

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>Бодина Елена Андреевна, Тельшиева Наталья Николаевна</i> <i>О ФОРМИРОВАНИИ НОВОГО СТИЛЯ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ</i>	8
<i>Овсянкина Галина Петровна, Серегина Наталья Семеновна</i> <i>Диалог как импульс в развитии культуры России и Китая</i>	13
<i>Кувшинова Галина Анатольевна</i> <i>Перестройка системы высшего дизайн-образования на новые государственные ориентиры в 1970-1980 гг. XX века</i>	19
<i>Васильева Евгения Николаевна</i> <i>Воззрение на мир искусства</i>	28
<i>Алимова Эльвина Смагиловна</i> <i>О соотношении народной и академической музыки в репертуаре вокальных ансамблей Крыма</i>	39
<i>Гао Вэйюй, Портная Ирина Викторовна</i> <i>Современные проблемы интерпретации сонат Бетховена</i>	47
<i>Дзембак Наталья Михайловна, Элькан Ольга Борисовна</i> <i>Современный авторский текстиль в технике жаккардового ткачества</i>	53
<i>Салимов Алик Мухтарович, Калимуллина Ольга Анатольевна</i> <i>Музыкальная традиционная песенная культура волго-уральских татар в социальных сетях (основные тенденции развития)</i>	66
<i>Кузнецова Елена Олеговна, Ли Тяньхао</i> <i>Тяньцзиньская консерватория музыки как социокультурный феномен: к истокам формирования традиций музыкально-педагогического образования в Китае</i>	79
<i>Кучковская Татьяна Филипповна</i> <i>Концепция петербургского текста: литературная и музыкальная предыстория</i>	90
<i>Ло Сы</i> <i>Жанр фортепианного этюда в творчестве китайских композиторов XX века</i>	97
<i>Свиридова Ирина Александровна, Труханова Александра Геннадиевна</i> <i>Театральность как творческий метод Б. П. Кравченко (на примере поэмы «Синие гусары» из цикла «Четыре хоровые поэмы»)</i>	103

<i>Сунь Сычэнь</i> <i>«О ЧЕМ МЕЧТАЕШЬ ТЫ?»: РОМАНСЫ А. АРЕНСКОГО НА СТИХИ Д. РАТГАУЗА</i>	114
<i>Сунь Цзянь</i> <i>ОБРАЗ ФОРТЕПИАНО В ПОСТМИНИМАЛИСТСКИХ КОМПОЗИЦИЯХ МАКСА РИХТЕРА</i>	122
<i>Цю Сяо</i> <i>СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ С. ПРОКОФЬЕВА</i>	129
<i>Чжан Боя</i> <i>ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ТЕХНИК ЕВРОПЕЙСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО АВАНГАРДА В ТВОРЧЕСТВЕ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ</i>	138
<i>Чжан Чэн</i> <i>АНАЛИЗ МОДЕЛИ РАЗВИТИЯ КИТАЙСКОГО СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА</i>	146
<i>Чжао Таотао</i> <i>СОЦИАЛЬНОЕ ВЛИЯНИЕ И СОВРЕМЕННОЕ ЗНАЧЕНИЕ ОРИГИНАЛЬНЫХ КИТАЙСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ СТРУННОЙ МУЗЫКИ НАЧАЛА XX ВЕКА</i>	151
<i>Чэнь Жуби</i> <i>АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНОГО СТИЛЯ ПЕСЕН ВАН ЛИПИНА В ТЕЛЕСЕРИАЛЕ «СОН В КРАСНОМ ТЕРЕМЕ»</i>	156
ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ	
<i>Буровкина Людмила Александровна, Сизова Ирина Николаевна, Ковин Алексей Евгеньевич</i> <i>ФОРМИРОВАНИЕ ПРОЕКТНОЙ КУЛЬТУРЫ СТУДЕНТОВ-ДИЗАЙНЕРОВ В ПРОЦЕССЕ ОСВОЕНИЯ СПЕЦИАЛЬНЫХ ДИСЦИПЛИН</i>	163
<i>Блок Олег Аркадьевич</i> <i>ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ТЕХНИКА МУЗЫКАНТА-ИНСТРУМЕНТАЛИСТА В КОНТЕКСТЕ ОСМЫСЛЕНИЯ ПСИХОФИЗИОЛОГИЧЕСКИХ ВЗАИМОДЕЙСТВИЙ</i>	170
<i>Роцин Сергей Павлович, Корнилова Варвара Алексеевна</i> <i>РАЗВИТИЕ КОГНИТИВНЫХ СПОСОБНОСТЕЙ ДОШКОЛЬНИКОВ НА ЗАНЯТИЯХ МУЛЬТИПЛИКАЦИЕЙ</i>	178
<i>Воуба Виктория Гарриевна, Чу Цзиня</i> <i>ПРОБЛЕМА ОБЕСПЕЧЕНИЯ КВАЛИФИЦИРОВАННЫМИ ПЕДАГОГАМИ ФОРТЕПИАНО В СЕЛЬСКИХ ШКОЛАХ КИТАЯ</i>	185
<i>Чжэнь Цзин Юань, Скафтымова Людмила Александровна</i> <i>ИНЬ ЧЭНЬЦЗУН ИГРАЕТ МУЗЫКУ К. ДЕБЮССИ: ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ</i>	191

<i>Егорова Тамара Михайловна</i> <i>О ДВУХ БИОГРАФИЯХ ПЕТЕРИСА ВАСКСА: ТОЧКИ СОВПАДЕНИЯ</i>	197
<i>Криштопа Андрей Николаевич, Пивнева Светлана Валентиновна, Володин Александр Анатольевич</i> <i>ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ДИДАКТИКО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ФОРМИРОВАНИЯ В ВУЗЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ МЕТАКОМПЕТЕНТНОСТИ БУДУЩИХ УЧИТЕЛЕЙ</i>	202
<i>Чжан Мэншунан</i> <i>ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ ОБЛИК МАРИИ ЮДИНОЙ В КОНТЕКСТЕ ЕЕ АУДИОНАСЛЕДИЯ</i>	213
<i>Лю Тяньцюань</i> <i>ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД КИТАЙСКОГО ЖИВОПИСЦА ЦЗЯН ЧЖАОХЭ</i>	219
<i>Цай Шуин, Князева Галина Львовна</i> <i>МУЗЫКАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ СТУДЕНТОВ ТЕХНИЧЕСКИХ НАПРАВЛЕНИЙ В УСЛОВИЯХ ДИВЕРСИФИКАЦИИ ОБРАЗОВАНИЯ</i>	224
ПЕДАГОГИКА ИСКУССТВА	
<i>Уколова Любовь Ивановна, Афанасьев Владимир Васильевич</i> <i>ФОРМИРОВАНИЕ ДУХОВНО-НРАВСТВЕННЫХ И ГРАЖДАНСКИХ КАЧЕСТВ СОВРЕМЕННОЙ МОЛОДЕЖИ СРЕДСТВАМИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО И МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ</i>	230
<i>Брагина Мария Константиновна</i> <i>СОВРЕМЕННЫЕ ПАРАДИГМЫ МУЗЫКАЛЬНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКИХ ИННОВАЦИЙ В ДОПОЛНИТЕЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ</i>	236
<i>Чай Ифаньцзы</i> <i>ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ПРЕПОДАВАНИЯ ОПЕРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ П.И. ЧАЙКОВСКОГО ДЛЯ СТУДЕНТОВ В КЛАССЕ ВОКАЛА</i>	245
<i>Кан Линь</i> <i>ТЕНДЕНЦИЯ ПОВЫШЕНИЯ РОЛИ КИТАЙСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ В ОБЩЕМ МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ</i>	252
<i>Мятиева Наталья Атаевна</i> <i>ПРОБЛЕМА ГОТОВНОСТИ К НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ РАБОТЕ МАГИСТРАНТОВ-ВОКАЛИСТОВ, ИМЕЮЩИХ НЕПРОФИЛЬНОЕ БАЗОВОЕ ВЫСШЕЕ ОБРАЗОВАНИЕ</i>	257
<i>Хань Шо</i> <i>ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ ПРЕПОДАВАНИЯ ВОКАЛА В НАЧАЛЬНОЙ ШКОЛЕ КИТАЯ</i>	266
<i>Хуан Кань</i> <i>ДЕТСКАЯ МУЗЫКА С. СЛОНИМСКОГО: ШКОЛА ИГРЫ НА ФОРТЕПИАНО</i>	272

<i>Кудринская Ирина Владимировна</i> <i>МЕТОДЫ ОРГАНИЗАЦИИ УЧЕБНО-ВОСПИТАТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В РАБОТЕ С ПОДРОСТКАМИ</i>	279
<i>Хэ Фанлинъ</i> <i>ТЕХНИКА ДИРИЖЁРА-ХОРОВИКА КАК СРЕДСТВО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ С КОЛЛЕКТИВОМ</i>	286
<i>Рапацкая Людмила Александровна, Лю Тинтин</i> <i>ОСВОЕНИЕ НАСЛЕДИЯ РУССКОГО КЛАССИЧЕСКОГО ВОКАЛЬНОГО ИСКУССТВА КИТАЙСКИМИ СТУДЕНТАМИ В ПЕДАГОГИЧЕСКОМ ВУЗЕ: ОБОСНОВАНИЕ ПРОБЛЕМЫ И ПРОЦЕСС ЕЕ НАУЧНОЙ РЕАЛИЗАЦИИ</i>	291
ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ	
<i>Левина Ирина Дмитриевна, Новичков Владимир Борисович, Потапов Дмитрий Александрович</i> <i>ЭВРИСТИЧЕСКИЕ РАССУЖДЕНИЯ КАК СПОСОБ РЕШЕНИЯ ДИДАКТИЧЕСКИХ ЗАДАЧ В ПОЛЕ ДИДАКТИКИ СОДЕРЖАНИЯ ОБРАЗОВАНИЯ</i>	298
<i>Брызгов Николай Викторович, Рыжов Артур Вячеславович</i> <i>ДИЗАЙН-ПРОГРАММИРОВАНИЕ ВО ВНИИТЭ СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ МИРОВОЙ ДИЗАЙНЕРСКОЙ МЫСЛИ</i>	312
<i>Гребенников Олег Владимирович</i> <i>ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО СОПРОВОЖДЕНИЯ ПРОЦЕССА СОЦИАЛЬНОГО РАЗВИТИЯ СТАРШИХ ПОДРОСТКОВ В КЛУБНОМ РАЗНОВОЗРАСТНОМ ОБЪЕДИНЕНИИ ЮНЫХ ПРЕДПРИНИМАТЕЛЕЙ</i>	318
<i>Кананчев Зураб Вахтангович</i> <i>СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ РОЛИ УЧРЕДИТЕЛЯ В СИСТЕМЕ НЕГОСУДАРСТВЕННОЙ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ: РОССИЙСКИЙ И ЗАРУБЕЖНЫЙ ОПЫТ</i>	327
<i>Жарков Анатолий Дмитриевич</i> <i>ЦЕЛЕПОЛАГАНИЕ – СИСТЕМООБРАЗУЮЩИЙ ЭЛЕМЕНТ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ</i>	335
<i>Лазарев Максим Александрович, Бочкарева Екатерина Дмитриевна</i> <i>ВОСПИТАНИЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ МОЛОДЕЖИ В УЧРЕЖДЕНИЯХ КУЛЬТУРЫ И ОБРАЗОВАНИЯ – ФУНДАМЕНТАЛЬНАЯ ОСНОВА ГОСУДАРСТВЕННОЙ КУЛЬТУРНОЙ ПОЛИТИКИ РОССИИ</i>	341
<i>Толстикова Светлана Николаевна, Шшикина Наталия Сергеевна, Володин Александр Анатольевич, Алипханова Фатима Надирбековна</i> <i>МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ К ПРОЦЕССУ ФОРМИРОВАНИЯ В УНИВЕРСИТЕТЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ГОТОВНОСТИ ПЕДАГОГА-ПСИХОЛОГА К РАБОТЕ В ШКОЛЕ-ИНТЕРНАТЕ ДЛЯ ДЕТЕЙ С ОВЗ</i>	348

<i>Стрельцова Елена Юрьевна, Бабанова Ольга Игоревна</i>	
<i>УГЛУБЛЕНИЕ НАУЧНЫХ ОСНОВ ЭТНОХУДОЖЕСТВЕННЫХ ДИСЦИПЛИН В СОВРЕМЕННОЙ ВУЗОВСКОЙ ПРАКТИКЕ</i>	358
<i>Гордеева Дарья Сергеевна</i>	
<i>ОНТОДИДАКТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ЭКОЛОГО-ЭКОНОМИЧЕСКОЙ ПОДГОТОВКИ МЕНЕДЖЕРОВ ПРОИЗВОДСТВЕННОЙ СФЕРЫ В СИСТЕМЕ НЕПРЕРЫВНОГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ</i>	364

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ИСКУССТВА

Бодина Елена Андреевна

доктор педагогических наук,
профессор департамента музыкального искусства
Институт культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: bodinae@mail.ru

Тельшева Наталья Николаевна

кандидат педагогических наук,
доцент дирекции образовательных программ

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: nnteln@gmail.com

Bodina Elena A.

Doctor of Pedagogical Sciences,
Professor of the Department of Musical Art
Institute of Culture and Arts
Moscow City Pedagogical University

Telysheva Natalya N.

candidate of pedagogical sciences,
Associate Professor of the Directorate of Educational Programs
Moscow City Pedagogical University

О ФОРМИРОВАНИИ НОВОГО СТИЛЯ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ

Аннотация. Статья посвящена обозначившейся взаимосвязи стилей символизм и абстрактный экспрессионизм в произведениях современных авторов. Анализируются истоки и предпосылки этой взаимосвязи, основные формы ее проявления в изобразительном искусстве, музыке, других видах искусства. Названы характерные черты нового стиля символический экспрессионизм, обобщена его специфика.

Ключевые слова: искусство, художественный образ, символизм, экспрессионизм, абстракция, понимание, диалогизм, менталитет, духовность.

ON THE FORMATION OF A NEW STYLE IN CONTEMPORARY ART

Abstract. The article is devoted to the relationship between the styles symbolism and abstract expressionism in the works of modern authors. The origins and prerequisites of this relationship, the main forms of its manifestation in the visual arts, music, and other types of art are analyzed. The characteristic features of the new style symbolic expressionism are named, its specificity is generalized.

Keywords: art, artistic image, symbolism, expressionism, abstraction, understanding, dialogism, mentality, spirituality.

Искусство начала XXI века представляет собой довольно пеструю картину. Новации в этой области связаны, в основном, с использованием электронных средств, разнообразящих традиционный художественный ландшафт. Электроника дает возможность применять в музыке новые звуковые краски, их микширование и темповое

варьирование, в изобразительном искусстве – новые способы создания картин с использованием нейросети, в театре и особенно – в кино - новые визуальные средства и процессуальные эффекты, обновляющие традиционную художественную выразительность разных видов искусства.

Однако применение электроники и разнообразнейших компьютерных средств далеко не всегда обеспечивает новизну и неповторимость результатов творчества. Например, можно ли считать применение акриловых красок прорывом в изобразительном искусстве? А летающие хвостатые синие существа из фильма «Аватар»? В них можно видеть прорыв в *киноиндустрии*, но отнюдь не в киноискусстве с его спецификой и ценностными ориентирами. Не случайно ученые заговорили о «технотирании», она же – «цифровая демократия»!

Философы определяют современную социокультурную ситуацию как «стратегическую растерянность» с «плоской сферой развития» и управлением «по тенденции», сопровождающие бурное и противоречивое развитие общественных отношений. Эта общекультурная ситуация с полной очевидностью влияет и на развитие современного искусства. Так, одна из его наиболее характерных черт – эклектика, то есть смешение различных художественно-выразительных и стилевых особенностей, их взаимосвязь в предметах искусства. Нередко эклектика выражается в механическом сочетании разностилевых элементов. Это применение инсталляций, элементов кинестетики, различных инженерных и бытовых «объектов», разнообразящих традиционный художественно-образный мир искусства.

Однако следует признать, что большинство этих новаций имеет лишь «количественный» характер, поскольку принципиально новых идей они в себе не несут. Тем ценнее редкие новации, имеющие качественные характеристики и приоткрывающие окошко в новый художественный мир. Об одном из таких современных явлений в искусстве и пойдет речь.

В связи с предметом настоящего разговора обратим внимание на то, что в переломные исторические моменты резко активизируются магия, эзотерика, символика. Это, в частности, было характерно для эпохи перестройки в нашей стране. В это время возрос интерес к символам как иносказательным носителям информации, для считывания и понимания которой нужны специальные знания. Внимание ко всему потаенному (эзотерика) и зашифрованному в различных формах иносказаний (символика) вылилось в принятие обществом дополнительных возможностей проникновения в глубины понятий, явлений, процессов и, конечно, образов в искусстве.

Это способствовало возрождению многих художественных традиций предшествующих эпох, начиная с Древнего Египта, классической античности, средневековой религиозной символики и символов последующих эпох. Расширение содержательно-смысловых масштабов понимания искусства сопровождалось, как ни удивительно, новым, более лояльным отношением к реалистическому искусству (в моду вошел даже социалистический реализм!), образы которого получили новые возможности интерпретации.

В связи с этим новую трактовку и понимание обрели и абстрактные образы, обнаруженный символический смысл которых значительно углублял содержание абстрактных полотен, заставлял считывать «спрятанные» в них идеи и смысловые нюансы. Внимание к глубинным символам активно стимулировала литература. Массовый интерес публики вызвали романы Пауло Коэльо, Дэна Брауна, Джона Кейза и др. Благодаря этому символика в искусстве приобрела весомость и повлияла на развитие сознания и потребностей читателя, зрителя, слушателя. Обострилось внимание к символизму как стилю, методу художественного мышления и принципу воплощения

идей в произведениях искусства. Символизм во многом способствовал раскрытию сущности искусства, которую по-своему точно сформулировал О. Шпенглер, утверждая, что искусство - это живой организм, а не система.

Диалогизм искусства, взаимосвязь между его различными направлениями привели, в частности, к сближению, а затем и синтезу символизма и абстрактного экспрессионизма. В результате возник новый художественный стиль, который мы определили как символический экспрессионизм. Этот стиль возник из сочетания, прежде всего, вышеназванных стилей, синтез которых дал неожиданный и любопытный результат в произведениях современных художников.

Родина символизма – Франция последней трети XIX в., а родина абстрактного экспрессионизма – США 40-50-х гг. XX в. При этом символизм глубоко содержателен, в то время как абстрактный экспрессионизм преимущественно формален в сугубо творческом аспекте, поскольку форма (негеометрические штрихи и цветовые пятна) в нем превалирует над содержанием. Однако их синтез, как свидетельствует современная практика, оказался весьма показательным и любопытным.

Заметим, что к 90-м гг. XX в. рожденный в США и распространившийся в Европе абстрактный экспрессионизм уже пережил свой расцвет и нуждался в обновлении. Наряду с этим, художники-абстракционисты во многом исчерпали свой профессиональный ресурс – как с использованием традиционных средств абстракции, так и с эпатажными арт-объектами, заменяющими произведения искусства, шокирующими акциями, воплотившими активное самовыражение художников, а также всевозможными перформансами, хэппенингами и другими формами свободной художественно-творческой деятельности.

Думается, что в 90-е – нулевые годы на фоне демократизации общественной жизни, свободы творчества и самовыражения, художники-абстракционисты стали искать средства содержательно-смыслового углубления своего творчества. Здесь возможна историческая параллель, поскольку первым и блистательным опытом в этой сфере искусства стал опыт столетней давности К. Малевича. Речь, конечно же, о его «Черном квадрате». Однако супрематизм, несмотря на его содержательные нюансы (воплощение 5-го измерения, переосмысление роли Солнца как светила и источника освещения, наконец, очевидное противопоставление активных творческих усилий «миру мяса и кости»), по сути, оставался абстракцией.

Начало XXI в. ознаменовалось пониманием художниками-абстракционистами необходимости углубления содержания собственного творчества. Расцвет эзотерики с ее потаенными смыслами, а также обострившееся внимание к символике, скрытой в художественных образах искусства и многих явлениях общественной жизни, сыграли свою позитивную роль. Одним из направлений творческих поисков, в частности, стал стиль фигуратив, сохраняющий подобие предметности (иногда весьма отдаленное), узнаваемости при всех деформациях и свободе художественного воплощения.

В итоге всех этих процессов и стал формироваться новый стиль, основанный, прежде всего, на символизме (в его современной интерпретации) и абстрактном экспрессионизме. Это и есть вышеупомянутый символический экспрессионизм. В нем абстракция чаще всего сочетается с фигуративом, образуя символические параллели, акценты, взаимосвязи, придающие живописным произведениям новые содержательно-смысловые нюансы и векторы. Отметим, что использование фигуратива обязательным не является, однако намеки на предметность значительно повышают содержательно-смысловой потенциал произведений, способствуют их более глубокому и адекватному пониманию зрителем.

Рассматривать эти произведения достаточно интересно: они будят не только чувственное восприятие, но и заставляют вдумываться, следить за развертыванием авторской мысли, выстраивать логику в чередовании цветовых пятен, геометрических фигур и линий в их взаимосвязи с узнаваемыми фигуративными образами. Одним из первых художников, в работах которого обозначились черты нового стиля, стал живущий во Франции русский абстракционист А. Беридзе. Среди мастеров, близких к этому стилю по духу и особенностям творчества, можно назвать А. Ваулина, Н. Удальцова, Э. Штейнберга и др.

Что касается современной музыки, то одним из ярких и оригинальных явлений символично-экспрессионистского плана можно считать, например, уникальные «импровизации на картины» современных художников талантливого композитора и пианистки В. В. Бесединой. В отличие от изобразительного искусства, здесь есть «перевод» языка картины на язык музыки, причем, перевод спонтанный (импровизация – сочинение музыки во время исполнения), обусловленный эмоциональным впечатлением от произведения изобразительного искусства и непосредственным воплощением этого впечатления в музыке.

В итоге содержание и символика живописного полотна воплощаются в свободной импровизации на рояле, экспрессия которой созвучна полотну, воплощает его содержание в музыкальных интонациях и отражает эмоциональное впечатление музыканта-импровизатора. В связи с этим можно вспомнить емкую и точную формулировку сущности музыкального искусства Б. В. Асафьева, который определил музыку как «искусство интонируемого смысла».

Заметим, что в этом случае возможен даже «тройной» перевод образов живописного полотна, поскольку слушатель наблюдает его параллельно с восприятием музыкальной импровизации и потому тоже отчасти является соучастником творческого процесса - интерпретатором, а также ценителем и критиком музыкальной импровизации с точки зрения воплощения в ней образных характеристик изобразительного полотна.

Не случайно известные авторы самой распространенной учебной программы по музыке для общеобразовательной школы Г. П. Сергеева и Е. Д. Критская считают, что картину вполне можно «услышать», а музыку, наоборот, «увидеть». Здесь речь идет о художественной символике, которая воспринимается реципиентом независимо от конкретных средств воплощения в произведении музыкального или изобразительного искусства. В импровизациях «на картины» В.В. Бесединой символический экспрессионизм реализуется через спонтанную импровизацию, отражающую смысловые нюансы и содержание живописного полотна в целом.

Элементы «узнаваемой», а иногда и тщательно завуалированной музыкальной символики содержатся в произведениях выдающихся отечественных композиторов второй половины XX в. С. А. Губайдуллиной, А.Г. Шнитке, В. И. Мартынова и др. А разве различные формы «цитирования» в музыке произведений других авторов не являются «намёком» и «подсказкой» слушателю, которому, по сути, предлагается отгадать смысл взаимосвязи произведений различных авторов, а нередко – и различных эпох?

Все сказанное относится и к современному театру (в том числе, музыкальному и балету), использующему символические средства передачи содержания с опорой на экспрессию воплощения исполнителями. Экспрессия исполнения позволяет задействовать непривычные движения, позы, жесты, костюмы как средство динамизации содержания и раскрытия его символических глубин. Глубоко символична современная архитектура, ее новые изобретательные формы и декор. А символика гениальных фильмов А. Тарковского? Автора статьи в свое время поразило символическое оформление

(тюремные камеры, книги, деревья) новых станций Московского метро: Бутырской, Достоевской, Марьиной роши и др.

Итак, назовем характерные признаки сформировавшегося в современном искусстве стиля символический экспрессионизм.

Прежде всего, для него характерен философский подход к действительности, ее осмыслению в символических образах, действиях, жестах, деталях декора, символической организации пространства и времени, символической процессуальности в произведениях различных видов искусства. Это сочетание абстракции и фигуратива в изобразительном искусстве, абстрактных звуковых образов и цитат с традиционными художественно-выразительными средствами и новыми интонационно-ритмическими приемами в музыке, символика драматургии и образности в других видах искусства.

Помимо этого, отметим сочетание традиционных приемов формообразования и драматургии с символическими средствами художественной образности, требующими углубленного восприятия и проникновения в авторский замысел на уровне понимания и «расшифровки» символических образов искусства. Отсюда - очевидная «загадочность» авторских образов, требующая размышлений и определенного содержательного понимания, основанного на иносказательности.

Характерная черта стиля заключается и в акцентировании символических компонентов и смыслов произведения искусства, в силу чего оно воспринимается как авторский концепт, предполагающий диалог с воспринимающей аудиторией и возможность ее эстетической оценки с точки зрения глубины чувственно-интеллектуального постижения образов искусства, его духовных и ментальных характеристик, содержательной ретроспективы и перспективы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Власов В. Г. Стили в искусстве: Словарь.- Т. 1. – СПб.: Кольна, 1995. – 672 с.
2. Кассу Ж. Энциклопедия символизма. – М.: Республика, 1998. – 429 с.
3. The HUTCHISON. Словарь искусств. – М.: Внешсигма, 1996. – 535 с.
4. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. – М.: КРОН-ПРЕСС, 1996. – 656 с.
5. Шейнина Е. Я. Энциклопедия символов. – М.: АСТ, Харьков: Торсинг, 2001. – 591 с.

REFERENCES

1. Vlasov V. G. Stili v iskusstve: Slovar`. - T. 1. – SPb.: Kol`na, 1995. – 672 p.
2. Kassu Zh. E`nciklopediya simvolizma. – M.: Respublika, 1998. – 429 p.
3. The HUTCHISON. Slovar` iskusstv. – M.: Vneshsigma, 1996. – 535 p.
4. Holl D. Slovar` syuzhetov i simvolov v iskusstve. – M.: KRON-PRESS 1996. – 656 p.
5. Shejnina E. Ya. E`nciklopediya simvolov. – M.: AST-Torsing, 2001. – 591 p.

Овсянкина Галина Петровна

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

Серегина Наталья Семеновна

доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник,
Сектор музыки
ФГБНИУ «Российский институт истории искусств»
e-mail: nseregina@mail.ru

Ovsyankina Galina P.

Doctor in Arts, professor of department of education
The Herzen State Pedagogical University of Russia

Seregina Natalia S.

Doctor in Arts, Leading Researcher, Music sector
Russian Institute of Art History

ДИАЛОГ КАК ИМПУЛЬС В РАЗВИТИИ КУЛЬТУРЫ РОССИИ И КИТАЯ

Аннотация. В статье раскрывается результативная роль диалога китайских деятелей культуры с русской культурой, прежде всего музыкальной. При анализе причин этого феномена отмечаются: выдающийся вклад русского искусства в мировую художественную действительность (по терминологии М. Ш. Бонфельда); особая отзывчивость русского характера, стремление бескорыстно помочь и одновременно чутко реагировать на иную культуру; возможность исторических параллелей в культурном развитии России и Китая; социально-политические события России и образования Нового Китая в 1949 году.

Активизируется творческий диалог в процессе педагогического общения, обрётшего в XXI веке небывалый размах. В качестве примера приводится руководство китайскими аспирантами в Институте музыки, театра и хореографии РГПУ им. А. И. Герцена. Результат этого процесса видится во взаимообогащении обеих культур.

Ключевые слова: творческий диалог, культурный взаимообмен, традиционная музыка, европейские классические жанры, музыка Новейшего времени, вклад русских композиторов в музыкальную синологию.

DIALOGUE AS AN IMPETUS IN THE DEVELOPMENT OF CULTURE RUSSIA AND CHINA

Annotation. The article reveals the effective role of the dialogue of Chinese cultural figures with Russian culture, primarily musical. When analyzing the subject of this phenomenon, the following are noted: the outstanding contribution of Russian art to artistic reality (according to the terminology of M. S. Bonfeld); special responsiveness of the Russian character, the desire to selflessly help and at the same time sensitively respond to a different culture; the possibility of historical parallels in the cultural development of Russia and China; socio-political events of Russia and the formation of New China in 1949.

A creative dialogue is intensified in the process of pedagogical general, which has experienced an unprecedented scope in the 21st century. As an example, the leadership of

Chinese graduate students at the Institute of Music, Theater and Choreography of the Herzen State Pedagogical University of Russia. The result of this process is seen in the mutual enrichment of both cultures.

Keywords: creative dialogue, cultural exchange, traditional music, European classical genres, music of the Newest World, contribution of Russian composers to musical synology.

Давно стало аксиомой, что Китай – страна древней, самобытной и выдающейся культуры. Однако на путь новой культуры, сформировавшейся в недрах европейского художественного творчества, страна вступила только немногим более ста лет назад, при этом добившись невероятных успехов. Обусловлено это не только талантливостью народа, его исключительным трудолюбием, умением «схватывать» алгоритм новой системы. При обращении к европейской культуре перед китайцами встал вопрос глубокого изучения творческих достижений Запада, прежде всего его классики, в том числе в области музыкального искусства. В сложившейся обстановке часто наиболее эффективным становился метод диалога. И как показала вековая практика, этот выбор оказался самым результативным.

Понятие *диалог* присутствует в различных видах деятельности: от бытового общения, до философии, литературоведения, информатики, общественно-политической жизни. В частности, диалог обозначает «переговор, обмен мнениями между партиями, странами, блоками и т. п.» [2, с. 537]. Причина обращения к диалогу обусловлена тем, что он позволяет не только постигать большой массив новой информации, понимать ее свободно, а не догматически, но и высказывать свое мнение, вступать в равноценное общение с собеседником (в данном случае с выдающимися мастерами европейской культуры), постигать его истину, при этом сохраняя самобытность мышления. Опыт показывает, что диалог способствует рождению новых творческих импульсов, действующих далеко за границами региона, где он возник.

В настоящей статье попробуем раскрыть роль диалога китайских деятелей культуры с русской культурой, прежде всего музыкальной, как мощного вклада в европейскую классику и современное искусство. Творческий диалог с русской культурой, шире – с Россией, стал одним из наиболее плодотворных для нового искусства Китая. Причин этому феномену много. Прежде всего, отметим выдающийся вклад русского искусства в мировую *художественную действительность* (по терминологии М. Ш. Бонфельда) с привнесением своей национальной индивидуальности. В качестве примера можно привести множество фактов, подтверждающих этот тезис. В частности, увлечение классика китайской литературы Лу Синя творчеством Н. В. Гоголя. Восхищенный Повестью Н. В. Гоголя «Записки сумасшедшего», Лу Синь написал рассказ «Дневник сумасшедшего», в котором действие перенесено в китайскую деревню и реалии китайской жизни начала XX века.

Рассказ классика китайской литературы оказал влияние на развитие современного оперного искусства в России и в Китае: в 1980 году русский композитор В. А. Кобекин написал оперу «Дневник сумасшедшего», а в 1994 закончил оперу на этот же сюжет китайский автор Го Вэньцин. Первоначально она тоже называлась «Дневник сумасшедшего», но в 2010 году в Пекине была издана партитура под названием на английском языке *The Village of Wolf Kub* (в русском переводе «Деревня Волчья»).

В 2018 году молодой исследователь из КНР Сюй Цзыдун, изучавший этот вопрос, защитил в Новосибирской государственной консерватории им. М. И. Глинки диссертацию на тему «Опера Го Вэньцина “Деревня Волчья” в аспекте мировой музыкальной гоголианы», где процитировал взятое им интервью у автора оперы. «*Главное, что, когда я писал оперу “Дневник сумасшедшего”, я не читал “Записок сумасшедшего” Гоголя. В*

рассказе Лу Синя меня привлекла идея борьбы с феодализмом, который буквально съедает человека.

Причины обращения к рассказу Лу Синя Го Вэньцзин комментирует следующим образом:

Во-первых, это любовь к Лу Синю. В годы моей молодости, во времена Культурной революции, можно было читать только книги председателя Мао Цзэдуна и Лу Синя. Так что я очень рано стал читать Лу Синя.

Во-вторых, меня привлекло его стремление к самоанализу и самокритике. Для Китая это очень важно. По-моему, отдельные китайские классические литературные и музыкальные произведения далеки от реальности. Я их не любил. Поэтому я думаю, что создание "Дневника сумасшедшего" имеет большое практическое значение для культуры Китая.

В-третьих, мне хотелось создать музыкальный стиль, который бы соответствовал литературному стилю Лу Синя. В воплощении образов героев рассказа особенно сильны их театральная характерность и глубокий психологизм, к чему я стремлюсь в своем творчестве...» [6, с. 15].

В аспекте наших размышлений необходимо подчеркнуть, что «хочет этого Го Вэньцзин или нет, нельзя не признать, что без произведения Гоголя не выстроилась бы творческая цепочка: *повесть Н. В. Гоголя → рассказ Лу Синя → либретто Го Вэньцзина и Цэн Ли → опера Го Вэньцзина*. В этой творческой цепочке огромную роль сыграл механизм реинтерпретации. Рассказ Лу Синя становится первым этапом реинтерпретации повести Н. В. Гоголя. К рассказу Лу Синя в 1992 году обратился Го Вэньцзин со своим соавтором по либретто Цэн Ли, совершив следующий этап реинтерпретации, переведя хорошо известный ему рассказ в оперный жанр. Создание оперы Го Вэньцзина замыкает цепь реинтерпретаций» [4, с. 175].

Другая причина, стимулирующая культурный диалог Китая и России, обусловлена особой отзывчивостью русского характера, стремлением бескорыстно помочь, научить и одновременно чутко реагировать на иную культуру. Отсюда складывается такая особенность русской музыкальной педагогики, как установка на сбережение индивидуальности ученика, а если он иностранец (или представитель другого народа), то его национальной идентичности. В композиторской педагогике такой стиль преподавания утвердился в классе Н. А. Римского-Корсакова. Масштабный класс великого композитора включал учеников разных стран и народов (его школу прошли около двухсот музыкантов). Среди них крупнейшие мастера, а то и основоположники национальных композиторских школ: украинец Н. В. Лысенко, латыш Я. Витол, армянин А. А. Спендиаров, грузин М. А. Баланчивадзе, эстонец А. Й. Капп и т. д. (см.: 5).

Третья причина – возможность исторических параллелей в культурном развитии России и Китая. Обладая самобытной древней культурой, Россия только относительно недавно – триста с небольшим лет назад встала на путь европейского развития и уже в середине XIX века внесла выдающийся вклад в европейское искусство. Это позволило XIX столетие назвать *золотым веком* русской культуры (в том числе музыкальной), а период с 1890-х годов до первых десятилетий XX века – *серебряным веком* (термин Н. А. Бердяева). С выдающимися достижениями связана и советская эпоха, достаточно назвать имена С. С. Прокофьева, Д. Д. Шостаковича, Г. В. Свиридова, Б. А. Чайковского, В. А. Гаврилина, Г. И. Уствольской, С. М. Слонимского, Б. И. Тищенко, А. Г. Шнитке, С. А. Губайдулиной и т. д.

Четвертая причина обусловлена социально-политическими событиями России. После свершения Великой Октябрьской революции в Китай (прежде всего в Харбин) хлынуло множество русских эмигрантов, среди которых было не мало крупных деятелей

культуры, в том числе музыкантов, способствовавших развитию нового искусства и пропагандировавших русскую музыку. Высоко значимы для китайского музыкального искусства имена пианистов Б. С. Захарова, Р. Г. Кёбера, Б. М. Лазарева, В. А. Гершгоринной, композиторов Н. А. Черепнина, С. С. Аксакова, дирижера С. И. Швайковского, певицы С. В. Бабушкиной и других [см.: 1, 7]. Почти все они проявили себя как замечательные педагоги (Б. С. Захаров например, преподавал в 1920–43 годы в Шанхайской консерватории).

После образования Нового Китая в 1949 году огромный вклад в развитие молодого государства, в том числе в его культуру, внес Советский Союз. Многие молодые китайские музыканты учились или стажировались в Советском Союзе. Среди них такие выдающиеся личности как пианисты Лю Шикунь, Инь Чэньцзун, композитор Ду Минсинь. Большая группа крупных российских специалистов работала в музыкальных учебных заведениях КНР. В частности, известная пианистка Т. П. Кравченко преподавала в Шанхайской консерватории, пианист А. Г. Татулян – в Центральной консерватории (Пекин).

В связи с этим подробнее остановимся на педагогическом процессе, тем более что в нем очень рельефно проявляется роль диалога. Причем обоюдное культурное влияние испытывает не только обучающийся, но и его воспитатель. Предварительно отметим, что несмотря на выдающийся взлет русской музыки в эпоху *золотого* и *серебряного веков*, отражение китайских музыкальных достижений и сюжетов, связанных с Китаем, в русском искусстве было невелико. К ним можно отнести одноактную комическую оперу «Сын мандарина» Ц. А. Кюи (1859), танец «Чай» из балета П. И. Чайковского «Щелкунчик» (1882), оперу «Соловей» И. Ф. Стравинского по сказке Г. Х. Андерсена (1911), балет «Красный мак» Р. М. Глиэра (1927), виртуозные пьесы Н. А. Черепнина, по существу открывшего миру уникальность звучания китайской интонации в фортепианной трактовке.

В столь небольшом «послужном» русском списке на китайскую тему, вероятно, сказан недостаток осведомленности о китайской традиционной музыке. Образ Китая в русском музыкальном искусстве вырисовывался постепенно, претерпевая, по мнению Ю. П. Медведевой, «явную эволюцию, которая была обусловлена не только сменой художественной парадигмы рубежа столетий, но и реакцией на политические и социальные процессы своего времени. Сначала Китай рассматривался как обобщенный и почти сказочный Восток (Кюи), затем приобретал все более реальные и достоверные черты (Чайковский, Стравинский). Наиболее явная трансформация представлений о Китае возникла под влиянием формирующейся советской идеологии (Глиэр). Тем самым эволюция музыкальных воплощений “китайского” направлена от романтического экзотизма к пролетарскому интернационализму» [3, с. 31].

Иная картина наблюдается в последние десятилетия, когда в российских музыкальных учебных заведениях (особенно высших) небывало возросло число китайских студентов. В процессе их обучения складывается активный культурный диалог, в котором не только студенты знакомятся с русской и западноевропейской музыкой и музыкальной наукой, но и их руководители глубоко постигают китайскую культуру и историю. Особенно интенсивно этот процесс наблюдается в аспирантуре, при руководстве диссертациями. Только в институте музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена за 2023 год по специальности *музыкальное искусство* защищены 19 работ китайских аспирантов, среди которых 11 посвящены разным аспектам китайской музыкальной культуры: вокальным, оперным жанрам, фортепианной музыке, образу легендарной героини Лю Саньцзе в музыкальном искусстве, симфоническим оркестрам в китайских университетах, творчеству Ли Инхая.

Работа диссертантов не мыслима без требовательного руководства. Научные руководители в России, даже не будучи синологами по своим профессиональным интересам, глубоко проникают в суть китайского искусства, чтобы направить аспирантов, дать импульс к творческой разработке темы, обогатить методологию исследования достижениями российской музыкальной науки (заметим, что за рубежом научные руководители неохотно берутся за темы, если они выходят за пределы их интересов). В результате, помимо диссертаций появились десятки статей профессоров и доцентов Института музыки, театра и хореографии, посвященных разным аспектам китайского музыкального искусства.

Итак, разносторонний опыт более чем столетнего освоения китайскими музыкантами достижений европейской искусства, прежде всего классического, и трансляции через его жанры и формы национальных сюжетов и музыкально-выразительных средств свидетельствует, что ведущую роль в этом процессе играет диалог, как творческий и педагогический метод.

Главным участником такого рода диалога стала русская культура в силу ее исторического развития и русской ментальности. Если в XIX – начале XX века творческая результативность диалога отражалась только в русской музыке, то в последующие десятилетия она обрела обоюдную действенность. Причем активизирует ее диалог, возникающий в процессе педагогического общения, обрётшего в XXI веке между Китаем и Россией небывалый размах. Результат этого процесса видится во взаимообогащении обеих культур.

ЛИТЕРАТУРА

1. Айзенштадт С. А. Фортепианные школы стран Дальневосточного региона (Китай, Корея, Япония). Проблемы теории, истории, исполнительской практики. Автореф. дис. ... док. искусств. 17.00.02. – Новосибирск, 2015. – 49 с.
2. Диалог // БЭС Новый энциклопедический словарь. 120 000 словарных статей. – М.: РИПОЛ классик, 2010. – С. 537
3. Медведева Ю. П. Китай в русской музыке второй половины XIX – начала XX в. // Вестник музыкальной науки. – 2021. – Т. 9. – № 1. – С. 31–40.
4. Овсянкина Г. П. Проза Н. В. Гоголя как творческий импульс оперы «Деревня Волчья» Го Вэньцзина // Зарубежная музыка о России: кол. монография. – СПб.: Союз художников, 2023. – С. 172–177.
5. Соловцов А. А. Жизнь и творчество Н. А. Римского-Корсакова. – М.: Музыка, 1964. – 688 с.
6. Сюй Цзыдун. Опера Го Вэньцзина «Деревня Волчья» в аспекте мировой гоголианы. Автореф. ... дис. канд. иск. 17.00.02. – Новосибирск, 2018. – 24 с.
7. Хисамутдинов А. А. Русские музыканты в Китае [Электронный ресурс]. – Владивосток: Изд-во Дальневосточного университета, 2015. – URL: <http://evols.library.manoa.hawaii.edu/>

REFERENCES

1. Ajzenshtadt S. A. Fortepiannye shkoly stran Dal'nevostochnogo regiona (Kitaj, Koreya, Yaponiya). Problemy teorii, istorii, ispolnitel'skoj prak-tiki. Avtoref. dis. ... dok. iskusstv. 17.00.02. Novosibirsk, 2015. 49 p.
2. Dialog // BES Novyj enciklopedicheskij slovar'. 120 000 slovarnyh statej. M.: RIPOL klassik, 2010. P. 537.
3. Medvedeva YU. P. Kitaj v russoj muzyke vtoroj poloviny XIX – nachala HKH v. // Vestnik muzykal'noj nauki. 2021. T. 9. № 1. Pp. 31–40.

4. Ovsyankina G. P. Proza N. V. Gogolya kak tvorcheskij impul's opery «Derevnya Volch'ya» Go Ven'czina // Zarubezhnaya muzyka o Rossii: kol. monografiya. SPb.: Soyuz hudozhnikov, 2023. – Pp. 172–177.
5. Solovcov A. A. Zhizn' i tvorchestvo N. A. Rimskogo-Korsakova. M.: Muzyka, 1964. 688 p.
6. Cyuj Czydun. Opera Go Ven'czina «Derevnya Volch'ya» v aspekte mirovoj gogolia-ny. Avtoref. ... dis. kand. isk. 17.00.02. – Novosibirsk, 2018. 24 p.
7. Hisamutdinov A. A. Russkie muzykanty v Kitae [Elektronnyj resurs]. Vladi-vostok: Izdvo Dal'nevostochnogo universiteta, 2015. URL: [http:// evols.library.manoa.hawaii.edu/](http://evols.library.manoa.hawaii.edu/)

Кувшинова Галина Анатольевна
ректор, доцент, кандидат педагогических наук
АНО ВО «Национальный институт дизайна»
e-mail: nid@nid-design.org

Kuvshinova Galina A.
rector, Associate Professor, Candidate of Pedagogical Sciences
National Design Institute

ПЕРЕСТРОЙКА СИСТЕМЫ ВЫСШЕГО ДИЗАЙН-ОБРАЗОВАНИЯ НА НОВЫЕ ГОСУДАРСТВЕННЫЕ ОРИЕНТИРЫ В 1970-1980 ГГ. XX ВЕКА

Аннотация. Дизайн-образование в России проходит сложный столетний путь реформирования и реорганизаций учебных заведений и педагогического процесса. Актуальность данной статьи нам видится в том, что перестройка дизайнерского (в философском и более широком смысле - творческого, созидательного, изобретательского) мышления представляет собой непрерывный процесс столкновения и взаимодействия разнонаправленных научных взглядов и теорий, особенно четко проявляющихся на смене эпох, резких скачков развития или социально-экономических и политических кризисов. Цель исследования состоит в том, чтобы произвести переосмысление и переработку педагогических концепций в отраслях образования, ориентированных на подготовку востребованных в различных исторических реалиях специалистов, доказать, что этот процесс происходит параллельно с внешними глобальными процессами на фундаменте имеющихся и новых научных знаний, развития технологий, а также представлений о творческом потенциале личности в целом и задачах дизайнера как специалиста в частности. Для достижения цели исследования мы использовали следующие методы исследования: системный анализ официальных образовательных документов, теоретических и практических трудов дизайнеров исследуемых лет с целью изучения и обобщения качественных изменений и развития дизайнерского (творческого и изобретательского) мышления. Предметом анализа исследования стали официальные документы: постановления правительства и профильных министерств, образовательные программы и регламенты внутренней деятельности образовательных учреждений за тридцатилетний период прошлого века. Результатом данной статьи мы видим выявление основных этапов развития нового советского дизайна и выделение проблемы становления дизайна, требующих педагогических решений.

