхательных упражнений.

Обратимся к тому, каким образом предлагает тренировать дыхание сопраниста И. Ульева в рамках своей работы. Авторы предлагает развивать следующие виды дыхания [8, с. 24]:

- Диафрагменное. Следует визуализировать, что в районе солнечного сплетения и диафрагмы находится кувшин, наполнение которого происходит с каждым вдохом. Кроме того, необходимо, чтобы верхняя часть брюшного пресса «подавалась» вперед;

- Спинное. Необходимость тренировки указанного вида дыхания обусловлена тем фактом, что сопранисту необходимо научиться управлять высотой звука и контролировать вдох. Управление звуковысотной позицией включает в себя процесс, в рамках которого исполнительнице необходимо определить высоту позиции фразы, опираясь на собственный позвоночник. Если позиция демонстрирует высоту, то сопранист вдыхает «выше в спину». По причине того, что на грудной клетке отсутствуют рецепторы мышц, являющиеся необходимыми для подачи сигнала о том, что дыхание «взято», исполнительнице надлежит использовать рецепторы спины.

Что касается вокальной работы при постановке голоса сопраниста, то, в первую очередь, педагогу надлежит правильно диагностировать тип голоса обучающегося, что становится возможным благодаря типичным переходным нотам. Для высоких сопрано, как правило, это «ми, фа, фадиез» второй октавы, для низких сопрано — это «ре, ре-диез, ми, фа», а для меццо-сопрано «фа» первой октавы.

Несмотря на то, что тембр может демонстрировать изменения в течение обучения, использование переходных нот может точно указать на тип голоса. Проблема заключается в том, что голос обучающегося может перестать ему подчиняться при «взятии» определенных нот.

Когда голос переходит от одного регистра к другому, то нота может демонстрировать характер неустойчивости и ломкости. Следует говорить о том, что указанная ситуация является результатом гортанной реакции, которая возникает по причине подталкивания звука вверх. Это приводит, в свою очередь, к спазму в горле, которые, в случае неадекватной реакции педагога, может не позволить исполнителю в дальнейшем «брать» верхние ноты. Необходимо пресечь ситуацию, при которой переходные ноты, извлекаемые сопранистом, останутся невыровненными.

Следует говорить о том, что вокальные упражнения для сопраниста следует подбирать индивидуально. По причине того, что внимание будущего исполнителя должно быть сосредоточено на процессе образования голоса, необходимо предлагать те упражнения, что демонстрируют отсутствие сложности.

Начинающего исполнителя, в первую очередь, необходимо научить петь один тон, затем - две, три, пять нот, после чего – октаву. Интервал для каждого упражнения составляет одну секунду. Затем необходимо давать те упражнения, чья цель – соединять интервалы различного характера, например, терции или квинты. Тем ученикам, что не имеют базовой подготовки, необходимо давать упражнения, которые построены на интонациях народных песен. Является распространенной ситуация, при которой начинающий исполнитель плохо усваивает тот материал, что дается с помощью музыкальных инструментов, но при этом хорошо усваивает те, что даются с помощью голоса преподавателя. Причем мелодии, которые преподаватель предлагает с помощью голоса, должны быть построены на материале народных музыкальных произведений [9, с. 50].

Указанные упражнения (с использованием мелодий народных музыкальных произведений) демонстрируют характер отсутствия вокальной и технической сложности, не содержат широкие интервалы и не охватывают широкие голосовые диапазоны. Они не требуют акустической мощности и длинного дыхания, так как исполняются в умеренном темпе.

Например, И. Ульева предлагает следующие начальные вокальные упражнения для исполнительниц сопрано [8, с. 10-12]:

- Необходимо настроить голос в высокую позицию. Пение происходит при условии, что рот остается закрытым, а ученица концентрируется на звуке [мы]. И хотя зубы продолжают находиться в разомкнутом положении, звук направляется на линию резонанса, находящуюся в центре переносицы;

- Близкое пение. Необходимо пропеть звуки «до-рэ-до», причем акцентируется именно вторая нота, что происходит посредством посылания гласного [э] от себя. Параллельно с этим сонорный согласный [рэ] утрируется, что делает его звонким и упругим. На правильность выполнения упражнения указывает чувство вибрации на верхней губе. После того, как ученица проходит середину центральной октавы, она прикрывает гласный звук [э];

- Резонанс дикции. Необходимо пропеть следующее: «Раз-два. Раз-два-три. Раз-два-три-че-ты-ре-пять». Для правильного ведения голоса необходимо искажать гласные звуки. Например, звук [а] поется в позиции [у]. Указанный процесс должен происходить при условии, что посторонний слушатель не воспринимает разницу между звуками. Слоги поются плотно, в отсутствие промежутков, третья согласная должна ощущаться на зубах верхней челюсти.

На основании вышеизложенного приходим к следующим выводам. Сопрано - высокий женский певческий голос, рабочий диапазон которого начинается с первой октавы и заканчивается третьей. Постановка голоса – это процесс, в рамках которого человеческий голос приспособляется и развивается с учетом профессиональных целей. Особенности сопранистов, на основании которых вокальный педагог должен формировать техническую работу над постановкой голоса, являются следующие: высокое положение гортани; суженный объем входа в гортань; короткие голосовые складки. Кроме того, техническая работа предполагает наличие дыхательных упражнений. И. Ульева, в свою очередь, обоснованно предлагает сопранистам тренировать следующие виды дыхания: диафрагменное и спинное. Что касается вокальной работы при постановке голоса сопраниста, то, в первую очередь, педагогу надлежит правильно диагностировать тип голоса обучающегося, что становится возможным благодаря типичным переходным нотам. Необходимо пресечь ситуацию, при которой переходные ноты, извлекаемые сопранистом, останутся невыровненными. Далее, необходимо научить петь сопраниста один тон, затем - две, три, пять нот, после чего – октаву. Далее, необходимо давать те упражнения, чья цель – соединять интервалы различного характера, например, терции или квинты. И. Ульева предлагает следующие начальные упражнения для сопранистов: настройка голоса в высокую позицию; близкое пение; резонанс дикции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сопрано. [Электронный ресурс] <https://slovarozhegova.ru/word.php?wordid=29862> (дата обращения: 17.01.2023).
2. Лаури-Вольпи Дж. Вокальные параллели. Изд.: Л: Музыка. - 1972. - 303 с.
3. Пищулина О.А. Особенности вокально-технической работы над постановкой женских лирических голосов. Ежегодная богословская конференция Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. - 2009. - № 19-2. - С. 228-233.
4. Кравченко С. Н. Теория и практика вокального исполнительства: исправление дефектов голосообразования: Методические рекомендации / С. Н. Кравченко. – Томск: Издательство Томского государственного педагогического университета. - 2013. – 32 с.
5. Большая российская энциклопедия. Постановка голоса. [Электронный ресурс] <https://bigenc.ru/music/text/3162268> (дата обращения: 17.01.2023).
6. Боровик Л. Г. Научные основы постановки голоса: учеб. пособие / Л. Г. Боровик; Челяб. гос. акад. культуры и искусств. – Изд. 2-е, доп. – Челябинск. - 2013. – 106 с.
7. Плужников М. С., Рязанцев С. В. Среди запахов и звуков. – М.: Молодая гвардия. - 1991. – 270 с.
8. Ульева И. Е., Ульев С. Н. Сопрано за 15 уроков. Ускоренный курс постановки голоса на основе итальянской вокальной школы. — М.: Bel Canto Mobile. - 2010. – 68 с.
9. Громов С. Старые и новые методы постановки голоса. Правильное дыхание. Речь и пение. – Сергиев Посад, 2010. – 73 с.

REFERENCES

1. Soprano. [Elektronnyi resurs] <https://slovarozhegova.ru/word.php?wordid=29862> (data obrashcheniya: 17.01.2023).
2. Lauri-Vol'pi Dzh. Vokal'nye paralleli. Izd.: L: Muzyka. - 1972. - 303 p.
3. Pishchulina O.A. Osobennosti vokal'no-tekhnicheskoi raboty nad postanovkoi zhenskikh liricheskikh golosov. Ezhegodnaya bogoslovskaya konferentsiya Pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta. - 2009. - № 19-2. - Pp. 228-233.
4. Kravchenko S. N. Teoriya i praktika vokal'nogo ispolnitel'stva: ispravlenie defektov golosoobrazovaniya: Metodicheskie rekomendatsii / S. N. Kravchenko. – Tomsk: Izdatel'stvo Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. - 2013. – 32 p.
5. Bol'shaya rossiiskii entsiklopediya. Postanovka golosa. [Elektronnyi resurs] <https://bigenc.ru/music/text/3162268> (data obrashcheniya: 17.01.2023).
6. Borovik L. G. Nauchnye osnovy postanovki golosa: ucheb. posobie / L. G. Borovik; Chelyab. gos. akad. kul'tury i iskusstv. – Izd. 2-e, dop. – Chelyabinsk. - 2013. – 106 p.
7. Pluzhnikov M. S., Ryazantsev S. V. Sredi zapakhov i zvukov. – M.: Molodaya gvardiya. - 1991. – 270 p.
8. Ul'eva I. E., Ul'ev S. N. Soprano za 15 urokov. Uskorennyi kurs postanovki golosa na osnove ital'yanskoi vokal'noi shkoly. — M.: Bel Canto Mobile. - 2010. – 68 p.
9. Gromov C. Starye i novye metody postanovki golosa. Pravil'noe dykhanie. Rech' i penie. – Sergiev Posad, 2010. – 73 p.