Ключевые слова: дизайн-образование, ВНИИТЭ, содержание образования, дизайнер, подготовка профессиональных кадров, промышленный дизайн, графический дизайн, метод дизайн-программ.

RESTRUCTURING OF THE SYSTEM OF HIGHER DESIGN EDUCATION TO NEW STATE GUIDELINES IN 1970-1980 OF THE TWENTIETH CENTURY

Abstract. Design education in Russia is going through a difficult century-long path of reforming and reorganizing educational institutions and the pedagogical process. We see the relevance of this article in the fact that the restructuring of design, in a philosophical and broader sense - creative, creative, inventive thinking, is a continuous process of collision and interaction of divergent scientific views and theories, especially clearly manifested at the change of epochs, sudden leaps of development or socio-economic and political crises. The purpose of the study is to rethink and rework pedagogical concepts in the fields of education focused on training specialists in demand in various historical realities, to prove that this process takes place in

parallel with external global processes on the basis of existing and new scientific knowledge, technology development, as well as ideas about the creative potential of the individual as a whole, and the tasks of the designer, as a specialist, in particular. To achieve the research goal, we used the following research methods: a systematic analysis of official educational documents, theoretical and practical works of designers of the studied years, in order to study and generalize qualitative changes and the development of design (creative and inventive) thinking. The subject of the analysis of the study were official documents: government resolutions and relevant ministries, educational programs and regulations of the internal activities of educational institutions for the thirty-year period of the last century. We see the result of this article in identifying the main stages of the development of the new Soviet design and highlighting the problems of the formation of design that require pedagogical solutions.

Keywords: design education, VNIITE, content of education, designer, training of professional personnel, industrial design, graphic design, method of design programs.

Введение. Конец двадцатого столетия ознаменовался временем стандартизации, и развитие художественно-производственной среды не стало исключением. Цель данной статьи мы видим в том, что изучение данного периода развития и становления дизайн-образования поможет сегодняшним педагогам, готовящим будущих специалистов в области дизайна, не вычеркивать из практики все то, что было актуальным для того периода времени, а критически переосмыслить и переработать педагогические концепции и постараться выделить значимые, применимые на практике сегодняшнего времени. Актуальность исследования заключается в том, что в настоящий период реформирования высшего образования необходимо активно использовать все то, что является нужным и полезным в области российского дизайн-образования, являющимся объектом данной статьи. Основные методы исследования, которые мы использовали в нашей статье — это системный анализ официальных образовательных документов, теоретических и практических трудов дизайнеров исследуемых лет с целью изучения и обобщения качественных изменений и развития дизайнерского мышления.

К началу 70-х годов закончена реорганизация вузов, готовящих дизайнеров. Одновременно с подготовкой дизайнеров начался поиск новых форм и методов обучения.

Наряду с организацией отдельных специализированных подразделений подготовки профессиональных кадров высшей квалификации, факультетов дизайна в художественных (художественно-промышленных) вузах планируется также внедрить курс «Основы дизайна и дизайнерская специализация» в технических вузах и техникумах. Планировалось в перспективе создание специализированного вуза или университета дизайна, своеобразного интегрирующего и идеологического центра в системе дизайн-образования, охватывающего все направления художественного преобразования предметного мира. Всестороннюю подготовку дизайнеров в этом университете могли бы обеспечить специализированные кафедры эргономики, маркетинга, социологии, истории материальной культуры, художественной критики, экспертизы, прогнозирования НТП. Основные ориентиры системы дизайн-образования были указаны в общем виде в новой редакции Программы КПСС:

- полное удовлетворение возрастающего спроса населения на высококачественные и разнообразные товары народного потребления (одежда, обувь, мебель, сложная бытовая техника, товары хозяйственного обихода и др.);
- создание современной высокоразвитой сферы обслуживания; увеличение объёма, расширение ассортимента и повышение качества услуг: жилищно-коммунальных, транспортных, бытовых и др.;

- эстетическое оформление и благоустройство городов и сел (производственных зон, жилых районов, общественных и учебно-воспитательных учреждений, спортивных сооружений, торговых точек и т.д.);
- совершенствование системы здравоохранения;
- обеспечение возможностей для удовлетворения запросов и полноценного использования свободного времени (особенно для молодежи).

В самой программе также была определена генеральная научно-методическая стратегия реализации перечисленных направлений, которая заключалась в комплексном подходе к решению проблем, способном преодолеть узкие рамки ведомств, профессий и дисциплин.

Программно-целевой подход был направлен на преодоление разобщенности в науке. В научной среде и на уровне руководства страны провозглашались новые принципы, основанные на понимании нецелесообразности и неэффективности дублирования научными подразделениями вузов их структуры как отсталой формы образования. Противоречие самих программ и их дезадаптация с межотраслевым характером проблем стала отчетливо проявляться в условиях роста товарооборота и нехватки подготовленных для регуляции рынка специалистов. Необходимость реформирования системы подготовки новых специалистов стала отчетливо заметна. Для реализации этой первостепенной задачи решено было уйти от практики межкафедральной и межвузовской кооперации и разработки широких программ горизонтальной интеграции. Фокус внимания сконцентрировался на вертикальной плоскости интеграции вузовского и профессионально-технического образования. В это время в Ленинградском высшем художественно-профессиональном училище имени В.И. Мухиной (ЛВХПУ) на базе научно-исследовательского сектора (НИС) разрабатываются специальные комплексные учебные программы, адаптированные к новым задачам в связи с преобразованиями в сфере моды и промышленности. Предпринимается попытка введения курса «Художественное конструирование» в технические вузы, заходит речь о создании института повышения квалификации кадров. Первые результаты модернизации системы дизайн-образования в системе высших учреждений становятся заметны уже с начала 60-х годов. Практически все художественные вузы страны, кроме Московского государственного художественного института им. Сурикова в Москве и Института живописи, скульптуры и архитектуры им. Репина в Ленинграде, были ориентированы не только на обучение художников декоративно-прикладного искусства, но и на подготовку специалистов в области промышленного искусства. Одновременно в некоторых инженерно-технических вузах был введен курс «Основы художественного конструирования». Получить образование по специальности «Промышленное искусство» можно было в 13-ти вузах: Азербайджанском государственном институте им. М.А. Алиева, Алма-Атинском государственном театральном-художественном институте, Белорусском государственном театральном-художественном институте, Государственной академии художеств Латвийской ССР им. Т. Залькална, Государственном художественном институте Эстонской ССР, Ереванском государственном театральном-художественном институте, Ленинградском высшем художественно-промышленном училище им В.И. Мухиной, Львовском государственном институте прикладного и декоративного искусства, Московском высшем художественно-промышленном училище имени С.Г. Строганова (МВХПУ), Свердловском архитектурном институте, Тбилисской государственной академии художеств, Харьковском государственном художественно-промышленном институте.

В связи с увеличением социального заказа на удовлетворение потребности производства в дизайнерах приходилось искать новые формы распространения технико-

эстетических знаний и методов дизайна. Одной из таких форм стал народный университет, проводящий систематизированное технико-эстетическое обучение, в частности Горьковский народный университет дизайна и Краснодарский городской народный университет промышленной эстетики. Эта форма представлялась перспективной в силу широчайшей аудитории, разнообразия методов обучения, наличия связей народных университетов со сферами производства и образования, возможностей оперативной перестройки учебных программ [1]. По мере накопления такого опыта появилась возможность совершенствовать учебные планы, методы обучения, уточнять цели и задачи, вводить новые аспекты рассмотрения проблем с точки зрения дизайна, особенностей социально-культурной среды, экономики региона, психолого-педагогических принципов и т.д. В связи с тем, что процесс производства изделий и их реализации велся в основном инженерно-техническими работниками: товароведом, плановиками и экономистами, которые фактически осуществляли и всю художественную политику в промышленности и в сфере торговли, - возникает задача их переподготовки. Параллельно идет процесс внедрения методов художественного конструирования в производство и пропагандистская работа, популяризация идей в сфере дизайна. Во время переподготовки специалисты должны были достаточно хорошо познакомиться с основами технической эстетики. В сфере дизайна получила популярность и распространение такая форма, как повышение квалификации специалистов разного профиля, начало которой было положено в 1960-е годы открытием в МВХПУ и ЛВХПУ вечерних отделений для дипломированных инженеров и художников со сроком обучения 3,5 года. Первый выпуск специалистов новой квалификации состоялся в 1966 году. Разрабатывалась также сокращенная программа переподготовки специалистов сроком на 1,8 года, в 1965 году профессор ЛВХПУ И.В. Вакс разработал программу краткосрочных курсов повышения квалификации, которые и были организованы в университете совместно с Ленсовнархозом. В этот же период подобные курсы организованы в Латвии и Харькове. В 1965 году занятия на курсах повышения квалификации начались и во Всероссийском научно-исследовательском институте технической эстетики (ВНИИТЭ). Занятия были рассчитаны на специалистов, имеющих способность к рисованию и непосредственно участвующих в конструировании продукции на своих предприятиях. В программе было предусмотрено три основных цикла: теоретический (40 часов), рисунок (20 часов), практикум по художественному конструированию (70 часов). Уральский филиал ВНИИТЭ предлагает также организовать курсы повышения квалификации художников, специализирующихся на промышленном интерьере. Этому предшествовало изучение численности и состава специалистов по художественному конструированию в семи областях и автономных республиках уральской зоны.

Выяснилось, что количество художников-конструкторов со специальным образованием не превышает здесь 1%. Также была опробована такая форма организации переподготовки, как кратковременные самостоятельные и тематические проектные семинары, проводившиеся точно, не в системе и без прохождения полного цикла обучения. В некоторых регионах данная форма получила статус периодически действующей стажировки специалистов. Примером такой организации подготовки кадров можно назвать учебно-проектную школу-семинар для предприятий Белорусской энергосистемы. Объектом разработки первого семинара стала внешняя предметно-пространственная среда профилактория и пионерского лагеря, второго – городская среда, третьего - проекты экспозиции выставки к всесоюзному совещанию Минэнерго по автоматизации сельских электрических сетей и проекты графического решения наглядной агитации на внедряемых объектах. Опыт решения конкретных задач в таком формате оказался успешным, что предопределило методику работы и позволило выявить

своеобразие приемов каждой взятой группы в решении художественно образных проблем в целом. Помимо практической пользы опыт проведения таких интерактивных семинаров был положен в основу организации курсов повышения квалификации ВНИИТЭ. Эффективной формой повышения квалификации самих дизайнеров являлись периодически проводимые в рамках ICSID (ICSID - International Council of Societies of Industrial Design) международные проектные семинары «Интердизайн». В СССР проведено пять таких семинаров: «Дизайн городской площади», «Система доставки хлебобулочных изделий от производства к прилавку» (1971), «Дизайн для инвалидов и престарелых» (1977), «Дизайн оборудования для городской среды» (1980), «Дизайн для сельского быта» (1983), «Будущее часов» (1985) [2].

За период с 1960 по 1980 годы наметились основные этапы развития нового советского дизайна и выявились проблемы, требующие педагогического решения. Необходимо было готовить высококвалифицированных специалистов для производства, учитывая реальные его потребности и ориентируясь на создание новых качественных и востребованных конкурентоспособных типов изделий. Поскольку уровень художественно-конструкторских разработок (качество дизайна) напрямую зависит от уровня подготовки специалистов в этой сфере, основной проблемой развития дизайнерского образования в России на этом этапе стало определение оптимальной заданной планки компетенций выпускника, которая соответствовала бы не только задачам, но и тенденциям развития производства. Усиливается роль высшего образования, перед вузами ставится непростая задача переориентации программ и планов обучения под новые задачи подготовки специалистов-дизайнеров, обладающих достаточными знаниями и навыками и развитым творческим, проектным, изобретательским мышлением, способным работать на опережение, генерировать идеи и создавать принципиально новые изделия (товары). В это время, в условиях изменения характера проектирования, смены ориентиров и усиления роли рыночной экономики, меняются в корне и требования к специалисту-дизайнеру. В связи с этим происходят кардинальные перемены на всех уровнях горизонтальной и вертикальной структуры образовательной системы, появляется необходимость в организации процессов подготовки не только самих специалистов для промышленности, но и педагогов-преподавателей, ведущих профилирующие дисциплины в образовательных организациях. Изменения коснулись внутренней перестройки программ и учебных планов технических и педагогических вузов, готовящих преподавателей уроков труда и изобразительного искусства. На первый план в структуре подготовки педагогов выходит курс «Основы художественного конструирования». При составлении образовательных программ и корректировке курсов для инженерных вузов в первую очередь учитываются задачи современного проектного производства и результаты технических достижений. Также появляется потребность в современных учебниках, пособиях и наглядных материалах [3].

Необходимость очередных коренных преобразований назревает с 1980-годов. Задача перестройки высшего и среднего профессионального образования ставится на сверку – новые ориентиры диктует правящая партия. М.С. Горбачев говорит об этом в политическом докладе на 27 съезде КПСС [4]. В частности, речь идет о предстоящем пересмотре структуры высшего и среднего специального образования, способной обеспечить подготовку специалистов, обладающих основательными теоретическими знаниями и практическими навыками на современном уровне. Также указывается на необходимость выстроить взаимоотношения высшей и средней специальной школы с отраслями народного хозяйства, усилить их взаимную заинтересованность в повышении уровня обучения и переподготовки кадров, кардинальном улучшении их использования в производстве. После выхода отечественного дизайна на новый рубеж развития в 70-е

годы, с внедрением метода дизайн-программ в процессы производства изделий потребовались специалисты-дизайнеры, подготовленные к совершенно иным условиям работы. Такой специалист должен был обладать навыками решения принципиально новых задач, которые раньше перед ним не ставились и не были предусмотрены существующей системой вузовской подготовки. Прежде всего это касалось задач проектирования функциональных систем деятельности, крупных предметных комплексов, систем обслуживания, образа жизни [5]. Специалист должен владеть методами организационного проектирования, разработки концепций, сценарного моделирования средовых ситуаций и др. На предыдущем этапе образование не обеспечило выход дизайна на этот рубеж и не подготовило достаточное количество специалистов, а нужно было работать на опережение. Растет потребность в высококвалифицированных специалистах, владеющих методом дизайн-программ. Между тем, реальная ситуация с подготовкой кадров отражает существующие проблемы в системе дизайнерского образования: она так и не смогла перестроиться в ответ на социальный заказ даже 1970-х годов, не говоря уже о 1980-х. Исключение составляет ЛВХПУ, в котором методы системного дизайна включены в учебные программы на факультете промышленного искусства. Главный принципиальный вопрос, который необходимо сейчас решить системе образования, заключается в обозначении критериев качества подготовки и самого определения специалиста на выпуске: нужно знать, кого готовить, - универсалов или узких специалистов. Специальность с кодом 2230 «Промышленное искусство» уже существует в вузах, но подготовка кадров для предприятий и организаций осуществляется по другой специальности. При этом в реальных условиях на предприятиях, предоставляющих проектные услуги, и в производстве широкий ряд бытовых предметов и изделий уже проектируется дизайнерами. Дизайнеры разрабатывают образцы мебели и посуды, обуви и одежды, кожгалантереи, ткани, светильники, упаковку. Также специалисты проектных бюро работают над созданием визуальных коммуникаций, интерьеров, выставок, промышленной графики.

Специальность 2230 в вузах оказалась дифференцирована на ряд специализаций: промышленное искусство транспорта, приборов, производственной среды, оргтехники, станков, системы «человек-машина», городского оборудования. Однако этого было недостаточно, нужно было делать опережающие шаги и включить в число дизайнерских все те специальности и специализации, которые уже существуют в интегрированной разветвленной структуре дизайнерской деятельности, но не отражены в модели специалиста. Речь идет о социологах-дизайнерах, маркетологах-дизайнерах, эргономистах-дизайнерах, менеджерах-дизайнерах и др. Нужно было создать идеальную модель интегрированного специалиста, так называемого «коллективного дизайнера» (эту идею на практике уже реализовывали дизайн-бригады). Новые для дизайнерского образования вопросы обсуждались на семинаре-совещании заведующих кафедрами специальности 2229 «Интерьер и оборудование» и 2230 «Промышленное искусство» в МВХПУ в марте 1985 года. В ходе обсуждения были представлены новые разработки в образовании и принципы организации учебного процесса для будущих специалистов-дизайнеров, отвечающих требованиям времени, но при этом не отвечающее однозначно новым поставленным задачам. Прослеживались тенденции углубления узкой профилизации, противоречащие критерию универсальности нового специалиста и широким требованиям к нему. Параллельная координация преподавания специальных дисциплин при подготовке художника-конструктора по специализации «Проектирование мебели» осуществлялась в ЛВХПУ им. В.И. Мухиной. Учебный план реализовывал обязательные общие и специальные предметы. Профилирующие дисциплины: введение в специальность и основы композиции, проектирование, проектная графика,

конструирование, технология формообразования мебели, лабораторный практикум по технологии и формообразованию мебели и композиция в материале (работа в мастерских), экономика, организация и планирование мебельного производства, методика проектирования и научных исследований, история мебели, эргономика, патентоведение. Практический курс включал виды обмерно-аналитической, ознакомительно-технологической, художественно-исследовательской, проектной комплексной практик. Цель образования, в конечном счете, заключалась в овладении выпускником знаниями и навыками, необходимыми для грамотного решения проблем комплексного проектирования. Завершалось обучение на курсе комплексной теоретической и практической дипломной работой по актуальной производственной и социально-культурной тематике. Большое значение придавалось учебно-производственной практике, проходящей после каждого года обучения. Ведущую интегрирующую и координирующую роль по-прежнему играет проектирование. Изучение этого курса было построено на практическом овладении методами художественного конструирования путем решения по принципу постоянно усложняющихся учебных задач:

- усложнение функциональных процессов в определённом виде деятельности, для которой разрабатывается проект вещи или комплекса вещей, например, кратковременный отдых в положении сидя, работа секретаря-машинистки, воспитание и обучение детей и т.д.;
- усложнение количественно-качественных параметров предметов или предметной среды, обеспечивающих условия для реализации деятельности, т.е. единичное изделие мебели или группа изделий; комплексы, связанные с определёнными архитектурными условиями;
- усложнение материально-технологического и конструктивного факторов, т.е. мономатериальность, полиматериальность, единичное изготовление уникальной мебели, массовое промышленное производство и т.д.

К началу работы над заданием студенты должны были теоретически и практически освоить пропедевтические разделы курсов проектирования, конструирования, материаловедения, начертательной геометрии, выполнить ряд упражнений и заданий по техническому черчению, пройти лабораторный практикум в учебно-производственных мастерских кафедры по изучению материала. Существенный вклад в творческий багаж студента вносит обмерно-аналитическая практика по изучению наследия материально-художественной культуры: образцов мебели предшествующих эпох, изготовленных по классическим проектам архитекторов, изделий мебели известных краснодеревщиков, а также образцов мебели народного дизайна. Эта практика проводится на базе музейных экспозиций. Проектное задание предваряется циклом лекций, в которых освещаются современные тенденции художественного формообразования. Анализируются конструктивные схемы, художественно-стилевая направленность, дается эстетическая оценка проекта. Приводятся эргономические требования, антропометрические данные, динамика процесса сесть – встать, его пространственные границы. Освещаются отечественные и зарубежные аналоги, проводятся исследования функциональных параметров сидений, требования ГОСТов. Задание ограничивается назначением изделия и конструкционным материалом. Такая постановка вопроса ориентирует студентов на поиск новых решений.

В 1980-е годы начинает формироваться иная проблематика дизайна, в центр внимания перемещается образ-тип. В 1985 году в Стокгольме на первом конгрессе Международного совета обществ по художественному конструированию (ИКСИД) термин «Индустриальный дизайн» был признан наиболее соответствующим новой сфере деятельности художника в промышленности. В связи с внедрением методов художественного конструирования в СССР стал применяться без прилагательного

«индустриальный». То есть в Советском Союзе дословный перевод термина дизайн – «промышленное проектирование».

Результаты и обсуждение. В конце восьмидесятых годов прошлого столетия дизайн стремился охватить все отрасли промышленной продукции и распространиться на все виды предметно-пространственного окружения человека. Это послужило толчком к началу процессов оформления и становления метода проектной типологии, проявившегося как средство художественного моделирования. Данное явление стало характерной чертой научного и проектного сознания целого десятилетия не только в дизайне, но и в других отраслях: архитектуре, социологии, семиотике, теории искусства. Согласно принятым определениям, художественная позиция дизайнера выстраивается из системы эстетических принципов, категорий формообразования, онтологических представлений о человеке и мире в целом. Перед дизайном возникает новая задача, заключающаяся в формировании ассортиментных комплексов, что заставляет обратиться к прогрессивному методу дизайн-программ. Появляется совершенно новая установка на моделирование человека в среде, что предопределяет в последующем использование методов средового подхода в архитектуре и дизайне. Одним из принципиально новых методов становится метод перекрестного дизайна, сконцентрированный на определении деталей многомерного пространства, моделирующего объект в различных контекстах его функционирования и взаимодействия с окружающим пространством, его деталями, другими объектами и субъектами. При этом особое значение придается идее конструирования абсолютно совершенной универсальной модели, которая позволила бы формировать тип вещи на пересечении ситуаций ее культурно-социального функционирования.

Выводы. Подводя промежуточный итог развития дизайнерской мысли на протяжении двух десятилетий, важно отметить становление советского дизайна в 1970-1980 годы как уникальной системы, основанной на достижениях науки и технического прогресса. В этот период советский дизайн вступает в свое зрелое, оформленное состояние. Дизайн как вид созидательного продуктивного искусства оформился в отдельный самостоятельный социальный институт с единой развитой структурой и разветвленной сетью входящих в него организаций, но в связи с политическими и социальными событиями впоследствии распался на отдельные и разнотильные составляющие, внося хаос в предметно-пространственное и экологическое окружение человека.

ЛИТЕРАТУРА

1. Техническая Эстетика. – 1983. - № 2. - 22 с.
2. URL: <https://www.mirea.ru/about/history-of-the-university/history-of-the-university/> (дата обращения 28.11.2023)
3. Любомирова Е.Е. Дизайнерское образование за 20 лет. Проблемы и перспективы. Проблемы развития дизайнерского образования / Е.Е. Любомирова // Техническая Эстетика. - 1986. - №49. - С. 14-23
4. Горбачев М.С. Политический доклад Центрального Комитета КПСС XXVII съезду Коммунистической партии Советского Союза. – Москва: Политиздат, 1986. - С. 61-62.
5. Сидоренко В.Ф. Модель опережающего образования / В.Ф. Сидоренко // Техническая эстетика. – 1986. - №49. - С. 41-48.

REFERENCES

1. Tehniceskaja Jestetika. – 1983. - № 2. - 22 p.

2. URL: <https://www.mirea.ru/about/history-of-the-university/history-of-the-university/>
(data obrashhenija 28.11.2023)
3. Ljubomirova E.E. Dizajnerskoe obrazovanie za 20 let. Problemy i perspektivy. Problemy razvitija dizajnerskogo obrazovanija / E.E. Ljubomirova // Tehniceskaja Jestetika. - 1986. - №49. - Pp. 14-23
4. Gorbachev M.S. Politicheskij doklad Central'nogo Komiteta KPSS HHVII s#ezdu Kommunisticheskoj partii Sovetskogo Sojuza. – Moskva: Politizdat, 1986. - Pp. 61-62.
5. Sidorenko V.F. Model' operezhajushhego obrazovanija / V.F. Sidorenko // Tehniceskaja jestetika. – 1986. - №49. - Pp. 41-48.

Васильева Евгения Николаевна

кандидат юридических наук,
юрист коллегии адвокатов «Гриднев, Харитонов и Партнеры»
e-mail: office@lpg.com

Vasilyeva Evgeniya N.

Candidate of Law,
Lawyer of the Bar Association "Gridnev, Kharitonov and Partners"

ВОЗЗРЕНИЕ НА МИР ИСКУССТВА

Мировоззрение, будучи системой представлений индивида о его окружении, его месте в мире, об отношениях с внутренней и внешней средой, как правило, не ограничивается взглядами и представлениями о мире, который окружает индивида. Выявлены характерные черты первобытного, мифологического, философского, научного и современного мировоззрения. Обозначена проблема мировоззрения человека, которая проявляется в том, что мировоззрение не имеет общепринятого определения и часто рассматривается и как социальный феномен, и как философская или научная концепция. Делается вывод о том, что с развитием науки и накоплением данных задач философии стал синтез результатов научных изысканий. Вся философия не может быть отнесена к науке, но существует часть философии, которая руководствуется научными критериями и обращается к вопросам, которые играют роль для познания и обеспечивают полноценность и завершенность человеческого знания.

Ключевые слова: искусство, мировоззрение, философия, самопознание, культура.

VIEW OF THE WORLD OF ART

The worldview, being a system of ideas of an individual about his environment, his place in the world, about relations with the internal and external environment, as a rule, is not limited to views and ideas about the world that surrounds the individual. The characteristic features of the primitive, mythological, philosophical, scientific and modern worldview are revealed. The problem of a person's worldview is indicated, which manifests itself in the fact that the worldview does not have a generally accepted definition and is often considered both as a social phenomenon and as a philosophical or scientific concept. It is concluded that with the development of science and the accumulation of data, the task of philosophy has become the synthesis of the results of scientific research. The whole philosophy cannot be attributed to science, but there is a part of philosophy that is guided by scientific criteria and addresses issues that play a role for cognition and ensure the fullness and completeness of human knowledge.

Keywords: art, worldview, philosophy, self-knowledge, culture.

Понятие «мировоззрение» можно определить как систему представлений индивида о его окружении, его месте в мире, об отношениях с внутренней и внешней средой. Кроме того, в понятие «мировоззрение», по мнению Э.П. Литвинова, входят «убеждения и принципы, на которые индивид ориентируется, когда познает и оценивает материальные или духовные явления» [8].

Мировоззрение не ограничивается взглядами и представлениями о мире, который окружает индивида, то есть это не просто картина мира в своем целостном виде. Мировоззрение может быть научным и включать достижения современных

исследований о природе, обществе и самом человеке. Отождествление конкретных наук с мировоззрением невозможно, хотя каждая наука содержит мировоззренческий компонент. Например, Дарвин открыл законы эволюции, которые позволили пересмотреть ряд философских вопросов о живой природе, о происхождении человека и многие другие.

Мировоззрение выступает важным регулирующим принципом отношений между человеком и социальными группами, с которыми он входит в контакт. Мировоззрение берет начало в системе духовных интересов индивида и формируется под влиянием практики и накопленного опыта. В свою очередь, мировоззрение оказывает влияние на жизнь общества и личности. Мировоззрение может быть бытовым и исходить из чувственного восприятия обычной, повседневной жизни и опыта, полученного от предшествующих поколений.

Мировоззрение включает в себя способ мышления о реальности и принципы, по которым живет индивид. Идеалы – неотъемлемый элемент мировоззрения, они играют роль в определении жизненных целей. Жизненные цели человека ставятся в зависимость от представлений человека о мире. Все общественно-политические движения имеют философскую подоплеку и зачастую принимают форму моральных или религиозных догматов.

Е.В. Хазиева выделяет в мировоззрении четыре компонента: «а) познавательный (вбирает в себя различные знания: об обществе, человеке, картине мира; причем это знание может быть продуктом как научного, так и ненаучного познания), б) ценностно-нормативный (система идеалов и ценностей, которыми руководствуется человек, его убеждения и верования, а также нормы поведения), в) эмоционально-волевой (цели индивида и то, как он принимает решения в зависимости от этих целей) и г) практический (практика человека в социуме и вне его, его деятельности)» [16, с. 57].

Мировоззрение формируется в контексте реальной жизни индивида, элементами которой являются природная среда и общество. На мировоззрение оказывают влияние окружающие предметы, явления, отношения различного характера (правового, политического, экономического и т.д.). Ввиду того, что человек как вид является социальным, мировоззрение выступает в роли ориентира для индивида во внешней среде и в самом себе. Отсутствие мировоззрения означает отсутствие ориентиров, из-за чего человек не может обрести гармонию ни с точки зрения психологии, ни в социуме, ни в природе.

Посредством мировоззрения человек интегрирует себя в контекст социума, природы и внутреннего мира. Ценностная ориентация в субъективное и объективное бытие происходит благодаря мировоззрению, так как на мировоззрение влияют культурная (социальная) и природная составляющие, мировоззрение может варьироваться в зависимости от контекста, в котором происходило его формирование.

На протяжении человеческой истории претерпевали изменения технологический и культурный контексты, а вместе с ними и мировоззрение. Можно выделить несколько типов мировоззрения, например, Э.П. Интымаков выделяет «философское, научное, социально-политическое, религиозное, художественное и бытовое» [5, с. 37-38]. Эти типы в разной степени включены в мировоззрение отдельной личности, и их можно схематично представить в виде концентрических кругов, где центральное место отведено философскому мировоззрению. Е.В. Хазиева выделяет следующие типы мировоззрения: первобытное (40 тыс. лет назад – 20 тыс. лет назад), первобытно-религиозное (20 тыс. лет назад – 10 тыс. лет назад), мифологическое (10 тыс. лет назад – 3 тыс. лет назад), философское и религиозное (3 тыс. лет назад – по сегодняшний день), научное (400 лет назад – по сегодняшний день). Как подчеркивает Е.В. Хазиева,

мировоззрения не сменяют друг друга в истории: «на примитивный первобытный тип мировоззрения накладывается мифологический, далее – философский, и так до самого молодого типа – научного, который возник лишь в Новое время» [16, с. 70].

Среди особенностей первобытного мировоззрения выделяют следующие: эмпиричность, синергетичность, равенство между индивидуальным и общественным, в то время как в первобытно-религиозном мировоззрении появляется вера в сверхъестественное. Для мифологического мировоззрения свойственно слияние человека с окружающим его миром, что отчасти проявляется в чувственно-художественном отображении мира. Философское мировоззрение исследует мир через понятия, а религиозное мировоззрение отличается верой в персонифицированного сверхъестественного Бога. Научное мировоззрение стремится к выработке знаний, которые отражали бы действительность такой, какая она есть.

Философское мировоззрение современного индивида включает в себя элементы как научного мировоззрения, так и первобытного, мифологического мировоззрений, которые проявляются в виде суеверий, религиозных верований. Первобытное, мифологическое, религиозное мировоззрения не являются определяющими в современном мире, но при определенных обстоятельствах они могут таковыми стать.

Особенность современного мировоззрения, как уже было сказано, состоит в том, что оно совмещает, а не отрицает все возникшие ранее типы. В этом кроется потенциальная сила мировоззрения современного индивида, который в случае необходимости может задействовать ресурсы мировоззрений предыдущих эпох.

Несмотря на то, что философское мировоззрение сменило мифологическое, оно сохранило его черты. Процесс философствования являлся до определенной степени мифологизацией бытия. А.Ф. Лосев так говорит об античной философии: «Интеллектуальная напряженность очень часто доходила до простой любви к спорам, к риторике. Сократ немислим без постоянных споров; и возникавшая в те времена диалектика была не чем иным, как искусством разговаривать» [9, с. 369].

Философское мировоззрение характеризуется тем, что направляет личность к разрешению вопроса о соотношении понятия и предмета (дух и материя, душа и тело). По выражению Бертрانا Рассела, «философия является чем-то промежуточным между теологией и наукой. Подобно теологии, она состоит в спекуляциях по поводу предметов, относительно которых точное знание оказывалось до сих пор недостижимым; но, подобно науке, она взывает скорее к человеческому разуму, чем к авторитету, будь то авторитет традиции или откровения. Все определенное знание, по моему мнению, принадлежит науке; все догмы, поскольку они выходят за пределы определенного знания, принадлежат теологии. Но между теологией и наукой имеется философия. Почти все вопросы, которые больше всего интересуют умы, таковы, что наука на них не может ответить, а самоуверенные ответы теологов более не кажутся столь же убедительными, как в предшествующие столетия. Разделен ли мир на дух и материю, а если да, то, что такое дух и что такое материя? Подчинен ли дух материи или он обладает независимыми силами? Имеет ли Вселенная какое-либо единство или цель? Развивается ли Вселенная по направлению к некоторой цели?» [14, с. 11].

Давая определение философии, Рассел очерчивает круг проблем, которые волнуют философов, и в их число входит проблема осознания индивидом своего бытия. Данную проблему философия рассматривает иначе, нежели теология и наука. Схожую мысль выразил Ф. Ницше, писавший, что «философия отделилась от науки, когда она поставила вопрос: каково то познание мира и жизни, при котором человек живет счастливее всего?» [13, с. 25]. Из приведенных цитат следует, что оба мыслителя подчеркивают однобокость, присущую как науке, так и теологии (религии). По

сравнению с этими типами мировоззрения философское мировоззрение менее однобоко и может включать элементы других мировоззрений. Из этого следует, что философское мировоззрение следует считать высшим типом мировоззрения.

Б. Рассел отмечал: «Чтобы понять эпоху или нацию, мы должны понять ее философию, а чтобы понять ее философию, мы должны сами в некоторой степени быть философами. Здесь налицо взаимная обусловленность: обстоятельства жизни людей во многом определяют их философию, но и наоборот, их философия во многом определяет эти обстоятельства» [14, с. 12].

Немалую роль в жизни человека играет самопознание. Углубление знаний о самом себе способствует взаимодействию с внешней средой (социальной и природной). Однако на современном этапе степень развития самопознания человека уступает степени познания им окружающего мира. Естественные науки развиваются быстрее и достигли больших успехов, чем науки гуманитарные, исследующие человека и его дух. Это несет в себе опасность, так как человек рискует превратиться из цели познания в средство.

В связи с этим проблема мировоззрения человека особенно актуальна. Мировоззрение не имеет общепринятого определения и часто рассматривается и как социальный феномен, и как философская или научная концепция. Однако независимо от определения именно философский тип мировоззрения следует считать высшей формой несмотря на то, что исторически он возник раньше научного. Это связано с тем, что в силу своих особенностей философский тип мировоззрения может включать в себя и предшествующие ему типы, и те, что появились позже или одновременно с ним.

Другим актуальным вопросом является вопрос о возможном синтезе типов мировоззрения. Чаще всего речь идет о синтезе религиозного, философского и научного мировоззрений. Необходимость синтеза продиктована развитием духовной жизни, усложнением и фрагментированностью сознания современного индивида и социума, для которых представляется невозможным принятие какой-то одной отдельной мировоззренческой модели. В условиях глобализации остро встает вопрос о необходимости синтеза рациональных и иррациональных представлений, формирования нового взгляда на мир, историю, социум и человека. Задача философов в том, чтобы уловить характеристики нового взгляда.

Это является необходимым условием для нахождения ответов на вечные вопросы бытия: «Кто мы?», «Откуда?», «Куда идем?», «Что нас ждет?»

Изначальная задача философии состояла в том, чтобы осмыслить проблемы бытия, которые являются основными и наиболее важными для человека, познать его место во вселенной. Такой подход предполагал стремление философии обобщить действительность, рассмотреть ее как нечто целостное и неразделенное. А.А. Гусейнов писал: «первая, сразу бросающаяся в глаза особенность философии как самостоятельной области знания состоит в том, что она является самой общей, до неопределенности общей наукой. Она стремится охватить мир в целом, в его первоосновах» [2, с. 47].

Истинно познавательную деятельность может осуществлять лишь человек. Однако, человек в силу своих физических и психологических особенностей ограничен в своем познании. Ограниченность человеческого аппарата познания обуславливает существование двух подходов: аналитического и обобщенно-синтетического.

Аналитический подход предполагает разделение знания на дисциплины и дальнейшее изучение отдельных областей. По этому пути пошла наука: она сделала знание социальным, то есть в науке существует стремление любое личностное, индивидуальное знание сделать общедоступным.

Декарт писал: «Все науки настолько связаны между собою, что лучше изучать их все сразу, нежели какую-либо одну из них в отдельности от всех прочих» [3, с. 20].

Очевидно, что сейчас слова Декарта трудно реализовать на практике, так как объем накопленных знаний в каждом разделе науки настолько велик, что не поддается изучению одним индивидом.

С развитием человеческого знания об окружающем мире, с накоплением фактической информации увеличивалось число дисциплин. Дальнейшая дифференциация знания на сферы предполагала, что человек, посвящающий себя науке, обладает узкой специализацией, позволяющей ему эффективно оперировать знаниями и умениями в определенной дисциплине. Ученый, в силу объема информации, вынужден ограничивать свою деятельность до задач определенной дисциплины или узкого направления внутри этой дисциплины, из-за чего масштаб описываемого им фрагмента действительности заметно уменьшается.

Т.Б. Любимова пишет, ссылаясь на И. Канта, что единая теоретическая научная картина мира не может существовать в силу особенности науки как способа познания, и потому она «по необходимости вынуждена пребывать в раздробленном состоянии разрозненного, фрагментарного знания» [10, с. 104].

В современном контексте, когда объемы информации превышают аналитические возможности науки, философия снова приобретает актуальность. Философия занимает место центральной науки, которая обращается к наиболее общим и существенным вопросам. Кроме того, философия должна искать пути синтеза и интеграции фундаментальных знаний, полученных частными науками. Такой подход к познанию называется синтетическим, и он подразумевает, что философия, рассматривая все многообразие информации о мире, отбирает наиболее важное и существенное, а затем синтезирует знание.

По мнению С.М. Зимина, «интегрирующая функция философии заключается в ее имманентной способности объединять, синтезировать знания, добытые частными науками в целях получения более общего знания, освобожденного от деталей, подробностей, носящих непринципиальный, временный и местный характер» [4, с. 127].

Аккумуляция и обобщение наиболее важных фактов, явлений и проблем, с которыми столкнулся человек на протяжении своей познавательной деятельности, является задачей именно философии. Выполнение этой задачи несет в себе культурную и интеллектуальную ценность. Философия способна выполнить эту задачу и существовать как синтетическая наука, в силу своей традиционной направленности на обобщение и обращение к общим вопросам бытия.

Тем не менее существует ряд критериев, которым философия должна соответствовать, чтобы ее рассматривали как науку:

– критерий доказательности предполагает «логическую обоснованность каждого положения другими, уже доказанными положениями» [1, с. 80], и позволяет исключить аргументацию через веру, то есть утверждение: «Это истинно, так как я в это верю». Для науки важен принцип истинности, и потому любой постулат должен иметь логическое подтверждение и не противоречить ранее доказанным фактам. Ненаучное знание при этом часто оперирует сведениями, которые недоказуемы и должны браться на веру, истинность такого знания не подвергается строгому доказательству:

– критерий непротиворечивости, во-первых, говорит о том, что научное знание не может содержать в себе взаимоисключающих суждений, во-вторых, отличает научное знание от ненаучного. Для ненаучного знания, в частности религиозного, характерны парадоксы – например, парадокс о свободе воли: все предопределено Богом, и в то же время человек свободен;

– критерий эмпирической проверяемости предполагает экспериментальное подтверждение или опровержение выдвигаемых теоретических суждений. При

совершении эмпирической проверки знания исследователь либо подтверждает теорию (это носит название верификация), либо опровергает (фальсификация). Идя таким путем, исследователь, во-первых, устанавливает истинное знание, во-вторых, отсекает ложное. Если факты, изложенные в гипотезе или теории, проходят проверку и подтверждаются, то следует считать такую теорию истинной. При несовпадении теория или гипотеза признаются ложными. Верификация не ограничивается одним актом, зачастую это длительный и многократный процесс, и лишь спустя несколько циклов экспериментальной проверки, когда все положения, соответствующие реальности, подтверждены, а все ложные отсечены, можно говорить об истинности того или иного знания, теории, гипотезы.

Достоверность эмпирического материала – результаты экспериментов и наблюдений – должны статистически устойчиво повторяться из раза в раз. Также при проведении эксперимента другим лицом результаты должны воспроизводиться. Часто при написании научной работы исследователь описывает материалы и методы, с помощью которых был достигнут результат. Любой человек, следуя таким указаниям, может воспроизвести эксперимент и получить похожий результат. В случае несовпадения результатов можно говорить об ошибках, допущенных в экспериментах, неучтенных факторах, которые привели к разнице в результатах. В социально-гуманитарных науках редко прибегают к экспериментам, так как их проведение зачастую невозможно. Вместо этого используются множественные суждения, взятые из разных независимых источников;

– критерий общезначимости говорит о том, что знание должно получить всеобщее признание в научном сообществе. Если знание признается большинством, то тогда его следует считать истинным;

– критерий системности означает, что все элементы научного знания связаны между собой и зависят друг от друга. Если гипотеза соответствует полученному знанию, то можно предположить, что она также истинна. При этом критерий системности говорит о том, что новое знание должно учитывать знания, которые были получены и в других областях науки, и не противоречить им. При наличии противоречия хотя бы с одним элементом уже доказанного научного знания можно подвергнуть сомнению истинность выдвигаемой гипотезы.

Как утверждает В.Ю. Яковлев: «цель науки – объективное знание» [17, с. 49], которое достигается путем принятия вышеизложенных критериев. Однако бывают случаи, когда не все из указанных критериев выполняются. Зачастую это происходит, когда еще не накоплен достаточный объем информации, необходимый для получения истинного знания. Например, долгое время велись споры о природе света: одни ученые настаивали на необходимости воспринимать свет как частицу, другие – как волну.

Относительный характер критериев научности ведет к тому, что в науке существуют заблуждения, но многократные циклы верификации и фальсификации приводят в конце концов к отсеву неистинного знания.

Философия отчасти отвечает приведенным критериям: она непротиворечива, системна, доказательна, но вопрос об эмпирической проверяемости ее выводов остается открытым. Некоторые положения философии, например о сознании как функции мозга, подтверждаются медицинскими исследованиями и экспериментами. Однако не всякая философская истина может быть подтверждена каким-либо специальным экспериментом. Тем не менее подтверждение философским теориям можно найти в других формах эмпирического знания, к которым относятся наблюдения, реформы, социальные изменения, художественная. Существует и другой тип знания, который не исследуется рациональной научной философией и наукой. К примеру, душа человека и

сам факт ее существования на данном этапе могут быть исследованы лишь нерационалистической философией, религией и другими ненаучными типами познания.

В целом проверка философского знания осуществляется в основном не за счет экспериментов, а через анализ всей совокупности человеческого опыта. Это возможно потому, что философия сама стремится к обобщению и оценивает все человечество в целом. Безусловно, научное знание, доказанные факты и положения, в силу собственной объективности, имеют немалое значение в оценке философского знания. Эти данные выступают для научной философии в качестве своеобразного эмпирического материала. В свою очередь, ненаучная философия часто основывается на недостоверном знании. Однако для обоих типов философии свойственно обращение к нерациональным формам сознания: эмоциям, стремлениям, бессознательным установкам.

Другим критерием научности, который с трудом можно отнести к философии, является общезначимость. Философское знание зачастую относительно и значимо лишь внутри группы лиц, которые относят себя к определенной философской школе. Очевидно, что для философа-материалиста не будет иметь значения знание, полученное в рамках идеализма, поскольку оно будет входить в противоречие с основными постулатами материализма. Однако, нельзя говорить о том, что и в науке существует абсолютная общезначимость: часто мы можем наблюдать борьбу научных направлений. Тем не менее в науке степень разрозненности не так высока, что определяется отсутствием в научном дискурсе таких факторов, как эмоции, чувства и т.д.

Для научной философии свойственны принципы познаваемости сущностей, системности, историзма, релятивности, взаимосвязи качества и количества, восхождения от единичного к общему и обратно, детерминизма, единства необходимости и случайности, многовариантности развития. К тому же философия имеет и свой язык, и особый понятийный аппарат.

Основываясь на вышеизложенных критериях, можно говорить о том, что философия, во всяком случае какая-то ее часть, является одной из наук со своим предметом и областями исследования, к которым относятся:

- идентификация и исследование зарождающихся проблем и предметных областей, которые невозможно отнести к одной из существующих дисциплин; философия также занимается исследованием связи между различными предметами и науками, выявляя степень их связности и потенциал к взаимодействию;
- осмысление вечных вопросов бытия, познания человеческого существования и других наиболее общих явлений;
- отбор из совокупности всего знания, полученного научными и ненаучными методами, наиболее важного, имеющего значение для человечества;
- синтез отобранного знания, создание наиболее общих теорий, разъясняющих общие принципы функционирования человека и окружающего его мира.

Такое отношение к философии может быть подвергнуто критике со стороны научного сообщества на основании того, что вопросы, к которым обращается философия, отчасти пересекаются с предметными областями других наук. Вопросы эти зачастую размыты, что не позволяет идентифицировать философию как науку определенной предметной области. Более того, методология философии и методология науки отличаются. Для науки обязательно эмпирическое исследование, верификация или фальсификация выдвигаемых гипотез. В случае философии уровень обобщения настолько велик, что представляется затруднительным использовать лишь экспериментальные данные для ответа на философские вопросы.

Однако, такие особенности позволяют науке быть более гипотетичной и включать в себя, кроме научных признаков и методов, также элементы иррационального. Это ведет

к большей свободе в построении теорий и гипотез.

На основании вышеизложенного можно сделать следующие заключения.

Философия, предшествуя науке, первая обратилась к вопросам, которые теперь традиционно рассматривают как область научного исследования.

С развитием науки и накоплением данных задач философии стал синтез результатов научных изысканий. Обращаясь к науке, философия формировала общие представления о мире и, в итоге, произошло то, что Ю.Н. Солонин описал как: «в русле гносеологического направления вызрела популярнейшая версия решения проблемы единства знания, исходящая из тезиса о решающей роли философии в интеграции знания. <...> Ориентация на философию... представляется... вполне естественной, согласующейся с ее сущностью» [15, с. 43].

Специализация научного знания ведет к разобщению между дисциплинами науки. Философия берет на себя задачу связать воедино различные компоненты научного знания, однако, как утверждает В.В. Налимов «работать в междисциплинарной области опасно – всегда можно попасть под удар со стороны представителей монодисциплинарного знания: их локальная эрудиция будет выше эрудиции полидисциплинарного исследователя» [12, с. 282-283].

Эти отличительные черты философии критикуются классической наукой, но при этом они играют роль в процессе познания, в том числе научного. Философия расширяет горизонты познания и обеспечивает целостность знания. Вся философия не может быть отнесена к науке, но существует часть философии, которая руководствуется научными критериями и обращается к вопросам, которые играют роль для познания и обеспечивают полноценность и завершенность человеческого знания.

Искусство, как и философия, по мнению Л.В. Мальцевой «отражает духовный мир человека и его отношения с людьми и окружающим миром» [11, с. 19]. Современная наука, несмотря на свою полную приверженность логике, интересуется искусством как иррациональной сферой деятельности. Искусство является мощным катализатором таких явлений, как сила воображения, интуиция, то есть способностей, необходимых и ученым, и философам.

Невозможно представить культуру без философской мысли или без художественных ценностей. Стиль мышления, который пронизывает народные изречения, сказки и песни, книги, картины и скульптуры, свидетельствует о философском мышлении и способности воспринимать и преобразовывать мир эстетически.

Г.Г. Коломиец утверждает, что, как и философия, искусство «выполняет коммуникативную функцию» [7, с. 158]. Через философию и искусство люди передают друг другу свои чувства, свои мысли. Наука ответственна перед обществом за истинное отражение мира, ее функция – объективно анализировать события. Основная задача искусства – формирование взгляда на мир и его философское осознание.

Г. Гегель писал: «Индивидуальность или особенность человека не является препятствием для универсальности воли, но подчиняется ей. Справедливое, моральное или, иными словами, хорошее действие, пусть и совершается одним человеком, тем не менее одобряется всеми. Каждый понимает, что поступил бы так же, и его воля находится в согласии с тем действием, что он наблюдает. Здесь происходит то же самое, что и с произведением искусства. Даже те, кто не может создать произведение, находят в нем свою собственную сущность. Таким образом, такая работа действительно универсальна. Чем больше ее индивидуальный создатель растворяется в ней, тем больше одобрения он получает» [18, с. 46].

Философия от начала и до конца теоретична, а искусство – это результат работы воображения и чувств. Философская мысль отражает свой предмет в понятиях, в

категориях. С другой стороны, искусство характеризуется эмоциональным и воображаемым отражением и трансформацией реальности. Это не означает, что искусство не содержит концепций. Без высокой степени интеллекта не может быть тонких чувств, и из этого следует, что искусство, которое эстетически выражает эмоционально-интеллектуальный мир человека в его отношениях с окружающей средой, неизбежно ощущает влияние философии и других наук.

Мы можем говорить о философском содержании искусства точно так же, как мы можем говорить о философском содержании науки, когда ученый начинает рассматривать ее сущность, моральную ценность, социальную ответственность и т.д. Категории философии пронизывают все формы мышления, в том числе и художественные. Без них ни один художник не мог бы обобщать, оценивать качества предмета, сохранять пропорции, важнейший элемент в эстетическом воображении, или постигать противоречия жизни таким образом, чтобы дать им более полное выражение.

Обращение философии к творчеству и эстетике ведет к трансформации процесса познания. Это проявляется в том, что для постнеклассической философии характерно обращение к индивидуальному, интуитивному, иррациональному. По утверждению Л.Б. Капустиной: понятия «универсального, абсолютного, этически оправданного» [6, с. 32], с другой стороны, не представляют интереса для философии современного периода. Интерес к искусству и всему поэтическому не был уникален лишь для философов «чувственно-эстетического» направления, в эпоху постмодерна и теоретики-рационалисты, и представители науки начинают проявлять интерес к методологии искусства.

Встречное движение можно наблюдать и в искусстве. Уже с начала XX века происходит интеллектуальное наполнение искусства: художники обращаются к рациональному опыту, из-за чего искусство начинает концептуализироваться. Нельзя не заметить возросший интерес искусства к философской и научной формам познания. Это проявляется в желании художника обратиться к слову, чтобы дать выражение, толкование и критику как самого художественного процесса, так и результата художественной деятельности.

Из этого можно сделать вывод о том, что для современной культуры становится актуальным рассмотрение рационального опыта (философского или научного) в рамках художественной практики, а также обратное движение, проявляющееся в интеграции нерациональных форм познания в процесс философского или научного исследования.

Таким образом, современная культура ищет способы объединения рационального и иррационального. Эта отличительная черта современного культурного процесса находит свое отражение в искусстве, философии и науке. Более того, становится актуальным взаимодействие разных дисциплин, синтез подходов к процессу познания, например на стыке философии и искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Губанов Н. И., Губанов Н. Н., Волков А. Э. Критерии истинности и научности знания // Философия и общество. 2016. № 3(80). С. 78-95.
2. Гусейнов А. А. Философия: между знаниями и ценностями // Философские науки. 2001. № 2. С. 47-67.
3. Декарт Р. Правила для руководства ума. М.: Мысль, 1898. 654 с
4. Зимин С. М. Философия как наука и как явление культуры // Философия и общество. 2003. № 3. С. 121-139.
5. Интымакова Л. Г., Чередникова Н. П. Мировоззрение: структура и способы организации // Вестник Таганрогского института имени А. П. Чехова. 2008. № 2.

- С. 32-38.
6. Капустина Л. Б. Взаимодействие философии и искусства как предмет теоретического осмысления в западной культуре: дис. д-ра филос. наук. СПб., 2005. 315 с.
 7. Коломиец Г. Г. Искусство как способ быть в мире, или к вопросу о коммуникативной функции искусства // Вестник Оренбургского государственного университета. 2007. № 7. С. 158-162.
 8. Литвинов Э. П. Личность и ее мировоззренческие основы // Электронное научное издание «Альманах Пространство и Время». 2013. Т. 2. № 1. С. 1-23.
 9. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития: в 2 кн. Кн. 1. М.: Искусство, 1992. 690 с.
 10. Любимова Т. Б. Бесконечный лабиринт (философское эссе) // Полигнозис. 2001. №4 (16). С. 104-109.
 11. Мальцева Л. В. Искусство, философия, общественное сознание // Общество: философия, история, культура. 2012. № 1. С. 19-22.
 12. Налимов В. В. Канатоходец. Воспоминания. М.: Прогресс, 1994. 456 с.
 13. Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое. По ту сторону добра и зла. СПб.: Вестник знания, 1907. 384 с.
 14. Рассел Б. История западной философии. Новосибирск: Сибирь, 1994. 832 с.
 15. Солонин Ю.Н., Дудник С.И. Философия в движении от классического к современному образу // Мысль: Философия в преддверии XXI столетия: сб. ст. / редкол.: А. И. Бродский и др. СПб: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 1997. С. 43-49.
 16. Хазиева Е. В. Философское мировоззрение как субъективная реальность: дис. канд. филос. наук. Уфа: Изд-во БГПУ, 2002. 265 с.
 17. Яковлев В. Ю. Принцип объективности и ценности научного познания // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2009. № 87. С. 49-59.
 18. Hegel Georg Wilhelm F. Samtliche Werke. Dritter Band: Philosophische Propaedetik, Gymnasialreden und Gutachten uber den Philosophie-Unterricht. Fr. Frommans Verlag, Stuttgart, 1971. 335 s.

REFERENCES

1. Gubanov N. I., Gubanov N. N., Volkov A. E. Kriterii istinnosti i nauchnosti znaniya [Criteria of truth and scientific knowledge] // Filosofiya i obshchestvo [Philosophy and Society]. 2016. № 3(80). Pp. 78-95.
2. Gusejnov A. A. Filosofiya: mezhdru znaniyami n cennostyami [Philosophy: between knowledge and values] // Filosofskie nauki [Philosophical Sciences]. 2001. № 2. Pp. 47-67.
3. Dekart R. Pravila dlya rukovodstva uma [Rules for guiding the Mind]. M.: Mysl', 1898. 654 p.
4. Zimin S. M. Filosofiya kak nauka i kak yavlenie kul'tury [Philosophy as a science and as a cultural phenomenon] // Filosofiya i obshchestvo [Philosophy and Society]. 2003. № 3. Pp. 121-139.
5. Intymakova L. G., SCherednikova N. P. Mirovozzrenie: struktura i sposoby organizacii [Worldview: structure and methods of organization] // Vestnik Taganrogskego instituta imeni A. P. SChekhova [Bulletin of the A. P. Chekhov Taganrog Institute]. 2008. № 2. Pp. 32-38.
6. Kapustina L. B. Vzaimodejstvie filosofii i iskusstva kak predmet teoreticheskogo osmysleniya v zapadnoj kul'ture [The interaction of philosophy and art as a subject of theoretical understanding in Western culture]: dis. d-ra fil. nauk. SPb., 2005. 315 p.

7. Kolomic G. G. Iskusstvo kak sposob byt' v mire, ili k voprosu o kommunikativnoj funkcii iskusstva [Art as a way to be in the World, or to the question of the communicative function of art] // Vestnik Orenburgskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of the Orenburg State University]. 2007. № 7. Pp. 158-162.
8. Litvinov E. P. Lichnost' i ee mirovozzrencheskie osnovy [Personality and its ideological foundations] // Elektronnoe nauchnoe izdanie «Al'manah Prostranstvo i Vremya» [Electronic scientific publication "Almanac Space and Time"]. 2013. T. 2. № 1. Pp. 1-23.
9. Losev A. F. Istoriya antichnoj estetiki. Itogi tysyacheletnego razvitiya [The history of ancient aesthetics. Results of the millennial development]: v 2 kn. Kn. 1. M.: Iskusstvo, 1992. 690 p.
10. Lyubimova T. B. Beskonechnyj labirint (filosofskoe esse) [Infinite labyrinth (philosophical essay)] // Polignozis [Polygnosis]. 2001. №4 (16). Pp. 104-109.
11. Mal'ceva L. V. Iskusstvo, filosofiya, obshchestvennoe soznanie [Art, philosophy, public consciousness] // Obshchestvo: filosofiya, istoriya, kul'tura [Society: philosophy, history, culture]. 2012. № 1. Pp. 19-22.
12. Nalimov V. V. Kanatohodec. Vospominaniya [Tightrope walker. Memories]. M.: Progress, 1994. 456 p.
13. Nicshe F. CHelovecheskoe, slishkom chelovecheskoe. Po tu storonu dobra i zla [Human, too human. Beyond good and Evil]. SPb.: Vestnik znaniya, 1907. 384 p.
14. Rassel B. Istoriya zapadnoj filosofii [History of Western Philosophy]. Novosibirsk: Sibir', 1994. 832 p.
15. Solonin YU. N., Dudnik S. I. Filosofiya v dvizhenii ot klassicheskogo k sovremennomu obrazu [Philosophy in motion from the classical to the modern image] // Mysl': Filosofiya v preddverii XXI stoletiya Thoughts: [Philosophy on the eve of the XXI century]: sb. st. / redkol.: A. I. Brodskij i dr. SPb: Izd-vo S.-Peterb. un-ta, 1997. Pp. 43-49.
16. Haziya E. V. Filosofskoe mirovozzrenie kak sub"ektivnaya real'nost' [Philosophical worldview as a subjective reality]: dis. kand. filoz. nauk. Ufa: Izd-vo BGPU, 2002. 265 p.
17. Yakovlev V. YU. Princip ob"ektivnosti i cennosti nauchnogo poznaniya [The principle of objectivity and the value of scientific knowledge] // Izvestiya Rossijskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gercena [Proceedings of the A. I. Herzen Russian State Pedagogical University]. 2009. № 87. Pp. 49-59.
18. Hegel Georg Wilhelm F. Samtliche Werke. Dritter Band: Philosophische Propadeutik, Gymnasialreden und Gutachten uber den Philosophie-Unterricht. Fr. Frommans Verlag, Stuttgart, 1971. 335 p.

Алимова Эльвина Смагиловна
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры вокального искусства и дирижирования
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»
e-mail: ibraimova-2019@inbox.ru

Alimova Elvina S.
Candidate in History of Arts,
Associate Professor of the Department of Vocal Arts and Conducting
Crimean University of Culture, Arts and Tourism

О СООТНОШЕНИИ НАРОДНОЙ И АКАДЕМИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ В РЕПЕРТУАРЕ ВОКАЛЬНЫХ АНСАМБЛЕЙ КРЫМА

Аннотация. Актуальность исследуемой проблемы: В статье проанализирован современный репертуар вокальных ансамблей Крыма. Дело в том, что в репертуаре многих ансамблей есть композиции, относящиеся и к академическим, и к народным вокальным традициям. В данной связи интерес представляет исследование соотношения разных видов вокала в отдельно взятых музыкальных учреждениях региона. О необходимости правильного подбора репертуара для исполнителей и ансамблей пишут многие исследователи и музыковеды. Важно указать на то, что работу по подбору репертуара обычно осуществляют не только руководители ансамблей, но и преподаватели вокала в музыкальных вузах. У них есть своя, профессиональная точка зрения, которая подчас имеет решающее значение для вокальных коллективов. Ряд преподавателей в музыкальных вузах также являются создателями и руководителями своих вокальных ансамблей, для которых они подбирают соответствующий репертуар.

Цель статьи: определить соотношение между академическим и народным вокальным репертуаром для музыкальных ансамблей Крыма.

Ведущие подходы к исследованию проблемы: Е.В Ровнер упоминает о важности драматургической составляющей при формировании репертуара, о соблюдении хронологии при обработке произведений, о важности продумывания тонального ряда программы. О.Н. Аверьянова пишет о том, что важна не сложность репертуара, а способность участников коллектива вложить максимум сил в его воспроизведение, заинтересованность участников коллектива в той музыке, которую они воспроизводят. Руководителю музыкального коллектива, как и педагогу в музыкальном вузе, нужно делать ставку на расширение музыкального кругозора музыкального коллектива, расширение репертуара.

Основные результаты работы: Анализ репертуара вокальных коллективов Крыма показывает нам наличие соотношения в пользу классического академического вокала. Это означает, что крымчане все же предпочитают в большей степени классические произведения.

Практическая значимость работы: Состоит в том, что вокальные ансамбли Республики Крым имеют возможность скорректировать свой репертуар на основании предпочтений крымчан.

Ключевые слова: народная музыка, академическая музыка, консерватория, вокальный ансамбль, репертуар.

ON THE RELATIONSHIP OF FOLK AND ACADEMIC MUSIC IN THE REPERTOIRE OF VOCAL ENSEMBLES OF CRIMEA

Annotation. Relevance of the researched problem: The article analyzes the modern repertoire of the Crimean vocal ensembles. The fact is that in the repertoire of many ensembles there are compositions related to both academic and folk vocal traditions. In this regard, it is of interest to study the correlation of different types of vocals in individual musical institutions in the region. Many researchers and musicologists write about the need for the correct selection of repertoire for performers and ensembles. It is important to point out that repertoire selection is usually carried out not only by ensemble leaders, but also by vocal teachers in music universities. They have their own, professional point of view, which is sometimes crucial for vocal groups. A number of teachers in music universities are also the creators and leaders of their own vocal ensembles, for which they select the appropriate repertoire.

The purpose of the article: to determine the relationship between the academic and folk vocal repertoire for the musical ensembles of the Crimea.

Leading approaches to the study of the problem: E.V. Rovner mentions the importance of the dramatic component in the formation of the repertoire, the observance of chronology in the processing of works, the importance of thinking through the tonal range of the program. O. N/ Averyanova writes that it is not the complexity of the repertoire that is important, but the ability of the team members to put maximum effort into its reproduction, the interest of the team members in the music that they reproduce. The head of a musical group, as well as a teacher in a music university, needs to bet on expanding the musical horizons of a musical group, expanding the repertoire.

The main results of the work: Analysis of the repertoire of the vocal groups of the Crimea shows us the presence of a correlation in favor of classical academic vocals. This means that the Crimeans still prefer classical works to a greater extent.

Practical significance of the work: It consists in the fact that the vocal ensembles of the Republic of Crimea have the opportunity to adjust their repertoire based on the preferences of the Crimeans.

Keywords: folk music, academic music, conservatory, vocal ensemble, repertoire.

Постановка проблемы

О важности правильного подбора репертуара для исполнителей и ансамблей пишут многие исследователи и музыковеды. Важно указать на то, что работу по подбору репертуара обычно осуществляют не только руководители ансамблей, но и преподаватели вокала в музыкальных вузах. У них есть своя, профессиональная точка зрения, которая подчас имеет решающее значение для вокальных коллективов. Ряд преподавателей в музыкальных вузах также являются создателями и руководителями своих вокальных ансамблей, для которых они подбирают соответствующий репертуар.

Например, можно вспомнить опыт профессора Е.В. Ровнера в Санкт-Петербургском институте культуры. Профессор Е.В. Ровнер создал вокальный ансамбль «Монплеzir», который с успехом гастролировал не только по территории Санкт-Петербурга и Ленинградской области, но и по территории многих других регионов и получил несколько музыкальных премий. Он считал, что правильный подбор репертуара имеет огромное значение для успеха любого вокального коллектива, поскольку является его визитной карточкой [9].

Обзор литературы по теме исследования.

Обзор настоящей темы работы представлен различными вокально-педагогическими источниками, это и современные труды, и труды прошлых эпох. Это, в

том числе, и работы известных педагогов по вокалу, которые воспитали известных исполнителей, а также исследователей в сфере музыкального искусства:

- Закирова, А.Ф. Педагогическая герменевтика
- Каргальцев К.Б. Проблемы выбора вокального репертуара в творческом процессе руководителя народно-певческого коллектива
- Ровнер В. Е. Обработки и переложения для вокального ансамбля
- Руденко В. И. Вопросы музыкальной педагогики
- Суханов, И.В. Обычай, традиции и преемственность поколений

Методологическая база исследования.

Использование аналитического метода при анализе репертуара вокальных коллективов Крыма.

Цель статьи

Цель статьи – определить соотношение между академическим и народным вокальным репертуаром для музыкальных ансамблей Крыма.

Гипотеза исследования

Гипотеза исследования – предположение о том, что в репертуаре вокальных ансамблей региона народная музыка преобладает над классической.

Научная новизна

Новизна исследования: Связана с проведением экспериментальной части анализа для вокальных ансамблей Республики Крым.

Изложение основного материала

Е.В. Ровнер предложил несколько важных критериев для выбора композиций для вокальных ансамблей:

1.Художественная ценность – произведение, которое подбирается для вокального репертуара, должно иметь определенную художественную ценность.

2.Доступность – выбранный материал должен соответствовать возможностям коллектива – его опыту, знаниям, возрасту, возможностям по проведению репетиций в течение определенного времени.

3.Принцип постепенного усложнения репертуара – важно последовательно развивать способности участников коллектива, переходить от простых композиций к более сложным. Это касается и зрителя – если зритель, который приходит на концерт, имеет возраст 17-18 лет, то постепенно он привыкает к более сложным по характеру произведениям.

4.Стилистическое разнообразие – это именно то, что важно для нашего конкретного исследования: тот вокальный ансамбль, который старается делать свой музыкальный репертуар более разнообразным, выигрывает по части интереса аудитории. Так, если он делает ставку на оба вида вокала, то зрительский охват получается более внушительным.

Е.В Ровнер упоминает о важности драматургической составляющей при формировании репертуара, о соблюдении хронологии при обработке произведений, о важности продумывания тонального ряда программы.

Как указывает О.Н. Аверьянова, заведующая фольклорным отделением детской музыкальной школы имени А.К. Глазунова: «Тщательно подобранный репертуар предсказывает будущее коллектива. Анализ репертуара того или иного коллектива позволяет определить творческий почерк, качество, вкусовые оценки, возможности, направление» [1].

О.Н. Аверьянова пишет о том, что важна не сложность репертуара, а способность участников коллектива вложить максимум сил в его воспроизведение, заинтересованность участников коллектива в той музыке, которую они воспроизводят.

Руководителю музыкального коллектива, как и педагогу в музыкальном вузе, нужно делать ставку на расширение музыкального кругозора музыкального коллектива, расширение репертуара. Возможно сотрудничество между этими людьми в процессе создания репертуара. Для этого следует производить качественный анализ произведения, которое планируется для репетиций, выделить его сильные и слабые стороны, художественную и эстетическую ценность, определить, подходит ли оно для репетиций в каждом конкретном случае, те трудности, с которыми придется столкнуться исполнителям.

Большое содействие в таком деле оказывает методический анализ, он помогает разобрать особенности произведения оптимальным образом. При осуществлении подбора репертуара для ансамбля нужно непременно принимать во внимание художественные достоинства конкретного произведения.

В статье К.Б. Каргальцева «Проблемы выбора вокального репертуара в творческом процессе руководителя народно-певческого коллектива» также речь идет о важности проблемы отбора репертуара для вокального коллектива. Автор определяет выбор репертуара не как одномоментное событие, а как длительное событие, которое создается на основании репертуарной политики ансамбля и отличается сложностью [5].

При работе по формированию репертуара руководителю коллектива необходимо применить имеющийся у него музыкальный опыт, музыкальную культуру, а также учитывать атмосферу, сложившуюся в коллективе и интересы участников.

Автор определяет несколько стадий работы по формированию репертуара:

1. Выбор цели и задач. Руководитель ансамбля должен понимать, почему он отбирает тот или иное музыкальное произведение для репертуара. Не менее важно ориентироваться на преобладающий в ансамбле вид вокала.
2. В работе помогает просмотр аудио- и видеозаписей. Руководителю ансамбля важно ознакомиться с записями тех музыкальных произведений, которые он планирует взять в работу, посмотреть, как справлялись со своей работой другие вокалисты. Также такой просмотр помогает в оценке художественной и эстетической ценности музыкального произведения, что помогает в деле последующей реализации.
3. Осмысление произведения и его адаптация. Если произведение нравится руководителю ансамбля, но в существующем виде его репетировать нельзя, то его нужно адаптировать для исполнения. Это может быть аранжировка или переложение композиции.
4. Анализ музыкального языка, на котором создано произведение. Прослушивание исполнения произведения другими вокальными коллективами дает руководителю возможность понять, каковы его музыкальные особенности.
5. Исследование текста произведения
6. Учет нюансов и особенностей произведения
7. Этап воплощения произведения на сцене.

Далее обратимся к практическому анализу. В начале исследования мы должны найти источник, который даст нам представление о современных вокальных ансамблях, которые работают на территории Крыма. Чтобы это сделать, мы обратимся к такому актуальному ресурсу, как сайт Крымской государственной филармонии [7].

Необходимо зайти на раздел сайта филармонии под названием «Афиша». Далее мы будем работать с репертуаром тех музыкальных коллективов, которые указаны на данном ресурсе. Например, в филармонии постоянно выступает вокально-хореографический ансамбль «Таврия» – это музыкальный коллектив, который формировался непосредственно в филармонии.

На том же сайте представлен текущий репертуар музыкального коллектива, который используется в ходе его выступлений. Рассмотрим соотношение академического и народного музыкального репертуара на примере крупномасштабных проектов, реализованных коллективом. Всего на сайте указан 31 проект, относимый к вокалу разного типа. Результат анализа сведем в таблицу 1.

Таблица 1. Виды вокала в репертуаре вокального ансамбля «Таврия»

Вид вокала	Количественные показатели
народный	10
академический	5
духовный	1
эстрадный	5

Чтобы представить себе это соотношение более наглядно, построим диаграмму (рис.1).



Рис.1. Соотношение разных видов вокала в репертуаре вокального ансамбля «Таврия»

Исходя из диаграммы, можно еще раз указать на то, что академический вокал является преобладающим в репертуаре вокального ансамбля «Таврия». Таким образом, гипотеза, которая высказана в начальной части исследования, не нашла своего подтверждения. Однако делать выводы о ее верности на основании только одного вокального коллектива преждевременно. В таблице 2 мы проанализировали отдельно академические номера коллектива на степень однородности.

Таблица 2. Анализ академического репертуара ансамбля «Таврия»

Вид академического вокала	Количественные показатели
Современные композиции	3
Классические композиции	7

Таблица показывает нам наличие соотношения в пользу классического академического вокала. И это вполне логично, поскольку современные композиции –

например, оперы, ставятся на сцене гораздо реже, это всегда определенный риск для коллектива.

Пользуясь все тем же сайтом Крымской государственной филармонии, подберем далее другой вокальный коллектив для дальнейшего анализа.

Ансамбль «Подворье» - это театр народной песни, как об этом заявлено на одной из страниц сайта Крымской государственной филармонии [2].

В основе репертуара ансамбля «Подворье» – музыкальные программы театрализованного типа, которые создавались на основании обрядов, традиций, сказок. Если ориентироваться на записи с концертов, то оказывается, что в репертуаре коллектива есть 9 различных программ, целиком составленных только лишь из произведений, относимых к народной музыке. Таким образом, гипотеза подтверждается, но только для отдельно взятого вокального коллектива.

Рассмотрим деятельность еще одного вокального коллектива полуострова – Камерного хора Крымской государственной филармонии «Таврический благовест». С этой целью мы посетим сайт концертного зала имени С.С. Прокофьева [7].

Конечно, на ресурсе представлена далеко не вся концертная программа, однако на ее основании можно получить общее представление о том, какой вид вокала для него выступает в качестве преобладающего. Результаты анализа сведем в таблицу 3.

Таблица 3. Виды вокала в репертуаре вокального ансамбля «Таврический благовест»

Вид вокала	Количественные показатели
народный	12
академический	42
духовный	0
эстрадный	2

Чтобы сделать таблицу более наглядной, создадим по ней диаграмму (рисунок 2).



Рис.2.Соотношение разных видов вокала в репертуаре вокального ансамбля «Таврический благовест»

Исходя из диаграммы, следует указать на тот факт, что в репертуаре вокального ансамбля «Таврический благовест» наибольшая роль отводится академическому вокалу. В

случае с отдельно взятым ансамблем гипотеза вновь не находит логического подтверждения. Однако общие выводы мы будем делать в отношении всех вокальных коллективов, а не отдельно взятого коллектива.

В таблице 4 мы проанализировали отдельно академические номера коллектива на степень однородности.

Таблица 4. Анализ академического репертуара ансамбля «Таврический благовест»

Вид академического вокала	Количественные показатели
Современные композиции	39
Классические композиции	3

Результаты

Таблица показывает нам наличие соотношения в пользу классического академического вокала. Это означает, что крымчане все же предпочитают в большей степени классические произведения. Тот же самый результат мы наблюдали и в случае с вокально-хореографическим ансамблем «Таврия».

Заключение

По итогам проделанной аналитической работы мы можем сделать следующие выводы:

1. Соотношение академического и народного вокального репертуара, соотношение с другими видами вокального репертуара определяется деятельностью конкретного коллектива.

2. Если ансамбль позиционирует себя как народный, то его предпочтения в плане выбора репертуара являются вполне понятными и объяснимыми. Так же обстоит дело с классическими академическими вокальными ансамблями, которые редко позволяют себе создавать программы с народными песнями и композициями.

3. Если рассматривать такие вокальные ансамбли, как «Таврия» и «Таврический благовест», у которых смешанная программа выступлений, то оказывается, что в таком случае в репертуаре преобладает академический вокал, а народные композиции исполняются существенно реже.

4. Получается, что гипотеза, которая была приведена в начале исследования, не нашла своего фактического подтверждения. В случае с ансамблями, имеющими смешанную программу выступлений, преобладает академический вокал. А в случае с таким ансамблем, как «Подворье», невозможно говорить о соотношении двух видов вокала – академического и народного, поскольку они исполняют только народные композиции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверьянова О.Н. Принципы формирования репертуара в фольклорном коллективе народно-сценического направления [Электронный ресурс] – URL: <http://dshi.center/userfiles/files/Averjanova.pdf>
2. Ансамбль «Подворье» Крымской государственной филармонии/Сайт Крымской государственной филармонии [Электронный ресурс] – URL: <https://krim-gf.ru/2023/03/22>
3. Арановская И.В. Музыкальное исполнительство как междисциплинарный феномен. Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2013. № 8 (83). С. 57-60.

4. Асафьев Б. В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании / Б. В. Асафьев. - Л.: Музыка, 1973. - 144 с.
5. Балабан О.В. Хоровая музыка в творчестве современных композиторов России как средство коммуникации. В сборнике: Философия и Музыка Материалы научно-практической конференции. 2012. С. 30-37.
6. Вокально-хореографический ансамбль "Таврия" им. Л.Д. Чернышёвой Крымской государственной филармонии [Электронный ресурс] – URL: <https://krim-gf.ru/2023/02/25>
7. Камерный хор Крымской государственной филармонии "Таврический благовест"/Сайт концертного зала имени С.С. Прокофьева [Электронный ресурс] – URL: <https://philarmonia.ru/afisha/repertuar/event/2738-kamernyj-khor-krymskoj-gosudarstvennoj-filarmonii-tavrisheskij-blagovest.html>
8. Каргальцев К.Б. Проблемы выбора вокального репертуара в творческом процессе руководителя народно-певческого коллектива [Электронный ресурс] – URL: <https://www.infobraz.ru/library/history-of-art/id04846>
9. Ровнер В. Е. Обработки и переложения для вокального ансамбля / В. Е. Ровнер. СПб.: СПбГУКИ, 1995 – 72 с.
10. Сайт Крымской государственной филармонии [Электронный ресурс] – URL: <http://krim-gf.ru>

REFERENCES

1. Averyanova O.N. Principles of formation of the repertoire in a folklore group of folk stage direction [Electronic resource] - URL: <http://dshi.center/userfiles/files/Averjanova.pdf>
2. Ensemble "Podvorye" of the Crimean State Philharmonic / Website of the Crimean State Philharmonic [Electronic resource] – URL: <https://krim-gf.ru/2023/03/22>
3. Aranovskaya I.V. Musical performance as an interdisciplinary phenomenon. News of the Volgograd State Pedagogical University. 2013. No. 8 (83). pp. 57-60.
4. Asafiev B.V. Selected articles about musical education and education / B.V. Asafiev. - L.: Music, 1973. - 144 p.
5. Balaban O.V. Choral music in the works of contemporary Russian composers as a means of communication. In the collection: Philosophy and Music Materials of the scientific and practical conference. 2012. Pp. 30-37.
6. Vocal and choreographic ensemble "Tavriya" named after. L.D. Chernysheva Crimean State Philharmonic [Electronic resource] – URL: <https://krim-gf.ru/2023/02/25>
7. Chamber choir of the Crimean State Philharmonic "Tavrishesky Blagovest"/Website of the concert hall named after S.S. Prokofiev [Electronic resource] – URL: <https://philarmonia.ru/afisha/repertuar/event/2738-kamernyj-khor-krymskoj-gosudarstvennoj-filarmonii-tavrisheskij-blagovest.html>
8. Kargaltsev K.B. Problems of choosing a vocal repertoire in the creative process of the leader of a folk singing group [Electronic resource] - URL: <https://www.infobraz.ru/library/history-of-art/id04846>
9. Rovner V. E. Arrangements and arrangements for vocal ensemble / V. E. Rovner. SPb.: SPbGUKI, 1995 – 72 p.
10. Website of the Crimean State Philharmonic [Electronic resource] – URL: <http://krim-gf.ru>

Гао Вэйюй

аспирант

Институт музыки, театра и хореографии

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет

им. А. И. Герцена»

e-mail: 961883120@qq.com

Портная Ирина Викторовна

кандидат искусствоведения, доцент

Институт музыки, театра и хореографии

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет

им. А. И. Герцена»

e-mail: irina.portnaya@gmail.com

Gao Weiyu

graduate student

Institute of Music, Theater and Choreography

The Herzen State Pedagogical University of Russia

Tailor Irina V.

Candidate of Art History, Associate Professor

Institute of Music, Theater and Choreography

The Herzen State Pedagogical University of Russia

СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ СОНАТ БЕТХОВЕНА

Аннотация. Статья посвящена работе над фортепианными сонатами Бетховена на основе различных редакций, с учетом стилистических особенностей эпохи. Проблемы интерпретации бетховенских сонат актуальны сегодня, так как каждый исполнитель в процессе работы над произведением ведет самостоятельный поиск динамики, аппликатуры, артикуляции, педализации, исходя из нотного текста, принимая во внимание исполнительский опыт предыдущих поколений пианистов. В данной статье рассматриваются различные взгляды на интерпретацию сонат великого композитора.

Ключевые слова: сонаты Бетховена, интерпретация сонат Бетховена, исполнительские особенности, педализация, динамика, артикуляция.

MODERN CHALLENGES OF INTERPRETATION OF BEETHOVEN'S SONATAS

Abstract. The article is devoted to Beethoven's piano sonatas and the work on them, taking into account the peculiarities of the editorial staff, the stylistic features of the era. The problems of interpretation of Beethoven sonatas are relevant today, as each performer conducts an independent search for dynamics, fingering, articulation, pedalization in the process of working on the sonatas. This article presents different views on the interpretation of the sonatas of the great composer.

Keywords: Beethoven sonatas, interpretation of Beethoven sonatas, performance features, pedalization, dynamics, articulation.

Людвиг ван Бетховен (1770-1827) широко признан одним из самых выдающихся композиторов в истории музыки, и его тридцать две фортепианные сонаты, пожалуй, являются наиболее значительными произведениями жанра.

Несмотря на то, что Бетховен создавал произведения в различных сферах симфонической, камерной, вокальной музыки, так, им написано девять симфоний, сонаты

и концерты для скрипки, струнные квартеты и хоровые произведения, возможно, именно в его фортепианном творчестве мы впервые встречаемся лицом к лицу с монументальным духом Бетховена. Помимо пяти фортепианных концертов, Бетховен написал в общей сложности тридцать девять фортепианных сонатⁱ, из которых тридцать две были изданы единым сборником и в дальнейшем переиздавались в этой последовательности. Каждая соната имеет свои достоинства и в равной мере изобилует «вызовами» бетховенского героя, классической контрастностью динамики, обладает определенной толикой романтизма, в этой связи требует от исполнителя высокого профессионализма, владения штрихами, филигранной педализации, блестящей техники и, безусловно, высокого духовного развития.

Во всех тридцати двух сонатах Бетховена есть свои технические трудности, но наличествуют и более трудноуловимые проблемы интерпретации. Технический уровень, необходимый для успешного и грамотного исполнения сонаты, в некотором смысле измеряется требованиями, содержащимися в бетховенской фортепианной фактуре, однако в полной мере определить поставленную перед пианистом задачу реализации музыкальных замыслов Бетховена может оказаться сложнее.

Важно отметить, что первую аудиозапись интерпретации всех тридцати двух сонат Бетховена миру представил Артур Шнабель (1882-1951) – можно сказать, что он установил своего рода «стандарт», на который опирались его последователи. Исполнение сонат Бетховена австрийским пианистом известно своим интеллектуальным подходом и пронизательностью, эмоциональной глубиной и духовным пониманием этой музыки и замысла композитора. На этом же принципе основана и редакция А. Шнабеля Сонат Бетховена, наполненная исполнительскими указаниями и текстологическими комментариями.

Также очень широко распространены записи исполнений сонат Бетховена Даниэлем Баренбоймом – они сопровождали его на протяжении исполнительской карьеры, к настоящему времени он записал все фортепианные сонаты пять раз. Возможно, то, что Баренбойм сделал так много записей сонат, свидетельствует о почтении, с которым относятся пианисты в целом к этой сфере бетховенского творчества, и о ее отличительных особенностях. Кроме того, по всей видимости, пианист обращался к музыке Бетховена в разные периоды своей жизни, подобно обращению к хорошей книге, привнося в понимание и интерпретацию то новое, что захотелось добавить по сравнению с прошлыми записями. Важно подчеркнуть и то, что каждый исполнитель вносит что-то свое в, казалось бы, известную музыку, каждый раз представляя миру свое видение сонатного цикла великого композитора.

По-видимому, среди пианистов существует широкое согласие в том, что «самые легкие» сонаты – это те, которые привлекают подзаголовком «Leichte Sonata» или буквально «легкая соната». Бетховен сочинил фортепианные сонаты 19 и 20 (соч.49; № 1 и 2 соль минор и Соль мажор) в 1795-1796 годах с намерением, чтобы их исполняли друзья или увлеченные музыканты-любители и студентыⁱⁱ. На первый взгляд, создается впечатление, будто от этих сонат в двух частях можно легко отмахнуться, но это не так. Несмотря на то, что они могут быть «легкими» сонатами в плане краткости по времени, они являются произведениями содержательными и заслуживающими внимания на многих уровнях. Безусловно, технически они проще других сонат, но тем не менее их нелегко исполнять с необходимым вниманием к деталям. Каждое из этих прекрасных произведений содержит захватывающий набор технических и интерпретационных задач, которые может осилить любой оснащенный пианист. Однако, эти сонаты нелегко сыграть бегло и со всеми необходимыми нюансами.

К относительно нетрудным сонатам можно отнести и Сонату №1 фа минор, ор.2 №1, которую, как и последующие две, Бетховен посвящает Гайдну, и, хотя их отношения были не самыми безоблачными, Бетховен относился к Гайдну с величайшим уважением, даже если ему было неприятно публично признавать это. В фактуре сонаты много черт стиля Гайдна, которые приносят в композицию юмор и красноречие. В музыке уже звучит голос Бетховена, и это испытание для любого опытного пианиста.

Можно сказать, что «исполнение Бетховенских сонат прежде всего является показателем способностей исполнителя не только мыслить, но и выразить художественное содержание произведения, понимать его основной замысел, архитектуру, а также разнообразные жанровые и стилистические особенности» [7, с. 213]. В этой связи, необходимо выделить одну из самых популярных сонат средней степени сложности. Это «Лунная соната» (№ 14 до-диез минор; соч.27, №2). Первая, вступительная часть – та, в которая содержится целый ряд технических и музыкальных проблем: здесь жизненно важен баланс между руками, а также поддержание тонкой фразировки мелодии, не позволяя ей заглушаться аккомпанементом триолей. Для меня соната №14 также олицетворяет одно из самых лирических вдохновенных сочинений Бетховена, особенно в центральной медленной части.

Иногда упоминается, что последняя часть – единственная, в которой проявляется какой-либо подлинный драматизм, но «не стоит понимать темп и фактуру прямолинейно, перед лицом стольких пресных исполнений, которые подменяют скоростью уравновешенность, ясность, и пониманием намерений композитора» [3, с. 86]. В финале пианисту необходим точный динамический план для построения архитектуры формы. Соната до-диез минор действительно представляет собой значительный скачок вперед в развитии концепции формообразования сонаты Бетховеном, и подзаголовок «квази-фантазия» («*Sonata quasi una Fantasia*») подчеркивает это.

Бетховен пишет для фортепиано как для инструмента, которым он в совершенстве овладел. Он мог исполнять свои собственные фортепианные произведения, и это более важный факт, который следует учитывать при их интерпретации, чем любые более поздние достижения фортепианной техники. «Не думаю, что существует некий набор специальных средств или технических навыков для исполнения Бетховена. У пианиста 21-го века, искусного в игре Бартока и Прокофьева, Рахманинова и Дебюсси, должен происходить, скорее, отбор средств» [8], – отмечает пианист Константин Щербаков, записавший 32 сонаты Бетховена в 2019-2020.

Даже учитывая, что сам инструмент менялся в течение столетий, это, к сожалению, никак не облегчит решение проблемы интерпретации сонат Бетховена. Из-за глухоты композитор был не в состоянии корректировать свои более поздние работы и очень часто исследователи связывают это с особенностями его стиля в целом. Нередко такое утверждение можно услышать применительно к огромному расстоянию, которое Бетховен допускает в поздних сонатах между мелодией и басом: самые ранние фортепиано были гораздо менее насыщенными по тембру.

Конечно же, исполнители понимают, что начать работу над сонатой Бетховена необходимо именно с раскрытия художественного содержания путем детального анализа авторского текста с учетом всех его деталей. Огромная роль здесь отводится динамике. Динамические указания самого Бетховена отличаются удивительной точностью и тщательностью. Необходимо творчески осмысливать каждую инструкцию и осваивать, создавая целостное звучание, имея возможность находить и реализовывать на различных уровнях динамические оттенки, но вместе с тем учиться мгновенно приспосабливаться к внезапным перепадам настроения «героя» сонаты, выраженными темповыми, динамическими и фактурными контрастами.

В контексте особенностей интерпретации и исполнения бетховенских сонат важно также отдельно выделить проблему применения педали, возникшую из-за увеличения темброво-динамического диапазона современных концертных роялей, по сравнению с инструментами бетховенской эпохи. В связи с этим, указания самого композитора на педаль в сонатах следует воспринимать крайне осторожно, но здесь мы находим очень разумное решение – Бетховен указывает педаль достаточно редко и только на более крупных и значимых частях сонат. Существует достаточно много свидетельств того, что Бетховен, пока он еще мог слышать, при исполнении своих сонат использовал педаль часто и с высочайшим искусством – способами, которые он не указывал в нотном текстеⁱⁱⁱ. На ранних фортепиано можно было допустить многое из того, что на наших нынешних инструментах звучало бы очень беспорядочно, грязно и небрежно. Например, Бетховен мог в пианиссимо взять все первые восемь тактов медленной части концерта до минор с неизменной педалью на протяжении всех модуляций начала второй части (в нотах сохранились его указания об исполнении на одной педали трёх тактов (тт.1-3) и последующих двух тактов (тт. 5-6 с затакта в т.4), и далее тт. 9-10 и 11).

В первой части сонаты до-диез минор он, вероятно, вообще не менял педаль. Сейчас это невозможно и существует определенная проблема разграничений замены педали, которое каждый исполнитель в основном трактует по-своему. Такая нестабильность с одной стороны может исказить начальную задумку композитора, однако, с другой – «позволяет исполнителю привнести свой индивидуальный и характерный стиль в, казалось бы, уже наверняка вдоль и поперек известное произведение» [6, с. 69].

Как бы то ни было, авторские указания педализации интересны для исполнителя и по большей части могут быть восприняты почти буквально, в том числе, их отсутствие. Никто, например, не имеет права вводить педаль в арпеджио первой темы финала сонаты до-диез минор. Также не трудно понять, в каких местах педаль, проставленную самим Бетховеном, не стоит воспринимать прямолинейно, так как большинство из них касаются больших отрезков арпеджио, что явно указывает на плавность исполнения и связность фразы, а не наслаивание за счет педали. Отметим отношение к педализации Константина Щербакова, например, в сонате для фортепиано № 21 До мажор, опус 53 Бетховен указывает педаль вверх по гамме – пассаж, звучание которого на сплошной педали немногие педагоги рискнут одобрить и, зачастую, «педаль здесь указана именно для общего понимания фразировки» [2, с. 13].

Несомненное обогащение темброво-колористических возможностей фортепиано, связанное с использованием педали, иногда отрицательно сказывается на точности дифференциации. Исследователи указывают на то, что педаль в фортепианных сонатах Бетховена не должна превращать фактуру в гармонический фон. Особую опасность представляет злоупотребление густой педалью при игре фактурных формул в нижнем регистре. Бетховенский тематизм часто строится на основе трезвучий или аккордовых последовательностей. «Это не означает, что такие темы можно педализировать, из соображений гармонической чистоты» [4, с. 15]. Исполнитель должен чувствовать мелодическую основу такой композиции. Необходимо избегать гармонического педализирования и в целом применять педаль крайне аккуратно, не допуская при этом излишней перегруженности фактуры, которая в некоторых из сонат является весьма самодостаточной.

По-разному пианисты трактуют образный ряд сонат Бетховена: для кого-то главный «герой» ярко выражен, эмоционален и контрастен, а кто-то сглаживает углы, добиваясь более стабильного, сосредоточенного звучания. Различные тембровые, мелодические, гармонические модели и фактурные приёмы служат для того, чтобы

показать весь образный ряд и внутренний мир. Также далеко не все пианисты выбирают «оркестровость» для исполнения фортепианных бетховенских сонат – кому-то ближе более клавишинное звучание, самобытное, но не менее интересное. Например, Г. Гульд был более сдержан и менее драматичен, чем С. Рихтер в исполнении сонат. Также у Рихтера присутствует больше точных и четких штрихов, а динамика в целом более контрастна, создавая яркие образы. М. Плетнев часто трактует сонаты Бетховена очень своеобразно – например, соната №1, ор. 2 №1 исполняется им в темпе *rubato*, пианист часто применяет *ritenuto*, «аккорды обволакивающие, мягкие – в целом, его интерпретация более романтична» [5, с. 190].