Лю Юйчэнь

аспирант

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет

им. А. И. Герцена»

e-mail: nat-saa@mail.ru

Андреева Наталья Павловна

кандидат педагогических наук, доцент

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет

им. А. И. Герцена»

e-mail: nat-saa@mail.ru

Liu Yuchen

Postgraduate student

The Herzen State Pedagogical University of Russia

Andreeva Natalia P.

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor

The Herzen State Pedagogical University of Russia

ИННОВАЦИОННЫЕ МЕТОДЫ РАБОТЫ ПО ОРГАНИЗАЦИИ ТВОРЧЕСКИХ (ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ) КОНКУРСОВ НА ОСНОВЕ МЕЖДУНАРОДНОГО ОПЫТА СОТРУДНИЧЕСТВА РОССИИ И КИТАЯ

Аннотация. Статья посвящена культурным инновациям в сфере организации профессиональных творческих конкурсов на основе международного сотрудничества России и Китая. Рассматриваются этапы создания профессионального компетентностного кластера творческих конкурсов в КНР и РФ на основе межкультурной коммуникации двух стран.

Ключевые слова. Музыкальный (исполнительский) конкурс; профессиональный компетентностный кластер; международный опыт сотрудничества в профессиональной сфере; инновационные методы работы; сохранение национальных традиций.

INNOVATIVE METHODS OF ORGANIZING CREATIVE (PERFORMING) COMPETITIONS BASED ON THE INTERNATIONAL EXPERIENCE OF COOPERATION BETWEEN RUSSIA AND CHINA

Abstract. The article is devoted to cultural innovations in the organization of professional creative competitions based on international cooperation between Russia and China. The stages of creating a professional competence cluster of creative competitions in China and the Russian Federation based on intercultural communication between the two countries are considered.

Keywords. Musical (performing) competition; professional competence cluster; international experience of cooperation in the professional sphere; innovative methods of work; preservation of national traditions.

На основе международного опыта сотрудничества Китая и России по организации профессиональных творческих конкурсов в настоящее время наблюдается устойчивый рост профессионализма в данной сфере.

Планирование, организация и проведение музыкальных (исполнительских), вокальных конкурсов и фестивалей строится с учетом опыта двух стран в области

международного культурного сотрудничества. Актуальность данной темы подтверждается все большим количеством организованных, организуемых и планируемых совместных российско-китайских программ в области культуры, в том числе музыкальных, вокальных (исполнительских) конкурсов и фестивалей, таких как: «Золотой лотос», «Созвучие», конкурсы для китайских студентов музыкальных институтов в России, например, «Симфония молодости», проводимый в городе Санкт-Петербург, музыкальные конкурсы и фестивали для детей и подростков, проводимые в провинциях Китая, для рабочей молодежи и в прочих группах согласно возрастному и профессиональному цензам на местах, в локусах культуры, и, как финальная акция, – в столицах обоих государств. Подобные мероприятия также получают широкую известность в силу возможной дистанционной формы участия в них. Также они проводятся и в смешанном (он-лайн и офф-лайн) формате, что создает наиболее комфортные условия участникам; смешанный формат проведения мероприятия является новым, но полноценным содержательным элементом организации конкурса или фестиваля.

Свое отражение данная деятельность находит в средствах массовой информации Китая и России. Широко представлен яркий спектр такой работы и на телевидении; плодотворным результатом сотрудничества в области культуры является популярный в КНР телеканал «Катюша», транслирующий свои программы на русском языке (с переводом на китайский язык в виде субтитров) и успешно реализующий свой продукт на рынке телекоммуникации уже в течение 5 лет. Следует отметить все возрастающее число зрителей данного канала в Китае, разновозрастную аудиторию и, особо отмечается рост студенческой аудитории, изучающей русский язык. По свидетельствам журналистов новостных программ 1 телевизионного канала студенческая китайская аудитория использует просмотр передач из России в качестве учебного аудиопособия, не применяя субтитры, и, тем самым, погружается в языковую среду.

Применение дистанционных технологий, патронаж государственных органов, участие национальных СМИ, а также использование инновационных методов в работе по организации творческих конкурсов актуализирует тему исследовательской работы по проблеме изучения международного культурного сотрудничества Китая и России в современное время.

Исследование проводится на основе материалов, публикуемых на сайтах высших учебных заведений России и Китая, пакетов документов, сопровождающих организацию и проведение профессиональных творческих конкурсов, и их информационную поддержку в СМИ двух стран. Данная социально-культурная, методическая, проектная, организационная, технологическая и рефлексивная деятельность носит инновационный и, потому, научный характер. Требуется изучения и подробного исследования со стороны специалистов, обеспечивающих изучение опыта международного культурного сотрудничества и круг проблем, связанных с данной темой.

С точки зрения практической значимости данное исследование трудно переоценить, так как исполнительский конкурс становится международной платформой культурного сотрудничества и предоставляет возможности проявления творчества талантливым исполнителям, их продвижению на профессиональную международную сцену, обучению по международным программам, дальнейшему музыкальному образованию у иностранных специалистов, что в итоге поможет созданию новых глубоких сценических образов и прочее. Обучение талантливых исполнителей может быть запланировано в формате проведения мастер-классов во время прохождения конкурса одновременно, а также получение ими высшего и поствысшего профессионального образования. Продолжение получения образования в магистратуре или аспирантуре проектируется в ВУЗах Российской Федерации. Поэтому музыкальные

(исполнительские) конкурсы и фестивали, проводимые в Китае, пользуются огромной популярностью и организуются поэтапно, с частой периодичностью и широким диапазоном участников.

Целью данного исследования является изучение инновационных методов работы по организации творческих (исполнительских) конкурсов на основе международного опыта сотрудничества России и Китая.

Задачи исследования:

- изучение аудио и видеоматериалов, документов, проектов, хроник по организации международного музыкального (исполнительского) или вокального конкурсов с целью обнаружения инновационных методов его организации;
- анализ инновационных методов работы по организации творческих (исполнительских) конкурсов на основе международного опыта;
- формирование компетентного профессионального кластера (от англ. «скопление») на основе изученных и проанализированных инновационных методов по организации международного музыкального конкурса;
- обобщение результатов исследования.

Методы исследования: теоретические (работа с документами), рассмотрение, сравнение и анализ источников; практические (опрос участников конкурса, организаторов и журналистов; наблюдение).

Рассмотрим некоторые эмпирические примеры, позволяющие решать обозначенные задачи исследования. Российско-китайский фестиваль «Симфония молодости», завершивший свою работу 02.11.2022 в городе Санкт-Петербург, подводит итоги, проводит рефлексию и планирует дальнейшую работу [4]. Все отметки о работе жюри содержатся в протоколе конкурса.

«Для участия в Фестивале подано 224 заявки, из них не допущено 65 заявок (не соответствовали требованиям Фестиваля). Жюри было оценено 159 заявок, по четырем категориям Фестиваля. Финалистами Фестиваля были определены 24 участника соответствующих следующим характеристикам: соответствие заявленным критериям по положению Фестиваля, выдержанность тематики Фестиваля, умение держаться на сцене, профессиональное мастерство, артистичность, музыкальность, оригинальность исполнения и подача материала, чистота исполнения, соответствие репертуара исполнительским возможностям. А также присужден «Специальный приз жюри» 12 участникам» [4].

Создавая профессиональный компетентностный кластер, организаторам конкурсов необходимо продумывать миссию конкурса как культурный гуманистический посыл участникам и зрителям, задающую цель мероприятия, задачи, формат и, что весьма немаловажно, название. Так как именно название является брэндом мероприятия, авторским значком, продуцирующим все организационные элементы запланированного конкурса, отправной точкой его этапов. Например, такое «говорящее» название конкурса как «Симфония молодости» приглашает к участию молодых исполнителей, возможно, новичков, и определяет жанр исполняемых произведений. Кластер конкурса вслед за названием определяет возрастной и профессиональный ценз участников-исполнителей, состав членов жюри, организаторов, учредителей, спонсоров, состав участников информационной поддержки, рекламодателей и иных партнеров.

Например, «Первый студенческий фестиваль китайской культуры и искусства в Санкт-Петербурге, организаторами которого выступили: Генеральное консульство КНР в г. Санкт-Петербурге, Санкт-Петербургский государственный университет и Столичный педагогический университет (г. Пекин, КНР)» [4]. Кластер проектирует основную

программу конкурса и дополнительные мероприятия, проводящиеся в его рамках, как например:

- конкурсы чтецов китайской поэзии и представлений китайской драмы;
- выступления с чтением китайских литературных произведений.

Также определяются номинации основного конкурса: «Лучшее сценическое мастерство», «Лучший исполнитель», «Гран-при» и т.д.

Все участники, члены жюри, зрители и гости конкурса отметили высокий уровень подготовки студентов на знание китайского языка, творческий потенциал и активность молодых китаистов, а также хорошую организацию мероприятия. Изучение «обратной связи» имеет положительный качественный знак; среди отзывов участников конкурса есть такие: «21 октября я приняла участие в конкурсе чтецов китайской поэзии. Было очень интересно попробовать себя в этом мероприятии. Стоит отметить, что организация конкурса была на очень хорошем уровне и выступать было одно удовольствие. Уровень участников тоже был достаточно высокий, для меня это было замечательной возможностью познакомиться со студентами-китаистами, которые заинтересованы в изучении языка. Я рада что, участвовав впервые, я заняла призовое место и с удовольствием буду участвовать в подобных мероприятиях дальше!» (Харченко Татьяна, гр. МО-2006). А также: «Поздравляю организаторов и участников с успешным проведением Первого студенческого фестиваля китайской культуры и искусства в Санкт-Петербурге! Незабываемая атмосфера фестиваля, большое количество активных единомышленников: все это оставило прекрасные впечатление о конкурсе!» (Семенова Анастасия, гр. МО-2001) [4].

Анализ отзывов помогает обобщить некоторые практические результаты конкурса, чтобы развивать конкурсную программу и делать ее более профессиональной. Развитие программы конкурса зиждется на всех видах деятельности в социально-культурной сфере, как-то:

- информационно-просветительная;
- художественно-публицистическая;
- образовательная;
- концертная;
- культурно-развлекательная;
- эстетическая;
- популяризаторская и др.

Таким образом достигаются основные и смежные цели организации музыкального (исполнительского) конкурса: изучение инновационных методов работы по организации мероприятий; содействие развитию социальных и культурных инициатив межгосударственного культурного сотрудничества, сохранение и развитие традиционной народной культуры двух стран, развитие музыкального вкуса у участников, повышение общей и профессиональной культуры исполнительства, взаимообогащение культур и межкультурный диалог в музыкальном пространстве, выявление талантливых участников и профессиональная экспертиза способностей, реализация творческого потенциала учителей и мастеров, психолого-педагогическое сопровождение конкурса и создание творческой атмосферы проведения мероприятия [5].

Достижение целей исследования основано на решении задачи по созданию компетентностного кластера, включающего все инновационные подходы к организации и проведению международного творческого конкурса.

Профессиональный компетентностный кластер конкурса предполагает поэтапное регулирование организации и первоначальное проведение музыкальных праздников и ритуалов в клубах и учреждениях культуры на местах учебы участников.

После проведения первоначального этапа следуют этапы, связанные с учетом инновационных методов по организации конкурса:

- четкое определение жанровой специфики конкурса и определение номинаций;
- определение форматов и критериев конкурса для профессиональной работы жюри;
- определение тематики и регламентов международного конкурса или фестиваля с учетом опыта применения инновационных методов организации (например, наличие позиции «Электронная музыка»);
- определения уровня развития художественного музыкального мастерства у участников в период подготовки к конкурсу (учет данных отбора первоначального этапа конкурса);
- проведение отборочного тура с применением технологий он-лайн прослушиваний (дистанционное участие);
- определение профессиональных критериев для отборочных туров и критериев для выбора победителей и лауреатов, а также для участников гала-концерта;
- определение возрастного, профессионального состава участников-исполнителей;
- определение состава жюри;
- определение технического и технологического потенциала конкурса, оснащения и оборудования;
- определение возможностей к музыкальным коллаборациям внутри конкурса;
- формирование постконкурсного образовательного пространства, и, определение возможностей для обучения участников и лауреатов;
- определение грантовой государственной поддержки конкурсантов и привлечение средств для реализации образовательной программы;
- определение сроков проведения конкурса и сроков объявления результатов.

Таким образом, учет инновационных методов работы по организации международного музыкального конкурса, четкое следование всем этапам конкурса, структурированных в компетентностном кластере, позволит повысить уровень проведения международного конкурса и его результативность.

Необходимо также учесть роль начальных творческих конкурсов в становлении и развитии музыкальной культуры Китая в XX веке (на примере исследования Китайского международного конкурса пианистов, Пекин – Сямэнь, 1994 год) [6].

Из истории становления китайской фортепианной школы видно, что официальное развитие она получила только в 1949 году. С этого периода выступления некоторых китайских пианистов стали признавать мировыми музыкальными сенсациями. Например, в 50-е годы прошлого столетия третья премия престижного конкурса им. Ф. Шопена была присуждена Фу Цун, знаменитый Лю Шикунь стал обладателем особого приза Международного фортепианного конкурса им. Ф. Листа, проходившего в 1956 году. Им же в 1958 году была получена вторая премия I Международного конкурса им. П. И. Чайковского (город Москва) [7].

По правилам конкурса (здесь: правила конкурса рассматриваем как профессиональный компетентностный кластер) претенденты на участие в конкурсе изначально, на этапе отборочного тура предоставляют организаторам мероприятия видеозаписи своих выступлений, – организуется специальный дистанционный этап участия в конкурсе. Отборочный этап, не смотря на условия дистанта, является

формирующим компонентом для следующего тура; формируется также уровень профессиональных требований к участникам следующего тура. Приглашения для очного прослушивания и просмотра Оргкомитет конкурса предусмотрел для тех участников творческого соревнования, которые успешно выдержали стадию квалификационного отбора; также участникам очного тура предоставляется материальное обеспечение [8].

Данный конкурс показал, что успехи пианистов из Китая на мировой конкурсной и концертной сцене в конце XX - начале XXI веков стали особенно заметны, получив широкое профессиональное и общественное признание. В исследовании обосновывается практическая значимость проведения исполнительских конкурсов, способствующих популяризации фортепианного искусства китайских исполнителей. Опыт организации Китайского международного конкурса пианистов, показал, что творческие состязания можно признать своего рода «трансляторами» национальных традиций профессионального и народного искусства, способствующими не только сохранению, но также передаче и инновационному развитию складывающихся веками традиций, стимулирующими обновление национального и мирового искусства. Учитывая достижения прошедших конкурсов, новые проекты сохраняют национальные традиции, самобытное народное творчество, искусство регионов и провинций, этническую музыку.

Достижение высоких результатов на международном творческом конкурсе доказывается практикой их проведения: участники и организаторы музыкального конкурса погружаются в атмосферу сугубо профессиональной творческой деятельности, обеспечивающей профессиональный и личностный рост его участников. Важнейшим ее принципом является неразрывная связь с жизнью, гуманистическими целями международного российско-китайского общения, практическими задачами национальной инкультурации, ростом культурного уровня и духовного обогащения.

Основным содержанием культурно-досуговой деятельности по организации музыкального конкурса является возрождение духовного наследия предшествующих поколений, воссоздание утраченного музыкального потенциала народной культуры и приобщение к новым образцам достижений в современной музыке. Поэтому потенциал предыдущих музыкальных конкурсов представляет особый интерес в деле сохранения лучших музыкальных народных традиций и поступательного движения в инновационном развитии проектов международных творческих конкурсов.

Конкурсы в Китае проводятся на местном, региональном, общенациональном и международном уровнях; являются востребованной социально-культурной практикой и обладают большой популярностью. Мощное сотрудничество с Россией в данном направлении усиливает потенциал творческих конкурсов и концертов и дает синергетический эффект. Применение инновационных методов работы по организации и проведению творческих конкурсов развивает музыкальную сферу, вовлекает большое количество участников и слушателей, воздействует на развитие культуры в целом и укрепляет международное сотрудничество России и Китая.

Существующая необходимость дальнейшего исследования в данном тематическом направлении – применения инновационных методов работы по организации международных российско-китайских творческих конкурсов – делает тему настоящей статьи особенно актуальной; необходимы такие формы работы на конкурсе, как: психолого-педагогическое, методическое, технологическое обеспечение этапов конкурса. Профессиональный компетентностный кластер организации и проведения международных российско-китайских творческих конкурсов и фестивалей создаваемый с учетом инновационных подходов, способствует формированию, развитию и популяризации национальных традиций и современной музыки, применению новых технологий решения творческих задач подобных мероприятий.