Фортепианные сонаты Бетховена продолжают оставаться важнейшим собранием сочинений в истории музыки. Большая часть его музыкальных новшеств берет начало в фортепианных сонатах. Таким образом, представляется закономерным, что сонаты продолжают привлекать внимание ученых, музыкантов и любителей музыки. Подобный интерес уже побудил к появлению огромного количества научной литературы о многих аспектах сонат на протяжении всего периода после их возникновения и до настоящего времени. Стиль и направленность этих исследований менялись на протяжении поколений. Однако, вопрос интерпретаций сонат для фортепиано Бетховена и по сей день остается открытым. Изучение произведений Бетховена в профессиональных учебных заведениях позволяет исполнителям по-новому взглянуть на процесс работы над Бетховенскими сонатами. Большое внимание при этом должно уделяться глубокой проработке общей идеи, задумке всей сонаты.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арефьев В.А. Вопросы исполнительской интерпретации: Л. Бетховен, соната № 1, ор 2, f-moll // Проблемы преподавания музыкально-исполнительских дисциплин: сборник статей XIII международной научно-практической конференции, Майкоп, 13 мая 2021 года. Том Выпуск 13. – Краснодар - Майкоп: Изд-во Магарин О.Г., 2021. – С. 6-10.
2. Булгакова Ю.В. Фортепианные сонаты Бетховена: стилистические особенности и проблемы интерпретации // Психологические и педагогические основы интеллектуального развития: Сборник статей Международной научно-практической конференции, Волгоград, 15 сентября 2022 года. – УФА: Общество с ограниченной ответственностью "Аэтерна", 2022. – С. 10-17.
3. Исакова Ж.К. Работа над крупной формой на примере сонаты Л. Бетховена ор.7 Es-dur (№4) і часть // Художественное произведение в современной культуре: творчество – исполнительство - гуманитарное знание: Сборник статей и материалов / Сост. А.С. Макурина. – Челябинск: Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского, 2021. – С. 85-88.
4. Михайлов А.В. Бетховен: преемственность и переосмысления. Избранные статьи. // Музыка в истории культуры. – МГК им. П. И. Чайковского, 1998. – 73 с.
5. Ромащук И.М. Бетховен в зеркале столетий // Художественное образование и наука. – 2020. – № 4(25). – С. 189-194.
6. Стецкая Л.А. Черты романтизма в фортепианных сонатах Л. Бетховена (на примере Сонаты № 14 cis moll, ор. 27) // Музыкальное искусство. – 2021. – № 25. – С. 68-80.
7. Суй М. Особенности исполнительской интерпретации сонаты ор 27 №2 Л. Бетховена // Современные проблемы высшего образования. теория и практика: Актуальные проблемы творческого образования в период пандемии: Специальный выпуск / Под общей редакцией С.М. Низамутдиновой. – Москва: Общество с

ограниченной ответственностью «Учебный центр «Перспектива», 2021. – С. 210-215.

8. Юсова О. Константин Щербаков: "Романтик Бетховен начинается там, где он говорит о себе" / О. Юсова // ClassicalMusicNews.ru <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/konstantin-scherbakov-on-beethoven/> (дата обращения 22.10.2023).

REFERENCES

1. Aref'ev V.A., Voprosy ispolnitel'skoj interpretacii: L. Bethoven, sonata № 1, or 2, f-moll, Problemy prepodavaniya muzykal'no-ispolnitel'skih disciplin, sbornik statej XIII mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii, Majkop, 13 maja 2021 goda. Tom Vypusk 13, Krasnodar – Majkop, Izd-vo Magarin O.G., 2021, Pp. 6-10.
2. Bulgakova Ju.V, Fortepiannye sonaty Bethovena: stilisticheskie osobennosti i problemy interpretacii, Psihologicheskie i pedagogicheskie osnovy intellektual'nogo razvitija, Sbornik statej Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii, Volgograd, 15 sentjabrja 2022 goda, UFA, Obshhestvo s ogranichennoj otvetstvennost'ju "Ajeterna", 2022, Pp. 10-17.
3. Iskakova Zh.K., Rabota nad krupnoj formoj na primere sonaty L. Bethovena or.7 Es-dur (№4) i chast', Hudozhestvennoe proizvedenie v sovremennoj kul'ture: tvorcestvo – ispolnitel'stvo - gumanitarnoe znanie, Sbornik statej i materialov, Sost. A.S. Makurina, Cheljabinsk, Juzhno-Ural'skij gosudarstvennyj institut iskusstv im. P.I. Chajkovskogo, 2021, Pp. 85-88.
4. Mihajlov A.V., Bethoven: preemstvennost' i pereosmyslenija. Izbrannye stat'i., Muzyka v istorii kul'tu, MGK im. P. I. Chajkovskogo, 1998, 73 p.
5. Romashhuk I.M., Bethoven v zerkale stoletij, Hudozhestvennoe obrazovanie i nauka, 2020, № 4(25), Pp. 189-194.
6. Steckaja L.A., Cherty romantizma v fortepiannyh sonatah L. Bethovena (na primere Sonaty № 14 sis moll, or. 27), Muzykal'noe iskusstvo, 2021, № 25, Pp. 68-80.
7. Sjuj M., Osobennosti ispolnitel'skoj interpretacii sonaty or 27 №2 L. Bethovena, Sovremennye problemy vysshego obrazovaniya. teorija i praktika: Aktual'nye problemy tvorcheskogo obrazovaniya v period pandemii: Special'nyj vypusk, Pod obshej redakciej S.M. Nizamutdinovoj, Moskva: Obshhestvo s ogranichennoj otvetstvennost'ju «Uchebnyj centr «Perspektiva», 2021, Pp. 210-215.
8. Yusova O. Konstantin Shcherbakov: “Beethoven the romantic begins where he talks about himself”. ClassicalMusicNews.ru <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/konstantin-scherbakov-on-beethoven/> (accessed October 22, 2023).

Дзембак Наталья Михайловна
доцент кафедры художественного текстиля
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная
художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица»
e-mail: ndzembak@bk.ru

Элькан Ольга Борисовна
доктор искусствоведения, доцент,
профессор кафедры общественных дисциплин и истории искусств
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная
художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица»
e-mail: olga.elkan@mail.ru

Dzembak Natalia M.
Associate professor of the Department of Textile Art
Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design

Elkan Olga B.
Doctor of Art History, Associate Professor,
Professor of the Department of Social Disciplines and Art History
Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design

СОВРЕМЕННЫЙ АВТОРСКИЙ ТЕКСТИЛЬ В ТЕХНИКЕ ЖАККАРДОВОГО ТКАЧЕСТВА

Аннотация. Анализ текстильных произведений современных авторов, выполненных в технике жаккардового ткачества, демонстрирует средства и приемы реализации концептуальных проектов с применением новых жаккардовых технологий в текстильном производстве. Характерный пример — деятельность экспериментальной лаборатории Музея Тканей (Тилбург, Нидерланды), занимающей ведущее место в Европе по разработке прототипов, авторских работ и эксклюзивных проектов. Проекты, реализованные в данной лаборатории, представляют интерес для искусствоведческого исследования с точки зрения развития авторского текстильного искусства.

Ключевые слова: жаккардовое ткачество, авторский текстиль, текстильное искусство экспериментальной лаборатории Музея Тканей.

MODERN AUTHOR'S TEXTILES IN THE TECHNIQUE OF JACQUARD WEAVING

Annotation. The analysis of textile works by modern authors made in the technique of jacquard weaving demonstrates the means and techniques of implementing conceptual projects using new jacquard technologies in textile production. A typical example is the activity of the experimental laboratory of the Fabric Museum (Tilburg, Netherlands), which occupies a leading place in Europe in the development of prototypes, author's works and exclusive projects. The projects implemented in this laboratory are of interest for art history research from the point of view of the development of the author's textile art.

Keywords: jacquard weaving, author's textiles, textile art, experimental laboratory of the Museum of Fabrics.

Современный художественный текстиль за последние десятилетия развился в один из самых разнообразных и содержательно емких видов декоративно-прикладного искусства. Традиционные границы текстильного искусства стали условными,

сместившись из прикладной области и функционального дизайна в сферу, близкую к концептуальному искусству. Сегодня текстильные проекты, помимо исполнения своих основных изначальных функций – декоративной, а также утилитарной, – зачастую предлагают и определенные концептуально-философские решения стоящих перед художниками задач. Другой важной особенностью современного развития художественного текстиля выступает совершенствование цифровых технологий в текстильном производстве жаккардовых тканей, что способствует созданию самых различных авторских текстильных проектов, в том числе таких, создание которых в прошлом было попросту технически невозможно.

Текстиль в технике жаккардового ткачества – это уникальный результат сочетания многовековых традиций ручного ремизного ткачества и технологических достижений в развитии текстильного производства. «Жаккардовыми называются ткани, выработанные на ткацком станке, оснащенном жаккардовой машиной. Их особенностью является раппорт, в строении которого может быть от 32 до 4000 различно переплетающихся нитей основы и утка. Это дает возможность выполнить ткани с рисунками различного масштаба и сложности, а также штучные изделия. Жаккардовая машина дает возможность отдельно управлять каждой нитью основы или небольшими группами, благодаря чему есть возможность выработать ткани со сложными рисунками вплоть до портретов и пейзажей» [1, с. 8].

Ткачество на станке было издревле хорошо развитым и сложным творческим процессом создания орнаментальной композиции в текстиле. «Более трех тысячелетий назад в Китае уже существовал усовершенствованный ткацкий станок. Описания узорных многоцветных тканей приводятся в литературных памятниках IX–VII вв. до н. э.» [4, с. 104]. Ручное узорное ткачество развивалось в Китае, затем в странах Ближнего Востока, Индии, Персии, начиная с XV в. – в странах Европы. Тканые изделия производились из шерсти, растительных и шелковых нитей, часто встречалась рельефная поверхность полотна за счет сочетания различных переплетений, включения крученой золотой нити или драгоценных камней. Тканые полотна были очень трудоемки в производстве и ценились наравне с золотом.

Наиболее значительные изменения в ткацком производстве начались в начале XIX в., когда промышленная революция положила начало переходу к механическим методам производства, повлиявшим на ручное ремесло ткачей в Европе и за ее пределами. Во Франции в 1804 г. Жозеф Мари Жаккард (ткач родом из г. Лиона) изобрел ткацкий станок, ставший крупным технологическим прорывом в данной сфере. В верхнюю часть ткацкого станка была добавлена серия перфокарт для управления сложным рисунком нитей основы. Использование жаккардового ткацкого станка, за счет автоматизированного управления, позволило ткать сложные узоры без постоянного участия ткача. Ткани, произведенные на таких станках, стали дешевле и доступнее в производстве; постепенно теряя характерную для них прежде уникальность, они приобрели черты массового продукта. Отличительной особенностью технологического процесса производства жаккардовых тканей было применение специальных переплетений, позволяющих создавать многослойные ткани с раппортами рисунков различного размера и сложности. Все это обеспечивало прочность материала к деформации и эффектный внешний вид. Такие ткани стали очень востребованы для декорирования интерьеров в качестве обивочного материала различной мебели, портьер, настенных текстильных панелей, покрывал, декоративных подушек и пр.

В начале XX в. концептуальные и эстетические сдвиги в изобразительном искусстве наряду с технологическими инновациями расширили творческие границы текстильного дизайна. Важную роль в этом процессе сыграли выпускники текстильной

мастерской Высшей школы строительства и дизайна Баухаус (Германия), вообще оказавшей огромное влияние на все развитие декоративно-прикладного искусства XX в. Их работы в области текстильного искусства отличает поиск и разработка новых техник, а также экспериментальный подход, сочетающий различные текстильные материалы. Главным отличием тканей, созданных в мастерских Баухаус, было неожиданное для того времени соединение различных ткацких приемов в одном произведении, использование пряжи разнообразной толщины и вида крутки, различного состава, вариативность плотности полотна и другие инновации.

В конце 1926 г. в Дессау открылось новое здание школы Баухаус, построенное специально для нее. Оно имело самые оснащенные текстильные мастерские в Германии того времени, в том числе и текстильные. Среди различного ткацкого оборудования были и жаккардовые станки, с помощью которых можно было реализовывать тканые полотна со сложными орнаментами крупного раппорта. Однако жаккардовое ткачество развивалось среди студентов не особо активно, так как орнаментальные полотна со сложными узорами перестали быть актуальными на тот момент. На смену им пришли более простые геометрические мотивы, для их производства не требовались сложные в управлении жаккардовые станки.

В целом из наследия, оставленного выпускниками текстильной мастерской школы Баухаус, особого внимания заслуживают работы Гунты Штельцль, Отти Бергер и Анни Альберс. Так, Гунта Штельцль (1897-1983) — одна из первых женщин-мастеров в Баухаус. Значителен ее вклад в развитие мастерской. Разработанная Штельцль учебная программа была рассчитана на трехлетний срок обучения. Студенты приобретали навыки ручного ремизного ткачества на простых станках и сложных жаккардовых, всех видов ковроткачества, знакомились с переплетениями и способами окрашивания пряжи. В школе Баухаус практика изготовления в материале текстильных проектов рассматривалась в качестве обязательной. Фрэнк Уитфорд в своей книге «Баухаус» рассказывает: «Штельцль успешно экспериментировала с новыми необычными материалами (например, с целлофаном) и сумела наладить прочные связи с промышленностью. Надо признать, что в Баухаусе ее отделение успешнее других занималось продажей своих разработок предприятиям» [6, с. 183].

В мастерской Школы проводились исследования роли текстиля в интерьерной среде обитания человека. Акцент ставился на утилитарную функцию. «Каждый вид ткани должен был обладать определенными свойствами и качествами в зависимости от его назначения. Обивочная ткань для мягкой мебели должна быть эластичной и не пропускать пыль, ткани для скатертей должны предохранять поверхность стола, легко стираться, покрывала следует делать такими, чтобы они пропускали воздух, но не пыль», — так формулировала требования к текстильным изделиям Отти Бергер в статье «Ткачество и среда обитания человека» [Цит. по: 2].

Повышенное внимание, уделяемое в конце 1920-х гг. в разработке текстильных изделий их утилитарной функции, оставляло художникам текстиля едва ли не единственную возможность творческого самовыражения — применение разнообразных переплетений в полотне, создававшее так называемую «структуру» ткани, которая практически заменила орнамент в текстильных изделиях школы после 1928 г.: «структура ткани действительно стала не только средством достижения определенных утилитарных свойств, таких, как прочность, гигиеничность, прозрачность, светонепроницаемость, но еще и чисто художественных качеств. Определенное сочетание материала и переплетения позволяло достигать эффектов ткани, когда получалась гладкая, отражающая свет, а потому блестящая поверхность или, наоборот, — матовая, поглощающая свет» [2].

Следующим значимым этапом развития жаккардового производства стало внедрение компьютерных технологий в работу ткацких предприятий в конце XX в. Как отмечает Н.А. Мальгунова, использование компьютера и специальных программ в 1990-е гг. привело к формированию новых способов проектирования и программирования рисунков будущих тканей, что позволило упростить и ускорить работу над многими техническими процессами. «Применение компьютерного моделирования в художественном проектировании ткацкого рисунка имеет сравнительно небольшую историю по времени, так как оно связано с развитием ЭВМ. Многие изобретения техники брали свое начало в ткачестве. Однако автоматизация технологических процессов ткачества, применение компьютерного моделирования в проектировании ремизных и жаккардовых рисунков только в последние несколько лет стали возможными и востребованными» [5, с. 24]. Теперь создание раппорта рисунка, выбор способа патронирования, составление полного технического расчета, подбор переплетений для каждого цвета происходят в специальных графических редакторах, а не вручную, как раньше. Все это дает возможность в короткие сроки увидеть пробный образец полотна и при необходимости внести корректировки. Модернизация производства позволяет художникам и дизайнерам быстро реагировать на смену трендов в текстильном дизайне и за короткие сроки реализовывать свои проекты в материале.

Весь ассортимент жаккардовых тканей можно разделить по трем признакам: по строению, потребительскому назначению и видам сырья. *По строению* они делятся на простые (однослойные) и сложные (двухслойные, трехслойные, гобеленовые и др.). *По потребительскому назначению* жаккардовые ткани разделяются на плательные, мебельно-декоративные и технические. Деление *по видам сырья* с появлением искусственных волокон и материалов, благодаря которым все больше появляется тканей с различными структурными эффектами и новыми физико-механическими свойствами, можно уже считать в значительной степени условным. Но какого бы назначения ни была жаккардовая ткань, ее главной особенностью всегда остается прочная связь рисунка со строением ткани. Рисунок полотна является не только внешним украшением поверхности, но и неотъемлемой частью ткани: каждая нить и «рисует», и «строит» одновременно. Именно этот фактор побуждает современных художников в последние годы все чаще обращаться к применению жаккардовых технологий для реализации своих проектов в текстиле.

Настоящее время буквально насыщено примерами новых творческих подходов к созданию художественного текстиля. Так, в 2015 г. на 5-й Рижской Международной триеннале текстиля и волокна художница из Польши Дорота Таранек представила впечатлившее специалистов декоративное полотно «Четыре в одном», выполненное в технике жаккардового ткачества [8, с. 164]. Работа Д. Таранек демонстрирует мощный контраст между переплетениями, придающими волокну плотность, и свободными нитями основы и утка. Автор играет и экспериментирует с фактурой поверхности ткани, добиваясь желаемого результата, создает тонко продуманный образ. При этом данное полотно теряет все утилитарные свойства, характерные для текстиля в технике жаккардового ткачества. Это абсолютный продукт современного концептуального авторского текстиля. (См. рис.1)

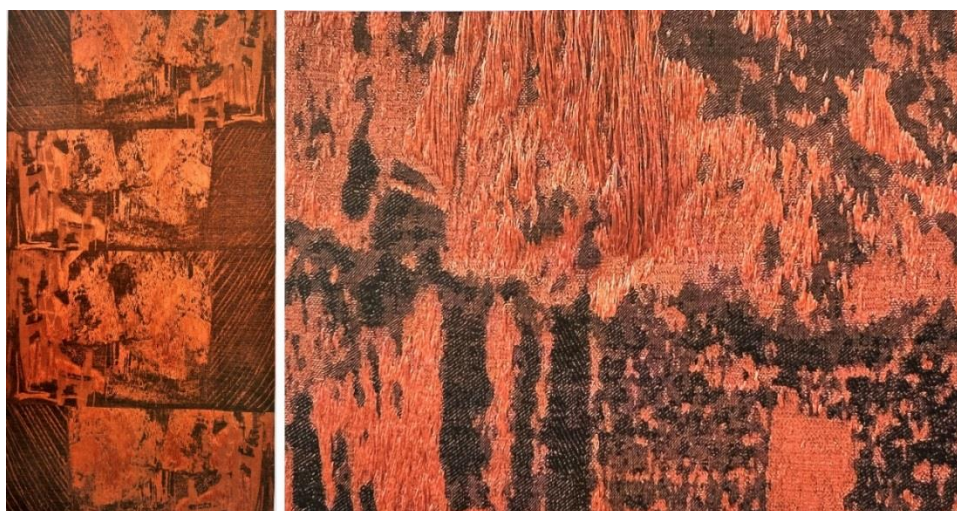


Рис. 1. Дорота Таранек. «Четыре в одном», 2013, 280x140 см; лен, полипропилен, жаккардовое ткачество

Сочетание художественности, виртуальных технологий и концептуализации декоративного искусства приводит порой к весьма примечательным новым решениям в дизайне текстиля. В 2019 г. в Австрии в г. Хаслах состоялась XIX Международная конференция Европейской Текстильной Сети. На конференции американской художницей по текстилю Лией Кук был представлен достаточно амбициозный авторский проект. Творческие работы этого автора, почетного профессора Калифорнийского колледжа искусств, представляют собой комбинацию ткачества с техникой принта, фотоискусством и цифровыми технологиями. Работая в сотрудничестве с учеными-нейрофизиологами, Лия Кук поставила перед собой задачу выявить корреляцию между конкретными нервными структурами головного мозга человека и конкретными же текстильными переплетениями. Основываясь на нейробиологических исследованиях, Л. Кук создала серию портретов (см. рис.2), демонстрирующих эмоциональную реакцию людей на фотографических и тканых портретах. В результате был действительно выявлен определенный психофизический феномен, названный «эмоциональностью текстиля» и проявляющийся в фиксируемых специальной аппаратурой реакциях людей на те или иные тактильные ощущения, получаемые ими от прикосновения к тканым переплетениям [7, с. 147].



Рис. 2. Лия Кук Процесс работы над проектом исследования эмоциональной реакции зрителей.

Источник фото: www.liacook.com/ (дата обращения: 10.08.2023.)

В продолжение работы над проектом автор разработала серию «Su», состоящую из 32 автопортретов (см. рис. 3), изображающих саму Лию Кук в детстве. За счет изменения текстильного плетения от образа к образу формируется новое эмоциональное выражение лица – радостное, грустное, обеспокоенное, сердитое и т.д.



Рис.3. Лиля Кук Серия «Su», состоящая из 32 портретов, 72"х 132", 2010-2016, хлопок, вискоза, ткачество.

Источник фото: www.liacook.com/ (дата обращения: 10.08.2023 г.)

Современное жаккардовое ткачество развивается из дизайнерских идей, концептуальных проектов, возникающих в результате различных влияний окружающей среды, начиная от растительных и природных мотивов, архитектурных образов или культурных традиций, социальных проблем. Все это может быть следствием реакции художников и дизайнеров на тенденции, которые могут существовать только сезон – или же обрести статус «повторяющихся мотивов» (как, например, экологическая тематика). Арт-концепция также может быть продиктована заказчиком, производителем. Какими бы смелыми и креативными ни были идеи художников и дизайнеров, они могут их реализовать сегодня в экспериментальной лаборатории Музея Тканей г. Тилбург в Нидерландах. Данную лабораторию можно смело назвать современным центром реализации самых смелых идей и концепций художников и дизайнеров. Творческая мастерская Музея Тканей была основана в 1980-х гг. На рубеже тысячелетий она превратилась в мастерскую по производству текстиля в различных техниках, в 2005 г. названную «TextielLab».

Экспериментальная лаборатория Музея Тканей — это институт знаний и пространство для развития. Рядом с музейной коллекцией, крупнейшей специализированной библиотекой в Европе, обширным хранилищем образцов ткачества молодым авторам и признанным мастерам предоставляется возможность экспериментировать с материалами и техниками — в обстановке, не имеющей аналогов в текстильном производстве. Экспериментальная лаборатория занимает ведущее место в Европе по разработке уникальных авторских текстильных проектов, прототипов и эксклюзивных проектов. Местные и иностранные студенты приезжают сюда для работы над реализацией дипломных проектов, дизайнеры и модельеры разрабатывают ткани для новых коллекций, архитекторы интерьеров тестируют инновационные текстильные материалы, а художники работают над концептуальными проектами. Обмен знаниями — основная идея данной лаборатории.

Впечатляет современная технологическая оснастка лаборатории. Здесь работает ткацкий отдел, оснащенный тремя жаккардовыми станками «Dornier jacquard rapier» с

компьютерным управлением, каждый из которых имеет 6114 нитей основы. Максимальная ширина плетения составляет 170 см. После усадки ширина готовой ткани составляет около 165 см. В лаборатории также имеется управляемый компьютером ткацкий станок «Dornier rapier» с 12 708 нитями основы (см. рис. 4). Максимальная ширина ткачества этого вида составляет 354 см, ширина готовой ткани составляет около 345 см. Все четыре ткацких станка используют программное обеспечение для текстильного дизайна от «NedGraphics» [11]. Авторы могут ткать полотна, используя различные материалы с разнообразными текстурами и свойствами, от мохера и органического хлопка до резины и металла. В экспериментальной лаборатории представлена разнообразная и уникальная коллекция пряжи. Помимо стандартных нитей, лаборатория также исследует и закупает специальные нити. Они работают с экологически чистой пряжей от европейских поставщиков везде, где это возможно, и исследуют конкретные области применения различных нитей в текстильных изделиях. Во время работы в ткацком отделе экспериментальной лаборатории авторы тесно сотрудничают с разработчиками, которые видят своей основной задачей раздвигать технологические границы для воплощения авторских концептуальных идей в текстиле.



Рис.4. Ткацкий жаккардовый станок «Dornier rapier» в экспериментальной лаборатории Музея Тканей (Тилбург, Нидерланды).

Источник: textiellab.nl

Многие современные проекты, выполненные в технике жаккардового ткачества в экспериментальной лаборатории Музея Тканей, можно смело назвать объектом дизайна пространственной среды. Один из интересных концептуальных проектов, разработанных и реализованных в лаборатории, представляет собой 26-метровую тканую инсталляцию «Архипелаг» авторства финского художника-иллюстратора Кустаа Сакси. Панно было создано по заказу правительства Финляндии для интерьеров консульства Совета Евросоюза в Брюсселе в честь очередного председательства Финляндии в Европейском Союзе в 2019 г. [9]. Панно состоит из 18 отдельных тканых секций, которые соединяются вместе, образуя внушительное произведение шириной 2 метра и длиной 26 метров (см. рис. 5). На картине изображены стилизованные образы финского побережья, его флоры и фауны. Абстрактные формы отражают природу и ландшафт Финляндии в разное время

года. Особое внимание привлекают тщательно проработанные микроскопические детали листьев, а также ритмичные структуры, напоминающие водные потоки. Весь процесс от первых эскизов до фактической реализации в материале занял более шести месяцев. К. Сакси тесно сотрудничал и экспериментировал с разработчиками текстиля и специалистами по пряже из экспериментальной лаборатории, чтобы найти наилучшие сочетания материалов для этого проекта. С целью добиться трехмерных, рельефных изображений автор использовал специальный материал, который может увеличиваться в объеме при обработке горячим воздухом. Произведение искусства выполнено из нескольких видов экологичной пряжи: «Trevira CS» и вторично переработанной пряжи, изготовленной из ПЭТ-пластиковых бутылок. Текстильная инсталляция в технике жаккардового ткачества «Архипелаг» была установлена 3 июля 2019 г. в зале форума Европа в Брюсселе, где находилась до конца декабря 2019 года. Это панно представляет собой один из особенно ярких примеров современного авторского текстиля в технике жаккардового ткачества (см. рис. 6).

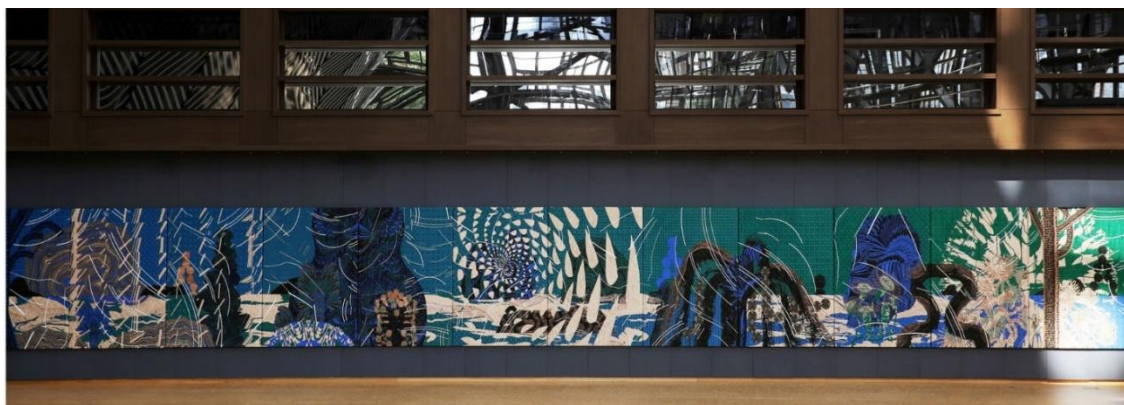


Рис. 5. Кустаа Сакси. Текстильная инсталляция «Архипелаг» в Зале Форума, Europa Building, Брюссель, 2019. 2600 см x 200 см, жаккардовое ткачество. Разработано и выполнено в Textiellab в TextielMuseum в Тилбурге. Источник фото: kustaasaksi.com

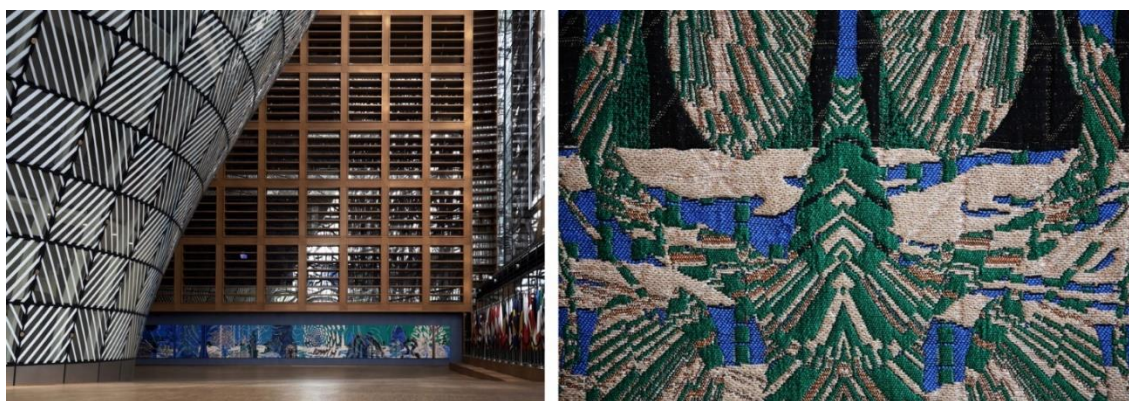


Рис. 6. Кустаа Сакси. Текстильная инсталляция «Архипелаг» в Зале Форума, Europa Building, Брюссель, 2019. 26000 см x 200 см, жаккардовое ткачество. Разработано и выполнено в Textiellab в TextielMuseum в Тилбурге. Источник фото: kustaasaksi.com

Последние семь лет Кустаа Сакси плотно сотрудничает с экспериментальной лабораторией Музея Тканей. За это время, помимо инсталляции «Архипелаг», им было создано множество разнообразных проектов. Например, серия из шести панно «Первые симптомы», вдохновленных визуальными эффектами, возникающими у самого автора

вследствие приступов мигрени, которой Сакси страдает с детства (см. рис. 7). Зрительные галлюцинации, вызванные приступами болезни, находят свое воплощение в калейдоскопических орнаментах, иногда мерцающих, варьирующих по всему фону полотна. Лишь изредка они формируются в силуэты узнаваемых объектов, в основном же представляют собой абстрактные геометрические структуры. Для реализации своего проекта автор выбрал именно технологию жаккардового ткачества, как предоставляющую возможность передать многослойность, многоцветность орнаментов, сочетая различные материалы в переплетениях: мохер, шелк, кашемир, бархат, вискоза, медь и прозрачных полиэфирных нитей.



Рис. 7. Кустаа Сакси. Панно из серии «Первые симптомы», 2019. 170 см x 240 см, жаккардовое ткачество. Разработано и выполнено в Textiellab в TextielMuseum в Тилбурге. Источник фото: kustaasaksi.com

Еще одно масштабное настенное панно в технике жаккардового ткачества, также выполненное в экспериментальной лаборатории Музея Тканей, - «Кот, селедка и небылицы с берегов Невы» Куна Тасселаара (рис 8). Композиция панно состоит из четырех разделов: первая часть, представленная образами трех плывущих по Неве кораблей, аллегорически повествует о голландских путешествиях Петра I; две средние части рассказывают о строительстве Петербурга в XVIII веке, Зимнем дворце и начале коллекции Эрмитажа, а также расцвете и роскоши города; содержание четвертой части - хаос и революция в России начала XX века.



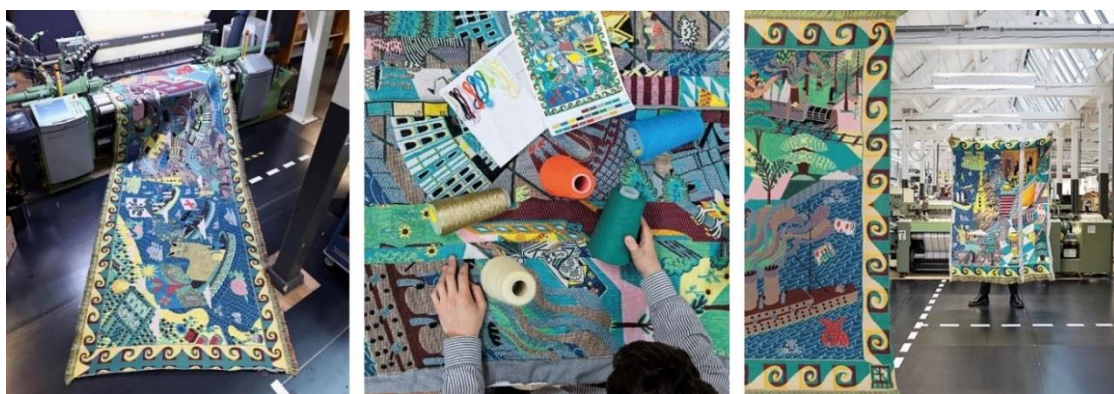


Рис. 8. Кун Тасселаар. Текстильное панно «Кот, селедка и небылицы с берегов Невы». 2020. 750 см x 170 см. Вискозный шелк, мохер, ацетат, акрил, полиэстер, хлопок, шерсть мериноса; жаккардовое ткачество. Разработано и выполнено в Textiellab в TextielMuseum в Тилбурге. Источник фото: [instagram.com/koentaselaar](https://www.instagram.com/koentaselaar)

Автор панно, молодой голландский дизайнер Кун Тасселаар, разработал проект его композиции по инициативе Фонда «Эрмитаж XXI век» и Генерального Консула Королевства Нидерландов в Санкт-Петербурге. К. Таселаар выиграл грант на создание подарка Эрмитажу в преддверии празднования 350-летнего юбилея со дня рождения Петра I в 2022 году.

На основе изучения литературных, исторических, архитектурных и художественных образов Санкт-Петербурга К. Таселаар задумал композицию будущего панно в виде карты, повествующей о голландских путешествиях Петра I, знаниях и ремеслах, которые русский царь привез с собой из Голландии в Петербург. Образы, стилизованные под эстетику русского лубка, представляют заимствованные в Голландии ремесла и науки, «плывущие» на кораблях по Неве. Далее изображена аллегория расцвета Петербурга в XVIII веке, брак Анны Павловны с Вильгельмом Оранским и дальнейшее движение сюжета к русской революции 1917 года в образе крейсера «Аврора». Необычный вытянутый формат текстильного панно позволил автору создать величественную, поистине эпического масштаба композицию, балансирующую на грани возвышенного монументализма и народного лубка или даже шутовского кукольного театра.

Скульптурное полотно художницы из Амстердама Мерседес Аспиликуэта «Картошка, бунты и другие сюжеты» (см. рис. 9), созданное в рамках премии для талантливых художников и архитекторов Нидерландов «Prix de Rome» в 2021 г., представляет собой интересный арт-объект в виде волны, позволяющий зрителю обойти вокруг и изучить изображение с лицевой и изнаночной стороны. В своей работе автор затрагивает такие темы, как экономика продовольствия, положение молодых работающих женщин на текстильных фабриках, глобальное движение за права женщины. Художница собирает эти темы в контексте своего исследования картофельных бунтов 1917 г. в амстердамском районе Джордан, организованных женщинами-работницами в ответ на нехватку продовольствия во время Первой мировой войны [10]. Сюжет отразил социально-экономические проблемы, ценности прошлого и настоящего, волнующие автора. Перед нами еще один уникальный пример современного авторского текстиля, выполненного в технике жаккардового ткачества.



Рис. 9 Мерседес Аспиликуэта. Скульптурное полотно «Картошка, бунты и другие сюжеты», 2021. Техника исполнения: жаккардовое ткачество, выполнено в Textiellab в TextielMuseum в Тилбурге. Источник: prixderome.nl

Специалисты экспериментальной лаборатории Музея Тканей всегда рады творческому и профессиональному сотрудничеству не только с уже состоявшимися художниками и дизайнерами, но и с выпускниками творческих вузов. Эксперты лаборатории знакомятся с присланными на ее адрес авторскими концепциями, тщательно их изучают – и, в том случае, если концепция вызвала их профессиональный интерес, приглашают молодого специалиста для реализации задумки в материале и получению новых знаний в области новейших текстильных технологий. Любопытным примером такого сотрудничества лаборатории со студентом 4 курса Академии Дизайна Эйндрховена Сеньмином Оу является реализованный проект декоративного полотна «Если у тебя болит голова, шаг Самба» (см. рис. 10). Работа представляет собой ковер в виде двуслойного тканого полотна с размещенными между переплетениями войлочными вставками по определенному рисунку. В результате созданный гобелен буквально «заставляет» пользователей заниматься... акупрессурой, то есть восточной техникой воздействия на биологически активные точки организма, - притом воздействуя на них в процессе танца. «Работая над ковром, я изучал, как человеческие ноги воспринимают пространство в зависимости от различных культур», — рассказывает Сеньминь [3]. Объемные элементы на поверхности всего ковра обозначают различные танцевальные шаги, которые при воздействии на определенные точки стопы помогут снять головную боль, например, напряжение глаз, скованность и др. Данный ковер, изготовленный автором со специалистами экспериментальной лаборатории Музея Тканей в 2021 г., сочетает в себе основы древней восточной акупрессуры и принципы современных текстильных технологий.

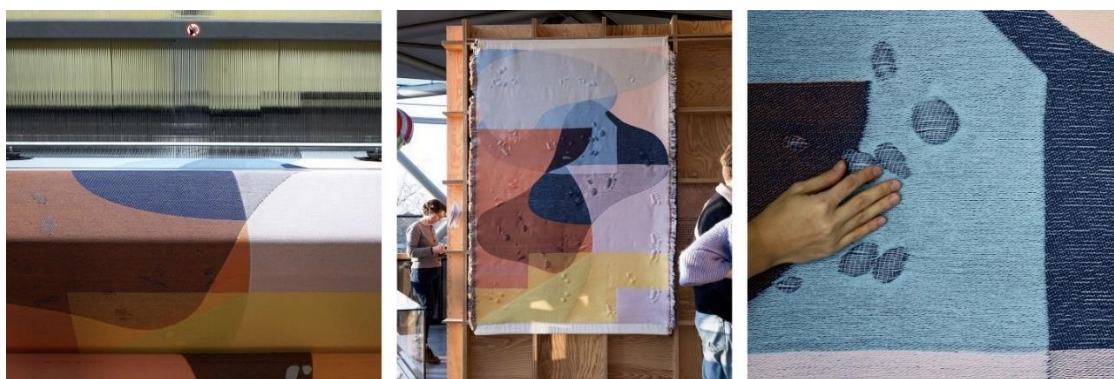


Рис. 10. Сеньминь Оу Ковер «Если у тебя болит голова, шаг Самба». 2021. 200 см x 140 см. Вискозный шелк, ацетат, акрил, полиэстер, хлопок, шерсть; жаккардовое ткачество. Разработано и выполнено в Textiellab в TextielMuseum в Тилбурге. Источник фото: [instagram.com/osangmin_studio](https://www.instagram.com/osangmin_studio)

Выводы. Изучив и проанализировав примеры современного авторского текстиля в технике жаккардового ткачества, можно с уверенностью сказать, что новые технологии в производстве текстиля обеспечили текстильному искусству возможность выхода на совершенно новый уровень. У художников и дизайнеров появились возможности использовать новейшие материалы и технологии, новые приемы и способы художественного проектирования для реализации своих смелых концептуальных проектов. Современные авторские ткани, выполненные в технике жаккардового ткачества, демонстрируют инновационный потенциал экспериментального текстильного искусства нового времени.

Текстильное искусство трансформировалось за счет освоения новых форматов, которые реализуются как в традиционных формах декоративно-прикладного искусства, так и в авторских текстильных объектах концептуального дизайна в междисциплинарных проектах. Разнообразие технических решений, используемых для реализации художественной идеи, бросает вызов зрительскому восприятию материалов, ломая стереотипы и выходя на новый эволюционный уровень смыслов жаккардового текстиля. Его повседневные и бытовые аспекты применения отходят на второй план. Жаккард успешно актуализируется в предметах современного искусства, демонстрирует способность жанра адаптироваться и идти в ногу со временем.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дзембак Н.М. Конструирование жаккардовых тканей: Учеб. пособие. СПб.: Алая Буква. 2018 – 104 с.
2. Малахова С.А., Журавлева Т.А., Козлов В.Н. и др. Художественное оформление текстильных изделий. – М.: Легпромбытиздат. 1988 – 304 с.
3. Уитфорд Ф. Баухаус: пер. с англ./ Френк Уитфорд. – М.: Ад Маргинем Пресс: Музей современного искусства «Гараж». 2022 – 240 с.
4. Королева А. Текстиль Баухауза // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования №3(45) март 2007 [Электронный ресурс] / А. Королева / URL: <https://antiqueland.ru/articles/59/> (дата обращения 15.09.2023)
5. Мальгунова Н.А. Разработка информационных методов для художественного проектирования и оформления эксклюзивных изделий способом ткачества. Диссертация. С-Пб, 2012 – 120 с.
6. Catalogue the Latvian National Museum of Art. 5th Riga International Textile and Art Triennial. 2015. 230 p.

7. Цветкова Н.Н. Традиции и новации в искусстве современного текстиля. По материалам XIX Международной конференции Европейской Текстильной Сети / Н.Н. Цветкова // Месмахеровские чтения – 2020. – С. 145-149.
8. TextielMuseum [Электронный ресурс]. URL: <https://textielmuseum.nl> (дата обращения 01.08.2023)
9. Kustaa Saksi [Электронный ресурс]. URL: <https://kustaasaksi.com> (дата обращения 10.09.2023)
10. Prix de rome. [Электронный ресурс] Prix de rome URL: <https://prixderome.nl> (дата обращения 10.09.2023)
11. “Лечебный” ковер от Studio Osangmin. [Электронный ресурс] / <https://directsupply.ru/lechebnyj-kover-ot-studio-osangmin/> (дата обращения 10.09.2023)

REFERENCES

1. Dzembak N.M. Konstruivovanie zhakkardovyh tkaney: Ucheb. posobie. SPb.: Alaja Bukva. 2018 – 104 p.
2. Malahova S.A., Zhuravleva T.A., Kozlov V.N. p dr. Hudozhestvennoe oformlenie tekstil'nyh izdelij. – M.: Legprombytizdat. 1988 – 304 p.
3. Uitford F. Bauhaus: per. s angl./ Frenk Uitford. – M.: Ad Marginem Press: Muzej sovremennogo iskusstva «Garazh». 2022 – 240 p.
4. Koroleva A. Tekstil' Bauhauza // Antikvariat, predmety iskusstva i kollekcionirovanija №3(45) mart 2007 [Jelektronnyj resurs] / A. Koroleva / URL: <https://antiqueland.ru/articles/59/> (data obrashhenija 15.09.2023)
5. Mal'gunova N.A. Razrabotka informacionnyh metodov dlja hudozhestvennogo proektirovanija i oformlenija jekskljuzivnyh izdelij sposobom tkachestva. Dissertacija. S-Pb, 2012 – 120 p.
6. Catalogue the Latvian National Museum of Art. 5th Riga International Textile and Art Triennial. 2015. 230 p.
7. Cvetkova N.N. Tradicii i novacii v iskusstve sovremennogo tekstilja. Po materialam XIX Mezhdunarodnoj konferencii Evropejskoj Tekstil'noj Seti / N.N. Cvetkova // Mesmaherovskie chtenija – 2020. – Pp. 145-149.
8. TextielMuseum [Jelektronnyj resurs]. URL: <https://textielmuseum.nl> (data obrashhenija 01.08.2023)
9. Kustaa Saksi [Jelektronnyj resurs]. URL: <https://kustaasaksi.com> (data obrashhenija 10.09.2023)
10. Prix de rome. [Jelektronnyj resurs] Prix de rome URL: <https://prixderome.nl> (data obrashhenija 10.09.2023)
11. “Lechebnyj” kover ot Studio Osangmin. [Jelektronnyj resurs] / <https://directsupply.ru/lechebnyj-kover-ot-studio-osangmin/> (data obrashhenija 10.09.2023)

Салимов Алик Мухтарович

кандидат исторических наук

доцент кафедры социально-гуманитарных дисциплин

ФГБОУ ВО «Поволжский государственный университет физической культуры,

спорта и туризма»

e-mail: salimov-kazan@list.ru

Калимуллина Ольга Анатольевна

Член-корреспондент РАО,

доктор педагогических наук, профессор,

заведующая кафедрой педагогики и психологии

ФГБОУ ВО «Казанская государственная консерватория им. Н.Г. Жиганова»,

заместитель директора - руководитель Казанского филиала

Федерального научного центра психологических

и междисциплинарных исследований

e-mail: olca.1970@mail.ru

Salimov Alik M.

Candidate of Historical Sciences

Associate Professor of the Department of Social and Humanitarian Disciplines

Povolzhsky State University of Physical Culture, Sports and Tourism

Kalimullina Olga A.

Corresponding Member of RAO,

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,

Head of the Department of Pedagogy and Psychology

of the Kazan State Conservatory named after N.G. Zhiganov,

Deputy Director - Head of the Kazan branch

Federal Scientific Center for Psychological and Interdisciplinary Research

МУЗЫКАЛЬНАЯ ТРАДИЦИОННАЯ ПЕСЕННАЯ КУЛЬТУРА ВОЛГО-УРАЛЬСКИХ ТАТАР В СОЦИАЛЬНЫХ СЕТЯХ (ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ)

Аннотация. Статья посвящена анализу традиционной музыкальной песенной культуры волго-уральских (казанских) татар, размещённой в формате музыкальных видеороликов на татарском языке в социальных сетях. «Музыкальная культура» рассматривается как часть информационного и интеллектуального наследия народа, размещённого в современных средствах электронной коммуникации – социальных сетях.

Анализируется основная тематика татарских музыкальных видеороликов в Интернете, сравнительная статистика наиболее популярных каналов в социальных сетях, посвящённых музыкальной культуре татарского народа.

Автор изучает причины растущей популярности музыкальной песенной культуры казанских татар в социальных сетях, увеличения количества просмотров видеороликов, число подписчиков каналов.

Ключевые слова: культурное наследие, музыкальная культура татар; татарская музыка, татарская песня; видеохостинг, информационное пространство, социальные сети, on-line коммуникации.

MUSICAL TRADITIONAL SONG CULTURE OF THE VOLGA-URAL TATARS IN SOCIAL NETWORKS (MAIN DEVELOPMENT TRENDS)

Annotation. The article is dedicated to the analysis of the traditional musical song culture of the Volga-Ural (Kazan) Tatars, posted in the format of music videos in the Tatar language on social networks. "Musical culture" is considered as part of the information and intellectual heritage of the people, located in modern means of electronic communication – social networks. The main topics of Tatar music videos on the Internet, comparative statistics of the most popular channels on social networks dedicated to the musical culture of the Tatar people are analyzed. The author studies the reasons for the growing popularity of the musical song culture of the Kazan Tatars on social networks, the increase in the number of video views, and the number of subscribers of the channels.