Применение инновационных методов работы по организации творческих (исполнительских) конкурсов на основе международного сотрудничества России и Китая достигается поэтапным решением поставленных задач профессионального компетентного кластера.

В заключении необходимо отметить, что творческие музыкальные конкурсы и фестивали являются ретрансляторами профессионального исполнительского и народного искусства, способствующими не только сохранению, но также инновационному развитию складывающихся веками традиций, стимулирующими их обновление и интеграцию национального российского и китайского наследия в мировое искусство и в медиа-пространства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреева С. В. Организация художественно-творческих конкурсов как средство эстетического воспитания учащейся молодежи // Профессиональное образование в России и за рубежом. 2017. №2 (26).
2. Афанасьева И.В. Художественный конкурс как средство актуализации процесса становления субъекта культуры // Автореф. дис. ... кандидата культурологии. Кемерово, 2011. 19 с.
3. Афанасьева И. В. Художественный конкурс вид культурной деятельности // Вестник ЧелГУ. 2010. №1.
4. Протокол российско-китайского конкурса «Симфония молодости» // unecon.ru: СПбГЭУ. 2022. URL: unecon.ru/podvedeny-itogi-rossijsko-kitajskogo-festivalya-simfoniya-molodosti/ (дата обращения: 04.11.2022)
5. Чи Ч., Кондратьева П.А., Андреева Н.П. Ресурсы музыкальной психологии в подготовке педагогов, преподающих предметы художественного цикла / «Педиатрия Санкт-Петербурга: опыт, инновации, достижения» XIV Всероссийской научно - практической конференции «Здоровье и образ жизни учащихся в современных условиях: взгляд врача и педагога». СПб, 2022. URL: <https://pediatriya-spb.ru/wp-content/uploads/%D0%A6> (Дата обращения: 21.11.2022)
6. Международный фортепианный конкурс в Китае (КНР, Сямэнь) // art-center.ru: Арт-центр. 2016. URL: <https://www.art-center.ru/events/6-mezhdynarodnii-fortepiannii-konkurs-syameni-kitai/> 2016 (дата обращения: 21.05.2022)
7. Гайдай П.В. Некоторые тенденции развития фортепианной культуры Китая как национальной школы // Диалоги о культуре и искусстве. Материалы XI Всероссийской научно-практической конференции. Пермь, 2021. С. 74–80.
8. Лю Ю. Творческий конкурс как форма развития музыкальной культуры Китая // Музыкальная культура глазами молодых ученых. Сборник научных трудов. Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена. Санкт-Петербург, 2021. С. 167–171.

REFERENCES

1. Andreeva S. V. Organizatsiya khudozhestvenno-tvorcheskikh konkursov kak sredstvo esteticheskogo vospitaniya uchasheysya molodezhi // Professional'noe obrazovanie v Rossii i za rubezhom. 2017. №2 (26).
2. Afanas'eva I.V. Khudozhestvennyi konkurs kak sredstvo aktualizatsii protsessa stanovleniya sub"ekta kul'tury // Avtoref. dis. ... kandidata kul'turologii. Kemerovo, 2011. 19 p.
3. Afanas'eva I. V. Khudozhestvennyi konkurs vid kul'turnoi deyatel'nosti // Vestnik ChelGU. 2010. №1.

4. Protokol rossiisko-kitaiskogo konkursa «Simfoniya molodosti» // unecon.ru: SPbGEU. 2022. URL: unecon.ru/podvedeny-itogi-rossijsko-kitajskogo-festivalya-simfoniya-molodosti/ (data obrashcheniya: 04.11.2022)
5. Chi Ch., Kondrat'eva P.A., Andreeva N.P. Resursy muzykal'noi psikhologii v podgotovke pedagogov, prepodayushchikh predmety khudozhestvennogo tsikla / «Pediatriya Sankt-Peterburga: opyt, innovatsii, dostizheniya» XIV Vserossiiskoi nauchno - prakticheskoi konferentsii «Zdorov'e i obraz zhizni uchashchikhsya v sovremennykh usloviyakh: vzglyad vracha i pedagoga». SPb, 2022. URL: <https://pediatriya-spb.ru/wp-content/uploads/%D0%A6> (Data obrashcheniya: 21.11.2022)
6. Mezhdunarodnyi fortepianni konkurs v Kitae (KNR, Syamen') // art-center.ru: Art-tsentr. 2016. URL: <https://www.art-center.ru/events/6-mezhdynarodnii-forteapiannii-konkurs-syameni-kitai/2016> (data obrashcheniya: 21.05.2022)
7. Gaidai P.V. Nekotorye tendentsii razvitiya fortepiannoii kul'tury Kitaya kak natsional'noi shkoly // Dialogi o kul'ture i iskusstve. Materialy XI Vserossiiskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii. Perm', 2021. S. 74–80.
8. Lyu Yu. Tvorcheskii konkurs kak forma razvitiya muzykal'noi kul'tury Kitaya // Muzykal'naya kul'tura glazami molodykh uchenykh. Sbornik nauchnykh trudov. Rossiiskii gosudarstvennyi pedagogicheskii universitet imeni A. I. Gertsena. Sankt-Peterburg, 2021. S. 167–171.

Мешков Егор Александрович

аспирант

АНО ВО «Гуманитарный институт телевидения и радиовещания

им. М.А. Литовчина»

e-mail: egorofficial@inbox.ru

Meshkov Egor A.

graduate student

Humanitarian Institute of Television and Radio Broadcasting

them. M.A. Lithuania

ВРЕМЕННЫЕ МАРКЕРЫ В КИНОФИЛЬМЕ В СИСТЕМЕ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫХ ОТНОШЕНИЙ (НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМА «НАЧАЛО» К. НОЛАНА)

Аннотация. В статье раскрываются временные маркеры в кинофильме в системе пространственно-временных отношений на примере фильма «Начало» К. Нолана. Представлены некоторые теоретические концепции изучения кино. Определено, что конструирование образа посредством временных маркеров относится не только к физической реальности в данный момент, но и отражает определенное мировоззрение, наделенное смыслами за счет особых аспектов изображения. Представлены временные маркеры, специфические именно для кинематографа, создаваемые для конструирования кинореальности и развертывания киновысказывания на разных уровнях. На примере кинофильма «Начало» К. Нолана описаны выявленные временные маркеры. Сделан вывод о том, что временные маркеры кинореальности и киновысказывания характеризуются сложными иерархическими отношениями: физическое и психологическое, реальность и сон переплетаются, позволяя зрителю наблюдать за динамикой событий и разными хронологическими линиями.

Ключевые слова: кинореальность, временной маркер, знак, хронотоп, пространственно-временные отношения

TEMPORAL MARKERS IN A MOVIE IN THE SYSTEM OF SPATIO-TEMPORAL RELATIONS (ON THE EXAMPLE OF THE FILM «INCEPTION» BY K. NOLAN)

Abstract. The article reveals temporal markers in the film in the system of spatio-temporal relations on the example of the film «Inception» by K. Nolan. Some theoretical concepts of studying cinema are presented. It is determined that the construction of an image by means of temporal markers refers not only to the physical reality at the moment, but also reflects a certain worldview endowed with meanings due to the special aspects of the image. Temporal markers are presented that are specific for cinematography, created for constructing cinematic reality and deploying cinematic statements at different levels. On the example of the film «Inception» by K. Nolan, the identified time markers are described. It is concluded that the temporal markers of film reality and film utterance are characterized by complex hierarchical relationships: physical and psychological, reality and dream are intertwined, allowing the viewer to observe the dynamics of events and different chronological lines.

Keywords: cinema reality, temporal marker, sign, chronotope, spatio-temporal relations.

Введение

Изучение композиционного построения сюжета кинофильма основано на концепциях времени, которое является одной из категорий культуры, философии, эстетики.

В теоретических концепциях кино в большинстве случаев представляет собой репрезентацию реальности как совокупности знаков, что позволяет говорить о понятии референта – наличии объектов внеязыковой действительности в рамках конкретного авторского речевого отрезка. Однако создаваемая в фильме реальность не существует за его рамками – только в процессе просмотра фильма индивид может получить эстетический опыт восприятия действительности. В этой связи стоит говорить о кинореальности как о новом субъективном способе восприятия.

По мнению А. Тарковского, стоит говорить о том, что с появлением кино человек получил возможность воспроизводить протекание времени на экране – своего рода, матрицу реального времени. Согласно автору, главной идеей искусства кино является время, выступающее смыслом в своей фактической форме для сопоставления человека с бесконечной средой, соотнесения его со всем миром [6, с. 23]. Тем самым кино как бы обогащает человека, дает ему фактический опыт потенциального «проживания» определенного момента времени.