Keywords: cultural heritage, musical culture of Tatars; Tatar music, Tatar song; video hosting, information space, social networks, on-line communications.

Введение

Музыка и песня издревле являются неотъемлемой частью жизни татарского народа. На любом семейном или массовом торжестве будь это свадьба (туй) или сабантуй, татары всегда плясали и пели (и продолжают это делать), даже в домашних условиях исполняли мелодии на инструментах: кубызе, курае, гармонии (а иногда на мандолине или скрипке). Вместе с песнями выдающихся исполнителей татары «вдыхали пыль большой дороги», отправлялись на шахты Донбасса, на битву с врагами, на встречу с родственниками и друзьями в родную деревню, или навстречу любви. Качество исполнения татары определяли просто: способен ли исполнитель продемонстрировать сам и вызвать у зрителей «моң» (вселенскую гармонию, созвучие, печаль или радость), или нет. Специалисты определили это понятие как «умение петь мелодично, насыщать канонизированную в ритмическом отношении мелодику мелизматическими, орнаментированными распевами» [8, с.13]. Навеки вписали свои имена в историю и память народа великие для нас (моңлы жырчыларыбыз) Рашид Вагапов, Фарида Кудашева, Ильгам Шакиров, Альфия Авзалова, Нияз Даутов, Хайдар Бигичев, композиторы Салих Сайдашев, Мансур Музафаров, Александр Ключарёв, Алмаз Монасыпов, Сара Садыкова и многие другие.

Наступили новые времена: глобализация, цифровизация, Интернет, социальные сети. Значительная часть коммуникации перешла в on-line формат. Теперь уже не сельский клуб собирает 100 или 200 зрителей, а в социальных сетях музыкальный контент, площадка, канал или блог исполнителя собирает десятки тысяч (иногда миллионов) подписчиков и зрителей. В условиях изменившегося социального поведения музыканты и певцы вынуждены искать новые формы и методы работы со своими слушателями. С точки зрения on-line коммуникации актуальным является изучение продвижения татарской музыкальной культуры в социальных сетях; музыкальных площадок и каналов, контентом наиболее успешных татарских исполнителей в интернете, татарской музыкальной медиасферы в целом.

При этом важен факт того, что в современной ситуации анонии, когда теряются ориентиры, когда навязываемая в прошлые десятилетия культура запада, ставшая неотъемлемой частью как внутренней так и внешней социально-культурной составляющей нашего населения, особенно молодежной аудитории, вытесняется новыми образцами российской музыкально-эстетической парадигмы, очень важно оценить ситуацию, которая могла бы в корне повлиять на возрождение культурного кода россиян, в частности татар, в культуре которых заложено большое количество национально-мелодики и внутреннего смысла.

Поднимая к обсуждению данную тему, очень важно говорить о ее своевременности и актуальности, так как татарский народ необычайно "певучий".

Материалы и методы

В работе использованы близкие понятия «музыкальная культура» и «музыкальное культурное наследие», ибо сама национальная музыка, песня отражает участие народа в героических, или важнейших трудовых свершениях прошлого, этнические и семейные ценности, историю их развития, а творческая деятельность выдающихся авторов музыки, музыкальных исполнителей – это и есть часть музыкальной культуры народа, его наследие.

Музыкальная культура татарского народа в социальных сетях рассматривается при помощи структурно-функционального и компаративного (сравнительно-исторического) методов культурологии. Базовыми при этом являются общеметодологические, философские методы аксиологического, ценностного (какую ценность для развития татарского этноса имеет музыкальная культура); и деятельностного подхода (какие деятели искусства и их произведения являются наиболее значимыми и почему). Кроме этого используются статистические методы социологии, методика изучения социальных сетей, предполагающая сравнительное изучение видеохостингов, Интернет-площадок и каналов, а также их подписчиков, количества просмотров.

Литературный обзор

Проблематика культурного наследия, музыкальной культуры как его части является междисциплинарной, – на стыке истории, культурологии, социологии, искусствоведения, теории и истории музыки, педагогики и других наук. Теоретико-методологические основы культурного наследия раскрываются в трудах Д.С. Лихачева [6], М. С. Кагана [5] и др. Академик Д.С. Лихачёв, автор фундаментальных работ по истории русской культуры отмечал, что: «Человек воспитывается в определенной, сложившейся на протяжении многих веков культурной среде, незаметно вбирая в себя не только современность, но и прошлое своих предков. История открывает ему окно в мир...», [6, с.22].

Различные трактовки учёными понятия «культурное наследие» анализировали Петрова И.А., Кибасова Г.Б., Назаров А.А. Возьмём за основу предложенное ими самое широкое определение, что «культурное наследие» это часть информационного и интеллектуального потенциала народа» [8].

Разным аспектам развития музыкальной культуры татарского народа с конца 1990-х и до 2023 года посвящено около 50 защищённых докторских и кандидатских диссертаций по искусствоведению, культурологии, педагогике и истории. Среди наиболее значимых отметим работы на соискание степени: доктора педагогических наук Салитовой Ф.Ш. «Развитие музыкально-педагогической культуры татарского народа (от истоков до формирования устойчивого явления) [9], доктора искусствоведения Сайдашевой З.Н. «Песенная культура татар Волго-Камья: (эволюция жанрово-стилевых норм в контексте национальной истории)» [7], кандидата искусствоведения Газиева И.М. «Формирование и развитие профессионализма в вокальной культуре Волго-уральских мусульман» [15], кандидата исторических наук Мартыновой Ю.А «Формирование и развитие системы среднего специального музыкального образования в Казани (1917-1960 гг.)» [18] и другие. З.Н. Сайдашева отмечает, что «Песня - произведение синтетическое, основанное на неразрывном единстве слова и музыки. Но каждый из этих сторон песни по-разному информирует об этой действительности... В отличие от текста - носителя более конкретной информации - напев может информировать только звучанием, являясь частью музыкальной культуры» [7, с.2].

Становление традиционной музыкальной культуры татарского народа, её стилевых и жанровых особенностей специалисты относят к периоду VI-XVI веков [7, с.31]. Связано это было, во-первых, с «поэзией волжских булгар, в которой формы стихосложения, основанные на чередовании долгих и кратких слогов, подчинялись равнотактовой силлабике, образуя своеобразную систему. Примечательно, что этот синтез двух метрических систем совершился только в среде тюрков Волго-Камья, приобщившихся к исламу» [7, с.10]. Кроме того, песня опирается не только на ритмическую структуру стиха и напева, «но и на звуковысотную плоскость, то есть ладовую и интонационную». Ладовой основой татарской музыки и песни является пентатоника, лад, состоящий из 5 нот в пределах одной октавы, о формах использования которой в татарской песне есть различные мнения [7, с.11]. Отметим, что анализ формирования татарской музыкальной культуры убеждает, что истоки, историческую основу её заложили волжские булгары.

Вершиной формирования музыкального песенного искусства татар явились («озын кэй» протяжные лирические напевы, как правило очень грустные. При этом, как отмечают искушённые слушатели, происходит вокализация текста, особая мелизматика, вызывающая «моң». В период после преобразований Екатерины II, ближе к концу XVIII века формируются городские и сельские напевы «салмак кэйлэр» и «авыл кэйлэре», чуть позже – короткие напевы, «кыска кэйлэр» и своеобразные частушки – «такмаklar». Песня демократизировалась, она отражала изменившиеся условия жизни народа, тексты и мелодии стали менее грустными.

В «начале XX века происходит формирование татарской музыкальной культуры как устойчивого явления, что обусловило создание непосредственных предпосылок современной татарской музыкальной культуры..., светских форм музыкального творчества и академических форм музыкального образования». Причём, «происходило формирование двух взаимосвязанных и одновременно чётко разделяемых сфер музыкальной культуры – народной и профессиональной [9, с.31-32].

Советскую татарскую музыкальную песенную культуру специалисты разделяют на довоенную и послевоенную. В довоенный период формируется новый пласт песенной культуры, часто в ущерб традиционной, складывавшейся на протяжении веков. Воспитываются молодые, талантливые композиторы: Салих Сайдашев, Мансур Музаффаров, Джудат Файзи, Фанис Яруллин и другие. Развивается профессиональная татарская музыка, в том числе для оперы и балета. После войны открываются новое здание Театра оперы и балета, Казанская консерватория, множество Домов культуры. В музыке появляются темы радости, любви, семейного счастья, появляются новые жанры. Татарские музыкальные исполнители начинают выступать на сцене не только под аккомпанемент баяна или аккордеона, но и в сопровождении инструментального ансамбля (ВИА), а иногда и симфонического оркестра.

Конец XX века внёс много нового и интересного в музыкальную песенную культуру татарского народа. Как положительного, так и сомнительного. Специалисты отмечают, что «Столь активный подъём татарской песни, наблюдаемый в последние десятилетия, имеет и свою оборотную сторону: она стала терять своё «национальное лицо» [9, с.42].

Of-line посещение музыкальных фестивалей, концертов, на которых слушатели могут насладиться татарской музыкальной культурой, мастерством исполнителей, в условиях пандемии и санкций частично утратило свою динамику. При этом on-line коммуникации в сфере татарской музыки и искусства постепенно начали набирать популярность. Музыканты и певцы также отреагировали на изменившуюся ситуацию, осваивая новые формы и методы подачи своего «музыкального продукта» в Интернете.

Важно отметить, что нем всегда уровень культуры, демонтируемый через сеть Интернет высок, при этом именно Интернет дает возможность вывести подлинные образцы татарской национальной культуры и татарского национального исполнительства на широкую аудиторию слушателей.

В первые два десятилетия нового века в нашей стране издано немало научных исследований, посвящённых теории и практике социальных сетей, методам их изучения. Рассматривали растущую роль социальных сетей в жизнедеятельности современного человека Верченев Л. Н., Ефременко Д. В., Тищенко В. И. М. [12].

В. П. Ключков, Ю. С. Тюнников, К. Г. Эрдынеева, А. Ю. Блиневский [11] исследуют философские, междисциплинарные и конкретно научные аспекты развития социальных сетей, анализируют самых популярные из них (таких в мире на начало 2023 года насчитывают более 150), их положительное и отрицательное влияние на общество и личность. Ефимов Е.Г. изучает социальные сети с точки зрения методологии и практики исследования, указывая при этом, что важным показателем их успешности является количество просмотров и число положительных комментариев [4].

Результаты изучения

В таблице 1 приведена сравнительная статистика наиболее популярных каналов (площадок), посвящённых продвижению татарской музыкальной культуры в социальных сетях Интернета [16-20].

Таблица 1 – Татарские музыкальные площадки в социальных сетях

	Пользователь / Название контента	Название платформы / социальной сети	Количество подписчиков		Видео- контентов	Просмотро в
			Регистра ция контента	на 08.04.202 3		
1	TMTV-Татарский музыкальный телеканал	YouTube	3.04.2013	154 тыс.	5,6 тыс.	97,3 млн
2	Татарское видео и музыка / Tatshop	YouTube	27.02.200 8	154 тыс.	2,9 тыс.	74,4 млн
3	TATVIDEOLAR	YouTube	9.12.2016	75,4 тыс.	29 видео	3,4 млн
4	Татарское караоке/ Татарча караоке	YouTube	27.05.200 9	13,6 тыс.	255 песен	5,28 млн
5	KaraTatTv – Татарское караоке	YouTube	14.12.201 5	6,64 тыс.	89 песен	1,63 млн
6	Татарская культура (татарские песни с переводом на русский)	YouTube	8.09.2020	4,7 тыс.	125 песен	669 тыс.
7	Tatar Media TV	YouTube	14.10.201 9	5,2 тыс.	16 видео	579,8 тыс.
8	Татарская музыка, татарская эстрада / Татар жыры	Telegram	15.03.201 8	9 тыс.	1 817 аудиофайлов	н/д
9	Татарская музыка/ Татарча жырлар	Telegram	15.02.201 8	5,6 тыс	520 медиа / 1135	н/д

					аудиофайлов	
10	Телеграм-каналы артистов татарской эстрады	Telegram	Всего 20 каналов	от 150 до 20 000	20 каналов известных исполнителей	индивидуально
11	TMTV-Татарский музыкальный телеканал	RuTube	11.06.2021	117	40 видео	н/д
12	Татарская музыка и видео / Tatshop	RuTube	15.04.2021	23	63	н/д
13	Видеоклипы татарских песен	Одноклассники	н/д	20	49 видео	от 50 до 2 тыс. каждый

В таблице 2 представлены наиболее значимые для татар с точки зрения аксиологии произведения песенного жанра, являющиеся народными, или созданные выдающимися музыкантами и поэтами [2,3]. в стиле традиционных – протяжных, минорных или в стиле коротких городских и сельских песен, или частушек. Перевод названий песен дан в основном автором. Как правило, песни размещены на популярных Интернет-платформах, продвигающих татарские песни [1,2,16-20].

Таблица 2. Выдающиеся традиционные (народные и авторские) татарские песни на видеохостингах

	Название песни	исполнители песни	На какой платформе и когда размещена		Просмотров на YouTube на 08.04.2023	Просмотров и исполнений в Караоке
			платформа	Дата размещения		
1	Туган тел (Родной язык)	Ильгам Шакиров / Казан егетләре / Габделфәт Сафин	YouTube / Караоке	27.06.2012 / 21.04.2021 / 19.10.2019	78 тыс. / 89,6 тыс / 28,1тыс	129 тыс. (на всех каналах)
2	Ай, былбылым (Соловушка)	Ильгам Шакиров / Дина Гарипова / Ренат Ибрагимов	YouTube	24.01.2017 / 10.04.2020 / 26.09.2008	138,6 тыс. / 1,3 млн. / 412 тыс.	102 тыс.
3	Олы юлның тузаны (Пыль большой дороги)	Тагир Якупов	YouTube	01.05.2013	373 тыс.	76,9 тыс.
4	Су буйлап (Вдоль большой реки)	Халида Бигичева / Саида Мухаметзянова	YouTube	10.10.2016 / 13.03.2015	662,8 тыс. / 6,6 млн.	171 тыс.
5	Каз канаты (Крылья диких гусей)	Фарида Кудашева / Алсу	YouTube	12.06.2014 / 30.11.2010	94,7 тыс. / 305,7 тыс.	4,8 тыс.
6	Кара урман (Дремучий лес)	Рашид Вагапов Ильгам	YouTube	20.01.2021	1 тыс. / 162,1 тыс.	-

		Шакиров		11.12.2013		
7	Шахта (көе) Шахтёрская (мелодия)	Гузель Залялова / Марсель Вагизов	YouTube	28.02.2016 / 26.01.2017	68,4 тыс. 43,4 тыс.	11 тыс.
8	Әдрән дингез (Адриатическое море)	Илһам Шакиров / Мубай / Ветер перемен	YouTube	20.01.2021 / 06.02.2014 08.11.2018	54,4 тыс. 10 тыс. 2,5 тыс.	-.
9	Бишек жыры (Колыбельная)	Алсу Хисамиева	YouTube	19.08.2011	51,1 тыс.	8,9 тыс.
10	Әллуқи	Саида Мухаметзянова	YouTube	10.06.2015 12.01.2021	147,7 тыс. 16 тыс.	-
11	Әпипә (Танцуем Әпипә) частушки	Ансамбль песни и пляски РТ / Р. Ибрагимов	YouTube	25.03.2011	730 тыс 395 тыс.	71 тыс
12	Күбәләгем (Бабочка моя)	Альфия Авзалова / Халида Бигичева	YouTube	02.02.2018 / 07.10.2017	109,6 тыс 416,2 тыс.	15 тыс.
13	Оренбур- Чиләбе	И. Бадретдинова	YouTube	14.03.2016	327,2 тыс	
14	Баламишкин	Эльмира Гильфанова	YouTube	19.12.2018	107,2 тыс.	-
15	Озату (Проводы)	Халида Бигичева / Алсу Сайфуллина	YouTube	29.03.2013 23.08.2020	569,8 тыс. 191,1 тыс	15 тыс.
16	Зәнгәр күлмәк (Голубое платье)	Габдулла Рахимкулов / Алсу Сәйфуллина / Филюс Кагиров	YouTube	01.09.2013 11.07.2018 10.08.2017	167,6 тыс 279 тыс. 107,9 тыс	8,9 тыс.
17	Умырзая (Подснежник)	Рашид Вагапов / Ильгам Шакиров / Рахат Лукум / Лиана Габрахманова	YouTube	05.05.2021 13.04.2020 29.09.2015 28.03.2011	1 тыс 3,7 тыс 548 тыс. 917 тыс	38 тыс.
18	Арча көе (Арский напев)	Ильзида Госман / Хания Фархи	YouTube	11.12.2021 31.10.2019	246,5 тыс 77 тыс	
1	Син сазыңны	Ильгам	YouTube	08.03.201	290,3 тыс.	

9	уйнадың (Ты играла на сазе)	Шакиров		3		-
20	Мин сине шундый сагындым (Знаешь, я так соскучился)	Айдар Файзрахманов	YouTube	17.11.2013	77 тыс.	34 тыс.
21	Тал бөресе – (Серёжка ивы)	Х. Тимергалиева / Казан егетләре / Г. Махмутов	YouTube	04.09.2014 19.09.2015 08.11.2020	34,8 тыс. 31 тыс. 7,8 тыс	17 тыс.
22	Утыр, әле яннарыма (Сядь со мною рядом)	Халида Бигичева	YouTube	10.11.2017	55 тыс.	42 тыс.

Обсуждение

Наиболее популярные татарские музыкальные каналы в социальных сетях.

Как известно, Интернет, социальные сети охватили в нашей стране самую массовую аудиторию в начале 2000-х годов. Первые музыкальные каналы в социальных сетях, продвигающие татарскую музыку, песню были основаны в эти же годы. Одним из успешных с тех пор является площадка «Татарское видео и музыка», представленное пользователем Tatshop. Как и другие успешные каналы – «TMTV-Татарский музыкальный телеканал», «TATVIDEOLAR», «Татарская культура (татарские песни с переводом на русский)», «Tatar Media TV» достаточно стабильно они развивались на базе видеохостинга YouTube. На апрель 2023 года лидерство принадлежит каналу TMTV. На канале представлено 5 600 видеоматериалов с татарскими песнями, количество просмотров которых составило на 08.04.2023 года 97,3 миллиона, подписчиков 154 тысячи. Понятно, что успех канала обеспечен слаженной работой команды, востребованностью продукта, высоким профессионализмом исполнителей и музыкантов, международным уровнем видеохостинга (YouTube). Вторую позицию занимает канал «Татарское видео и музыка», выставившее 2900 видеороликов, имеющее также 154 тыс. подписчиков и 74,4 млн просмотров. Другие перечисленные каналы тоже достаточно успешны, имеют сотни тысяч, и даже несколько миллионов просмотров, но по количеству контента и его качеству они пока уступают лидерам. И всё же отметим, что почти 580 тысяч просмотров татарских песен на канале «Tatar Media TV», замыкающего рейтинг, это хороший результат.

Другим отрядным явлением в мире татарской музыки социальных сетей являются площадки татарского караоке. Наиболее успешны две – «Татарское караоке / Татарча караоке» и «KaraTatTv – Татарское караоке», количество размещённых песен и их просмотров на каждом канале составляет соответственно: 255 и 5,28 миллионов и 89 и 1,63 миллиона. Достаточно качественно оформлено музыкальное сопровождение, наглядно размещён текст каждой песни. В качестве пожелания можно предложить: оформлять и размещать больше детских песен. Понятно, кроме того, что современные технические возможности пока не позволяют оценить качество исполнителя караоке в социальных сетях. Большое количество просмотров, количество и качество размещённого на YouTube материалов объяснялось также возможностью монетизации своего продукта, что зависело от количества просмотров, размещённой рекламы [13]. Однако с 2022 года YouTube перестал платить российским пользователям. Поэтому представляется

перспективным использование музыкантами и их продюсерами отечественных социальных сетей.

С 2018 года татарская музыкальная культура представлена также на платформе Telegram, позволяющей размещать и обмениваться в том числе видеофайлами. В данном мессенджере представлены все перечисленные выше каналы татарской музыки, из них более успешными являются “Татарская музыка, татарская эстрада - Татар жыры” и “Татарская музыка - Татарча жырлар”. На платформе Telegram представлено больше аудиофайлов, что, по-видимому объясняется форматом самого мессенджера.

Более перспективным представляется отечественный видеохостинг RuTube. Он начал набирать обороты с 2022 года (хотя существует с 2006 года). В течении одного года заметно улучшилось качество работы данного видеопортала, его технические характеристики. Татарская музыка и песни здесь также начали размещаться, но количество представленных татарских музыкальных видеороликов, количество просмотров исчисляется пока только десятками и сотнями. Хочется надеяться, что как только будет объявлено о монетизации продукции, ситуация изменится, тем более, количество посещений видеохостинга быстро растёт.

Выдающиеся традиционные (народные и авторские) татарские песни в социальных сетях.

В таблице 2 представлен рейтинг выдающихся песен татарского народа, действительно народных или созданных в стиле традиционных протяжных песен, городских, сельских напевов или частушек. Рейтинг составлен по аксиологическому принципу. Отдельно указано количество просмотров каждой из наиболее значимых для татар песен, а также число их исполнений в караоке.

На первом месте находится произведение великого для татар Габдуллы Тукая «Туган тел» (Родной язык), обрамлённое музыкой в стиле протяжных песен, которое фактически является вторым гимном нашего народа. Песня является олицетворением не только языка, но также и коллективного сознания татар. На разных каналах, в разном исполнении имеет более 200 тысяч просмотров. На наш взгляд, как минимум в начале и конце каждого учебного года в каждой школе, в каждом классе, изучающем татарский язык и литературу необходимо ввести в традицию исполнение этой песни.

«Ай былбылым» (Соловушка) является отражением народной духовности, душевности, воплощённой в удивительной мелизматике музыки и нежных стихах о любви. Произведение в разных исполнениях имеет около двух миллионов просмотров на разных каналах видео хостинга YouTube.

Песня «Олы юлның тузаны» (Пыль большой дороги) в нашем рейтинге заняла третье место. Гармония текста и музыки, заложенный смысл (грусть о прошедшей юности), аллегорически отражающий долгий, тяжёлый и нередко трагический исторический путь татарского народа, многие этапы которого покрыты наслоениями лжи и домыслов. Песня, вызывающая потрясение и грусть! В разных исполнениях имеет около 1 миллиона просмотров.

Поселившуюся в душе грусть и тоску унесут быстрые и глубокие воды большой реки, поётся в народной песне «Су буйлап» (Вдоль большой реки). Произведение получило огромную популярность после того, как её исполнила на федеральном канале в шоу «Голос-дети» необычайно талантливая и юная Саида Мухаметзянова (6,6 млн. просмотров). Отметим также профессиональное, может быть даже эталонное исполнение данной песни заслуженной артисткой РТ Халидой Бигичевой (680 тыс. просмотров).

Ещё две старинные, протяжные народные песни нашего народа «Каз канаты» (Крылья гусей) и «Кара урман» (Дремучий лес) олицетворяют два пласта истории нашего народа. «Крылья гусей размахисты, крылья мужчины в пути – это конь, пусть вернут они

их скорее в родные края», - песня как бы вторит старинной татарской поговорке “ана күнеле балада, бала күнеле далада”, - “душа матери в сыне, душа сына в степи”. И замыкает первый ряд наиболее значимых традиционных татарских песен “Кара урман”, в которой поётся: “дремучий лес долгий, густой и тёмный как ночь, как сама жизнь, без хороших коней и спутников не пройдёшь сквозь него”. Удивительную мелизматическую, “моц” этих великих песен эталонно передали не менее великие для нас Фарида Кудашева и Ильгам Шакиров.

“Шахта көе” (Шахтёрская мелодия) – её сложили и пели шахтёры-татары, уехавшие на шахты Донбасса в конце XIX-начале XX века, но как же современно и актуально зазвучала она в 2020-е годы. В грустной и протяжной песенной манере раскрывается новый пласт истории народа – освоение дальних шахтёрских краёв молодыми татарскими юношами, которых на родине шутливо называли «зимагурлар», - «отходники».

Как бы продолжает тему традиционных протяжных песен, отражающих судьбу и историю народа произведение “Әдрэн дингез” – «Адриатическое море», написанная в 1930-е годы Салихом Сайдашевым на стихи Тази Гиззата. Это песня-аллюзия, грёзы о былом величии народа, о давних боевых походах, об удивительной, тёплой, бурной и гористой Адриатике. Эталонным можно назвать исполнение песни Ильгамом Шакировым, вариант, размещённый на YouTube, имеет около 55 тыс. просмотров. Интересной является современная обработка и исполнение музыки Салиха Сайдашева на фестивале «Ветер перемен» симфоническим оркестром с соло на трубе Вадима Эйленкрига. Впрочем, не только татарские грёзы прозвучали в этой аранжировке выдающейся музыки...

Особняком среди созданных в стиле протяжных татарских песен, выделяется колыбельная “Бишек жыры”, исполненная акапелло Алсу Хисамиевой и размещённая на платформе YouTube в августе 2011 года. В жанре колыбельных это произведение по смыслу и значению своего стихотворного обращения к малютке-дочери, заложенной нежности, выраженной замечательным вокализмом, является одним из мировых шедевров! Всего 55 тысяч просмотров... К этому же жанру можно отнести песню на стихи Габдуллы Тукая “Әллүки”. Замечательным является смысл и звучание стиха, прославляющего татарские песни. Два варианта произведения в исполнении Саиды Мухаметзяновой, - первый с шоу “Голос” имеет 147 тысяч просмотров, несмотря на низкое качество видеоролика, второй, очень хорошего качества, акапелло из концертного зала Санкт-Петербурга, - 16 тысяч.

Произведения в традиционной мелизматике протяжных песен, посвящённых разлуке, расставаниям, проводам также популярны в сегменте народных и авторских песен, представленных на разных площадках социальных сетей. Среди них: “Озату” (Расставание) – в исполнении разных певцов, - около 1 млн просмотров, “Зэнгәр күлмәк” (Голубое платье) – в репертуарах Габдуллы Рахимкулова и Алсу Сәйфуллиной 167 и 279 тысяч просмотров соответственно.

Прозвучавшие песни о неразделённой любви, написанные в стиле протяжных песен уже в советское время: “Син сазынны уйнадың” на стихи Наки Исанбета Ильгамом Шакировым, и в его же исполнении имеет 290 тысяч просмотров на YouTube и “Мин сине шундый сагындым” написанная Луизой Батыр-Булгари на слова Фирази Зиятдиновой также весьма популярна, - имеет 77 тысяч просмотров в исполнении Айдара Файзрахманова.

Среди множества сельских напевов “Арча”, “Сарман”, “Мөслим” и др., наиболее популярен “Арский напев”, - в разных исполнениях на YouTube набирается около 500 тыс. просмотров, а наибольшее количество просмотров эта песня имеет в исполнении Хании Фархи – 77 тыс., и Ильзиды Госман – 246,5 тысяч.

В числе народных татарских песен, популярных в социальных сетях значительное количество написано в быстрых мажорных ритмах и продолжают жанр городских и сельских напевов. В этой подборке представлены и весёлые песни (частушки), из которых наиболее популярна плясовая “Эпипэ” (Танцуем Эпипэ), - (более 700 тысяч просмотров у ансамбля песни и пляски РТ и 300 тысяч у Р.Ибрагимова). Почти также популярна задорная “Күбэләгем” (Бабочка моя) в удивительном исполнении лучшей татарской певицы своего времени Альфии Авзаловой (почти 110 тысяч просмотров) и Халиды Бигичевой (416 тысяч просмотров). Ещё четыре мажорные песни в ритме татарских частушек – “Оренбур-Чиләбе”, “Баламишкин”, “Тал бөресе” и “Утыр эле январыма” на разных каналах в YouTube имеют соответственно около 330, 150, 66 и 55 тысяч просмотров в исполнении разных певцов.

Из народных песен в караоке татары поют как протяжные, грустные, так и весёлые. Лидерами среди исполняемых протяжных и грустных песен является “Су буйлап” – 171, тыс исполнений, за ней следует “Ай былбылым” – 102 тысячи, а среди весёлых – задорная плясовая “Эпипэ” – 77 тысяч. Цифры свидетельствуют о том, что исполнение караоке не в каждой татарской семье является популярным занятием. (Для точной статистики необходимо социологическое исследование).

Заключение

В жизни современных татар национальная музыка и песня по-прежнему занимает значительной место. При этом значительная часть коммуникации перешла в on-line формат социальных сетей видеохостингов и Интернет площадок на YouTube, Telegram канале, RuTube. Лидером среди указанных платформ является YouTube. В условиях текущего момента использование для работы продюсерами и музыкантами, в основном, одного провайдера, как уже говорилось ранее, представляет серьёзные риски, как для перспектив продвижения своего творчества, так и для его монетизации [10].

Лидером рейтинга татарского музыкального контента на YouTube является канал «ТМТV-Татарский музыкальный телеканал», на втором месте находится «Татарское видео и музыка» от Tatshop и на третьем месте находится канал TATVIDEOLAR. На первый взгляд цифры в несколько миллионов просмотров впечатляют, но, если ориентироваться на весь тюркский мир (это около 200 миллионов человек), для которого наши песни абсолютно понятны и находятся в едином культурном пространстве, это немного.

Анализ рейтинга по числу просмотров в социальных сетях наиболее значимых татарских традиционных песен показывает, что на их популярность оказывают влияние не только аксиология (социальная ценность), высочайший смысл, заложенный в тексте и шедевр музыки, но и удачное, талантливое исполнение песни конкретным музыкантом. Анализ музыкального песенного творчества татар в социальных сетях указывает ещё на одну проблему: очень мало музыкального контента, ориентированного на детей, мало удачных детских песен, караоке для детей. Без кропотливой работы в этой сфере будущее нашей музыкальной культуры, нашего татарского культурного наследия под большим вопросом.

ЛИТЕРАТУРА

1. 20 лучших татарских песен имперской России и СССР. Татарская музыка XX века была восхитительной. Вот 20 лучших примеров. / Ради́ф Кашапов / 16 сентября 2022 / <https://daily.afisha.ru/music/24028-tatarskaya-muzyka-xx-veka-byla-udivitelnoy-vot-20-luchshih-primerov/> (Дата обращения 16.03.2023)
2. Все авторы песен. Татарские песни // [Электронный ресурс] URL: <https://erlar.ru/all-autors> (Дата обращения 28.03.2023 г.)

3. Все татарские композиторы // [Электронный ресурс] URL: <https://erlar.ru/all-composer> (Дата обращения 28.03.2023 г.)
4. Ефимов Е.Г. Социальные Интернет-сети (методология и практика исследования). Волгоград: Волгоградское научное издательство, 2015. 168 с.
5. Каган М.С. Философия культуры: становление и развитие. СПб.: Лань, 1998. 448 с.
6. Лихачев Д.С. Экология культуры // Знание – сила. 1982. № 6. С. 22-24.
7. Песенная культура татар Волго-Камья: (эволюция жанрово-стилевых норм в контексте национальной истории): автореф. дис. ... доктора искусствоведения. М., 1998.
8. Петрова И.А., Кибасова Г.Б., Назаров А.А. Культурно-историческое наследие: современные трактовки понятия // Грани познания. 2010. № 4 (9). URL: http://grani.vspu.ru/files/publics/202_st.pdf (Дата обращения 15.11.2022 г.)
9. Развитие музыкально-педагогической культуры татарского народа (от истоков возникновения до формирования как устойчивого явления): автореф. дис. ... доктора педагогических наук. Казань, 2003.
10. Салимов А.М. Социальные сети как средство развития и продвижения историко-культурного наследия татарского народа // Влияние пандемии и ценностей цифрового трансгуманизма на перспективы развития сферы услуг. Материалы Всероссийской науч.-практ. конф. с межд. участием. Казань, 2022. С. 46-50.
11. Социальные сети: монография / В. П. Клочков, Ю. С. Тюнников, К. Г. Эрдынеева, А. Ю. Близневский [и др.]. - Курган: Изд-во Курганского гос. ун-та, 2022. - 184 с.
12. Социальные сети и виртуальные сетевые сообщества / отв. ред. Верченнов Л. Н., Ефременко Д. В., Тищенко В. И. М.: ИНИОН РАН, 2013. 360 с.
13. Узнать, сколько заработали денег ютуберы // [Электронный ресурс]. URL: <https://uznatbablo.ru/> (Дата обращения 10.02.2022 г.)
14. Формирование и развитие профессионализма в вокальной культуре волгоуральских мусульман: автореф. дис. ... кандидата искусствоведения. Казань, 2009.
15. Формирование и развитие системы среднего специального музыкального образования в Казани (1917-1960 гг.): автореф. дис. ... кандидата исторических наук. Казань, 2013.
16. TMTV. Татарский музыкальный телеканал. [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/@tmtvtatar> / (Дата обращения 08.04.2023 г.)
17. TATSHOP.RU – Татарское видео и музыка. [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/@TATSHOPru> / (Дата обращения 08.04.2023 г.)
18. TATVIDEOLAR [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/@TATVIDEOLAR> / (Дата обращения 08.04.2023 г.)
19. Татарское караоке / Татарча караоке [Электронный ресурс] URL: https://www.youtube.com/results?search_query=Татарское+караоке%2F+Татарча+караоке / (Дата обращения 08.04.2023 г.)
20. KaraTatTv – Татарское караоке / [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/@KaraTatTv> / (Дата обращения 08.04.2023 г.)

REFERENCES

1. 20 luchshikh tatarskikh pesen imperskoi Rossii i SSSR. Tatarskaya muzyka XX veka byla voskhittel'noi. Vot 20 luchshikh primerov. / Radif Kashapov / 16 sentyabrya 2022 / <https://daily.afisha.ru/music/24028-tatarskaya-muzyka-xx-veka-byla-udivitelnoy-vot-20-luchshih-primerov/>
2. Vse avtory pesen. Tatarskie pesni // [Elektronnyi resurs] URL: <https://erlar.ru/all-autors>
3. Vse tatarskie kompozitory // [Elektronnyi resurs] URL: <https://erlar.ru/all-composer>

4. Efimov E.G. Sotsial'nye Internet-seti (metodologiya i praktika issledovaniya). Volgograd: Volgogradskoe nauchnoe izdatel'stvo, 2015. 168 p.
5. Kagan M.S. Filosofiya kul'tury: stanovlenie i razvitie. SPb.: Lan', 1998. 448 p.
6. Likhachev D.S. Ekologiya kul'tury // Znanie – sila. 1982. № 6. Pp. 22-24.
7. Pesennaya kul'tura tatar Volgo-Kam'ya: (evolyutsiya zhanrovo-stilevykh norm v kontekste natsional'noi istorii): avtoref. dis. ... doktora iskusstvovedeniya. M., 1998.
8. Petrova I.A., Kibasova G.B., Nazarov A.A. Kul'turno-istoricheskoe nasledie: sovremennye traktovki ponyatiya // Grani poznaniya. 2010. № 4 (9). URL: http://grani.vspu.ru/files/publics/202_st.pdf
9. Razvitie muzykal'no-pedagogicheskoi kul'tury tatarskogo naroda (ot istokov vzniknoveniya do formirovaniya kak ustoichivogo yavleniya): avtoref. dis. ... doktora pedagogicheskikh nauk. Kazan', 2003.
10. Salimov A.M. Sotsial'nye seti kak sredstvo razvitiya i prodvizheniya istoriko-kul'turnogo naslediya tatarskogo naroda // Vliyanie pandemii i tsennosti tsifrovogo transgumanizma na perspektivy razvitiya sfery uslug. Materialy Vserossiiskoi nauch.-prakt. konf. s mezhd. uchastiem. Kazan', 2022. Pp. 46-50.
11. Sotsial'nye seti: monografiya / V. P. Klochkov, Yu. S. Tyunnikov, K. G. Erdyneeva, A. Yu. Bliznevskii [i dr.]. - Kurgan: Izd-vo Kurganskogo gos. un-ta, 2022. - 184 p.
12. Sotsial'nye seti i virtual'nye setevye soobshchestva / otv. red. Verchenov L. N., Efremenko D. V., Tishchenko V. I. M.: INION RAN, 2013. 360 p.
13. Uznat', skol'ko zarabotali deneg yutyubery // [Elektronnyi resurs]. URL: <https://uznatbablo.ru/>
14. Formirovanie i razvitie professionalizma v vokal'noi kul'ture volgo-ural'skikh musul'man: avtoref. dis. ... kandidata iskusstvovedeniya. Kazan', 2009.
15. Formirovanie i razvitie sistemy srednego spetsial'nogo muzykal'nogo obrazovaniya v Kazani (1917-1960 gg.): avtoref. dis. ... kandidata istoricheskikh nauk. Kazan', 2013.
16. TMTV. Tatarskii muzykal'nyi telekanal. [Elektronnyi resurs] URL: <https://www.youtube.com/@tmtvtatar/>
17. TATSHOP.RU – Tatarskoe video i muzyka. [Elektronnyi resurs] URL: <https://www.youtube.com/@TATSHOPru/>
18. TATVIDEOLAR [Elektronnyi resurs] URL: <https://www.youtube.com/@TATVIDEOLAR/>
19. Tatarskoe karaoke / Tatarcha karaoke [Elektronnyi resurs] URL: https://www.youtube.com/results?search_query=Tatarskoe+karaoke%2F+Tatarcha+karaoke/
20. KaraTatTv – Tatarskoe karaoke / [Elektronnyi resurs] URL: <https://www.youtube.com/@KaraTatTv/>

Кузнецова Елена Олеговна

кандидат педагогических наук,
профессор, заведующая кафедрой музыкально-инструментальной подготовки
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: kuznetsova65@mail.ru

Ли Тяньхао

аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»

Kuznetsova Elena O.

Candidate of Pedagogical Sciences,
Professor, Head of Department musical and instrumental training
The Herzen State Pedagogical University of Russia

Li Tianhao

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

ТЯНЬЦИНЬСКАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ МУЗЫКИ КАК СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН: К ИСТОКАМ ФОРМИРОВАНИЯ ТРАДИЦИЙ МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ В КИТАЕ

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению процесса формирования музыкально-педагогических традиций в пространственно-временном образовательном континууме Тяньцзиньской консерватории музыки (天津音乐学院), старейшем учебном заведении Китайской Народной Республики, отметившим в 2023 году 65-летний юбилей со дня основания.

Анализ механизмов этого процесса свидетельствует о его системности, реализуемой, с одной стороны, обусловленностью умственных действий общественной, исторической и культурной плоскостями, а с другой — характерностью формирования музыкально-педагогических традиций, в основе которой лежит созидание самобытной системы профессионального обучения и воспитания, опирающееся на опыт зарубежных школ и образовательный потенциал традиционной культуры.

В результате проведенной исследовательской работы можно заключить, что Тяньцзиньская консерватория музыки в условиях историко-культурных изменений социума на протяжении более чем полувекового временного среза демонстрирует системную устойчивость в передаче музыкально-педагогического опыта, тем самым позиционируя себя как многогранный феномен социокультурного пространства Китайской Народной Республики.

Ключевые слова: Тяньцзиньская консерватория музыки, историко-культурный феномен, музыкально-педагогические традиции Китая, традиционная культура, Мяо Тяньжуй, Сюй Юнсань, Чэнь Чжэньдо, Тянь Цин.

TIANJIN CONSERVATORY OF MUSIC AS A SOCIO-CULTURAL PHENOMENON: TOWARDS THE ORIGINS OF THE FORMATION OF TRADITIONS OF MUSICAL AND PEDAGOGICAL EDUCATION IN CHINA

Abstract. The article is devoted to the process of formation of musical and pedagogical traditions in the space-time educational continuum of the Tianjin Conservatory of Music, the oldest educational institution of the People's Republic of China, which celebrated its 65th anniversary in 2023.

The analysis of the mechanisms of this process testifies to its systemic nature, realized, on the one hand, by the conditioning of mental actions on the social, historical and cultural planes, and, on the other, by the characteristic formation of musical and pedagogical traditions, which is based on the creation of an original system of vocational training and education based on the experience of foreign schools and the educational potential of traditional culture.

As a result of the research work carried out, it can be concluded that the Tianjin Conservatory of Music, in the context of historical and cultural changes in society for more than half a century, has demonstrated systemic stability in the transfer of musical and pedagogical experience, thereby positioning itself as a multifaceted phenomenon of the socio-cultural space of the People's Republic of China.

Keywords: Tianjin Conservatory of Music, historical and cultural phenomenon, musical and pedagogical traditions of China, traditional culture, Miao Tianrui, Xu Yongsan, Chen Zhendo, Tian Qing.

Введение

Предлагаемые в социологии ракурсы рассмотрения образования, с одной стороны, как «социального института» [12, с. 150], включающего все ведомства в статусе просвещения и воспитания, а с другой — как «индивидуального ресурса» [12, с. 150], разумеющего собственно процесс приобретения и результат усвоения систематизированных знаний, столь важных при выработке необходимых умений и навыков для самоопределения личности в социуме, позволяют осознать неизбежность изучения механизмов передачи опыта поколений в бытии конкретного образовательного учреждения и формирования в его стенах определенных научно-педагогических традиций.

Не случайно именно этот аспект прежде всего отмечается изыскателями среди социальных функций, непременно попадающих в поле зрения при исследовании структуры образования [5; 8; 9; 11]. В частности, в работе Т. Г. Чекменёвой выделяется «передача накопленных знаний, преемственность социального опыта; духовная преемственность поколений; социализация личности, ее саморазвитие и самореализация, накопление ею духовного, интеллектуального, социального потенциала» [12, с. 150], а в рассуждениях А. И. Вороненко образование представляется как «процесс передачи от поколения к поколению знания всех тех духовных богатств, которые выработало человечество» [3, с. 61]. Иными словами, образование как социальный институт являет собой «совокупность исторически сложившихся и закреплённых, устойчивых и самовозобновляющихся видов социальных взаимодействий, призванных удовлетворять потребности общества в передаче знаний от одних поколений к другим» [7, с. 229].

При этом важно помнить, что «структура социокультурного взаимодействия, если на нее посмотреть под несколько иным углом зрения, имеет три аспекта, неотделимых друг от друга: 1) личность как субъект взаимодействия; 2) общество как совокупность взаимодействующих индивидов с его социокультурными отношениями и процессами и 3) культура как совокупность значений, ценностей и норм, которыми владеют взаимодействующие лица, и совокупность носителей, которые объективируют, социализируют и раскрывают эти значения» [10, с. 218].

Поэтому в контексте системного, институционального и исторического подходов предметом рассмотрения в настоящей работе становится проблема формирования музыкально-педагогических традиций в пространственно-временном образовательном континууме учебного заведения высшего образования Китая, расположенного в муниципалитете (уровня провинций) центрального подчинения — городе Тяньцзинь. Речь идет о Тяньцзиньской консерватории музыки (天津音乐学院) — старейшем образовательном учреждении Китайской Народной Республики, которое в 2023 году отметило свой 65-летний юбилей со дня основания.

Обсуждение

Если обратиться к истокам создания этой обители музыкального образования Поднебесной, то ее каноны подготовки музыкантов восходят к образовательному пространству учрежденной в 1949 году Центральной консерватории музыки, правопреемником которой она стала в октябре 1958 года ввиду переезда последней в Пекин. Следует отметить, что часть профессорско-преподавательского состава Центральной консерватории музыки и целый ряд студентов остались в стенах вновь образованного учебного заведения, тем самым заложив в его фундамент уже накопленный почти за десятилетие опыт и привнесенные академические традиции. Но свое нынешнее название вновь учрежденное тогда музыкальное пространство обучения приобрело лишь год спустя, именовавшись первое время как Хэбэйская консерватория музыки в соответствии с топонимом административного района провинциального уровня принадлежности муниципалитета Тяньцзинь.

Тяньцзиньская консерватория музыки — это яркий историко-культурный феномен в китайской системе музыкального образования, осуществившей в своем становлении весьма непростой путь развития, включив, тем самым, все многообразие исторического контекста. Хорошо известно, что изначально ориентиры системы музыкального образования Поднебесной в большей степени были устремлены к догматам западноевропейской культуры, во многом теряя разумность целого ряда принципов, традиционно сохраняющихся в национальной самобытности китайского общества. Однако с обретением статуса независимости в 1949 году многие культурные и образовательные начинания страны во многом были обусловлены контактами с Россией, а именно государством, которое в тот исторический период именовалось как Советский Союз. Но вместе с тем здесь не следует забывать о расколе советско-китайских отношений, который более чем на три десятилетия прервал непосредственный диалог двух культур, и тем самым задержал способствующий накоплению ценностей коммуникационный процесс в образовательной сфере.

С момента основания Тяньцзиньскую консерваторию музыки возглавил профессор Мяо Тяньжуй (缪天瑞, 1908–2009), это выдающийся исследователь в области музыкальной темперации и строя. Опубликованная им в 1947 году научная монография «Люй Сюэ» (《律学》) претерпела еще несколько дополненных переизданий — 1965, 1983, 1996 годы, что воочию подтверждает востребованность этого научного труда для музыкальной педагогики Китая. В дальнейшем эта магистральная линия его научно-педагогического наследия была продолжена аннотированными обобщениями к научным монографиям Хань Баоцяна (韩宝强): «Звуковой процесс — введение в современную музыкальную акустику» (《音的历程——现代音乐声学导论》) и «Теория и практика китайской музыкальной акустики» (《中国音乐声学理论与实践》) [39].

Несомненен вклад Мяо Тяньжуя на поприще музыкальной лексикологии, где он лично («Музыкальный энциклопедический словарь» / 《音乐百科词典》 [38]), либо совместно с коллегами («Китайский музыкальный словарь» / 《中国音乐词典》 [41; 42]; том «Музыка и танец» / 《音乐,舞蹈》 в рамках серии из 74 томов «Китайская энциклопедия» / 《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》 [40]) приложил руку к составлению в общей сложности более 8600 статей.