Аналогичной позиции придерживался С. Гинзбург в своей концепции «эффекта присутствия», согласно которой создатель фильма сознательно ориентирован на зрителя и выстраивает композицию фильма таким образом, что зритель начинает видеть содержание фильма глазами его автора. Таким образом, фокусируется внимание не на изображении, а на включении зрителя в пространственно-временной континуум фильма [7, с. 69].

По мнению Ж. Делез, кино представляет собой соединение актуального и виртуального момента, при этом важную роль играет именно виртуальность как потенциальное пространство времени, в котором актуализируются воспоминания чужого независимо от времени зрителя. Автор акцентирует внимание на том, что кино представляет собой язык описания образа - времени как инструмента мышления [1, с. 54].

Таким образом, понимание кино как совокупности знаков целесообразно рассматривать за рамками идей Ф. де Соссюра, согласно которым знак состоит из трех компонентов – означающего, означаемого и референта [5, с. 72]. Конструирование образа посредством временных маркеров относится не только к физической реальности в данный момент, но и отражает определенное мировоззрение, наделенное смыслами за счет особых аспектов изображения.

В своих исследованиях О. Аронсон указывает на индивидуализированность и субъективность восприятия времени индивидом в кинематографе. Речь идет о моменте первичных ощущений: аффективная природа кино создает определенный хронотоп как отражение восприятия создателя фильма и его реакции на мир. В случае, если разрушаются первичные ощущения и на первое место выходит не эмоциональная, а когнитивная составляющая, то нарушается вся концепция кино. Автор указывает на наличие определенных временных маркеров, специфических именно для кинематографа, и создаваемых для решения определенных задач:

- конструирования кинореальности: ракурс, экспозиция, план и пространство вне плана, особенности монтажа (повторы, смещения, замедленная съемка и др.);

- развертывания киновысказывания на разных уровнях: денотативном, представления, стиля и законов жанра, ритма и порядка повествования, внутренней организации кадра [2, URL].

Тем самым создается псевдомир, который зрителю представляется правдоподобным повествованием благодаря наличию определенных временных маркеров, позволяющих зрителю включаться в развитие событий в разное время.

Материалы и методы исследования

Материалом исследования послужил фильм К. Нолана «Начало».

Методами исследования являются анализ, синтез, обобщение научных источников по проблеме исследования, интерпретационный анализ.

Результаты и их обсуждение

Для конструирования кинореальности целесообразно отнести художественные средства, служащие для отражения реальности / нереальности времени:

1) монтаж как совокупность сцен, различных по настроению, напряженности, эстетичности, продолжительности;

2) контраст света и тени, посредством которого осуществляется акцент на фигуре / истории, а не на фоне;

3) игра актеров, посредством которой конструируется выразительность и динамика действий, интенсивность, скорость;

4) декорации, которые выражают контекст действия, несут большую смысловую нагрузку и становятся ключевыми носителями высказывания или автономными маркерами, указывающими на конкретный момент времени [3, с.8] (например, лежащее на столе письмо с определенной подписью, знакомой действующему лицу и зрителю, может отсылать на конкретный момент времени прошлого – кем, когда, где, при каких условиях и по каким причинам оно было написано);

5) смена локаций и декораций, которая позволяет увидеть развертывание действия в правдоподобном (действительном или вымышленном) пространстве кадра;

6) разделение на действительность и виртуальность [4, с. 96] (например, в фильме «Иван Васильевич меняет профессию» две реальности четко распределены и осознаются актерами и зрителями) либо смешение двух реальностей путем искажения пространства, времени и наполняющих их предметов за счет мультиэкспозиции кадров (например, в фильме «Начало» совмещаются различные образы и пространства для достижения эффекта иррациональности событий, когда ни действующие лица, ни зрители не понимают, где какая реальность).

Как видно, совокупность временных маркеров представляет собой синтетическую кинореальность, конструирование которой осуществляется посредством драматического действия, движущей силой которого является конфликт.

Временные маркеры киновысказывания обязаны выражать контекст и смыслы, отражающие пространственно-временные отношения с точки зрения правдоподобности и формирующие символический хронотоп, который позволяет достичь нелинейности времени не только в рамках конструирования кинореальности, но и в развертывании киновысказывания на разных уровнях. В фильме «Начало» К. Нолана репрезентация хронотопа осуществляется посредством пространственно-временных маркеров.

1. Предметов, указывающих на определенное время, пространство, реплики актеров (денотативный уровень). Примером могут служить «невозможные» лестницы Пенроуза, на основе которых сконструированы архитектура сновидений и их пространственно-временной континуум. В фильме лестницы визуализируют возможность группового погружения в разные уровни снов в виде эскалатора в деловом центре. Включенные в лестницы смыслы позволяют использовать их в качестве внедрения важной информации в сознание жертвы в целях промышленного шпионажа.

Реплики действующих лиц, диалоги построены по принципу объяснения архитектуры снов во время погружения Кобба и Ариадны в сон. Кроме того, сообщается важная информация о временном отношении между сном и реальностью, а также ограничения, позволяющие зрителю переключаться между разными хронологическими линиями.

2. Изображения времени настоящего / прошлого / будущего, фактического / виртуального (уровень представления или изображения). Приведем схему нелинейности времени (Рис.1.).

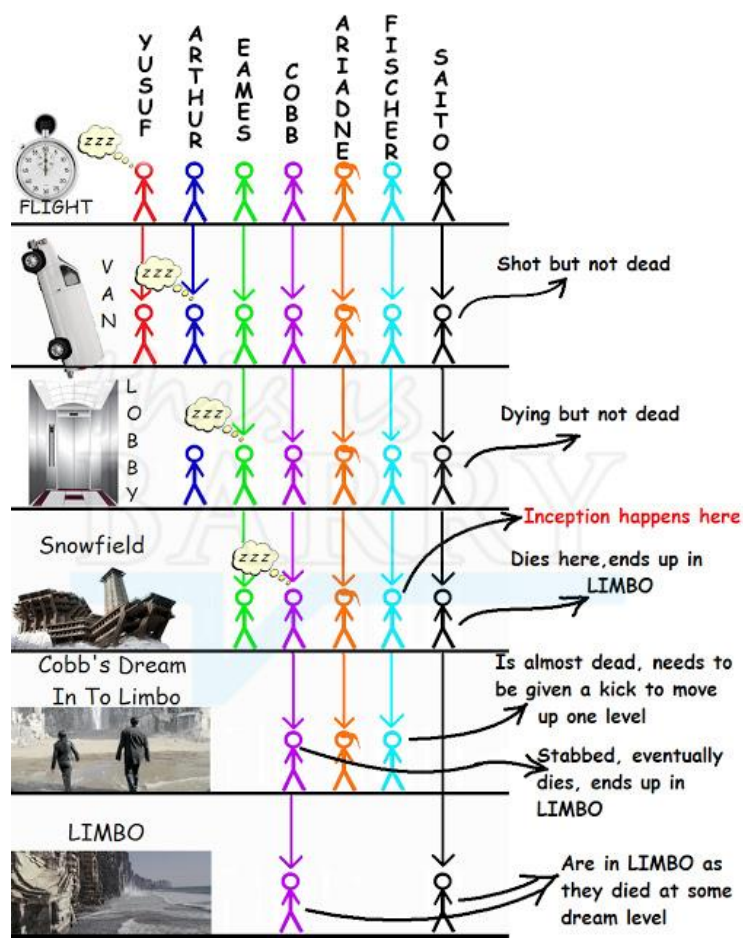


Рисунок 1 - Схема нелинейности времени в фильме К. Нолана «Начало»

Подобная нелинейность достигается, с одной стороны, за счет технических средств – игры светом, размытостью изображения, ретроспекцией и ассоциативным монтажом), с другой, - интерпретацией динамического хаоса за счет петель обратной связи (лестницы Пенроуза), которые конструируют принципы кинореальности и позволяют зрителю по мере разворачивания сюжета воспринимать происходящее и понимать его по уровням снов. К примеру, нижние этажи понимаются как бесконечность, отсутствие времени (Лимб), а верхние этажи – начальный уровень реальности, являющийся своеобразным переходом в промежуточную реальность дремлющего сознания.

3. Маркеры, позволяющие интерпретировать фильм как фантастику (уровень стиля и законов жанра) за счет внедрения и визуализации нескольких реальностей.

4. Чередования сцен, приема переноса времени назад / вперед (уровень ритма и порядка повествования). Примером может служить физическое состояние действующих лиц (сон, воспоминание), при этом на каждом уровне сна время идет по-разному – эффект восприятия разного протекания времени достигается за счет замедленной съемки, а

параллельность реальностей – за счет вставных историй (сон во сне). Данный прием зритель видит в кульминации фильма, когда в пятый сюжет (авиаперелет) включаются четыре истории.

5. Расположение актеров, предметов, позволяющее понять их внутреннюю сущность (уровень внутренней организации кадра). Например, внутренней завязкой является сцена, когда Кобб и Ариадна сидят в кафе, Кобб рассказывает об уровнях снов, все вокруг постепенно начинает взрываться и они попадают в другую реальность, где Артур наводит порядок – здесь зритель видит смену не только самих предметов и действующих лиц, но и скорость, с которой происходят события: взрывы – динамичность, наведение порядка – спокойное протекание времени.

В конце фильма сущность понимания кинореальности остается открытой: действие обрывается, и зритель не понимает, в какой реальности находится сейчас главный герой - во сне, воспоминании или реальности, поскольку границы между ними стерлись.

Заключение

Таким образом, композиционная структура сюжета фильма «Начало» К. Nolana демонстрирует, с одной стороны, динамичность, с другой, - неравномерность и волнообразность переходов внутри пространственно-временного континуума. Время, настоящее и прошлое, сначала четко разделяется, затем сливается воедино, образуя своеобразную «пирамиду» с единственной хронологической линией без каких-либо границ. Временные маркеры кинореальности и киновысказывания характеризуются сложными иерархическими отношениями: физическое и психологическое, реальность и сон переплетаются, позволяя зрителю наблюдать за динамикой событий и разными хронологическими линиями.

ЛИТЕРАТУРА

1. Делёз Ж. Кино / Пер. Б. Скуратов. М.: АдМаргинем Пресс, 2016. 560 с.
2. Кино не является искусством: Олег Аронсон о преимуществе восприятия над пониманием (расшифровка лекции) // Теории и практики. URL: https://theoryandpractice.ru/posts/8489cinema_no_art (дата обращения: 07.01.2021).
3. Николаева Е.В. Постнеклассическая картина мира в экранной реальности цифровой эпохи // Обсерватория культуры. 2015. № (4). С. 4-12.
4. Познин В. Художественное пространство и время в экранном хронотопе. // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2019. № 9. С. 93-109.
5. Седловский А. А. Специфика художественного пространства экранного произведения: дис. канд. иск. /А. А. Седловский. СПб.: СПб-й ун-т проф., 2011. 189 с.
6. Тарковский А. Запечатленное время // Андрей Тарковский. Архивы. Документы, воспоминания / Сост. Паола Волкова. М.: Подкова; Эксмо-Пресс, 2002. 461 с.
7. Омон Ж., Бергала А., Мари М., Верне М. Эстетика фильма / пер. с фр. И. И. Чельшевой. М., 2012. 248 с.

REFERENCES

1. Deleuze J. Cinema / Translating by B. Skuratov. M.: AdMarginem Press, 2016. 560 p.
2. Cinema is not art: Oleg Aronson on the advantage of perception over understanding (lecture transcript) // Theories and Practices. URL: https://theoryandpractice.ru/posts/8489cinema_no_art (Date of access: 01/07/2021).
3. Nikolaeva E.V. Post-non-classical picture of the world in the screen reality of the digital age. Observatory of Culture. 2015. No. (4). Pp. 4-12.

4. Poznin V. Artistic space and time in the screen chronotope. Bulletin of St. Petersburg University. Art history. 2019. No. 9. Pp. 93-109.
5. Sedlovsky A. A. The specifics of the artistic space of a screen work: dis. cand. claim. /AND. A. Sedlovsky. St. Petersburg: St. Petersburg University Prof., 2011. 189 p.
6. Tarkovsky A. Captured time // In Sat. Andrei Tarkovsky. Archives. Documents, memoirs. Comp. Paola Volkova. Moscow: Horseshoe; Eksmo-Press, 2002. 461 p.
7. Aumont J., Bergala A., Marie M., Vernet M. Aesthetics of the film / transl. from fr. I. I. Chelysheva. M., 2012. 248 p.

Бычкова Екатерина Сергеевна

старший преподаватель

Институт культуры и искусств,

департамент социально-культурной деятельности и сценических искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

e-mail: bychkova@mgpu.ru

Мурзак Ирина Ивановна

кандидат педагогических наук, доцент

Институт культуры и искусств,

департамент социально-культурной деятельности и сценических искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

e-mail: MurzakII@ mgpu.ru

Bychkova Ekatherine S.

lecturer

Institute of Culture and Arts,

Department of Socio-Cultural Activities and Performing Arts

of Moscow City Pedagogical University

Murzak Irina I.

Candidate of Pedagogical Sciences, associate Professor

Institute of Culture and Arts,

Department of Socio-Cultural Activities and Performing Arts

of Moscow City Pedagogical University

СТРАТЕГИИ АНАЛИЗА СОВРЕМЕННЫХ ТЕКСТОВ КУЛЬТУР

Аннотация. Статья посвящена проблеме создания и сложности внедрения стратегий анализа современных текстов культур; под этим термином мы понимаем спектакли, фильмы, инсталляции, перформансы и другие формы искусства эпохи постмодернизма. Подробно рассмотрены вопросы влияния массовой культуры на восприятие феномена современного искусства. Раскрываются вопросы перехода от литературоцентризма к медиацентризму, уделяется внимание рецептивным практикам и социологии культуры.

Ключевые слова: культура, феноменология, пространство текста, рецептивные практики, образ, духовная сфера.

STRATEGIES FOR ANALYZING MODERN TEXTS OF CULTURES

Abstract. The article is devoted to the problem of creation, complexity of implementation and use of strategies for analyzing modern texts of cultures, by this term we mean performances, films, installations, performances and other forms of art of the postmodern era. The issues of the influence of mass culture on the perception of the phenomenon of modern art are considered in detail. The issues of transition from literary centrism to media centrism are revealed, attention is paid to receptive practices and the sociology of culture.

Keywords: culture, phenomenology, text space, receptive practices, image, spiritual sphere.

Переход от литературоцентризма к медиацентризму обусловил потребность в новых стратегиях анализа современной культуры в целом. Масс-медиа обуславливают восприятие экономических, политических, социальных изменений и формируют

духовную сферу. Потребность в написании данной работы вызвана тем, что современные подходы к анализу текстов культуры не систематизированы и не осмыслены. Методологии анализа фактов культуры устарели, к критикам появилось не доверительное, а скептическое отношение, в то время как просторы поисковиковых платформ часто дают ложную или даже фейковую информацию.

Культура – это осмысление прошлого и понимание его места в современном сознании. Актуализируется новый взгляд на культуру – феноменология искусства – это особый эстетический дискурс, формирующийся в процессе целостного эстетического осмысления феномена искусства в сознании исследователя и последующей процедуры обработки результатов этого восприятия в оценочных формах. С точки зрения феноменологии историю развития искусства можно рассматривать как последовательное выстраивание восприятия культурой феномена творца, его творения и опыта рецепции художественного произведения.

Новое искусство противоречиво, часто непонятно, а иногда и отторгаемо сторонниками традиционных форм. Для того чтобы владеть умениями и навыками художественно-эстетического восприятия современного искусства, надо, прежде всего, иметь чёткие представления об основных принципах развития художественной культуры, знать эстетические направления и достижения мировой культуры в ходе её многовекового исторического развития.

Творчество как социальная модель мира – одна из важных сфер культурной жизни человека. В связи с этим ни в одной культуре не может быть мир только одной литературы. Хосе Ортега-и-Гассет в знаменитой работе «Восстание масс» писал: «Культуры нет, если нет устоев, на которые можно опереться, Культуры нет, если к любым, даже крайним взглядам нет уважения, на которое можно рассчитывать в полемике» [9, с. 69]. Это цитата из главы «Почему массы вторгаются всюду, во все и всегда не иначе как насилем». Конечно, под насилем испанский ученый имеет в виду «категоричное суждение» масс, часто не обоснованное, но сформированное мифом.

Но оказывается, что главное свойство массового сознания – инертность. А инертность в том, что книгу сложнее и дольше читать, легче смотреть или слушать передачу на YouTube. Книга заставляет думать, возвращаться к тексту, видеоряд эмоционально воздействует иначе.

Поэтому и слово как инструмент постижения смысла заменили видеорядом.

В современном динамично меняющемся мире во многом именно социально-культурная деятельность создает благоприятную обстановку для формирования интеллектуального ресурса нации, определяет духовную жизнь общества. В переживаемый нами период модернизации общественных отношений возникла не только реальная потребность, но и возможность перехода от субъектно-объектных к субъектно-субъектным взаимоотношениям самих социально-культурных институтов и их потребителей.

Качественным показателем социально-культурной активности личности может являться степень вовлеченности в социально-культурное событие. Можно просто сходить на выставку, а можно сходить и оставить отзыв, или стать волонтером, или стать участником, или стать организатором, или спонсором – это все разные степени вовлеченности в арт-среду. Чем больше человек готов проводить времени и тратить собственных ресурсов (вклад физического и интеллектуального труда, сил, денег, внимания), тем качественнее его активность. Сюда же можно отнести системную посещаемость, то есть, когда человек не раз приходит в это учреждение, а возвращается туда снова и снова, то есть, с определенной периодичностью. При этом качественные

показатели социально-культурной активности музея – это максимально профессиональная, компетентная и разнообразная деятельность.