Обращают на себя внимание усилия Мяо Тяньжуя на педагогическом поприще. Их очевидность реализована в целом комплексе переводных учебных пособий, которые способствовали внедрению в музыкальную педагогику Китая музыкально-теоретических постулатов и музыкально-исторических концепций, изложенных в трудах американских и западноевропейских авторов. В этой связи следует, прежде всего, указать изданное в 1949 году учебное пособие «Основы теории музыки» (《基本乐理》) [15] и его прототип за авторством Томаса Хенделя Бертеншоу (Т. Н. Bertenshaw) [13]. Целый ансамбль обучающих опусов возник по стопам Перси Гетшуса (Percy Goetschius), что способствовало распространению в китайском сообществе знаний в области музыкальной композиции («Музыкальная композиция» / 《音乐的构成》 [20]; «Сочинение мелодии» 《曲调作法》 [18]), музыкального формообразования («Музыкальная форма» / 《曲式学》 [19]) и гармонических средств («Гармония» / 《和声学》 [17]). Столь же показательны для становления теории композиции на китайской почве переводы с японского языка пособий Такешихары Иноуэ «Введение в композицию» (《作曲入门》, 1930) и Куросавы Такато «Метод композиции» (《作曲法》, 1935) [25].

Масштаб педагогического потенциала первого руководителя Тяньцзиньской консерватории музыки, вне всяких сомнений, подчеркивают и его собственные исследования: «Роль музыкального внутреннего слуха в композиторской и исполнительской деятельности и проблемы его воспитания» (《音乐内心听觉在创作和演奏中的作用及其训练问题》); «Ци дяо и би цюй : Как известные европейские композиторы относятся к началу и финалу музыкальной композиции» (《起调与毕曲—欧洲著名作曲家怎样处理乐曲的开始和终结》); «Краткое толкование числового закона» (《细数律浅释》); «Краткий обзор гармонического развития европейской музыки» (《欧洲音乐的和声发展述要》) [39].

Таким образом, обозначенные аспекты научно-педагогического наследия Мяо Тяньжуя являются не только знаковыми страницами в историко-культурной панораме Тяньцзиньской консерватории музыки, определившие на многие годы научно-педагогический тонус пространственно-временного образовательного континуума этого учебного заведения, но и представляются огромным достоянием музыкальной культуры Китая в целом. Вполне закономерно, что масштаб личностного потенциала мастера Мяо сплотил вокруг себя команду единомышленников. Уже с первых минут существования Тяньцзиньской консерватории музыки к подготовке музыкантов в ее стенах была привлечена группа выдающихся мастеров музыкальной педагогики.

Особую лепту по воспитанию первого поколения композиторов Китайской Народной Республики внесла образовательная деятельность Сюй Юнсая (许勇三, 1915–2000).

Получив отличное образование — ранее в Яньцзинском университете (燕京大学), завершив в 1937 году обучение на музыкальном факультете, и далее в Мичиганском университете (密歇根大学), достигнув в 1940 году степени магистра Школы музыки, — Сюй Юнсань менее чем за десятилетие своей деятельности на педагогической стезе прошел стремительный путь от обычного преподавателя до руководителя музыкальным факультетом, где прежде постигал музыкальные науки. После политических изменений 1949 года в государственном устройстве страны он продолжил педагогическую карьеру в качестве доцента вновь учрежденной Центральной консерватории музыки и впоследствии ввиду изменения географической диспозиции последней, о чем уже говорилось выше, приступил к обязанностям доцента и заведующего кафедрой композиции Тяньцзиньской консерватории музыки, совмещая при этом функции заместителя председателя Тяньцзиньского отделения Китайской музыкальной ассоциации.

Примечательно, что Сюй Юнсая принято считать пионером китайского симфонизма — в качестве дипломной работы на выпуске в 1937 году прозвучал оркестровый опус 《三五良宵》 («Санью : Спокойной ночи»), состоящий из трех частей: «Цин гэ» (清歌), «Ночные тени» (夜影) и «Танец» (舞姿). Это элегантное, нежное и поэтичное по музыкальному строю произведение, способное заставить слушателя почувствовать неторопливое настроение лунной ночи, получило отклик в прессе [37]. Перу мастера принадлежат также произведения камерной и хоровой музыки. Но истинный интерес Сюй Юнсая сосредоточен на исследовании творчества венгерского композитора Б. Бартока. В русле этого научного направления появились интересные исследования — 《民间音乐在巴托克创作中的应用》 («О роли народной музыки в творчестве Бартока») [34] и 《巴托克为民歌配置多声手法问题初探》 («Предварительное исследование полифонических приемов Бартока в обработке народных песен») [33].

Если же говорить о музыкально-педагогической деятельности, то в этом фокусе важно обратить внимание на перевод Сюй Юнсанем учебного пособия “The large forms of musical composition” (1943) упомянутого выше Перси Гетшуса [16]. Столь же показательны в качестве учебных пособий изданное в 1992 году исследование «Очерк развития западной симфонической музыки» (《西方交响音乐发展纲要》) [36] и опубликованная три года спустя научная монография «Путь восхождения к вершинам музыкального искусства» (《攀登音乐艺术高峰的途径》) [35].

Соратниками Мяо Тяньжуя и Сюй Юнсана по воспитанию первого поколения музыкантов в Тяньцзиньской консерватории музыки непременно следует назвать педагога по классу эрху Чэнь Чжэньдо (陈振铎), который создал огромное количество произведений для этого музыкального инструмента, тем самым заложив фундамент для развития инструментального исполнительства на эрху — 《山村初晓》 : «На рассвете в горной деревне», 《种棉花》 : «Выращивание хлопка», 《明月流溪》 : «Струющийся поток лунного света», 《歌颂十三陵水库》 : «Ода водохранилищу у 13 гробниц императоров династии Мин» и многие другие. Чэнь Чжэньдо несколько изменил конструкцию эрху, приблизив ее форму к применяемой ныне в обучении, заменил шелковые струны на стальные. Своими починами он дал толчок к усовершенствованию традиционных музыкальных инструментов [22; 23; 24].

Несомненным музыкально-педагогическим достижением Чэнь Чжэньдо представляется написание методических рекомендаций — 《怎样习奏二胡》: «Как играть на эрху», 《民间锣鼓》: «Народные гонги и барабаны», 《二胡演奏法》: «Методика игры на эрху». В той же мере для развития школы игры на эрху имеют его усилия, направленные на распространения опыта Лю Тяньхуа (刘天华, 1895–1932), выдающегося исполнителя на эрху, композитора, общественного деятеля и преподавателя музыки в Пекинском университете. И эти устремления реализовались в серии работ — 《刘天华作品研究》: «Исследование произведений Лю Тяньхуа», 《刘天华的创作与研究》: «Творчество и исследования Лю Тяньхуа», 《刘天华先生纪念册》: «Мемориальный альбом господина Лю Тяньхуа» и другие материалы [22; 23; 24].

До сих пор в Китае помнят и почитают имя Лу Шуйшэня (吕水深), исполнявшего главные партии в операх Дж. Верди «Риголетто» и «Травиата». Этот человек, выпускник Японского университета, стоял у истоков формирования традиций вокальной педагогики в образовательном пространстве Тяньцзиньской консерватории музыки. Его перу принадлежит знаковый труд «Основные двигательные законы певческой функции» (《歌唱机能的基本运动规律》). Среди состоявшихся учеников этого вокального педагога следует выделить Ши Вэйчжэна (石惟正), Чэнь Жунжун (陈蓉蓉), Чжэн Цзинсюя (郑景玄), Чжан Цзюньцзе (张俊杰), Сы Синьцы (司心慈), Сюй Чжэньюань (许正源), Ли Вэйси (李维熹), Чжан Цинчжэ (张庆哲).

Дань уважения Мастеру вокала воздаёт поколение выпускников этого учебного заведения, посвящая ему строки признания и уважения. Речь идет о трепетном эссе «Карьера и патриотизм: вспоминая академический вклад профессора Лу Шуйшэня» (《殷殷事业情 拳拳爱国心——记吕水深教授的学术贡献》), автором которого является Гуань Цзиньби [21], обучавшийся вокальному мастерству в стенах Тяньцзиньской консерватории музыки в период с 1958 по 1965 годы и донине, начиная с 1985 года, осуществляющий педагогическую деятельность в ее образовательном пространстве.

Еще одно имя, располагающееся у верховья музыкально-педагогических традиций рассматриваемого пространственно-временного образовательного континуума, — Ван Шэнь (王莘, 1918–2007) — хорошо известно в Китае благодаря символическому хоровому сочинению 《歌唱祖国》 («Ода Родине»), которое с момента создания стало невероятно популярным и приобрело всеобщее народное признание. Исполненное в далеком 1951 году, оно по распоряжению Министерства культуры Центрального народного правительства уже более полувека продолжает звучать в Национальный день государства [26].

В той же мере для осознания процесса формирования музыкально-педагогических традиций Тяньцзиньской консерватории музыки симптоматичны имена Ван Юйпина (王域平, 1940–2020), исключительного педагога-аккордеониста, профессора и заместителя декана Тяньцзиньской консерватории музыки, члена Ассоциации китайских музыкантов, и Сун Гошэна (宋国生, 1938), выдающегося исполнителя на эрху и композитора, руководителя отделения народной музыки Тяньцзиньской консерватории музыки и

директора Китайского национального оркестрового общества. И этими именами не исчерпывается музыкально-педагогическая летопись этого учебного заведения.

Тяньцзиньская консерватория музыки подготовила большое количество талантливых профессиональных музыкантов, которые внесли весомый вклад в процветание музыкального творчества — Ши Гуаннань (施光南), Агэтэн Аолэй (阿格腾奥勒), Ван Сянь (王宪), У Цзяцзи (伍嘉冀), Ван Сяюнь (王小勇), Лю Тун (刘彤). Многие из этих имен хорошо известны в стране и за ее пределами. Так, например, китайский композитор Ши Гуаннань получил всенародное признание благодаря созданным им национально-патриотическим песням. Не случайно его именовали «певцом эпохи» [27].

В 1973 году на композиторский факультет Тяньцзиньской консерватории музыки поступил еще один студент, имя которого станет хорошо известным в Китае спустя десятилетия. Речь идет о педагоге-музыканте, музыкальном критике и музыковед по имени Тянь Цин (田青, 1948). В настоящее время он является директором, научным сотрудником и научным руководителем докторантуры Национального центра исследований и охраны нематериального культурного наследия Китайской академии искусств. После завершения обучения в Тяньцзиньской консерватории музыки Тянь Цин на некоторое время — с 1977 по 1981 год — остался в статусе преподавателя в стенах своей alma mater, но далее продолжил свое образование на музыкальном факультете Высшей школы Китайской академии искусств.

Важной вехой в профессиональном становлении этого музыканта стала сопричастность к национальной серии — «Китайский музыкальный ежегодник». На протяжении одиннадцати лет, с 1986 по 1997 годы, он в качестве научного редактора подготовил к публикации девять томов этого издания, насчитывающих в своей совокупности более пяти миллионов слов.

Среди знаковых работ Тянь Цина следует указать учебные пособия «История древней музыки Китая» (《中国古代音乐史话》) [31], опубликованное в 1984 году и переизданное в 2018 году, и «Общие стандарты пения китайского хань-буддизма» (《中国汉传佛教常用唱诵规范谱本》) [14]. Но самой притягательной областью научных интересов Тянь Цина стала, пожалуй, религиозная буддийская музыка, что нашло отражение в его исследованиях. В частности, это научные монографии «中国佛乐选萃» («Избранная китайская буддийская музыка», 1993) [30], «中国宗教音乐» («Китайская религиозная музыка», 1997) [32] и «佛教, 基督宗教, 少数民族宗教音乐» («Буддизм. Христианство. Религиозная музыка национальных меньшинств», 2006) [29]. Сюда же примыкает еще целый ряд многочисленных публикаций различного масштаба — эссе, статей и текстов выступлений, появившихся на страницах различных журналов и в материалах международных конференций и симпозиумов:

- «Китайизация буддийской музыки» (《世界宗教研究》 / «Исследование мировых религий», 1985 : 3);
- «Линейное мышление в китайской музыке» (《中国音乐学》 / «Китайское музыковедение», 1986 : 4);
- «Буддизм и китайская музыка» (《音乐研究》 / «Музыкальные исследования», 1987 : 4);

- «Обзор и перспективы исследований китайской буддийской музыки» (《佛学研究》 / «Буддийские исследования», 1995 : 2);
- «Храмовая музыка Чжихуа и китайская музыкальная наука» (《中央音乐学院学报》 / «Журнал Центральной консерватории музыки», 1998 : 2) и др.

Важно отметить, что религиозная музыка является для Тянь Цина отправной точкой для постижения традиционной китайской музыки, поскольку он полагает, что именно древняя китайская музыка сохраняется в высоких стенах храмов. Особый пиетет к национальному наследию своей страны очевиден из его высказываний: «Традиционная культура — это не только родословная, дух и корень нашей нации, но это также ее движущая сила и гарантия ее непрерывного развития. А нация, утратившая свои культурные традиции, может только потерять себя в этом так называемом “развитии” (传统文化不仅是我们的血脉、民族的精神、民族的根；它还是我们民族持续前进的动力和保证。一个丢失了文化传统的民族，只能在所谓的《发展》中丢失自己) [28].

На протяжении многих лет Тянь Цин занимался исследованиями традиционной культуры национальных меньшинств, принимал участие в археологических раскопках, осуществлял аранжировку художественных образцов, организовывал концерты, где звучала музыка разных этносов, посещал с лекциями различные зарубежные университеты, написал множество рецензий и критических заметок. Таким образом, вклад Тянь Цина в сохранение нематериального наследия культуры Китая бесспорен и неоценим.

К упомянутым выше именам из плеяды первого поколения музыкантов, возвращенного в стенах Тяньцзиньской консерватории, следует причислить Хань Баоцян (韩宝强), Лян Даньань (梁大南), Тэн Гэ Эр (腾格尔), Цюй Би А (曲比阿). После 65 лет неустанного и кропотливого возведения «Школа художественного мастерства» в Тяньцзине стала важным высшим образовательным учреждением для подготовки специалистов в области музыки, танца, драматургии, кино и телевидения. Показательно, что уже с 1980 года оно было утверждено Государственным советом как одно из первых учебных заведений в стране, получивших право присуждать степени магистра и бакалавра.

Заключение

Анализ механизмов формирования ландшафта музыкально-педагогических традиций в пространственно-временном образовательном континууме Тяньцзиньской консерватории музыки указывает на системность этого процесса, который усматривается в двух ракурсах.

Во-первых, эта системность обусловлена *общественной, исторической и культурной* плоскостью. И в этом аспекте показательно мнение Джеймса Верча, позволяющее осознавать это учебное заведение как социокультурный феномен. В терминологической атрибуции последнего известным психологом отмечается следующее: «Я применяю термин “социокультурная”, потому что хочу понять, как культурно-исторический подход к умственным действиям расположен в культурном, историческом и институциональном окружении. Я предпочел этот термин другим (например, культурный или социоисторический) для того, чтобы признать важный вклад нескольких дисциплин и школ мысли в исследование опосредствованных действий. С одной стороны, я хотел бы признать вклад Выготского и его коллег (хотя они предпочитали термин “социоисторический”, а не “социокультурный”). С другой стороны, я хотел бы отметить вклад многих современных исследователей культуры (хотя многие из ученых, о которых идет речь, не используют термин “исторический” относительно того, что они делают). В какой-то степени, термин “социо-историко-

культурный» был бы более точным, но он, вне всякого сомнения, слишком громоздкий» [Цит. по: 4, с. 38].

Во-вторых, системность процесса формирования музыкально-педагогических традиций обнаруживает три самостоятельных вектора, нелинейно вступающие в диалог вне зависимости от характерных форм художественной деятельности в сфере искусства, определяемых А. В. Запорожцем как-то: *восприятие – исполнение – творчество* [6, с. 66–67]. Иными словами, в основе процесса формирования музыкально-педагогических традиций лежит созидание самобытной системы профессионального обучения и воспитания, опирающееся на опыт зарубежных школ и образовательный потенциал традиционной культуры.

Именно «тринитарный взгляд на события, происходящие в экономической, политической и духовной жизни современного общества, — по мнению Р. Г. Баранцева, одного из основателей тринитарной методологии в России, — помогает воспринимать их в целостном единстве и находить верные решения на пути к спасительному синтезу» [2, с. 64], ибо в тринитарном комплексе каждая составляющая обладает фундаментальностью и самостоятельностью и, вступая в бинарный диалог «находится в соотношении дополнительности, а третий элемент задает меру со-единения» [2, с. 65], участвуя «в разрешении противоречий между двумя другими как мера компромисса, как третейский судья, как фактор их сосуществования в целостной системе» [1, с. 13].

Таким образом, Тяньцзиньская консерватория музыки демонстрирует системную устойчивость в передаче музыкально-педагогического опыта в условиях историко-культурных метаморфоз социума на протяжении более чем полувекового временного среза, что позволяет рассматривать это образовательное учреждение Китайской Народной Республики как социокультурный феномен.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баранцев, Р. Г. Становление тринитарного мышления / Р. Г. Баранцев. Москва ; Ижевск: РХД: R&C Dynamics, 2005. 123 с.
2. Баранцев, Р. Г. Тринитарный смысл культуры / Р. Г. Баранцев // Культура XXI века: человек, общество, космос : материалы I конференции / ред. колл. Г. М. Сысоева, Л. Г. Хмелёва, В. Е. Тумас, А. Н. Тишаков. Владивосток: [Б. и.], 1996. С. 64–66.
3. Вороненко, А. И. Образование как социальный институт: теоретико-методологические проблемы изучения // Философия и социальные науки. 2010. № 2. С. 61–65.
4. Дафермос, М. Критический анализ принятия теории Л. С. Выготского в международном академическом сообществе / М. Дафермос // Культурно-историческая психология. 2016. Т. 12. № 3. С. 37–46.
5. Запорожец, А. В. Избранные психологические труды : В 2 томах : Том 1 : Психическое развитие ребенка / А. В. Запорожец ; под редакцией В. В. Давыдова, В. П. Зинченко ; составитель Т. И. Гиневская, Я. З. Неверович; автор вступительной статьи Л. А. Венгер, В. П. Зинченко, С. 6–35; Комментарии В. П. Зинченко. Москва : Педагогика, 1986. 316, [2] с.
6. Недзвецкая, Е. А. Образование как социальный институт: специфика управления // Вестник РУДН. Серия Социология. 2003. № 4–5. С. 228–235.
7. Сорокин, П. А. Человек. Цивилизация. Общество / общая редакция, составитель и предисловие, С. 5–24, А. Ю. Согомонова. Москва: Политиздат, 1992. 542, [1] с.
8. Чекменёва, Т. К. Образование как социальный институт: теоретические подходы // Вестник Воронежского государственного технического университета. 2010. Т. 6. № 4. 150–153.

9. Tian Qing, Hanzhuan fojiao chaomu kesong guiyi puben yinyue (Music for the Morning and Evening Lessons of Chinese Buddhism according to the Regulated Scores), cassette Kaiming wenjiao yinxiang, ISRC. CN A55 95-023-0, 1995. Sung and played by Zhongguo fojiao xueyuan, Zhongguo yinyue xueyuan.
10. Гуань Цзиньни. Карьера и патриотизм : вспоминая академический вклад профессора Лу Шуйшэня. URL: <https://m.fx361.com/news/2017/0518/16988606.htm> (дата обращения: 14.11.2023).
11. Мэн Цзяньцзюнь. Его жизнь несет в себе половину истории современной китайской национальной музыки (Часть 1 : Часть 2 : Часть 3) : к 20-летию со дня смерти господина Чэнь Чжэньдо, музыкального педагога и мастера эрху). URL: <https://www.huain.com/article/erhu/2023/0918/2210.html> ;
<https://www.huain.com/article/erhu/2023/0913/2198.html> ;
<https://www.huain.com/article/erhu/2023/0909/2185.html> (дата обращения: 14.11.2023).
12. Мяо Тяньжуй (1908 ~ // Бай Вэнь китайский / Copyright © 2020 BaiVen.com). URL: <http://www.baiven.com/baike/224/289384.html> (дата обращения: 14.11.2023).
13. Народный музыкант Ван Шэнь и «Ода Родине» URL: <https://www.chinanews.com.cn/cul/2011/09-06/3310029.shtml> (дата обращения: 14.11.2023).
Знакомство с Ши Гуаннань / Copyright 2000–2019 XINHUANET.com URL: <http://zmfzd.news.cn/320/index.html> (дата обращения: 29.10.2023).
14. Тянь Цин. Триумф нематериального культурного наследия: 08.04.2008 / Copyright © 2004–2010 Musicology.CN. URL: https://musicology.cn/reviews/reviews_2431.html (дата обращения: 29.10.2023).
15. Ян Инъю. Написано после июньского концерта произведений Сюй Юнсая // Новости Яньцзина. 1937. 07 мая).
16. Чжан Чжэньтао. Столетний ученый Мяо Тяньжуй // Литература Цзянь Цзя / Copyright©2022. URL: <http://jianjianwx.com/showinfo-4-66259-0.html> (дата обращения: 14.11.2023).

REFERENCES

1. Barancev, R. G. Stanovlenie trinitarnogo myshlenija / R. G. Barancev. Moskva ; Izhevsk: RHD: R&C Dynamics, 2005. 123 p.
2. Barancev, R. G. Trinitarnyj smysl kul'tury / R. G. Barancev // Kul'tura NHI veka: chelovek, obshhestvo, kosmos : materialy I konferencii / red. koll. G. M. Sysoeva, L. G. Hmeljova, V. E. Tumas, A. N. Tishakov. Vladivostok: [B. i.], 1996. Pp. 64–66.
3. Voronenko, A. I. Obrazovanie kak social'nyj institut: teoretiko-metodologicheskie problemy izuchenija // Filosofija i social'nye nauki. 2010. № 2. Pp. 61–65.
4. Dafermos, M. Kriticheskij analiz prinjatija teorii L. S. Vygotskogo v mezhdunarodnom akademicheskom soobshhestve / M. Dafermos // Kul'turno-istoricheskaja psihologija. 2016. T. 12. № 3. Pp. 37–46.
5. Zaporozhec, A. V. Izbrannye psihologicheskie trudy : V 2 tomah : Tom 1 : Psihicheskoe razvitie rebenka / A. V. Zaporozhec ; pod redakciej V. V. Davydova, V. P. Zinchenko ; sostavitel' T. I. Ginevskaja, Ja. Z. Neverovich; avtor vstupitel'noj stat'i L. A. Venger, V. P. Zinchenko, Pp. 6–35; Kommentarii V P. Zinchenko. Moskva : Pedagogika, 1986. 316, [2] p.
6. Nedzveckaja, E. A. Obrazovanie kak social'nyj institut: specifika upravlenija // Vestnik RUDN. Serija Sociologija. 2003. № 4–5. Pp. 228–235.

7. Sorokin, P. A. Chelovek. Civilizacija. Obshhestvo / obshhaja redakcija, sostavitel' i predislovie, Pp. 5–24, A. Ju. Sogomonova. Moskva: Politizdat, 1992. 542, [1] p.
8. Chekmenjova, T. K. Obrazovanie kak social'nyj institut: teoreticheskie podhody // Vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo tehničeskogo universiteta. 2010. T. 6. № 4.150–153.
9. Tian Qing, Hanzhuan fojiao chaomu kesong guiyi puben yinyue (Music for the Morning and Evening Lessons of Chinese Buddhism according to the Regulated Scores), cassette Kaiming wenjiao yinxiang, ISRC. CN A55 95-023-0, 1995. Sung and played by Zhongguo fojiao xueyuan, Zhongguo yinyue xueyuan.
10. Guan' Czin'i. Kar'era i patriotizm : vspominaja akademičeskij vklad professora Lu Shujshjenja. URL: <https://m.fx361.com/news/2017/0518/16988606.htm> (data obrashhenija: 14.11.2023).
11. Mjen Czjan'czjun'. Ego zhizn' neset v sebe polovinu istorii sovremennoj kitajskoj nacional'noj muzyki (Chast' 1 : Chast' 2 : Chast' 3) : k 20-letiju so dnja smerti gospodina Chjen' Chzhjen'do, muzykal'nogo pedagoga i mastera jerhu). URL: <https://www.huain.com/article/erhu/2023/0918/2210.html> ;
<https://www.huain.com/article/erhu/2023/0913/2198.html> ;
<https://www.huain.com/article/erhu/2023/0909/2185.html> (data obrashhenija: 14.11.2023).
12. Mjao Tjan'zhuj (1908~ // Baj Vjen' kitajskij / Copyright © 2020 BaiVen.com). URL: <http://www.baiwen.com/baike/224/289384.html> (data obrashhenija: 14.11.2023).
13. Narodnyj muzykant Van Shjen' i «Oda Rodine» URL: <https://www.chinanews.com.cn/cul/2011/09-06/3310029.shtml> (data obrashhenija: 14.11.2023). Znakomstvo s Shi Guannan' / Copyright 2000–2019 XINHUANET.com URL: <http://zmfz.news.cn/320/index.html> (data obrashhenija: 29.10.2023).
14. Tjan' Cin. Triumf nematerial'nogo kul'turnogo nasledija: 08.04.2008 / Copyright © 2004–2010 Musicology.CN. URL: https://musicology.cn/reviews/reviews_2431.html (data obrashhenija: 29.10.2023).
15. Jan In'lju. Napisano posle ijun'skogo koncerta proizvedenij Sjuj Junsanja // Novosti Jan'czina. 1937. 07 maja).
16. Chzhan Chzhjen'tao. Stoletnij uchenyj Mjao Tjan'zhuj // Literatura Czjan' Czja / Copyright©2022. URL: <http://jianjianwx.com/showinfo-4-66259-0.html> (data obrashhenija: 14.11.2023).

Кучковская Татьяна Филипповна
доцент кафедры хорового дирижирования
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И.Герцена»
e-mail: tatianafk2014@gmail.com

Kuchkovskaya Tatyana F.
Associate Professor of the Department of Choral Conducting
The Herzen State Pedagogical University of Russia

КОНЦЕПЦИЯ ПЕТЕРБУРГСКОГО ТЕКСТА: ЛИТЕРАТУРНАЯ И МУЗЫКАЛЬНАЯ ПРЕДЫСТОРИЯ

Аннотация. В данной статье прослеживается становление термина «петербургский текст» в отечественном музыкознании. Подобный текстологический подход позволяет обнаружить всё богатство контекстуальных связей и жанровых параллелей, имеющих принципиально важную роль для более глубокого прочтения творчества петербургских композиторов разных эпох. В статье также намечается стратегия дальнейшего исследования темы на основе предшествующего историко-культурного опыта в области искусства и его междисциплинарного анализа.

Ключевые слова: отечественная музыкальная культура, историко-культурный опыт, текст-код, «петербургский текст» в истории отечественной музыки, междисциплинарный анализ музыкального текста.

CONCEPT OF THE PETERSBURG TEXT: LITERARY AND MUSICAL BACKGROUND.

Abstract. This article traces the formation of the term “the Petersburg Text” in Russian musicology. Such a textual approach allows us to discover the wealth of contextual connections and genre parallels that are fundamentally important for a deeper reading of the works of St. Petersburg composers from different eras. The article also outlines a strategy for further research on the topic based on previous historical and cultural experience of art and its interdisciplinary analysis.

Keywords: national musical culture, historical and cultural experience, text-code, “the Petersburg Text” in the history of Russian music, interdisciplinary analysis of musical text.

Любой вопрос о Петербурге вызывает такую бурю ассоциаций, такую переполненность сердца и души, что пауза молчания, без-сознательно замещающая поток цветистой речи, оказывается лучшим ответом, даже если язык подводит, выводя скрипучее «не знаю...»

*М. Уваров. Метафизика смерти в образах
Петербурга//Метафизика Петербурга.
Петербургские чтения по теории, истории и
философии культуры. СПб., 1993. С.144.*

Появление в отечественном искусствознании на рубеже 20–21 вв. термина «петербургский текст» (В. Топоров)¹ отразило характерную для этого периода рефлексию культурной памяти². В культурно-философской реальности постсоветских десятилетий Ленинграду-Петербургу будто бы отводились функции сохранения, консервации и развития традиций дореволюционного времени, и сам город словно бы «просмотрел, проморгал советскую эпоху, пытаясь либо ее не замечать и дистанцироваться от нее, либо описывать ее на чужом языке»³. Потому возвращение к значимым явлениям духовной истории страны как к ориентирам в постсоветском поиске горизонтов будущего – казалось неизбежным и логически верным. Смыслы и образы Петербурга не только обновляли само понимание традиций воплощения в искусстве, но и подсказывали новые мотивы обращения к темам прошлого, моделируя таким образом мосты в будущее. Отмеченная Г. Д. Гачевым в размышлениях о Петербурге «всеобъемлющая структура художественной мысли, которая позволила русской художественной литературе быть более, чем искусством», с течением времени узаконила и сам ее статус «больше, чем литературы, – житнетворчества, человековедения, человекостроения»⁴.

Собственно феномен или, если угодно, символ, получивший имя «петербургского текста», родился и начал формироваться с самого появления города Петра по отчетливости вполне сопоставимого с «текстом парижским» или «текстом московским»⁵.

Обзорно-аналитическая оценка номинального «становления и развития отечественной музыкальной «петербургианы», ведущей свою историю с XVIII столетия и за 300-летний период накопившей более 800 опусов»⁶ также подтверждает существование данного явления. «Музыкальная история» нашего города некогда начиналась комической оперой М. Матинского-В. Пашкевича «Как поживешь, так и прослывешь, или Санкт-Петербургский Гостиный двор» (1779) и впоследствии триумфально продолжалась в XIX веке – «Прощанием с Петербургом» (1840) М. Глинки, хорovým циклом а'cappella «Петербургские серенады» (1842) А. Даргомыжского, наконец, «Пиковой дамой» П. И. Чайковского (1890). Особой тематической сферой становятся сочинения, посвященные городу и созданные в следующем – XX столетии. При всей славе, которую можно охарактеризовать и как всемирную, С. С. Прокофьев, Д. Д. Шостакович, Б. И. Тищенко, С. М. Слонимский, А. П. Петров – композиторы именно петербургские во всем богатстве неслучайных значений этого прилагательного.

¹ Топоров В. Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы»: введение в тему [Электронный ресурс] // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: «Прогресс-Культура», 1995. С. 259-367. URL: http://philologos.narod.ru/ling/topor_piter.htm (дата обращения: 10.02.2020).

² О предыстории вопроса с данным культурологическим термином и, в частности, о работах Анциферова Н. П. «Душа Петербурга» [Пг., 1922] и «Быль и миф Петербурга» [Пг., 1924] см. более подробно, например, в работе Зары Григорьевны Минц «Петербургский текст» и русский символизм – <https://www.ruthenia.ru/mints/papers/pbtekst.html> и др.

³ Берг М. Несколько тезисов о своеобразии петербургского стиля // Феномен Петербурга. Труды Международной конференции, состоявшейся 3-5 ноября 1999 года во Всероссийском музее А. С. Пушкина. СПб., 2000. С. 116, 120.

⁴ Г. Гачев, *Образ в русской художественной культуре. М., «Искусство». 1981. С.145,10-12.*

⁵ См., например: Белова Н. А. «Парижский текст» в русской литературе первой половины XIX века (к постановке проблемы). // Вестник Югорского государственного университета. 2011 г. Вып. 1(20). С. 71-77.

⁶ Холодова М.В. — Отечественная музыкальная «петербургиана»: исторический экскурс // PHILHARMONICA. International Music Journal. – 2020. – № 4. DOI: 10.7256/2453-613X.2020.4.33543 URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=33543. См. также: Удалов К. А., Холодова М. В. Образ Петербурга и его основателя в русской музыке XVIII века [Электронный ресурс] // Научный электронный журнал «Меридиан. № 5 (23), 219. URL: <http://meridian-journal.ru/site/article?id=1358> (дата обращения: 10.02.2020).

Да, идея «петербургского текста» по своей природе литературоцентрична, однако ее вхождение в музыкальную историю было поступательным и неуклонным. Первоначально исходной точкой была более или менее очевидная констатация «географической принадлежности» тех или иных музыкально поэтических образов. Это был важный этап, обусловленный во многом возвращением городу Санкт-Петербургу в 1991 году исторического имени. Петербургская символика выполняла важнейшую функцию ориентира для композиторов, восстанавливая связь эпох и поколений, помогая в постижении всех аспектов «петербургского текста» – от духовно-философских до жанровых. Но следует заметить, что постепенное избавление от идеологических клише само по себе не могло обеспечить ни новую музыкальную стилистику «петербургского текста», ни предложить новый инструментарий для осмысления пройденного пути.

Тем не менее, формировались музыкально-стилевые координаты петербургских тем и начал, трагических, мистических, связанных с поиском и обретением индивидуальности, надеждами, устремленными в будущее. Уже в начале 2000-х гг. «петербургский текст» довольно внятно определялся музыковедами как «специфический класс культурных явлений, характеризующийся особым качеством структурно-смысловых сопряжений» в связи со стилистикой произведений М. И. Глинки⁷. Обрела новую актуальность мысль Б. В. Асафьева о «корнях “общительной” интонационности “Евгения Онегина”» Чайковского: их «надлежало искать в общеевропейском движении» музыкальной культуры, сформировавшемся именно в Санкт-Петербурге⁸.

Как многосложное воплощение «петербургского текста» стал восприниматься и город – «феномен пересечения русской и европейской культуры»⁹ 19 века, сформировавший особую логику, в том числе и музыкальной истории и практики, воспитавший поколения «русских европейцев» в отечественной культуре и искусстве. В 2017 году исследователь творчества Георгия Свиридова отметит, насколько петербургскими очертаниями наполнены многие вокально-хоровые произведения композитора.¹⁰ В этом же контексте «Петербургскую литанию» С. П. Баневича исследователь Э. Шаронина обоснованно рассматривает как символ «русского пути и роли Северной столицы»¹¹.

Прорастая в общественном сознании, идея текста-кода, определяющего литературный ландшафт Петербурга, стала восприниматься в более широком контексте, в том числе и музыковедческом, но с той же семиотической оптикой¹². – Музыкальная феноменология «петербургского текста», утверждаясь, обретала статус новой реальности. «Прекрасно-страшный» (З. Гиппиус) петровский город словно своей волей направил мысль композиторов по особым историческим маршрутам и ландшафтам, диктуя отбор событий и образов, акцентируя такие оппозиции и взаимовлияния как «русское – европейское», «живое – ушедшее». Этот процесс был весьма сложным и, разумеется, нелинейным, что вынуждает автора данной работы попеременно обращаться не только к разным факторам, но и к различным временным пластам.

⁷ Фролов С. В. Глинка и музыкальная культура Петербурга первой трети XIX века. 2003...

⁸ Асафьев Б. В. Евгений Онегин. Лирические сцены П. И. Чайковского. М.-Л., Музгиз, 1944. С.8.

⁹ Скорбященская О. А. АДЛЬФ ФОН ГЕНЗЕЛЬТ (1814–1889) НА ПЕРЕСЕЧЕНИИ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ И РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ. Автореферат доктора искусствоведения. СПб., 2021. С.14.

¹⁰ Белоненко А. С. Петербургский текст Георгия Свиридова.//Вестник Санкт-Петербургского университета. 2017. Искусствоведение. – МУЗЫКА. Т.7. Вып.1. С.4-40.

¹¹ Шаронина Э. В. «Петербургская литания» С. П. Баневича: «У шкатулки ж тройное дно».//Издательство «Грамота».№7 (57), 2015, часть 1. С. 198.

¹² Биалалова Т. В. Феномен «петербургского текста» в русской камерно-вокальной лирике начала XX века. Автореферат. СПб., 2005.С.4, 6.

Представляет интерес соотнесение стратегии В.Топорова, в 1990-е годы предложившего принципиальный отказ от поверхностного подхода, предполагавшего доминанту топографии, - в пользу изучения глубинных, в первую очередь структурных, элементов бытия города и их отражением или звучанием в сознании художника. Нетрудно увидеть здесь родство с более ранними, 1940-х годов идеями Бориса Асафьева о музыкальном тексте как «системе интонационных ассоциаций или психореалистической <...> звукоинформации...».¹³ Следует здесь акцентировать то обстоятельство, что эти рассуждения ни в коем случае не были умозрительными. Исследование Б. В. Асафьева о «Евгении Онегине» А. С. Пушкина и П. И. Чайковского по праву должно быть указано как первое среди сильных и убедительных опытов трансформации «окружающего мира в слышимость» как способа этот, то есть петербургский мир постичь средствами языка музыки.

Таким на рубеже 20–21 вв. видится масштаб явлений «петербургского текста» в современной отечественной музыке.

Противоречивость Петербурга - как в целом, так и в связи с биографиями больших музыкантов, - становится и частью русского мифа и не менее законной частью русского пути и отечественной истории. Биографии выдающихся классиков XIX века – М. И. Глинки,

М. П. Мусоргского, П. И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова и других теперь мыслятся в сплетении, в единстве с образами, мифами и атмосферой северной столицы. Новая Россия через призму современной, «сверхнасыщенной реальности» постигает собственное прошлое, переоценивает свой диалог с европейской культурой. Существенной частью этого глобального опыта являются те трансформации, которые претерпевает «петербургский текст». Его можно увидеть, а точнее сказать, услышать в произведениях современной отечественной музыки –

Г. В. Свиридова, С. М. Слонимского, Ю. А. Фалика, Д. В. Смирнова, Г. О. Корчмара, А. А. Кнайфеля, С. П. Баневича и др.

На рубеже 20–21 вв. петербургская тема в музыке и ее научном осмыслении сфокусировала всю многомерность и целостность истории города с органически присущим ему пространством образов и сюжетов. И в этом пространстве содержательно связанными и переплетенными порой оказываются работы ученых с различными академическими интересами и едва ли знакомых с трудами друг друга.

Углубленное изучение богатейшей научно-музыкальной проблематики «петербургского текста» - в частности, его стилистического своеобразия, в значительной мере обусловленного «соседними» феноменами петербургской поэзии и архитектуры, - началось в 1990-е годы. Т. Н. Левая в исследовании «Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи» (1991) интерпретировала «петербургский текст» как воплощенное в музыке равновесие, согласованность элементов целого, сравнимое с «архитектурной целостностью Петербурга»¹⁴ и проявившееся как некий код главенствующего свойства. Научная дефиниция «феномен Петербурга» уместно и убедительно фигурирует в работе

Л. З. Корабельниковой «У истоков московской композиторской школы» (2003)¹⁵. Очевидными петербургские историко-стилевые градации представляются М. Н.

¹³ Асафьев Б. В. «Евгений Онегин». Лирические сцены П. И. Чайковского. Опыт интонационного анализа стиля и музыкальной драматургии. М.-Л., Музгиз, 1944. С.3-4. - «Звуковое высказывание композитором его мыслей, является всецело интонационным, то есть музыка постигается в сознании композитора, переплавляющем осязаемый им окружающий мир в слышимость<...>».

¹⁴ Т. Левая. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М., «Музыка», 1991. С.75.

¹⁵ Корабельникова Л. З. У истоков московской композиторской школы / Л.З. Корабельникова // П.И. Чайковский. Забытое и новое: Альманах. Вып. 2. Сост. Р.Е. Вайдман, Г.И. Белонович. – М., 2003. – С.

Щербаковой в изучении профессионального композиторского образования в первой русской консерватории («Об итальянских истоках русской композиторской школы», 2012)¹⁶. Такие звуковые реалии «петербургского текста» как «военные сигналы» в «Пиковой даме» Чайковского дают возможность Е. В. Титовой¹⁷ сопоставить миры «петербургских» и «московских» музыкальных образов. Глубинные петербургские мотивации в симфоническом творчестве Д. Д. Шостаковича отмечает Л. О. Акопян¹⁸, акцентируя архетипическую для города идею двойничества и мистическую интерпретацию его образов автором. Тема «петербургского текста» оказывается в естественном родстве со всем целым урбанистической тематики и в равной мере плодотворно развивается как в исследованиях ретроспективных, так и в тех, которые обращены к произведениям, созданным в новейшее время.

Одним из ключевых для нашей темы ориентиров содержит работа С. В. Фролова, рассматривающая творчество классика отечественной музыки М. И. Глинки. В своей статье «О “Петербургском тексте” в музыке» (2007) С. В. Фролов показывает, как в творчестве Глинки суммировалось многообразие знаков и смыслов или («особой культуры сопряжений»), по определению исследователя¹⁹. Он осмысляет роль этой подвижной и целостной модели в историческом процессе идентификации города как нового центра России и художественной жизни нашего отечества. С. В. Фролов констатирует также чрезвычайно значимые для Глинки эстетико-стилевые контрасты, чуткое понимание композитором наиболее корневых различий между Москвой и Петербургом во всем диапазоне – от обыденных черт жизни до таких важных нюансов собственно музыкального свойства как несовпадение городских песенно-романсных диалектов.

Важную научно-исследовательскую попытку отразить эту множественность мы находим в одной из глав диссертационного исследования А. Ванчугова «Город как метафора в музыкальном искусстве рубежа XX–XXI веков» (2022). Подводя итог предшествующему историко-культурному опыту в этой сфере исследователь отмечал: «На протяжении двух с лишним веков Петербургский текст в музыкальном искусстве постоянно прирастал новыми опусами, складывающимися в панораму устойчивых образов и идей»²⁰.

Перечисленные выше работы способствовали формированию академического подхода к «петербургскому тексту» как полноправной составляющей более широкого дискурса – «города как предмета метафоры»²¹ в мировом музыкальном искусстве. Более того, показательно, что и на современном, и на предыдущих этапах появлялись и появляются

61–66.

¹⁶ Щербакова М. Н. Об итальянских истоках русской композиторской школы XVIII века // Санкт-Петербургская консерватория в мировом пространстве: композиторские, исполнительские, научные школы. 1862–2012. СПб., 2013. С.379-390.

¹⁷ Титова, Е.В. Военные сигналы в «Пиковой даме» П.И. Чайковского (звуковые реалии Петербургского текста) / Е.В. Титова // Три века Петербурга: музыкальные страницы. Сборник статей и тезисов. – СПб., 2003. – С. 116–123.

¹⁸ Л. О. Акопян. «Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества» (2004) Л.О. Акопяна «Анализ глубинной структуры музыкального текста» (1995)?... Акопян Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста. — М., Практика, 1995; Акопян, Л. О. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества: [монография] / Л. О. Акопян ; Рос. акад. наук, М-во культуры Рос. Федерации, Гос. ин-т искусствознания. - СПб. : Дмитрий Буланин, 2004. Акопян Л. О. Феномен Дмитрия Шостаковича. СПб.: Издательство Русской христианской гуманитарной академии, 2018

¹⁹ С. В. Фролов. Глинка и музыкальная культура Петербурга первой трети XIX века. Часть II: песня, романс.// <https://nasledie.admin-smolensk.ru/personalii/glinka-mihail-ivanovich/novospasskij-sbornik-vypusk-chetvertij/s-v-frolov-glinka-i-muzikalnaya-kultura-peterburga-pervoj-treti-xix-veka/> Посещение 14 сентября 2023 г.

²⁰ Ванчугов А. В. Город как метафора в музыкальном искусстве рубежа XX–XXI веков. Диссертация кандидата искусствоведения. Новосибирск, 2022. С.84.

²¹ Ванчугов, А.В. Поэма «Петербург» Г. Свиридова: к проблеме «Петербургского текста» в искусстве. / А.В. Ванчугов // Современные проблемы гуманитарных и социально-экономических наук: материалы

труды, ориентированные на создание научной *методологии*, способной обеспечить изучение музыкального текста с позиций междисциплинарного анализа и стилевой аргументации. Эти работы, созданные в разные десятилетия, тем не менее, не только образуют единое поле «петербургского музыкального/музыковедческого текста», но и остаются актуальными для будущих исследователей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В «Евгений Онегин». Лирические сцены П. И. Чайковского. Опыт интонационного анализа стиля и музыкальной драматургии. М.-Л., Музгиз, 1944. С.3-4.
2. Белоненко А. С. Петербургский текст Георгия Свиридова. //Вестник Санкт-Петербургского университета. 2017. Искусствоведение. – МУЗЫКА. Т.7. Вып.1. С.4-40.
3. Берг М. Несколько тезисов о своеобразии петербургского стиля // Феномен Петербурга. Труды Международной конференции СПб., 2000. С. 116, 120.
4. Билалова Т. В. Феномен «петербургского текста» в русской камерно-вокальной лирике начала XX века. Автореферат. СПб., 2005.С.4, 6.
5. Ванчугов А. В. Город как метафора в музыкальном искусстве рубежа XX–XXI веков. Диссертация кандидата искусствоведения. Новосибирск, 2022. С.84.
6. Г. Гачев, Образ в русской художественной культуре. М., «Искусство». 1981. С.145,10-12.
7. Корабельникова Л. З. У истоков московской композиторской школы / Л. З. Корабельникова // П. И. Чайковский. Забытое и новое: Альманах. Вып. 2. Сост. Р.Е. Вайдман, Г.И. Белонович. – М., 2003. – С.61–66.
8. С. В. Фролов. Глинка и музыкальная культура Петербурга первой трети XIX века. Часть II: песня, романс. // <https://nasledie.admin-smolensk.ru/personalii/glinka-mihail-ivanovich/novospasskij-sbornik-vypusk-chetvertyj/s-v-frolov-glinka-i-muzykalnaya-kultura-peterburga-pervoj-treti-xix-veka1/> Посещение 14 сентября 2023 г.
9. Скорбященская О. А. Адольф фон Гензельт (1814–1889) на пересечении западноевропейской и русской культур. Автореферат доктора искусствоведения. СПб., 2021. С.14.СПб., 2003. – С. 116–123.
10. Т. Левая. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М., «Музыка», 1991. С.75.
11. Титова, Е.В. Военные сигналы в «Пиковой даме» П. И. Чайковского (звуковые реалии Петербургского текста) / Е. В. Титова // Три века Петербурга: музыкальные страницы. Сборник статей и тезисов.
12. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: «Прогресс-Культура», 1995. С. 259–367.
13. Топоров В. Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы»: введение в тему [Электронный ресурс] // URL: http://philologos.narod.ru/ling/topor_piter.htm
14. Фролов С. В. Глинка и музыкальная культура Петербурга первой трети XIX века. 2003.
15. Фролов, С.В. «О Петербургском тексте в музыке» / С. В. Фролов // Художественный текст: явное и скрытое. IX Всероссийский междисциплинарный семинар: Сборник научных материалов. - Петрозаводск: Издательство ПетрГУ, 2007. - С. 298–309.,
16. Холодова М. В. — Отечественная музыкальная «петербургиана»: исторический экскурс // PHILHARMONICA. International Music Journal. – 2020. – № 4. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=33543

17. Щербакова М. Н. Об итальянских истоках русской композиторской школы XVIII века // Санкт-Петербургская консерватория в мировом пространстве: композиторские, исполнительские, научные школы. 1862–2012. СПб., 2013. С.379–390.