В нашем Институте культуры и искусств мы много внимания уделяем изучению феномена стратегии образовательной и культурной деятельности основных центров популяризации искусства. Так в прошлом году наша выпускница защитила магистерскую диссертацию «Формирование социально-культурной активности молодежи средствами информационно-просветительных технологий в условиях музея (на примере Музея современного искусства «Гараж»)). Целью исследования было выявление роли информационно-просветительных технологий социально-культурной деятельности в повышении социально-культурной активности молодежи.

На протяжении многих лет под социально-культурной средой подразумевались лишь объекты культуры и досуга, их материальная база, необходимая для удовлетворения духовных запросов людей в сфере свободного времени. Однако развитая социально-культурная инфраструктура, сеть учреждений культуры, искусства с широким предложением благ является лишь элементом полноценной, жизненно необходимой человеку социально-культурной среды.

Поэтому компетентностный подход в образовании стал доминирующим. Компетентность – новая единица измерения образованности человека, поскольку знания, умения и навыки уже полностью не удовлетворяют и не позволяют измерить уровень качества образования. Компетентностный подход наиболее продуктивно реализуется в музейной практике, устанавливает новый тип образовательных результатов, рассчитан на культурный диалог, ориентирован на способность и готовность личности к разрешению разного рода проблем, к активной творческой деятельности.

Монография, представленная на конкурс, это попытка систематизировать гуманитарные знания, определить опыт осмысления культурного наследия, изучить новые способы рецептивных практик. Навык анализа текстов культуры – это возможность ориентироваться в мире, в смысле происходящего, это возможность понимать новые формы искусства, понимать, для чего нам нужны те или иные новации. Поэтому наша работа ориентирована на студентов гуманитарных вузов, где не читаются отдельные курсы по семиотике и феноменологии.

В теории и практике отечественного образования происходит переход от технологической парадигмы к гуманитарной. Основным образовательным ориентиром становится личность, поэтому нам представляется важным формирование культурологических компетенций.

Целью нашего исследования явилось изучение закономерностей развития мирового культурного и художественного наследия человечества, формирование у зрителя или читателя способности к самостоятельному творческому постижению явлений искусства, развитие художественного вкуса, умение владеть критериями оценки художественных произведений.

Если произведение искусства – материальный продукт художественного творчества, сознательной деятельности человека, объект, обладающий эстетической ценностью, то каковы критерии этой ценности, что можно, а что нельзя считать подлинным искусством. Таким вопросом часто задаются люди, посетив музеи Гуггенхайма или Помпиду. В кинематографе уже создано множество пародий на современные инсталляции, в которых предметы быта, такие, как, например, писсуар («Фонтан» М. Дюшана) или банка супа (Campbell's Soup Cans Энди Уорхола) обозначены как творения художника, как выражение его виденья мира. До сих пор многие отрицают художественную ценность «Черного квадрата» или не считают живописью творения М. Ротко.

Современное искусство многолико и открыто для интерпретаций. Современное искусство – это поле экспериментов. Мы наблюдаем, как оно становится все более технологичным, появляются новые синтезированные формы. Еще одна тенденция – это уход от понятия прекрасного. Искусство все чаще стремится не пробудить эстетическое чувство, а шокировать публику. Катарсис заменяется шоковым состоянием. Чтобы расшевелить современного человека, перегруженного информационным потоком, нужно все более сильное воздействие. Мы пытаемся ответить на вопрос, как и почему наша культура постепенно переходит от китча к хайпу, как вызывающие акции вдруг становятся одной из форм искусства, и почему уже кто-то хулиганов начинает называть авторами перформанса. Как научиться отличать гениальные решения в области модернизации форм Малевича или Кейджа и не быть в ситуации «невыразимого» из-за незнания или неумения объяснить смыслы этих новых форм в искусстве. Как опираться на принципы «произведения», «формы», «воображения», «выражения» или «донесения истины посредством искусства». Почему современное искусство становится «перформацией», «событием», «игрой» или «инсценировкой».

Особое внимание мы уделяем новым формам визуального искусства: кино, постдраматический театр, перформансы. Это обусловлено тем, что уже на смену постмодернизму как типу художественного мышления приходит новая эстетика – метамодернизм.

Культура эпохи постмодернизма требовательна к своему потребителю. Н.Б. Маньковская в книге «Эстетика постмодернизма» замечает, что « для эстетики и искусства постмодернизма символом веры стали идеи деконструкции контекста» [6, с. 26].

Ориентация на массовость подразумевает доступность искусства, однако в то же время, базируясь на достижениях культуры предшествующих эпох, включает в себе сложное переплетение кодов. Кажущийся простым в восприятии, художественный текст при семиотическом анализе проявляет глубокое несоответствие денотативного и коннотативных значений, открывая обширный простор для интерпретации. Особенно это заметно в современных интерпретациях классики. «Свобода, обеспеченная нам такой критической (во всех смыслах слова) отстраненностью — это участливость и открытость к целостности. Но что прячет от нас эта открытость?», – пишет Жак Деррида в работе «Письмо и различие» [3, с. 105].

Любой кино- или театральный режиссер адаптирует текст предшествующей культуры под современные реалии и актуальные ныне проблемы. Поэтому зритель должен владеть многочисленными инструментами для расшифровки заложенных в сообщении смыслов. Еще большим количеством инструментов должен располагать читатель, взявшийся за перевод текста с языка литературы на язык более массового вида искусства – кино. С одной стороны, киноэкранизация предоставляет лишь одну возможную интерпретацию, лежащую в поле видения автора кинотекста – режиссера. С другой стороны, успешное переложение произведения со страниц книги на киноэкран расширяет возможности прочтения первоисточника.

Знаковое пространство литературного текста глубоко и обширно. Потому перевод литературного текста из знаковой системы естественного языка в образное измерение языка кино в первую очередь требует от режиссера быть компетентным читателем. Оттого, насколько искусно он сможет перенести многомерную формальную и содержательную структуру текста первоисточника видео-аудиальными средствами, зависит успешность функционирования киноадаптации в качестве самостоятельного произведения искусства.

Считается, что нет как такового сформировавшегося самостоятельного течения «постмодернизм», ведь в искусстве не существует школы постмодернизма с четко

выраженными взглядами. Деятели науки и культуры, заложившие основы и развивавшие идеи этого направления, напрямую не заявляют о своей отнесенности к нему, временные границы существования течения достаточно размыты. В связи с этим, мы особое внимание уделяем категории читателя, ведь именно реципиент теперь определяет парадигму автор-текст-читатель.

На данный момент чтение – это один из основных видов деятельности современного человека. Причем не только чтение литературных текстов. Если взять за основу положение Ж. Дарреды о том, что весь мир – это текст, знаково-семиотический аналог мира как объекта познания человека, то и живопись, музыка, архитектура, кино, театр – все это тексты культуры. История чтения культурных объектов, прежде всего, связана с текстами, которые не утратили своей актуальности и стали классикой.

Переход от «интенсивного» чтения к «экстенсивному» – характеристика читательской культуры Новейшего времени. В XX веке наряду с элитарным чтением стали популярны чтение-просвещение и чтение-потребление. Именно в XX веке чтение впервые обретает научное аргументирование. Развивается практика «пристального чтения» в рамках «рецептивной эстетики» и «критики читательского отклика». Массовое распространение кино определило новый стиль восприятия текста и отсюда новый язык его интерпретации. Движение от печатного слова к кинообразу, а от него к виртуальной реальности связано с нарастанием эффектов непосредственности восприятия: телесные реакции опережают рефлексию. Чтение романа реципиентом, воспитанным на кинематографе, сравнимо с погружением в виртуальную реальность. Электронное же гиперпространство предъявляет стимулы, реакция на которые предельно непосредственна, то есть позволяет воплощать опыт как таковой.

В настоящее время происходит переосмысление социальной, экономической, политической и культурной роли чтения. Во многом это обусловлено тем, что мир переживает очередную революцию в области коммуникаций, существенно меняющую традиционные практики чтения. Одним из главных приоритетов постмодернистских читателей является наличие персонального компьютера и возможность выхода в интернет. Использование интернета для получения новой информации, чтения текстов художественной и научной литературы выводит читателя на новую ступень, способствует его развитию и дальнейшему повышению интеллектуальных способностей. Это дает возможность каждому почувствовать себя творцом. Рождается «сетевая литература». Мы будем рассматривать сетевую литературу как особое пространство, в котором читатели и авторы взаимодействуют между собой, помогая тем самым литературе выйти на новый уровень и открывать новые, до того никому не известные имена писателей

Разрушение сюжета, рождение новой нарративности также становится предметом нашего исследования. Современный театр, кино – это не надрывные диалоги в декорациях из столов и стульев. Порой это действие, вообще лишённое нарратива. Благодаря монтажу виртуальных пространств, которые оставались независимыми друг от друга, возникла новая система поэтических коннотаций. Этот прием активно использует основоположник визуального театра Р. Уилсон. «Они погружали зрителей не только в «вымышленное пространство и своеобразный сценарий путешествия во времени, но и посвящали в технические инструменты создания этой иллюзии – те инструменты, которые используются в театре и кино» [1, с. 142]. Зрители словно оказываются за кулисами какого-то театрального действия или кинопавильона. Они могут видеть не только образы, но и сам процесс производства образов, и те инструменты, использованные для театрализации пространства.