REFERENCES

1. Asaf'ev B. V «Evgenij Onegin». Liricheskie sceny P. I. Chajkovskogo. Opyt intonacionnogo analiza stilja i muzykal'noj dramaturgii. M-L., Muzgiz, 1944. Pp.3-4.
2. Belonenko A. S. Peterburgskij tekst Georgija Sviridova. //Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. 2017. Iskusstvovedenie. – MUZYKA. T.7. Vyp.1. Pp.4-40.
3. Berg M. Neskol'ko tezisov o svoeobrazii peterburgskogo stilja // Fenomen Peterburga. Trudy Mezhdunarodnoj konferencii SPb., 2000. Pp. 116, 120.
4. Bilalova T. V. Fenomen «peterburgskogo teksta» v russkoj kamerno-vokal'noj lirike nachala HH veka. Avtoreferat. SPb., 2005.Pp.4, 6.
5. Vanchugov A. V. Gorod kak metafora v muzykal'nom iskusstve rubezha XX–XXI vekov. Dissertacija kandidata iskusstvovedenija. Novosibirsk, 2022. 84 p.
6. G. Gachev, Obraz v russkoj hudozhestvennoj kul'ture. M., «Iskusstvo». 1981. Pp.145,10-12.
7. Korabel'nikova L. Z. U istokov moskovskoj kompozitorskoj shkoly / L. Z. Korabel'nikova // P. I. Chajkovskij. Zabytoe i novoe: Al'manah. Vyp. 2. Sost. R.E. Vajdman, G.I. Belonovich. – M., 2003. – Pp.61–66.
8. S. V. Frolov. Glinka i muzykal'naja kul'tura Peterburga pervoj treti XIX veka. Chast' II: pesnja, romans. // <https://nasledie.admin-smolensk.ru/personalii/glinka-mihail-ivanovich/novospasskij-sbornik-vypusk-chetvertyj/s-v-frolov-glinka-i-muzykal'naya-kultura-peterburga-pervoj-treti-xix-veka1/> Poseshhenie 14 sentjabrja 2023 g.
9. Skorbjashhenskaja O. A. Adolf fon Genzel't (1814–1889) na peresechenii zapadnoevropejskoj i russkoj kul'tur. Avtoreferat doktora iskusstvovedenija. SPb., 2021. S.14.SPb., 2003. – Pp. 116–123.
10. T. Levaja. Russkaja muzyka nachala HH veka v hudozhestvennom kontekste jepohi. M., «Muzyka», 1991. P.75.
11. Titova, E.V. Voennye signaly v «Pikovoj dame» P. I. Chajkovskogo (zvukovye realii Peterburgskogo teksta) / E. V. Titova // Tri veka Peterburga: muzykal'nye stranicy. Sbornik statej i tezisov.
12. Toporov V. N. Mif. Ritual. Simvol. Obraz: Issledovanija v oblasti mifopojeticheskogo: Izbrannoe. M.: «Progress-Kul'tura», 1995. Pp. 259–367.
13. Toporov V. N. Peterburg i «Peterburgskij tekst russkoj literatury»: vvedenie v temu [Elektronnyj resurs] // URL: http://philologos.narod.ru/ling/topor_piter.htm
14. Frolov S. V. Glinka i muzykal'naja kul'tura Peterburga pervoj treti XIX veka. 2003.
15. Frolov, S.V. «O Peterburgskom tekste v muzyke» / S. V. Frolov // Hudozhestvennyj tekst: javnoe i skrytoe. IX Vserossijskij mezhdisciplinarnyj seminar: Sbornik nauchnyh materialov. - Petrozavodsk: Izdatel'stvo PetrGU, 2007. - Pp. 298–309.,
16. Holodova M. V. — Otechestvennaja muzykal'naja «peterburgiana»: istoricheskij jekskurs // PHILHARMONICA. International Music Journal. – 2020. – № 4. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=33543
17. Shherbakova M. N. Ob ital'janskih istokah russkoj kompozitorskoj shkoly XVIII veka // Sankt-Peterburgskaja konservatorija v mirovom prostranstve: kompozitorskie, ispolnitel'skie, nauchnye shkoly. 1862–2012. SPb., 2013. Pp.379-390.

Ло Сы

аспирант

Института музыки, театра и хореографии

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет

им. А. И. Герцена»

e-mail: luosixiaoluo@gmail.com

Luo Si

graduate student

Institute of Music, Theater and Choreography

The Herzen State Pedagogical University of Russia

ЖАНР ФОРТЕПИАННОГО ЭТЮДА В ТВОРЧЕСТВЕ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ XX ВЕКА

Аннотация. «Фортепианные этюды» – это музыкальные произведения, создаваемые композиторами для отработки исполнителями навыков игры на фортепиано. Этюды являются одной из крайне важных частей фортепианной музыки. Китайские фортепианные этюды имеют уникальный национальный и эпохальный характер. В данной статье рассматриваются морфологические особенности фортепианных этюдов китайских композиторов XX века, что позволит исполнителям и педагогам более полно понять и раскрыть суть идей композиторов, а также быстро овладеть навыками исполнения китайских фортепианных этюдов. Статья фокусируется на жанре фортепианных этюдов в творчестве китайских композиторов XX века, недостаточно изученном в китайской музыке и искусстве. Автор отмечает, что жанр китайских фортепианных этюдов XX века – это не стилистически единый жанр, он является совокупностью национальных, региональных, культурных и иных особенностей. На основе рассмотрения отдельных примеров в данной статье исследуется жанр фортепианных этюдов в творчестве китайских композиторов XX века. Данное исследование может послужить определенным ориентиром для современной исполнительской и преподавательской практики.

Ключевые слова: XX век, китайские композиторы, фортепианные этюды, музыкальное развитие, пентатоническая гамма, жанр.

THE SCHOOLS OF PIANO ETUDES IN THE WORKS OF 20TH CENTURY CHINESE COMPOSERS

Abstract. "Piano Etude" is a piece of music created by composers to practice piano playing techniques for performers. It is an extremely important part of piano music. Chinese piano etudes have unique national and contemporary characteristics. This article examines the morphological characteristics of piano etudes by 20th century Chinese composers, enabling performers and educators to fully understand and elaborate on the composer's ideological essence, and quickly acquire the ability to play Chinese piano etudes. This article focuses on the piano etude genre in the works of 20th century Chinese composers, which has not been fully studied in domestic music art. The author points out that the 20th century Chinese piano etude genre is not a single style genre, but a collection of national, regional, and humanistic characteristics. Based on the consideration of individual examples, this article studies the schools of piano etudes in the works of 20th century Chinese composers, which can provide some reference for performance and teaching practice.

Keywords: 20th century, Chinese composer, piano etudes, music development, pentatonic scale, genre.

Начиная с XX века, развитие китайской музыки неразрывно связано с политическим и культурным фоном в Китае. В первой половине XX века под влиянием притока западных идей, произошедшего после окончания международных войн, а также под влиянием класса «новой интеллигенции», возникшего после свержения феодальной династии, в Китае быстро развивалась тенденция к изучению западной музыки. Некоторые из наиболее состоятельных и прогрессивных ученых выезжали за границу для изучения передовой западной мысли, науки и техники, а также искусства и культуры. В двадцатые-сороковые годы прошлого столетия Коммунистическая партия Китая постепенно заняла ведущее положение в обществе, была создана Китайская Народная Республика, китайская нация обрела независимость, возникли такие направления, как «музыка национального наследия» и «музыка спасения» [1, с.64], фортепианная музыка постепенно приобрела и политическую функцию. В период с сороковых по шестидесятые годы, после образования «Нового Китая», общество было относительно стабильным, экономика развивалась быстрыми темпами. В этот период резко увеличилось количество композиторов, создающих фортепианные этюды, постоянно увеличивалось количество произведений и композиторских техник, таким образом был достигнут первый «пик» фортепианных этюдов в Китае [2, с.57]. В шестидесятые-семидесятые годы прошлого века в Китае произошла «культурная революция». В этот период экономика страны переживала большие подъемы и падения, Китай погрузился в серьезный политический и социальный кризис. В то же время развитие фортепианного искусства также остановилось, фортепианные композиторы работали в крайне тяжелых условиях, и относительное благополучие возникло только после 1976 года. К концу XX века экономика страны восстановилась, культура развивалась быстрыми темпами, и перед китайским фортепианным искусством открылись новые горизонты.

Жанр китайского фортепианного этюда XX века представляет собой специфический культурный феномен Китая, и его развитие, с одной стороны, ограничено собственными законами жанра, а с другой – изменяется в зависимости от постоянно меняющегося китайского культурного фона [3, с.80]. В связи с этим, общий ход развития жанра китайских фортепианных этюдов в XX веке выделяется сложными и специфическими культурными характеристиками. Китайские фортепианные этюды обладают собственными гаммами и ладами, построенными на их основе гармоническими и полифоническими фактурными приемами, а также множеством исполнительных приемов и приемов музыкального выражения, не встречающихся в западных произведениях, таких как пентатоническая тональность и арпеджио, блок-аккорды, китайская «свободная форма» и т.д. [4, с.26]. Жанр фортепианных этюдов в творчестве китайских композиторов XX века в основном делится на три школы: «отечественная школа», «школа композиторов, учившихся за границей», и «смешанная школа».

Одним из представителей «отечественной школы» является Ли Инхай (1927-2007). Он был известным китайским композитором, теоретиком музыки, музыкальным деятелем, профессором и проректором Китайской консерватории. Он происходил из бедной семьи, но с раннего возраста увлекался музыкой. В раннем детстве он пережил Войну сопротивления японским захватчикам, стал свидетелем жестокости войны и страданий народа, поэтому национальные чувства укоренились в самом его сердце. Как композитор, музыкальный теоретик и педагог, он осуществил множество полезных исследований в области национализации музыки и добился в данной области выдающихся результатов. Традиционные китайские лады основываются на пентатонике. При исполнении китайской фортепианной музыки, основанной на национальных ладах, на фортепиано с двенадцатиступенным равномерно темперированным строем, исполнитель часто сталкивается с некоторыми техническими трудностями и препятствиями. Посредством

кропотливых научных изысканий Ли Инхай обобщил теорию пентатонических ладов, составил и опубликовал труд «Упражнения для тренировки аппликатуры для пентатонических тональностей фортепиано», в котором грамотно описал систему упражнений для тренировки аппликатуры для китайского фортепиано, основанную на традиционных пентатонических ладах. «Пентатоника» – это уникальная китайская конструкция ладов, состоящая из пяти тонов: гун, шан, цзюэ, чжи и юй. Пентатоническая мелодия была распространена в древнекитайской народной музыке, и на ее основе происходила трансформация различных китайских национальных стилей, а также была сформирована целостная система музыкальной теории. По этой причине, пентатонику также называют «китайским ладом» либо «национальным ладом» [5,с.15]. Данный сборник фортепианных этюдов основан на аппликатурных упражнениях, составленных на основе национальных пентатонических ладов, и представляет читателю научный метод модулирования пентатонических ладов, что позволяет эффективно преодолевать трудности при исполнении китайских национальных фортепианных произведений. Щипковые музыкальные инструменты очень популярны в Китае и занимают важное место в традиционной китайской инструментальной музыке, а поскольку принцип звукоизвлечения фортепиано наиболее близок к щипковым инструментам по сравнению с ударными и смычковыми инструментами, данные этюды также направлены на обучение игре на фортепиано для имитации щипковых инструментов [5,с.17]. «Упражнения для тренировки аппликатуры для пентатонических тональностей фортепиано» открыли путь к китаизации и национализации фортепианной аппликатуры и заложили основу для данных процессов.

Работы Ли Инхая посвящены «китаизации» фортепианного искусства и имеют ярко выраженный национальный характер. Он осуществил множество полезных исследований в области национализации музыки, добился в данной области выдающихся успехов и «вырастил» для Китая большое количество музыкальных талантов.

Наибольшее количество фортепианных этюдов «отечественной школы» были сочинены либо адаптированы преподавателями фортепиано в целях удовлетворения нужд обучения, в них используются традиционные китайские мотивы с плавными и четкими мелодиями либо мелодии с пентатоническими тонами, подходящие для игры на элементарном, начальном, среднем и иных уровнях. Данные этюды были изданы в виде сборников учебных материалов, причем лучшие из данных произведений используются и по сей день. Поскольку данные произведения формально избавились от музыкальной фактуры с остинатными техниками, рассчитанной на тренировку независимой аппликации, и уделяли больше внимания оживленным и веселым ритмам, плавным и красивым мелодиям, расширяли контекст и повышали интерес к музыке, они были положительно восприняты преподавателями и исполнителями фортепиано. В то же время, у данных этюдов были и определенные недостатки. Например, хотя в произведениях и использовались мелодии с пентатоническими тонами либо традиционные китайские мотивы, в иных аспектах исполнения они все еще тяготели к традиционным западным методам выражения, таким как использование двух- или трехчастных форм в композиции произведения, чрезмерное употребление парных нот и легато в исполнительских приемах и т.д. [2, с. 56].

Одним из главных представителей «школы композиторов, учившихся за границей» является Сяо Юмэй (1884-1940), современный китайский композитор, педагог и музыкальный теоретик, мастер китайской музыки начала XX века, первопроходец и основатель современного профессионального музыкального образования, известный как «отец современной китайской музыки». В 1901-1916 годах Сяо Юмэй учился в Японии и Германии и стал первым китайским доктором музыки. В 1920 году Сяо Юмэй вернулся на

Родину. Годы учебы за границей и освоения передовых западных композиторских техник дали ему уникальное понимание тенденций развития китайской «новой музыки», впитывания и изучения западной музыки и культуры. По его мнению, эстетические нормы традиционной китайской музыки предполагали, что использование терций, а в особенности больших терций, зачастую не могло быть принято множеством китайцев. Однако терции являются важной частью аккорда, и они являются неотъемлемой частью западной системы музыкальной теории. Он также считал, что если китайские студенты-музыканты хотят изменить устаревшую музыку китайского общества того времени, то они должны изучать и заимствовать теорию музыки, гармонию, композицию и иные элементы из западной музыкальной культуры. «Если вы хотите совершенствоваться, вы должны перенимать опыт у Запада» [6, с.24]. В 1927 г. он написал первый китайский фортепианный этюд в форме западного фортепианного этюда: тренировки аппликатуры для пентатонических тоналностей, которые он включил в свое пособие «Учебник фортепиано для новой системы обучения». Это был базовый китайский фортепианный этюд для элементарного уровня: небольшой по объему, относительно простой по технике игры и композиционному подходу. Он не вызвал большого общественного внимания после выхода в свет, однако стал первым составленным китайцами фортепианным этюдом с использованием пентатонических тонов. Данный этюд является чрезвычайно важным и новаторским с точки зрения композиторского сознания и опыта, а также послужил идеей китайским композиторам для создания фортепианных этюдов с использованием пентатонических тонов.

Китайские композиторы, учившиеся за границей, сохранили в своем творчестве значительную часть западной музыкальной мысли. На ранней стадии их творчества технический уровень композиций и их количество было недостаточно высоко, большинство из них копировали композиционную структуру немецких произведений классического периода, а в изучении теоретических знаний и системе образования данные композиторы опирались на строение и методы западной научной системы. Однако конечной целью их деятельности являлось создание новой музыки с характерными китайскими национальными чертами.

Хэ Люйтин (1903-1999) – один из представителей «смешанной школы», композитор и музыкальный критик, внесший значительный вклад в развитие китайской музыкальной индустрии, усвоивший суть традиционной китайской музыкальной культуры и ставший свидетелем развития «новой музыки» в Китае в XX веке. Хэ Люйтин родился в городе Шаоян провинции Хунань в бедной крестьянской семье, он с ранних лет проявлял большой интерес к народной музыке, а когда приезжал в новое место, старался узнать как можно больше о местной культуре и овладеть как можно большим количеством музыкального материала [7,с.14]. Соединив традиционную китайскую народную музыку и западный стиль, он создал первый в китайской истории фортепианный этюд «двойная инвенция» с пентатоническими тонами – «Народная мелодия». В данном произведении была использована тоналность китайской гуандунской музыки, основой мелодии также послужила гуандунская народная музыка. В произведении было выражено переливчатое и мягкое звучание гуандунской музыки, а в качестве музыкального жанра произведения была использована классическая инвенция Баха. Данное произведение представляет собой новый тип исполнения народной инструментальной музыки. Структура произведения представляет собой единую трилогию, в которой тематическая мелодия проходит нитью через все произведение и переплетается с иными мелодиями [8,с.14]. В начале этюда мелодия вводится на высоких тонах, затем в 3-м такте начинается тематическая мелодия на низких тонах. В части Б в 22-м такте проявляется контрапунктическая черта произведения, а в 24-м такте левая рука вводит тематическую мелодию и подводит

произведение к кульминации [8,с.20]. Данный фортепианный этюд имеет большое значение и для китайской практики преподавания музыки. Так как тематическая мелодия произведения является характерной для китайской музыки, она более легка для понимания и практики китайскими студентами; данное произведение можно найти и в современных китайских учебниках по фортепиано.

Между китайской и западной музыкой существует множество различий с точки зрения композиторского мастерства, творческого мышления и эстетического восприятия. Китайская традиционная музыкальная композиция в основном создается для одного инструмента, и зачастую является монофонической. Фортепианные композиции, напротив, акцентируют внимание на полифонии и требуют от композиторов полной реализации синергии различных клавиш фортепиано. Композиторы «смешанной школы» активно исследуют взаимосвязи в содержании китайских и западных музыкальных композиций, объединяют китайские и западные композиторские подходы. Они находят точку пересечения элементов традиционной народной музыки и западного фортепианного искусства.

С течением времени китайские фортепианные этюды всех школ XX века становились все более совершенными, начиная с простого ознакомления начинающих музыкантов с западными инструментами и музыкальной фактурой с остинатными техниками «живой» аппликатуры, доходя до придания большего акцента ритмической живости и мелодической плавности, добавлению контекста и разнообразия. Сложность этюдов также увеличивалась, начиная от простейших одноручных этюдов и до этюдов со сложными партиями. На более позднем этапе авторы этюдов не только гибко варьировали тональный рисунок, силу и ритм в соответствии с потребностями и интересами отдельных людей, но и добавляли практику смены скорости в «свободной форме», практику имитации орнаментики иных инструментов, практику добавления форшлага в октавы и т.д. Эти уникальные техники и творческие стили создали важную техническую и аппликатурную основу для китайских фортепианных этюдов.

Резюме: в описанный в статье период резко возросло число китайских композиторов, составлявших фортепианные этюда, количество произведений постоянно росло, а композиторские приемы становились разнообразнее. Несмотря на это, построение китайского фортепианного этюда как жанра происходило относительно медленно [9,с.91]. Большинство фортепианных этюдов данного периода рассчитано на исполнителей начинающего либо среднего уровня, что также отражает постепенный процесс становления китайских фортепианных композиторов. В настоящее время китайские композиторы продолжают осваивать новые музыкальные техники. В то же время в их работах все чаще используются национальные элементы, благодаря чему произведения китайских композиторов имеют ярко выраженный «китайский характер», и в то же время соответствуют общим тенденциям мирового музыкального развития [1,с.64]. Кроме того, произведения китайских композиторов завоевывают все более широкую аудиторию. Все это было бы недостижимо без результатов, достигнутых музыкантами XX века в процессе их обучения и исследования. При завершении любого произведения необходимо пройти долгий этап «шлифовки», я надеюсь, что каждый ученый, писатель, композитор в результате сможет увидеть тот «пейзаж», который он сам хочет увидеть, и завершить то самое «идеальное произведение», которое он представляет в своем воображении.

ЛИТЕРАТУРА

1. Чэн Го. Обзор и размышления о развитии китайской музыки в XX веке // Театральный дом. – 2016. – № 8. – 64 с.
2. Ли Хуншу. Исследование траектории развития китайских фортепианных этюдов

- //Научные наблюдения – 2011. – № 2. – С. 56-57.
3. Гэ Яньцю. О китайском стиле китайского фортепиано // «Вестник Хуайнаньского педагогического института» – 2018. – № 2. – 80 с.
 4. Ли Цзюньцзюнь. Начальное исследование преподавания китайской фортепианной музыки //Голос Хуанхэ – 2013. – № 1. – С. 26-27.
 5. Ху Цзывэй. Национальная специфика и практическое исследование «Упражнений для тренировки аппликатуры для пентатонических тоналностей фортепиано» Ли Инхая // Хунаньский научно-технологический университет – 2019. – С.15-17.
 6. У Линь. Ранняя китайская фортепианная музыкальная композиция в призме фортепианных произведений Сяо Юмэя // Хэбэйский педагогический университет – 2012. – 24 с.
 7. Лю Синькэ. Исследование фортепианных произведений Хэ Люйтина // Хунаньский педагогический университет – 2017. – С. 12-14.
 8. Ли Цинь. Исследование ранних фортепианных произведений Хэ Люйтина // Шаньсийский университет – 2011. – С. 14-20.
 9. Гэ Сяомин, Лю Цзайшэн. Обзор значения «60 этюдов для фортепиано в китайском стиле» на современном этапе // «Народная музыка» – 2013.– № 5. – 91 с.

REFERENCES

1. Cheng Guo. Overview and Reflection on the Development of Chinese Music in the 20th Century // Home of Drama - 2016. - № 8.-64 p.
2. Li Hongshu. Research on the Development Track of Chinese Piano Etudes // Scientific Observations - 2011.- № 2. - Pp.56-57.
3. Ge Yanqiu. On the Chinese Style of Chinese Piano // Journal of Huainan Normal University - 2018. - №2 .-80 p.
4. Li Junjun. Exploration of Chinese Piano Music Teaching. // Voice of the Yellow River - 2013.- №1 - Pp.26-27.
5. Ethnic Characteristics and Practical Exploration of Hu Ziwei and Li Yinghai's "Five Tone Piano Fingering Practice" // Hunan University of Science and Technology -2019.- Pp. 15-17.
6. Wu Lin. Looking at Early Chinese Piano Music Creation from Xiao Youmei's Piano Works // Hebei Normal University -2012.-24 p.
7. Liu Xingke. Research on Piano Works by He Luting // Hunan Normal University -2017.- Pp.12-14.
8. Research on Li Qin and He Luting's Early Piano Works // Shanxi University -2011.- Pp. 14-20.
9. Ge Xiaoming and Liu Shengsheng. Comment on the Modern Significance of "60 Chinese Style Piano Etudes" // People's Music-2013.- № 5.-91 p.

Свиридова Ирина Александровна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры музыкально-исполнительского искусства

Институт изящных искусств

ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»

e-mail: irina_swiridova@mail.ru

Труханова Александра Геннадиевна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры хорового дирижирования и академического пения,

факультет музыкального искусства

ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»

e-mail: alexandra_t_70@mail.ru

Sviridova Irina A.

Ph.D. in History of Arts,

Associate Professor, Department of Musical and Performing Arts

Institute of Fine Arts

Moscow Pedagogical State University

Trukhanova Alexandra G.

Associate Professor, Candidate of Art History,

Associate Professor of the Department of Choral Conducting and Academic Singing,

Faculty of Musical Arts

Moscow State Institute of Culture

ТЕАТРАЛЬНОСТЬ КАК ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД Б. П. КРАВЧЕНКО (НА ПРИМЕРЕ ПОЭМЫ «СИНИЕ ГУСАРЫ» ИЗ ЦИКЛА «ЧЕТЫРЕ ХОРОВЫЕ ПОЭМЫ»)

Аннотация. Актуальность статьи заключена в изучении хорового творчества Б.П. Кравченко – композитора, для которого театральность и театральность как особая форма музыкального мышления, ярко проявились в музыке, не связанной со сценической постановкой. Поэма «Синие гусары» на стихи Н.Н. Асеева из цикла «Четыре хоровые поэмы» (1976), написанная для смешанного хора a cappella, рассматривается как претворение авторской концепции прочтения литературного первоисточника. Музыкальный язык поэмы отражает оригинальные приемы индивидуального стиля композитора и становится примером претворения принципов театризации хоровой музыки, основанной на взаимодействии важнейших констант – поэтического слова и сюжетного повествования (драматургической сюжетности). Авторы приходят к выводу о том, что театральность в хоровом творчестве Б.П. Кравченко выступает как творческий метод, определяемый возможностью зрительно-театральных ассоциаций. Данный метод, с одной стороны, стал проявлением его индивидуального почерка, с другой, отразил те музыкальные эксперименты, которые в итоге привели к созданию хорового театра. Б.П. Кравченко предвосхитил основные тенденции развития жанра, которые найдут яркое продолжение в творчестве многих композиторов конца XX – начале XXI века (Р.К. Щедрин, В.Ю. Калистратов, В. Ходош, Ю. Евграфов и др.).

Ключевые слова: Б.П. Кравченко, хоровое творчество, хоровая поэма «Синие гусары», Н.Н. Асеев.

THEATRICALITY AS A CREATIVE METHOD OF B. P. KRAVCHENKO (BASED ON THE EXAMPLE OF THE POEM "THE BLUE HUSSARS" FROM THE CYCLE "FOUR CHORAL POEMS")

Annotation. The relevance of the article lies in the study of the choral creativity of B.P. Kravchenko, a composer for whom the theatrical approach and theatricality as a special form of musical thinking were clearly manifested in music not related to stage production. Poem "Blue Hussars" based on verses by N.N. Aseeva from the cycle "Four Choral Poems" (1976), written for a mixed choir a cappella, is considered as the implementation of the author's concept of reading a literary source. The musical language of the poem reflects the original techniques of the composer's individual style and becomes an example of the implementation of the principles of theatricalization of choral music, based on the interaction of the most important constants - the poetic word and the plot narration (dramatic plot). The authors come to the conclusion that theatricality in the choral work of B.P. Kravchenko acts as a creative method, determined by the possibility of visual and theatrical associations. This method, on the one hand, became a manifestation of his individual style, on the other hand, reflected those musical experiments that ultimately led to the creation of choral theater. B.P. Kravchenko anticipated the main trends in the development of the genre, which will find a bright continuation in the works of many composers of the late 20th - early 21st centuries (R.K. Shchedrin, V.Yu. Kalistratov, V. Khodosh, Yu. Evgrafov, etc.).

Keywords: B.P. Kravchenko, choral creativity, choral poem "The Blue Hussars", N.N. Aseev.

Начиная с 1970-х годов, в хоровом жанре начинается интенсивный поиск новых средств музыкальной выразительности, связанный во многом с привнесения в хоровую ткань принципов инструментальности, новейших технических приемов (в частности сонористических эффектов, аллеаторики, атонального мышления), углубления жанровой дифференциации, смешения различных стилиевых пластов в одном сочинении, получивший терминологическое обозначение как полистилистика (термин А. Г. Шнитке). Все это привело к утверждению синтетического типа мышления, универсальности художественного языка, который стал осознанным проявлением открыто ассоциативного мышления [1, с. 112].

«Театральность, зримость, действенность, событийность проникают в музыку как специально создаваемую для сцены, так и в концертные жанры "абсолютной" музыки» [2, с. 41]. «Театральность как особое качество стиля начинает осваивать новое пространство, проникая в сферу хоровой музыки, расширяя круг ее образов и содержательных возможностей, что приводит к рождению хорового театра» [2, с. 42].

Вопросы становления и развития хорового театра в композиторском творчестве и исполнительском искусстве в последние десятилетия привлекают внимание многих исследователей (А. Т. Тевосян, Н. В. Кошкарёва, Т. К. Овчинникова, Г. В. Супруненко и т.д.).

В свете современных научных изысканий данной проблематики, на наш взгляд, актуальным становится изучение хорового творчества Б. П. Кравченко – композитора, для которого театральность и театральность как особая форма музыкального мышления ярко проявились в музыке, не связанной со сценической постановкой.

Кравченко Борис Петрович (1929–1979) – русский советский композитор (ленинградская композиторская школа), представитель «Новой фольклорной волны». С середины 1960-х годов – педагог Ленинградской консерватории, где преподавал оркестровку на кафедре струнных народных инструментов; общественный деятель – член Союза композиторов СССР, возглавлял секцию «Массовые жанры и песни»; с 1971 по

1979 – директор Ленинградского отделения Всесоюзного издательства «Советский композитор».

Б. П. Кравченко оставил значительное творческое наследие. Наибольшую известность получили произведения, написанные для музыкального театра. Он является автором крупных жанровых форм: опера, оратория, кантата, оперетта, музыкальная комедия, мюзикл, в которых проявилось его «театрально-драматургическое мастерство и владение законами сценического действия» [3, с. 58]. С середины 1960-х годов Б. П. Кравченко увлечен сочинением произведений для оркестра русских народных инструментов (еще в юности его внимание привлек именно этот тип оркестра, который стал для музыканта настоящей творческой лабораторией). Особая страница творчества композитора – камерно-вокальные и хоровые сочинения. Еще в период обучения в Ленинградской консерватории (класс Ю. А. Балкашина и Б. А. Арапова) сформировались основные сферы творческих интересов Б. П. Кравченко: «русское национальное начало, программность, вокальная и театральная музыка» [4, с. 18].

Уже в первых творческих опытах «слово и театральность» в равной степени привлекали основное внимание будущего мастера: «Слово – Кравченко чувствовал его прекрасно. В этом был залог первых вокальных удач, а в дальнейшем – успехи многочисленных хоровых произведений. Театральность – проявившись впервые на консерваторской скамье, она неотступно тревожила воображение композитора, найдя в конце концов свое воплощение в пяти операх, в опереттах, в многочисленной музыке к кукольным спектаклям» и жанрах хоровой музыки [4, с. 23].

К середине 1960-х годов Б. П. Кравченко имел уже достаточный композиторский опыт для того, чтобы приступить к созданию сочинений для хора – жанру довольно сложному, требующему особого мастерства, таланта и музыкальной интуиции. «Хоровое пение *a cappella* очень дорого мне» – писал Кравченко в своих дневниках – «Я давно его люблю. Меня всегда потрясало соединение десятков человеческих голосов в единый аккорд. Жажда высказаться в этом жанре была огромной» [5, с. 85]. В 1965 году Кравченко создает хоровую сюиту «Русские фрески» (1-я тетрадь), основанную на материале народных песен, которая имела огромный успех у исполнителей и слушателей. Особенно запомнились хоры «Петухи», «В одном вагоне четыре гармони», «Ярмарка», ставшие «визитной карточкой» композитора, как в России, так и за рубежом [5, с. 125–145]. В следующее десятилетие, отдавая дань советской эпохе, он сочиняет произведения исторической, даже политической направленности: цикл из пяти хоров без сопровождения «Оды революции», «Поэмы о Ленине», триптих для хора «Юность» на стихи советских поэтов, Поэма для хора «Россия – Ленин». Завершают творчество Б. П. Кравченко циклы хоров – 2-я тетрадь «Русских фресок» (1975), «Веселые хоры», «Четыре хоровые поэмы» (на стихи советских поэтов, 1976) и «Хоры *a cappella* на стихи М. Ю. Лермонтова», созданные в 1978 году.

При создании хоровых произведений Б. П. Кравченко обращается исключительно к советским поэтам (Н. Асеев, Э. Багрицкий, А. Вознесенский, В. Маяковский, А. Прокофьев, М. Светлов и др.), в творчестве которых темы близкие композитору – это и напряженный пульс революционной эпохи, тема Родины и судьбы русского человека. Одно из таких сочинений – поэма «Синие гусары», посвященная первым русским революционерам-декабристам из цикла «Четыре хоровые поэмы» (на стихи советских поэтов, 1976).

Поэма «Синие гусары» написана на стихи Николая Николаевича Асеева (1889–1961) – русского советского поэта, переводчика и сценариста, представителя русского футуризма, отразившего в своем творчестве эпоху, в которой он жил, отдельные страницы истории России, размышления об исторических судьбах XX века. Б. Л. Пастернак писал

об Н. Н. Асееве: «Это – замечательный лирик и поэт по преимуществу, с прирожденной слагательской страстью к выдумке и крылатому, закругленному выражению» [6, с. 31]. Сочинение Н. Н. Асеева «Синие гусары» было написано в декабре 1925 года, в тот период, когда поэт создает «целый ряд лирически напряженных и романтически окрашенных произведений», в которых наряду с героикой революционных событий входит и история [7, с. 141].

А. Г. Лошаков определяет жанр «Синих гусар» как баллада. По мнению исследователя, текст, который «строится на легендарном историческом материале (восстание декабристов), обладает сюжетно-фабульной организацией, окрашен в романтические и мистические тона», в полной мере принимает на себя черты балладного повествования [8, с. 38]. Так как здесь «и эпически изображены, и лирически выражены активные революционные настроения петербургских декабристов накануне их восстания» [7, с. 144].

А. А. Урбан отмечает ярко выраженный ассоциативный ряд стихотворения Н. Н. Асеева «Синие гусары», которые «заставляют творчески работать воображение» [6, с. 30]. По мнению литератора, «поэтическая мысль стихотворения погружена в богатейшую музыкальную и живописную атмосферу..., все в нем ярко, романтично и возвышенно. ...В упругом ритме игра света, голоса, движение...» становятся не просто пейзажным оформлением темы, не внешним фоном событий, а воспринимаются как «движущийся кадр трагической хроники, где все важно и значимо» [6, с. 30].

Поэзия Н. Н. Асеева, наполненная «лирической выразительностью романтически одухотворенного образа, за которым значительное историческое содержание и художественная убедительность переживания» [7, с. 146], вдохновила композитора на художественно-объемную музыкальную трактовку и создание собственной художественной интерпретации, в результате чего поэтический источник («план содержания») был значительно переосмыслен.

«Музыкальное воплощение литературного образца, по мнению Ю. И. Паисова, предоставляет большую свободу художнику в трактовке образного смысла; решающим условием художественной самостоятельности, оправданности решения, избираемого композитором, в конечном счете является убедительность, яркость музыкальной формы, конкретной реализации замысла» [9, с. 196].

Хоровая поэма «Синие гусары» – претворение индивидуальной авторской концепции прочтения литературного первоисточника. Особенность трактовки Б. П. Кравченко заключается в превращении балладного повествования в драматически конфликтное, сюжетное действие с последовательным изложением происходящих событий декабрьского восстания (схема 1).

«Перенос акцента с повествования на действие превращает прошлое время в настоящее, а циклическое – в линейное. Тем самым герои далёкого прошлого перемещаются в зрительское время, от чего возникает ощущение присутствия при реально происходящих событиях» [2, с. 53].

Схема 1. Поэма «Синие гусары». Особенность трактовки текста.

Оригинальный текст поэмы «Синие гусары» – Н. Н. Асеев	Текст хоровой поэмы «Синие гусары» – либретто Б. П. Кравченко
- 1. Раненым медведем мороз дерет. Санки по Фонтанке летят вперед. Полоз остер – полосатит снег. Чьи это там голоса и смех? – Руку на сердце свое положи,	Вступление: «Синие гусары. Тихие гитары 1 строфа: Розовые губы, витой чубук, синие гусары – пытай судьбу! Скинуты ментики, ночь глубока, ну-ка, запеньте-ка полный бокал! 2 строфа: Нальем и осушим – и станем

<p>Я тебе скажу:– Ты не тронь палаша! Силе такой становись поперек, Ты б хоть других – не себя–поберег!</p> <p>2. Белыми копытами лед колотя, тени по Литейному дальше летят. –Я тебе отвечу, друг дорогой, Гибель нестрашная в петле тугой! Позорней и гибельней в рабстве таком голову выбелив, стать стариком. Пора нам состукнуть клинок о клинок: В свободу– в сердце мое влюблено.</p> <p>3. Розовые губы, витой чубук, синие гусары – пытай судьбу! Так они, не сгинув, не умирав, Снова собираются в номерах. Скинуты ментики, ночь глубока, ну-ка, запеньте-ка полный бокал! Нальем и осушим – и станем трезвей: За Южное братство, за юных друзей.</p> <p>4. Глухие гитары, высокая речь... Кого им бояться и что им беречь? В них страсть закипает, как в пене стакан: впервые читаются строфы «Цыган». Тени по Литейному летят назад. Брови из-под кивера дворцам грозят. Кончена беседа, гони коней, утро вечера мудреней.</p> <p>5. Что ж это, что ж это, что ж это за песнь? Голову на Руки белые свесь. Тихие гитары, стыньте, дрожа: синие гусары под снегом лежат!</p>	<p>трезвей: За Южное братство, за юных друзей. Пора нам состукнуть клинок о клинок: В свободу– в сердце мое влюблено. 3 строфа: Так они, не сгинув, не умирав, Снова собираются в номерах. Кончена беседа, гони коней, утро вечера мудреней. 4 строфа: Тени по Литейному летят назад. Брови из-под кивера дворцам грозят. Раненым медведем мороз дерет. Санки по Фонтанке летят вперед. 5 строфа: – Руку на сердце свое положи, Я тебе скажу:– Ты не тронь палаша! Силе такой становись поперек, Ты б хоть других – не себя–поберег! 6 строфа: –Я тебе отвечу, друг дорогой, Гибель нестрашная в петле тугой! Позорней и гибельней в рабстве таком голову выбелив, стать стариком. 7 строфа: Белыми копытами лед колотя, тени по Литейному дальше летят. Полоз остер – полосатит снег. Чьи это там голоса и смех? 8 строфа: Что ж это, что ж это, что ж это за песнь? Голову на руки белые свесь. Тихие гитары, стыньте, дрожа: синие гусары под снегом лежат!</p> <p>Заключение: Синие гусары, синие гусары...</p> <p>9 строфа: Глухие гитары, высокая речь... Кого им бояться и что им беречь? В них страсть закипает, как в пене стакан: впервые читаются строфы «Цыган» – исключена композитором.</p>
--	---

Подвергая текст значительной редакторской переработки, преобразуя его и подчиняя своей музыкальной идее Б. П. Кравченко, по сути, создает новое текстовое либретто. Композитор komponует текст в 8 поэтических строф, переставляя местами строки, использует многочисленные повторы отдельных слов и поэтических фраз, добавляет вступление и заключение, многократно повторяя фразу «синие гусары», сокращает несколько строк (9 строфа исключена композитором).

Изменение поэтического первоисточника дает возможность трактовать его более драматично и театрализованно, так как наличие действия, происходящих событий и персонажей дается более выпукло и реалистично, как будто «оживляется» при музыкальном прочтении. Композитор по-своему расставляет смысловые акценты, выявляет наиболее важные, на его взгляд, стороны художественного образа.

Анализируя архитектуру строения баллады Н. Н. Асеева, А. А. Урбан выделяет в пяти ее частях следующую последовательность «в первой – борьба с сомнением (*речь первого героя*), во второй – решимость (*речь второго героя*), в третьей – тайный союз, в четвертой – переход от слов к делу и гибель – в пятой» [6, 30]. В стихотворении Н. Н. Асеева последовательно раскрывается подготовка к восстанию и сам трагический финал. Поэт не писал историю восстания, а потому, опустив историческую кульминацию, он завершает стихотворение коротким эпилогом.

Б. Н. Кравченко меняя последовательность строк и частей создает иную архитектуру строения хоровой поэмы:

✓ первая часть – экспозиционная – гусарская пирушка (атмосфера романтической эпохи, тайный союз, готовность к действию);

✓ центральная (вторая) часть – картина восстания и картина трагической гибели (на фоне развивающегося мотива движения диалог двух декабристов: в словах одного героя – дружеское предостережение, борьба с сомнениями, невозможность противостоять силе власти, суровым законам общества; в словах другого героя – решимость, готовность к самопожертвованию, не желание жить в рабстве, в мире, где нет правды, справедливости, свободы);

✓ третья часть – эпилог (воспоминание героических событий прошлого). Синие гусары (декабристы) погибли, «исчезли в вечности», так и не достигнут своей мечты, но как «герои перешли из жизни в легенду, в песню и как легенда и песня живут в современности» [7, с. 146].

Диалог двух героев-декабристов (в балладе Н. Н. Асеева – это 1 и 2 часть), в котором раскрываются моральные и нравственные качества людей, определяется гражданский выбор пути в сложной ситуации революционных событий становится в прочтении Б. Н. Кравченко образно-смысловым центром всего сочинения.

Как и в балладе Н. Н. Асеева, композитор оставляет за собой право свободно использовать различные временные пласты: эпилог – объективный взгляд, как бы со стороны, из сегодняшнего времени, первый (экспозиционный) и центральный раздел – погружение в конкретные исторические события, время действия – реально-художественное. «...Смежность двух временных пластов и вызванная ею смысловая взаимопроекция скрепляют прошлое и настоящее "поэтического мира" во всей совокупности его объектов и особенности изображения этого "мира"» [8, с. 39].

Хоровая поэма «Синие гусары», музыкальный язык которой отражает оригинальные приемы музыкального высказывания, становится примером претворения принципов театрализации хоровой музыки, основанной на взаимодействии важнейших определяющих констант – поэтического слова и сюжетного повествования (драматургической сюжетности).

В такого рода произведениях, композитор «подчиняет все используемые музыкальные средства сценическим закономерностям... для выражения идеи сочинения, для создания музыкальными средствами зрительных образов. Таким образом, рождается композиция, где слушатели становятся участниками происходящих событий в мысленной, идеальной форме – зрительской фантазии» [10, с. 162].

Неслучайно и жанровое определение сочинения – хоровая поэма. Поэма как жанр обладает функционально-жанровой многозначностью, многотемностью, и дает больше свободы в построении музыкальной архитектуры и выстраивании драматургии развития, где проявляются театральные принципы, сочетающие в себе план представления, связанный с последовательностью развития действия и план переживания, передающий эмоциональные состояния, отношение к происходящему.

Таким образом, наряду с последовательным развитием и разработкой музыкального материала, в построении музыкальной формы (сложная 3-х частная с чертами строфичности) прочитывается иной принцип подачи музыкальной информации, построенный на сопоставлении эпизодов-кадров, близкий к монтажному типу мышления, обусловленного спецификой мышления театрального.

«...Монтажность, – как отмечает О. В. Синельникова, может действовать как принцип на уровне типовых форм, что выражается в тенденции к фрагментарности, подчеркиванию граней разделов, резких тематических контрастах». При этом, «монтажный язык рассчитан на передачу, прежде всего, чувственно-эмоциональной, а не интеллектуальной информации» [11, с. 69].

Для усиление эмоционального воздействия на слушателя, композитор намеренно использует контрастное сопоставление частей, отсутствие связующих разделов, подобно кинематографическому принципу наплыва одного кадра на другой. Это относится прежде всего к переходу от центральной части к репризе, когда происходит контраст всех средств музыкальной выразительности: музыкально-тематический, тембровый, темповой, фактурный. Именно в тот момент, когда достигается наивысшая точка звучания кульминации (диссонирующая моноритмическая хоровая вертикаль смешанного состава в высокой тесситуре и громкой динамике) происходит резкий обрыв звучания и абсолютным контрастом возникает монотонное псалмодирование в партии альтов на словах «Синие гусары», подготавливающее песенную тему с ниспадающей интонацией подобно плачу. Таким образом, трагическая кульминация гибели декабристов, предаваемая средствами музыкального письма, приобретает яркий образный «план выражения», возникает практически видимая картина событий.

Контраст возникает и в использовании разножанровых интонационно-стилевых пластов, которые достаточно органично вплетены в сложный спектр музыкального языка хоровой поэмы. Осуществлять любое драматургическое решение прежде всего мелосом..., «давать мелодическое решение проблемы, то есть интонационно осмысленное» – тот творческий принцип, который становится ведущим в оперном творчестве Б.П. Кравченко, в полной мере реализуется в музыке для хора, и в частности в анализируемом сочинении [3, с. 241].

Преломление в хоровой поэме черт бытовавших демократических музыкальных жанров начала XIX века (городской романс, застольная песня, православное псалмодирование) создают некую стилевую панораму эпохи и оказывают сильное ассоциативное воздействие на слушателя. При этом эпизоды стилизаций сочетаются с индивидуальным авторским решением музыкальных картин, применением звукоизобразительных приемов, что создают в совокупности контрастную интонационную сферу.