Особая сфера восприятия образа обнаруживается сегодня и в театре. Конкурируя с кино, телевидением, видеоиграми и интернетом, он просто обязан трансформироваться,

интегрироваться с другими видами искусств, вовлекать и порой даже удивлять зрителя, чтобы не потерять его. И это ни в коем случае не значит, что современный театр (скажем так, хороший современный театр) переходит в разряд исключительно развлекательного действия – наоборот, он двигается в сторону усложнения форм, углубления смыслов и расширения пространства даже при внешнем минимализме.

С развитием самого явления, естественно, зарождается необходимость это явление и то, как это вербально описывать. Так мы сталкиваемся с новыми формами: перформанс, иммерсивный спектакль, пластический спектакль, site-specific, документальный театр, вербатим, социальный театр, горизонтальный театр, театр художника, play-back театр, променады и т.д. Эти новые формы нацелены на диалог авторов спектакля и зрителя. Но зритель должен быть «образцовым читателем», готовым к этому диалогу, чтобы жить в тексте спектакля и получать эстетическое удовольствие.

Литература и кино – две ярких формы художественного самовыражения человека. Материал первой – слово. Сила второго – в его «немоте». Так говорил в прошлом веке С. Эйзенштейн. Но это было в прошлом веке. Сейчас родилось понятие «текст кино». Доведенный до совершенства, кинематограф должен был бы обходиться без слова. Чем больше движения и чем меньше слов в кино, тем оно ярче соответствует своей природе. Все попытки использовать классические литературные произведения, если они удавались (например, творчество Феллини, фильмы Джо Райта), были сильны своим кинематографическим, а не литературным элементом. Мы видим, что мир меняется быстро технологически, социально, экономически, психологически, культурно. Меняются даже модели самих изменений. Больше нет привычных схем и траекторий, все непредсказуемо и динамично. А вот школа меняется медленно. Новая задача высшей школы — научить учиться всю жизнь. Поэтому одной из задач системы образования стало изменение роли педагога: от модели лектора к проводнику в мире знаний, помогающему сформировать навыки 21-го века.

Внедрять инновации не ради инноваций, а для решения жизненно важных задач. Авторитарная школа не развивает, а уводит молодые силы от современного течения жизни, чем уродует их. Как писал К. Малевич о людях, не желающих замечать новое искусство: «Тела их летают на аэропланах, а искусство и жизнь прикрывают старыми халатами Неронов и Тицианов» [5, с. 12]. Поэтому они не могут заметить новую красоту в нашей современной жизни, ибо живут красотой прошлых веков.

Образовательный результат изученного курса предполагает, что студент будет владеть знаниями о современном состоянии и перспективах развития культурного пространства, теории и истории театра и кино, навыками организации сбора и изучения научной информации о культуре и основах культурной коммуникации. Студент будет знать основные положения и концепции в области культурологии, истории мировой литературы и визуальных искусств. Обретет способность демонстрировать представление об истории культуры, современном состоянии и перспективах развития искусства в целом и ее конкретной (профильной) области. Обретет умение применять на практике основные приемы анализа текстов культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Берёзкин, В. И. Роберт Уилсон: Театр художника / В.И. Березкин – М.: Аграф, 2003. – 490 с.
2. Бычкова, Е.С. Архетип в диалоге культур: к проблеме интертекстуального освидетельствования современности / Бычкова Е.С., Мурзак И.И., Яцко И.В. // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2021. № 2. С. 7-19.

3. Деррида, Ж. Письмо и различие / Пер. с франц. Д.Ю. Кралечкина Академический проект – (СПб, Москва), 2000. – 495 с.
4. Левина, И.Д. Перспективы развития культуры и искусств в образовательном пространстве столичного мегаполиса в рамках принятия концепции преподавания предметной области "Искусство" // Перспективы развития культуры и искусств в образовательном пространстве столичного мегаполиса. Материалы научно-практической конференции института культуры и искусств Московского городского педагогического университета. - 2017. С. 9-15.
5. Малевич, К. Собрание сочинений в пяти томах. Т. 1. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913 - 1929. - М.: Гилея, 1995. - 393 с.
6. Маньковская, Н.Б. Эстетика постмодернизма / Н.Б. Маньковская – СПб.: Алетейя, 2000 г. – 347 с.
7. Опарина, Н.А. Организация досуга детей и юношества в учреждениях культуры и дополнительного образования: воспитательные задачи / Опарина Н.А., Левина И.Д., Кайтанджян М.Г., Бычкова Е.С. // Среднее профессиональное образование. 2019. № 12. - С. 14-20.
8. Опарина, Н.А. Постановочные аспекты деятельности организатора театрализованного досуга детей и молодежи / Опарина Н.А., Левина И.Д., Кайтанджян М.Г., Бычкова Е.С., Мальцева О.В. // Среднее профессиональное образование. 2019. № 4. - С. 24-29.
9. Ортега-и-Гассет, Хосе. Восстание масс: перевод с испанского / Хосе Ортега-и-Гассет. – М.: АСТ, 2002.– 509 с.
10. Chikaeva, K.S. Educational inequality in russian society: threats to cultural life and moral security / Chikaeva K.S., Belikova N.Yu., Rachipa A.V., Trufanova S.N., Bychkova E.S., Maltseva O.V. // Política e Gestão Educacional. 2021. Т. 25. № S6. С. 16180.

REFERENCES

1. Berezkin, V. I. Robert Uilson: Teatr khudozhnika / V.I. Berezkin – М.: Agraf, 2003. – 490 p.
2. Bychkova, E.S. Arkhetip v dialoge kul'tur: k probleme intertekstual'nogo osvidetel'stvovaniya sovremennosti / Bychkova E.S., Murzak I.I., Yatsko I.V. // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2021. № 2. Pp. 7-19.
3. Derrida, Zh. Pis'mo i razlichie / Per. s frants. D.Yu. Kralechkina Akademicheskii proekt – (SPb, Moskva), 2000. – 495 p.
4. Levina, I.D. Perspektivy razvitiya kul'tury i iskusstv v obrazovatel'nom prostranstve stolichnogo megapolisa v ramkakh prinyatiya kontseptsii prepodavaniya predmetnoi oblasti "Iskusstvo" // Perspektivy razvitiya kul'tury i iskusstv v obrazovatel'nom prostranstve stolichnogo megapolisa. Materialy nauchno-prakticheskoi konferentsii instituta kul'tury i iskusstv Moskovskogo gorodskogo pedagogicheskogo universiteta. - 2017. Pp. 9-15.
5. Malevich, K. Sobraenie sochinenii v pyati tomakh. T. 1. Stat'i, manifesty, teoreticheskie sochineniya i drugie raboty. 1913 - 1929. - М.: Gileya, 1995. - 393 p.
6. Man'kovskaya, N.B. Estetika postmodernizma / N.B. Man'kovskaya – SPb.: Aleteiya, 2000 g. – 347 p.
7. Oparina, N.A. Organizatsiya dosuga detei i yunoshestva v uchrezhdeniyakh kul'tury i dopolnitel'nogo obrazovaniya: vospitatel'nye zadachi / Oparina N.A., Levina I.D., Kaitandzhyan M.G., Bychkova E.S. // Srednee professional'noe obrazovanie. 2019. № 12. - Pp. 14-20.

8. Oparina, N.A. Postanovochnye aspekty deyatel'nosti organizatora teatralizovannogo dosuga detei i molodezhi / Oparina N.A., Levina I.D., Kaitandzhyan M.G., Bychkova E.S., Mal'tseva O.V. // Srednee professional'noe obrazovanie. 2019. № 4. - Pp. 24-29.
9. Ortega-i-Gasset, Khose. Vosstanie mass: perevod s ispanskogo / Khose Ortega-i-Gasset. – M.: ACT, 2002.– 509 p.
10. Chikaeva, K.S. Educational inequality in russian society: threats to cultural life and moral security / Chikaeva K.S., Belikova N.Yu., Rachipa A.V., Trufanova S.N., Bychkova E.S., Maltseva O.V. // Política e Gestão Educacional. 2021. T. 25. № S6. P. 16180.