Определяющим качеством музыкального тематизма сочинения, выявляющего театральную природу сочинения, становится четко организованная, конструктивная лейттематическая функция определенных мелодико-ритмических оборотов. Так, композитор, используя особый прием организации стиха, построенный на повторении глухих согласных и звукосочетаний (аллитерация), организует целый лейткомплекс стремительного движения, действия: в быстром темпе (Скоро), повторяющаяся ритмическая формула (♩♩♩♩ ♩ ♩♩) имитирует стук конских копыт, лошадей в стремительной скачке.

Текст баллады с характерной для нее повествовательностью, эмоциональной сопереживательностью, композитор переосмысливает в картину драматического действия, знаком которого в музыке выступает активность темпоритмического движения, двигательного моторное начало. Образ движения в центральном разделе, устремленность к драматической

кульминации произведения, созданная музыкальными звукоизобразительными средствами вначале становится фоном, вторичным планом для «показа» главных действующих лиц (диалог двух декабристов), а в дальнейшем выходит на первый план, охватывая все звуковое пространство.

Важное драматургическое значение в архитектонике целого и характеристики того или иного образного наполнения играют и другие лейттемы. Например, романсовые интонации, которые сопровождаются особым гитарным аккомпанементом, подражанием звучанию музыкального инструмента; речевые приемы интонирования на многократно повторяющихся фразах («синие гусары», «тихие гитары»). Подобного рода свободное речевое псалмодирование на одном звуке с использованием аллеаторической техники (отсутствие метроритмической организации), в контексте данного сочинения усиливает повествовательно-сюжетную драматургию развития способствует проявлению яркой театрализованности, усилению образно-ассоциативного начала.

Многоплановость жанрово-стилевой основы произведения накладывает отпечаток и на гармонический язык произведения, которое в данном сочинении является во многом продолжением мелодического интонирования, своеобразного его развертывания. Неслучайно использование многочисленных параллелизмов: октавные – в прямой речи участника действия, для большей значимости сказанных слов; терцовые – в застольной песне декабристов для характеристики их решимости и готовности к борьбе; кварто-квинтовые – в кульминационной зоне – для усиления драматизма происходящих событий, воплощению трагических образов.

Характерные интонационно-мелодические формулы языкового словаря Б. П. Кравченко в анализируемом произведении – это трихордовые попевки, терцовый, кварто-квинтовый параллелизм, вариационный принцип развития, остигатное звучание, усечение ритма, выявляют национальную специфику музыкального языка, которая выражается в тесной связи ее интонационной природы с русскими народно-песенными истоками.

Важным музыкальным средством, способствующим воплощению действенной драматургии, исключительно средством хорового письма, становится фактура, из всех параметров которой именно глубинный (пространственный), реализуемый через особое соотношение фактурных элементов способных создать «ассоциативные пространственные представления» [12, 190], а значит направлен на создание зрительных образов, определенной «наглядности» в восприятии музыкального произведения.

В своем диссертационном исследовании Т. К. Овчинникова отмечает, что «...именно глубинный параметр фактуры в хоровом произведении является тем фактором, который способствует воссозданию в музыке внутренней театральности, важнейшими характеристиками которой являются изобразительность и персонификация» [13, с. 25].

В хоровой поэме Б. П. Кравченко активно используя пространственную дифференциацию хоровой фактуры через оригинальные темброво-регистровые и динамические приемы развития.

В центральной части сочинения, воспроизводящей картину восстания эффекты приближения и удаления конницы, создаются за счет громкостной динамики, а также разрежения и уплотнения фактуры.

Эффект неминуемой катастрофы в кульминационной зоне произведения передается через последовательность различных фактурных приемов письма: 1) полифоническое изложение во всех голосах повторяющейся темы интонационно напряженной развиваемой по хроматизмам в сопоставление различных регистровых звучаний; 2) диалогизированное изложения между женской и мужской группы голосов (фонизм квартовых, октавных созвучий создает эффект нагнетания напряжения); 3) объединение всех голосов в

аккордовом звучании диссонирующих созвучий в высокой тесситуре с максимальным нарастанием звучности.

Черты театрального мышления композитора особенно ярко просматриваются в четкости разделения ролей в ансамбле исполнителей с соответствующим ему темброво-регистровым дроблением фактуры, как правило, на два контрастных пласта.

Персонафикация хоровых тембров, расслоение фактуры на «рельеф и фон», выделение переднего и «заднего плана» звучности [14, с. 80] представлены в центральной части поэмы.

Персонафицированная прямая речь двух героев-декабристов (тема первого персонажа звучит в исполнении соло баса, тема второго персонажа в исполнении всего мужского хора), которая в прочтении композитора является основным, «передним планом звучности» паритетно взаимодействует с лейттемой движущейся конницы в женской группе голосов.

Наличие персонажей, действующих лиц, а соответственно и прямой речи в поэтическом тексте Н. Н. Асеева позволяют композитору поиск особых фактурно-тембровых решений его воплощения. В результате в поэме Б. Н. Кравченко смешанный хор «...представляет собой разнохарактерное целое, то сливающееся в едином порыве, то разделенное на разнохарактерные группы персонажей с вычленением солистов-героев» [2, с. 48].

Многоплановость в подаче музыкального материала заключается в контрастном сопоставлении образов, разделов-сцен, которые развиваются как по горизонтали, то есть в последовательной смене событий, так и по вертикали (единовременно), как соединение двух интонационно-тематических пластов.

Мастерски владея законами сценического действия, которые проявились в произведениях, написанных для музыкального театра, Б. П. Кравченко применяет их в хоровом жанре. Это проявляется прежде всего 1) в особом подходе к выбору поэтического текста, в котором уже заложен потенциал театрального прочтения; 2) индивидуализации музыкальной формы (монтажный принцип мышления в сочетании с классическими приемами развертывания; преобладание классических и свободных форм); 3) в творческом поиске комплекса музыкально-выразительных средств (сочетание различных жанрово-стилевых пластов, наличие лейтмотивной системы, многообразие фактурно-тембровых решений и т.д.).

Театральность в хоровом творчестве Б. П. Кравченко выступает как особая форма музыкального мышления композитора, как творческий метод, определяемый самой возможностью зрительно-театральных ассоциаций, который с одной стороны, стал проявлением его творческой индивидуальности, с другой, отразил те музыкальные эксперименты, которые в итоге привели к созданию хорового театра. Б. П. Кравченко предвосхитил основные тенденции развития жанра, которые будут определяющими в конце XX столетия и найдут яркое продолжение в творчестве многих композиторов (Р. К. Щедрин, В. Ю. Калистратова, В. Ходош, Ю. Евграфов и др.).

ЛИТЕРАТУРА

1. Григорьева Г. В. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. – М.: Советский композитор, 1989. – 208 с.
2. Супруненко Г.В. Хоровой театр как жанр «взаимодействующей» музыки и его воплощение в творчестве композиторов на рубеже XX–XXI вв.: дисс. ... кандидата искусств. – Н.Н., 2012. – 174 с.
3. Земцовский И. И. Борис Кравченко (к проблеме оперного мелодизма) // Композиторы Российской Федерации – М., 1981. – Вып 1. – С. 55-67.

4. Михеева Л. В. Борис Кравченко. – Л.: Советский композитор, 1984. – 112 с.
5. Ходош Д. Г., Курикалова Е. Первая тетрадь из цикла Б. Кравченко «Русские фрески»: особенности хорового письма // Культура. Искусство. Образование – Красноярск – 2013. – С. 125–145.
6. Урбан А.А. Вступительная статья. Поэзия Николая Асеева // Асеев Николай Стихотворения и поэмы. – Л.: Советский писатель, 1967. – С. 5-52.
7. Мешков Ю. А. Николай Асеев: творческая индивидуальность и идейно-художественное развитие – Свердловск: изд-во Урал. ун-та, 1987. – 272 с.
8. Лошаков А. Г. Свет и тьма в «Синих гусарах» Николая Асеева (Опыт филологического анализа текста) // Русский язык в школе – 2015 – № 12 – С. 38-46.
9. Паисов Ю.И. Современная русская хоровая музыка. 1945–1980: Исследование. – М.: Советский композитор, 1991. – 280 с.
10. Кошкарева Н. В. Хоровая композиция в современной отечественной музыке: дисс. ... кандидата искусств. – М., 2007. – 627 с.
11. Синельникова О. В. Монтажный принцип и музыкальная форма // Вестник Томского государственного университета – № 319 – февраль – 2009 – С. 68-72.
12. Холопова В.Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм: Учебное пособие – 2-е изд., стер. – СПб.: «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»; Издательство «Лань», 2010. – 368 с.
13. Овчинникова Т. К. Хоровой театр в современной отечественной музыкальной культуре. дисс. ... кандидата искусств. – Р-Д, 2009. – 210 с.
14. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.

REFERENCES

1. Grigor'eva G. V. Stilevye problemy russkoj sovetskoj muzyki vtoroj poloviny XX veka. – М.: Sovetskij kompozitor, 1989. – 208 p.
2. Suprunenko G.V. Horovoj teatr kak zhanr «vzaimodejstvuyushchej» muzyki i ego voploshchenie v tvorchestve kompozitorov na rubezhe XX–XXI vv.: diss. ... kandidata iskusstv. – N.N., 2012. – 174 p.
3. Zemcovskij I. I. Boris Kravchenko (k probleme opernogo melodizma) // Kompozitory Rossijskoj Federacii – М., 1981. – Vyp 1. – Pp. 55-67.
4. Miheeva L. V. Boris Kravchenko. – Л.: Sovetskij kompozitor, 1984. – 112 p.
5. Hodosh D. G., Kurikalova E. Pervaya tetrad' iz cikla B. Kravchenko «Russkie freski»: osobennosti horovogo pis'ma // Kul'tura. Iskusstvo. Obrazovanie – Krasnoyarsk – 2013. – Pp. 125–145.
6. Urban A.A. Vstupitel'naya stat'ya. Poeziya Nikolaya Aseeva // Aseev Nikolaj Stihotvoreniya i poemy. – L.: Sovetskij pisatel', 1967. – Pp. 5-52.
7. Meshkov YU. A. Nikolaj Aseev: tvorcheskaya individual'nost' i idejno-hudozhestvennoe razvitie – Sverdlovsk: izd-vo Ural. un-ta, 1987. – 272 p.
8. Loshakov A. G. Svet i t'ma v «Sinih gusarah» Nikolaya Aseeva (Opyt filologicheskogo analiza teksta) // Russkij yazyk v shkole – 2015 – № 12 – Pp. 38-46.
9. Paisov YU.I. Sovremennaya russkaya horovaya muzyka. 1945–1980: Issledovanie. – М.: Sovetskij kompozitor, 1991. – 280 p.
10. Koshkareva N. V. Horovaya kompoziciya v sovremennoj otechestvennoj muzyke: diss. ... kandidata iskusstv. – М., 2007. – 627 p.
11. Sinel'nikova O. V. Montazhnyj princip i muzykal'naya forma // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – № 319 – fevral' – 2009 – Pp. 68-72.

12. Holopova V.N. Teoriya muzyki: melodika, ritmika, faktura, tematizm: Uchebnoe posobie – 2-e izd., ster. – SPb.: «Izdatel'stvo PLANETA MUZYKI»; Izdatel'stvo «Lan'», 2010. – 368 p
13. Ovchinnikova T. K. Horovoj teatr v sovremennoj otechestvennoj muzykal'noj kul'ture. diss. ... kandidata iskusstv. – R-D, 2009. – 210 p.
14. Nazajkinskij E. V. Logika muzykal'noj kompozicii. – M.: Muzyka, 1982. – 319 p.

Сунь Сычэнь

аспирант

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет

им. А.И. Герцена»

e-mail: 243928277@qq.com

Sun Sichen

Postgraduate student

The Herzen State Pedagogical University

«О ЧЕМ МЕЧТАЕШЬ ТЫ?»: РОМАНСЫ А. АРЕНСКОГО НА СТИХИ Д. РАТГАУЗА

Аннотация. Вокальная лирика А. Аренского отличается одухотворённостью, многогранностью образов и искренностью чувств. Музыкальное наследие композитора, тем не менее, до сих пор исследовано не до конца. В статье представлен анализ его романсов на стихи Д. Ратгауза, чья лирика привлекала внимание многих русских музыкантов. Поэтические тексты его наполнены напряженным драматизмом и чувством одиночества, психологическими переживаниями и тонкими лирическими откровениями. Аренский написал несколько романсов на слова поэта, отразив различные настроения, мечты, страдания, краски природы. В вокальных миниатюрах присутствуют приемы, характерные для многих вокальных сочинений композитора – мелодическая декламация, хроматизация лада, оstinatность, насыщенность музыкальной ткани имитационностью и подголосочностью.

Ключевые слова: поэзия, символизм, Серебряный век, лирика, романс, музыкальная ткань, интонация, декламационность.

«WHAT ARE YOU DREAMING ABOUT?»: A. ARENSKY'S ROMANCES TO POEMS BY D. RATGAUZ

Annotation. The vocal lyrics of A. Arensky are distinguished by spirituality, versatility of images and sincerity of feelings. The composer's musical heritage, however, has not yet been fully explored. The article presents an analysis of his romances to the verses of D. Rathaus, whose lyrics attracted the attention of many Russian musicians. His poetic texts are filled with intense drama and a sense of loneliness, psychological experiences and subtle lyrical revelations. Arensky wrote several romances to the words of the poet, reflecting various moods, dreams, suffering, colors of nature. The vocal miniatures contain techniques that are typical for many of the composer's vocal works - melodic recitation, chromatization of the mode, ostinato, saturation of the musical fabric with imitation and undertones.

Keywords: poetry, symbolism, Silver Age, lyrics, romance, musical fabric, intonation, declamation.

Наследие Антона Степановича Аренского, интересной, но не широко известной личности, невелико, тем не менее, отличается большим жанровым разнообразием. Он создал произведения в разных формах и жанрах – балет («Ночь в Египте»), три оперы («Сон на Волге», «Наль и Дамаянти», камерную «Рафаэль»), две симфонии и оркестровые опусы, инструментальные концерты, квартеты, квинтеты, фортепианные миниатюры. Современники композитора как важнейшую особенность его стиля отмечали лирическую и мелодическую природу дарования.

А.С. Аренский автор огромного числа произведений в разных жанрах. В период его активного творчества – конец XIX – начало XX столетия – огромный сдвиг произошел в жанре романа. Композиторы более часто применяли мелодекламацию, важную роль отводили фортепианной партии, что позволяло расширить сферу выразительных средств. Исследователи не считают Аренского новатором в этой области, тем не менее, даже в ранних его вокальных опусах можно наблюдать интересные интонационно-ритмические находки.

На творчество русских композиторов конца XIX- начала XX столетий, на их музыкальные приоритеты, взгляды и вкусы влияли события того времени и, в целом, все их окружение. Выдающиеся музыканты – композиторы и исполнители, окончившие Петербургскую и Московскую консерватории, оказываются совершенно разными по своему масштабу и дарованию личности; соприкасаясь друг с другом и контактируя с музыкантами старшего поколения, каждый из них начинает вырабатывать свой собственный авторский стиль. Аренский создал много вокальных сочинений, и в этот же период расцветает вокальное творчество многих других русских композиторов – Н. Метнера, М. Ипполитова-Иванова, С. Ляпунова, С. Рахманинова. Р. Глиэра. Обращаясь к поэзии европейских авторов, все они, естественно, проявляли пристальный интерес к русским поэтам, перекладывая на музыку стихи, созвучные их характеру, обращаясь «к конкретным стихотворениям, которые часто посвящены близким темам и содержат одни и те же формулы поэтического словаря» [1, с. 56]. Представляя светлые картины природы и любовные чувства, порывы души, в их сочинениях порой ощущаются пессимизм и тоска. В музыке композиторов было много общего, однако, сходные картины и близкие образы они передавали по-разному, и многие из них в негативном ключе.

Аренский написал свыше пятидесяти романсов, их мелодика очень проникновенная и напевная, она естественна и проста, несмотря на характерную для мелодического стиля композитора интонационную извилистость. Современники писали о нем: «В творчестве Аренского наиболее ценным моментом является никогда не покидающая его искренность и теплота. Ими согреты почти все его сочинения» [2, с. 32].

Творческое дарование композитора несколько скромнее, чем у его маститых современников П. И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова и С. В. Рахманинова, но лирика наполнена одухотворенностью, интенсивностью переживаний и искренностью чувств. «Аренский – лирик и романтик, склонный к меланхолии Его музыке свойственна элегичность..» [3, с. 21].

Романсы композитора отличаются своеобразной образной сферой, выверенностью всех элементов музыкальной ткани. Во многих случаях автор использует полиритмию, характерные ритмические формулы, остинатные «зависания», сочетая русские и европейские традиции. Индивидуальный стиль проявляется в интересных тематических находках, фактура фортепианной партии насыщена имитационной полифонией и подголосками. «Принципы фортепианного полимелодизма, развитые и обобщенные Аренским, найдут впоследствии широкое применение в творчестве Рахманинова, Скрябина, Метнера и других композиторов, станут характерной особенностью русского пианистического мышления вообще» [3, с. 22].

Творческий стиль Аренского складывался в рамках фортепианной миниатюры, однако, лаконичность и многие приемы характерны и для вокальных сочинений – тонкая детализация, развитая фактура фортепианной партии, полифонизация музыкальной ткани.

Чутко откликаясь на поэтическое произведение, композитор варьирует и меняет поэтические строки, вставляет свои слова и фразы. Вокальная линия очень пластичная, волнообразно-напевная, хотя в некоторых случаях и с элементами речитативности.

Партия фортепиано, способствующая раскрытию образа, имеет также первостепенное значение и порой близка той роли, которую она выполняет в романах Рахманинова.

Многие поэтические тексты того времени обладают чертами песенности, происходит как бы распевание текста, что можно наблюдать у Фета, Тютчева, Пушкина, Полонского. В. А. Васина-Гроссман замечает, что «на рубеже XIX-XX веков поэзия и музыка явно идут на встречу друг другу. В поэзии это проявляется в особом внимании к звуковой стороне стиха, например, к симметрии повторов и другим “музыкальным” приемам, в музыке – в насыщении этого искусства литературной, а подчас, литературно-философской программностью» [4, с. 167.].

Глубина отражения психологических оттенков – вот главное, что происходит в русской поэзии XIX столетия. Композиторы проявляют интерес к творчеству Голенищева-Кутузова, Фета, Полонского, Вяч Иванова, Тютчева. Становится характерным иносказание, что приводит к стилизации, обращению к мифологическим мотивам. Поэтические тексты отмечены взаимопроникновением различных жанров, что оказывает влияние и на музыку, где также происходит стилистическое смешение жанровых признаков. Е. А. Ручьевская отмечает: «Даже поверхностного взгляда на заглавия романсов достаточно, чтобы судить о том, что композиторы – авторы “стихотворений” все внимание направили на лирику» [5, с. 70]. Однако часто вокальные миниатюры характеризуются скорбными мотивами, сумрачными тонами, переживаниями и сомнениями.

Стихи Д. М. Ратгауза, автора нескольких поэтических сборников, привлекали многих русских композиторов: П. И. Чайковского («Снова как прежде один», «Я опять одинок», «Средь мрачных дней», «Ночь»), С. В. Рахманинова («Проходит все», «Эти летние ночи»), Ц. А. Кюи («Уснуло все»), А. Т. Гречанинова («В полусне», «Розовый отблеск заката»). М. М. Ипполитов-Иванов взял за основу 16 поэтических текстов Ратгауза, в том числе «Отблеск далекой зари», «Тянутся серые сумерки», «Мы с тобой разошлись навсегда», «Призрак счастья»; Р. М. Глиэр создал девятнадцать опусов – «О, не вплетай цветов», «В колокол». Несмотря на то, что в жизни русский поэт имел славу и был успешен, он часто впадал в депрессию и предавался пессимистическому настроению и унынию, что очевидно даже в названиях его циклов стихов – это «Песни...» сердца, любви, печали, тоски... Думается, композиторов привлекал динамический уровень развития поэтического стиха, композиция, развертывание сюжета и целостная структура лирического текста Ратгауза, модель человеческих взаимоотношений.

Чайковский, был вдохновлен поэтической лирикой Ратгауза, в результате чего вышел цикл его романсов (ор. 73), в который входило шесть лирических миниатюр. В них отражены различные эмоциональные состояния – просветленная грусть и скорбь, любовные откровения, трагическое одиночество, тоска. Скорбно-трагические, мрачные и унылые настроения наиболее глубоко отражены в последнем романсе цикла – «Снова, как прежде, один», в котором царит ощущение надорванности, и каждый элемент звучит на грани экспрессии. Мелодическое развитие строится на повторяющейся остинатной лейтмотивации.

Рахманинов многократно обращался к поэзии Ратгауза, она была созвучна его настроениям, и на его тексты написаны романсы «Песня разочарованного», «Увял цветок», «Эти летние ночи», «Ночь», «Проходит все». Композитор, так же как и поэт, с трудом преодолевал состояния тревоги, мрачные настроения и так же предчувствовал безысходность и обреченность бытия. Пытаясь отразить коллизии сложной эпохи и душевные состояния окружающих его людей – своих соотечественников он постоянно был в поиске музыкальных выразительных средств, необходимых для выражения. Композитор использовал поэтические тексты Ратгауза, содержащие надрывные

интонации: «Проходит все, и нет к нему возврата», «Я один» («Ночь»), «Возврата нет к угасшим дням прекрасным» («Увял цветок»). В этих «вокальных поэмах» чувствуется внутреннее отчаяние, душевная боль, настроение мрака. Выразительную мелодическую линию голоса композитор усиливают уныло-щемящими интонациями и возбужденными фигурациями фортепианной партии.

Исследователи по-разному относятся к творчеству Ратгауза. Васина-Гроссман, например, пишет о вялой и малоиндивидуальной лирике поэта. Тем не менее, его стихотворения вдохновляли многих русских композиторов [6, с. 144]. В поэтических текстах Ратгауза содержался напряженный драматизм, ужас мрака, психологические переживания, но также напевность, и лирические откровения. Музыканты, обращаясь к его творчеству, улавливали мысли, чувства, настроения, которые во многом совпадали с их мироощущением. Представители новых литературных течений отрицали возвышенную красоту образов, трогательную наивность и сентиментальность. И многие исследователи отмечают, что особенности стихосложения Ратгауза, как и некоторых его современников (А. Н. Апухтина, А. А. Голенищева-Кутузова) тяготели к классической традиции [7, с. 76]. В поэзии Ратгауза ощущается чувство одиночества, утрата смысла жизни и мечтаний, духовное опустошение и невозможность обрести покой. Такое положение вещей было типично для эпохи 80-90-х годов XIX столетия полной разочарований и несбывшихся надежд. Именно с лирическим музыкальным началом связана большая популярность поэта. В тот тревожный период в общественной жизни России пессимистические настроения его стихов как нельзя лучше отвечали настроениям большинства интеллигенции. Поэт искал новые формы, соответствующие тенденциям новой эпохи, не отвергая полностью эстетические принципы чистого искусства.

Аренский написал несколько романсов на слова Ратгауза – «О чём мечтаешь ты», «Не зажигай огня!», «Звезда блестящая сорвалась с небес», «Гнёт забвенья» и другие. В романсе «Звезда блестящая...» представлены два разных мира – волшебство природы и душевный порыв, и композитор для их воплощения избрал контрастную двухчастную форму. Первая часть передает удивительные краски природы с завораживающей атмосферой спокойствия – все овеяно светлым мажорным настроением (тональность *As-dur*). В череде вопросительных фраз происходит постепенное расширение мелодического диапазона на фоне спокойного фортепианного сопровождения. Вторая часть начинается с активного интонационного взлета минорного оттенка (по ступеням тональности *b-moll*). Ускорение темпа, триольный ритм, насыщенная многоголосная музыкальная ткань, активное гармоническое развитие и усиленный динамический фон создают настроение возбуждения и кратковременного восторга. В целом, романс наполнен чувством созерцания и внутреннего порыва.

Другой романс – «Гнёт забвенья» (*g-moll*) – погружает в иной мир: представляет тяжелую, давящую атмосферу неуверенности и тревоги. Стихотворение поэта наполнено пессимистическими оттенками, весь ужас происходящего выражен в заключительной строке – «на всем тоски печать и гнет томительный холодного забвенья». Передавая бесконечное одиночество и бессмысленность существования, «неустойчивое», смятенное настроение, композитор включает многочисленные темповые ремарки и часто меняет динамические нюансы. Для вокальной партии характерно волнообразное мелодическое развитие, однако басовая линия фортепианного сопровождения, как бы в противовес, движется в начале романса поступенно в нисходящем направлении. Позже, когда в мелодическую линию внедряются активные декламационные возгласы-выкрики («и рвется жизни нить», «и счастья ожидать»), в басу появляются «рваные» ходы на широкие интервалы (нисходящие октавы и нона). После бурных взлетов вокальной мелодии,

«дерганного» хаотичного движения басов и синкопированного ритма все внезапно успокаивается и затихает на тонике.

Романс «О чем мечтаешь ты» (*G-dur*) характерен спокойным тоном лирического повествования, что сохраняется на протяжении всего поэтического текста. Вопросительная фраза «О чем мечтаешь ты?» повторяясь, звучит трижды, образуя рондообразную структуру. Трижды прозвучав одинаково, она, тем не менее, приобретает волевой характер. С одной стороны, это интонация вопросительная, с другой, она начинается и заканчивается квинтой лада, создавая структурно оформленное *inicio*, что звучит утвердительно. Восходящая секстовая начальная интонация придает оттенок элегичности, передает ощущение света и уверенности, а ниспадающая квинта в конце вносит волевой оттенок. Повествовательный монолог звучит то спокойно и уравновешенно (в начале), то взволнованно (все дальнейшее развитие). В двух разделах *Agitato* дважды меняется фактурный план – плотное аккордовое изложение сменяют разложенные арпеджио. В тонально-гармоническом развитии романса преобладают мажорные тональности – *G-dur* – *E-dur* – *D-dur* – *C-dur* – *H-dur* – *G-dur*. Терцовое сопоставление мажорных тоник вносит ощущение света и надежды. Композитор часто включает ремарки, меняет динамические нюансы и темпы. Фактурное развитие в романсе очень активное – часто, следуя за поэтическим текстом, меняются типы фактуры – бурные разливы по всей клавиатуре сменяются напряженной аккордовой пульсацией в триольном ритме. Музыкальное воплощение стихотворения Ратгауза несколько отличается – композитор вносит оттенок восторженной приподнятости. Композитор часто включает ремарки, меняет динамические нюансы и темпы:

The image shows a musical score for the song "O чем мечтаешь ты?" by Alexander Arensky. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics in Russian: "взоръ гля-деть въ та - ни ствен - ну - ю даль..." and German: "Fern' du schaut, die grau - er Ne - bel hüllt?..". The piano accompaniment features a prominent triplet rhythm. Dynamics include *p*, *pp*, and *pp*.

Пример № 1. А. Аренский. «О чем мечтаешь ты»

В романсе «Не зажигай огня» (12/8, оригинальная тональность *E-dur*) присутствуют интонационные ходы, свойственные многим романсам Аренского – ниспадающий ход на сексту, квинту, кварту, и в частности, от 3 к 5 ступени, от 1 к 5. Вокальная фраза «Не зажигай огня», как и в предыдущем романсе, звучит как лейтмотив и трижды повторяясь проводится в тональностях *E-dur*, *G-dur*, *A-dur*. Она, начинаясь с VI ступени лада, поддерживается гармоническим оборотом D2–T6, что вуалирует ладотональную устойчивость. Четыре куплета начинаются одинаковой фразой, и каждый раз мелодическое завершение происходит на квинте или терции тональности. Интересно отметить, что романсы «Не зажигай огня!» и «О чем мечтаешь ты?» имеют подобное интонационное строение: оба романса основаны на лейтмотиве, состоящем из шести звуков, содержащем в себе интонацию сексты, заканчивающемся нисходящим ходом (секста и квинта) с остановкой на пятой ступени. Кульминация на словах «и счастье нас покинет» отмечена нисходящей ниспадающей интонацией октавы и звучит на доминантовом аккорде в тональности *cis-moll*, подчеркнута крайними регистрами фортепиано, в связи с чем, охвачен огромный звуковой диапазон. Триольный ритм,

плотная фактура, плавные мелодико-гармонические модуляции, чередование поступенного и скачкообразного движения, закругленные интонационные обороты, разрастание всей музыкальной ткани – все эти выразительные средства способствуют эмоциональному насыщению:

Взгля - ни, какъ звѣ - зды намъ, не - бесъ да - ле - кихъ о - чи,
Schau hin, es grüsst uns aus der Hö - he Stern - ge - fun - kel,

Пример № 2. А. Аренский. «Не зажигай огня»

Эта вокальная миниатюра по своему настроению и интонационному развитию близка романсу Чайковского «Нам звезды краткие сияли». Диапазон вокальной партии достаточно широкий – терцдецима. Волнообразная мелодическая линия в начале характеризуется диатоникой, однако, в процессе развития в нее внедряются хроматические звуки. Постепенно хроматизируется и гармонический фон, активная, целенаправленная фактура и линия баса в сопровождении также меняется – вместо выдержанного аккордового фона, перед кульминационным «взрывом» она приобретает широкий размах, появляются хаотичные скачки на большие интервалы. Как отмечалось, первая фраза проводится три раза. Второе ее проведение более активно, оно подхватывает и развивает основную мысль, усиливает ее. Примечательная особенность и поэтического, и музыкального текста – повторение в конце сочинения начальной фразы, но звучащей уже как вывод-утверждение – «Не зажигай огня, не отгоняй мечты».

Важная черта романса, как и многих вокальных опусов Аренского – полифоническая фактура, в большинстве случаев насыщенная подголосками и содержащая три линии. На развитом арпеджированном басу или комплексе аккордов, развивается мелодическая линия верхнего фактурного голоса. Интонационная ячейка, лежащая в основе вокального голоса, в ходе развития незначительно варьируется и проникает в музыкальную ткань фортепианного сопровождения, что способствует целостности сочинения. Следует отметить, что в первые годы XX столетия в вокальные сочинения проникают черты музыки инструментальной. Это обнаруживается в особенностях фразировки, цезурах и дыхании, что можно наблюдать в романсах многих авторов, в том числе у С. Танеева, Н. Метнера, А. Аренского.

Таким образом, воплощая поэтический текст Ратгауза, в романсах композитор не всегда полностью следует ему, это происходит в тех случаях, когда образуется глубокая внутренняя связь и взаимное их сопряжение. Композитор отбирал в стихах поэта

созвучные ему стихи и мелодическое развитие в романсах основано на одной лейтмотивации.

Рубеж XIX и XX столетий отмечен многократным обращением Аренского и других его современников к творчеству Д. Ратгауза, а также М. Лермонтова, А. Пушкина, А. Толстого, А. Фета, Я. Полонского. В текстах можно найти образы природы, созерцания, надрыва. Как отмечалось выше, на формирование творческих принципов русских композиторов рубежа столетий воздействовали пессимистические метания. Аренский создал утонченный тип вокальной миниатюры со сквозным развитием, где музыка следует за поэтическим словом. Он мастерски воплощал различные эмоциональные чувства и настроения; в музыке отражал все нюансы, содержащиеся в поэтическом тексте, тонко чувствовал подтекст, в котором часто было ощущение надлома. «Подобное отношение к миру, очевидно, следует объяснять тем внутренним состоянием, которое было характерно для человека эпохи 80-90-х годов, полной разочарований и несбывшихся надежд» [8, с. 213].

ЛИТЕРАТУРА

1. Гервер Л. Л. Поэзия романсового творчества: Рахманинов и Метнер (заметки к теме) // Научный вестник московской консерватории. 2014. №1 (16). С. 55-67.
2. Бурнашева Н. И. Из молодых русских композиторов выдается один Аренский...: Об одном неизвестном автографе Л. Н. Толстого // Музыкальная жизнь. 1998. № 6. С. 31-34.
3. Покровская И. Е. Особенности фортепианного стиля А. С. Аренского в контексте взаимодействия композиторского и исполнительского творчества Автореф. дисс канд искус. 17.00.02. СПб., 2007. 25 с.
4. Васина-Гроссман В.А. Музыка и поэтическое слово. Ч.2 Интонация. М.: Музыка, 1978. 365 с.
5. Ручьевская Е. А. О соотношении слова и музыки в русской камерно-вокальной музыке начала XX века // Русская музыка на рубеже XX века. М.; Л., 1966. С. 65-110.
6. Васина-Гроссман В.А. Музыка и поэтическое слово. Ч.2 Интонация. М.: Музыка, 1978. 365 с.
7. Ковалева Т. В., Крупнина И. В. Поэт Д. М. Ратгауз и его лирические миниатюры // Ученые записки Орловского государственного университета № 2 (91), 2021. С. 75-79.
8. Мишина Т.Ю. Философские мотивы в лирике Д.М. Ратгауза (К проблеме поэтической преемственности) // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия «Гуманитарные и социальные науки», 2012. № 4. С. 212-214.

REFERENCES

1. Gerver L. L. Poeziya romansovogo tvorchestva: Rahmaninov i Metner (zametki k teme) // Nauchnyj vestnik moskovskoj konservatorii. 2014. №1 (16). Pp. 55-67.
2. Burnasheva N. I. Iz molodyh russkih kompozitorov vydaetsya odin Arenskij...: Ob odnom neizvestnom avtografe L. N. Tolstogo // Muzykal'naya zhizn'. 1998. № 6. Pp. 31-34.
3. Pokrovskaya I. E. Osobennosti fortepiannogo stilya A. S. Arenskogo v kontekste vzaimodejstviya kompozitorskogo i ispolnitel'skogo tvorchestva Avtoref. diss kand iskus. 17.00.02. SPb., 2007. 25 p.
4. Vasina-Grossman V.A. Muzyka i poeticheskoe slovo. Ch.2 Intonaciya. M.: Muzyka, 1978. 365 p.

5. Ruch'evskaya E. A. O sootnoshenii slova i muzyki v russkoj kamerno-vokal'noj muzyke nachala XX veka // Russkaya muzyka na rubezhe XX veka. M.; L., 1966. Pp. 65-110.
6. Vasina-Grossman V.A. Muzyka i poeticheskoe slovo. Ch.2 Intonaciya. M.: Muzyka, 1978. 365 p.
7. Kovaleva T. V., Krupinina I. V. Poet D. M. Ratgauz i ego liricheskie miniatyury //Uchenye zapiski Orlovskogo gosudarstvennogo universiteta № 2 (91), 2021. Pp. 75-79.
8. Mishina T.Yu. Filosofskie motivy v lirike D.M. Ratgauza (K probleme poeticheskoy preemstvennosti)//Uchenye zapiski Orlovskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya «Gumanitarnye i social'nye nauki», 2012. № 4. Pp. 212–214.

Сунь Цзянь

доцент кафедры музыкально-инструментальной подготовки
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: sunjiayan777@my.com

Sun Jiayan

Associate Professor of the Department of Musical and Instrumental Training
The Herzen State Pedagogical University of Russia

ОБРАЗ ФОРТЕПИАНО В ПОСТМИНИМАЛИСТСКИХ КОМПОЗИЦИЯХ МАКСА РИХТЕРА

Аннотация. Музыка современного британского композитора Макса Рихтера широко известна в среде исполнителей произведений в стилистике минимализма и постминимализма. Как правило, минималистская музыка создается в качестве саундтреков к фильмам разных жанров — малоформатных, документальных и т.д. Впоследствии наиболее яркие опусы становятся самостоятельными концертными произведениями. Макс Рихтер является одним из наиболее известных авторов саундтреков большого количества фильмов, которые пополнили концертный репертуар.

Будучи композитором и пианистом, получившим классическое образование в Лондонской Королевской академии музыки, М. Рихтер в своём творчестве уделяет значительное место фортепиано. Фортепианный стиль произведений композитора, отражая особенности современных музыкальных направлений, имеет и собственные характерные приметы — особую теплоту и мягкость звучания, эмоциональность и глубину инструментальных партий.

Музыкант не раз выступал с концертами в Москве и Санкт-Петербурге и завоевал признание публики. Однако, в музыкальной науке фигура композитора и его творчество остаются не изученными. Статья может представлять интерес для знакомства с инструментальными произведениями Макса Рихтера, а также современными направлениями музыкальной культуры в целом.

Ключевые слова: Макс Рихтер, фортепиано, минимализм, постминимализм, репетитивность, медитативность.

THE IMAGE OF THE PIANO IN THE POST-MINIMALIST COMPOSITIONS OF MAX RICHTER

Abstract. The music of contemporary British composer Max Richter is widely known among performers of works in the style of minimalism and post-minimalism. As a rule, minimalist music is created as soundtracks for films of various genres — small-format, documentary, etc. Subsequently, the most striking opuses become independent concert works. Max Richter is one of the most famous composers of soundtracks for a large number of films that have expanded the concert repertoire.

Being a composer and pianist who received a classical education at the Royal Academy of Music in London, M. Richter devotes a significant place to the piano in his work. The piano style of the composer's works, reflecting the characteristics of modern musical trends, also has its own characteristic features — a special warmth and softness of sound, emotionality and depth of instrumental parts.

The musician has given concerts in Moscow and St. Petersburg more than once and won public recognition. However, in musical science the figure of the composer and his work remain

unstudied. The article may be of interest for getting acquainted with the instrumental works of Max Richter, as well as modern trends in musical culture in general.

Keywords: Max Richter, piano, minimalism, postminimalism, rehearsal, meditateness.

В современной музыкальной культуре одним из наиболее значительных направлений является *постминимализм*. Движение постминимализма, сменившего *минимализм*, можно назвать ведущим в композиторском творчестве XXI века. Возникший во второй половине прошлого столетия, этот музыкальный стиль объединяет элементы минимализма, электроники и классической академической музыки. При общем подходе постминимализм представляет собой эволюционный этап в развитии минимализма, тесно связанный с последним основными характеристиками.

Минимализм в музыке — это стиль, развившийся в 1960-х годах в США и Европе. Он характеризуется повторяющимися мелодическими и ритмическими фразами, новым подходом к структуре музыкальных композиций, созданных на основе определённых философско-эстетических образов и идей. Описывая «Акустический облик» музыки минималистов, Алексеева А.Ю. кратко обобщает: «Ей характерна моторность ритмики, репетитивность, скупость мелодических, гармонических, динамических средств», «происходит редуцирование всех элементов музыкального языка; композиция выстроена на основе переизложений паттерна, мельчайшей единицы формы; ведущим принципом формообразования выступает повторяемость (репетитивность)» [1, с. 20]. Композиторы-минималисты, такие как Филип Гласс, Ламонт Янг, Стив Райх, Терри Райли часто используют для создания своей музыки электронные инструменты и техники записи.

В музыковедческих исследованиях российских авторов по вопросам развития творчества современных композиторов в стиле минимализма и постминимализма, среди которых одно из ведущих мест занимают труды А.Е. Кром, выделены стилистические особенности минималистических и постминималистических композиций [4]. Сформулированные автором на основе многочисленных исследований научные положения включают и выводы о значительном влиянии минимализма на следующий ему на смену — постминимализм, благодаря чему между этими двумя стилями провести чёткую границу достаточно сложно. Исследователи стилистики минимализма иногда отмечают последующий за ним стиль как определённую стадию развития, делят минимализм на «классическую» фазу и постминимализм [2].

Однако, так или иначе, со временем происходит, по словам А.Е. Кром, «неизбежная ассимиляция музыкального языка: разрушение герметичности репетитивного процесса; свободное преломление отдельных черт минимализма в сочетании с другими направлениями и техниками; подчеркивается гармоническая красочность; осуществляется выход за пределы камерного музицирования; происходит обращение к европейским классическим принципам формообразования, традиционному драматургическому профилю» [4, с. 52].

Постминимализм возникает в конце XX века как ответ на ограничения минимализма, как неизбежное стремление к постепенному расширению круга выразительных средств [там же, с. 37]. Композиторы, такие как Джон Адамс, Майкл Найман и другие начали экспериментировать с более разнообразными формами и структурами, добавляя оркестровые инструменты и элементы других направлений и стилей. Характерными чертами постминимализма становятся:

- усложнение гармонии и создание более насыщенной фактуры;
- большее разнообразие структуры, предполагающее нарушение строгих повторов; наличие выраженной динамики развития музыкального материала;

- большее разнообразие звуковых эффектов, которые помогают создать богатую и насыщенную звуковую палитру;
- взаимодействие с другими жанрами (джаз, рок, электронная музыка и др.);
- разнообразие инструментов, включение оркестровых и различных акустических тембров, характерных для классической музыки.

Говоря о роли фортепиано в современных стилистических направлениях, следует отметить его значимость в музыке минималистов и постминималистов. Фортепиано является одним из наиболее распространённых инструментов в этих стилях и помогает передать характерный эмоциональный образ, создать определённую атмосферу с помощью фактурных и тембровых особенностей. В композициях фортепиано часто используется для повторяющихся мотивов и фраз, составляющих их основу. Это создаёт гипнотический эффект и позволяет слушателю погрузиться в атмосферу музыкального произведения.

Примером такого использования может служить цикл пьес Филипа Гласса «Metamorphosis», где повторяющиеся колебания терцового мотива создают атмосферу медитативности, на фоне которой возникают яркие всплески причудливых образов. В произведениях в стилистике постминимализма фортепиано звучит более разнообразно в плане фактуры, гармонии и мелодики, в более сложных инструментальных сочетаниях. Следует назвать также цикл Макса Рихтера «Memoryhouse», где фортепиано в сочетании с электроникой передаёт эмоционально насыщенную атмосферу воспоминаний. Благодаря своей универсальности и возможностям для экспериментов фортепиано продолжает быть одним из ключевых инструментов в музыке постминимализма.

Из-за широкого распространения киномузыки, авторами которой являются многие композиторы — представители стилистики минимализма и постминимализма, их произведения приобретают всё большую известность. В качестве примеров можно привести саундтреки итальянского композитора и пианиста Людовико Эйнауди к фильму «1+1», саундтрек британского композитора Майкла Наймана к фильму «Пианино», французского композитора и певца Яна Тирсена к фильму «Амели» и многие другие. Рассматривая постминималистские композиции современной киномузыки, Платонова О.А. подчёркивает «богатый спектр возможностей, открывшийся в рамках постминимализма», используемый авторами «для характеристики сложного внутреннего мира героев, их интравертности, инаковости» [8;63]. Зачастую в популярных саундтреках используется именно фортепиано — как средство создания соответствующего современной стилистике фона и настроения, передачи внутренних переживаний героев²². Высокая адаптивность музыки минималистов к камерным жанрам кино, обуславливает и выбор инструмента, соответствующего таким жанровым особенностям.

Одним из выдающихся композиторов, работающих в этой стилистике, является Макс Рихтер (1966 г.), британский композитор и пианист немецкого происхождения, известный своим глубоким проникновением в мир эмоций и ярких фантазий. В специальной литературе творчество этого уникального композитора, несмотря на популярность его музыки и обилие публицистических заметок, пока не изучено. Научные источники в основном ограничиваются упоминанием о нём в контексте анализа современных стилистических особенностей музыкальной культуры [8; 2 и др.]. Отдельная статья Изергиной А. Р. И Алексеевой И.В. посвящена вопросам рекомпозиции цикла Антонио Вивальди «Времена года» как техники минимализма в творчестве М. Рихтера (в концерте «Обновлённые Времена года», 2012) [3].

²² В данном случае эффект фортепиано многократно усиливается за счёт добавления электронных тембров (например, «Fly» из кинофильма «1+1» и др.).

Важнейшую роль в творчестве композитора играет фортепиано. Будучи пианистом, получившим классическое образование в Королевской академии музыки Лондонского университета, он неизменно выступает в этом качестве при исполнении собственных произведений. В своём творчестве Рихтер предпочитает обращаться к фортепиано и как к аккомпанирующему, и как к сольному инструменту.

В альбоме «Memoryhouse» (2002), ставшим дебютом для М. Рихтера, композиции меланхоличны по настроению и переносят слушателя в мир фантазии, навеянной воспоминаниями. Эта тема особенно ярко представлена в 3-ем сольном альбоме «Songs from Before» (2006-2014). Сами названия сборников свидетельствуют о значимости для автора фактора времени («Memoryhouse» - «Дом памяти», «Songs from Before» - «Песни из прошлого»). По словам Изергиной, «Рихтер стремился «воскресить» стёртый временем образ прошлого» [3, с. 167]. В создании образа важное место занимают инструментальные средства. Фортепиано даёт пульсирующую ритмическую основу, подобно взволнованному воспоминаниями дыханию, на которую полифонически накладываются партии скрипок, сливаясь в неповторимую по красоте и выразительности гармонию («Autumn Music 1», «Autumn Music 2»). Пьеса «Time Passing» с помощью атмосферных электронных тембров буквально погружает слушателя в медленно движущийся поток времени, а равномерно повторяющиеся малотерцовые интонации фортепиано имитируют неизменный ход часов.

Тип тематизма фортепиано, представленный в приведённых примерах, является типичным не только для композитора, но и для стилистики минимализма в целом. По определению авторов исследований, такой тематизм «...не рельефный, а фоновый, основанный на общих формах движения, многократных повторах и варьировании небольших ритмоинтонационных ячеек» [там же, 169].

Композитором созданы такие альбомы, как The Blue Notebooks (2004), Infra (2010), Sleep (2015), Voices (2020, 2021) и др., куда вошли композиции, написанные для сольного исполнения, музыка к фильмам, в том числе, ставшая чрезвычайно популярной композиция «On The Nature Of Daylight» и др. Практически для всех тем характерна одинаковая структура с остинатным пульсирующим аккомпанементом (как правило, у фортепиано, реже — в оркестровом варианте) и достаточно простая, но выразительная мелодическая линия, развивающаяся имитационно или с помощью классических секвенционных оборотов.

Такой пример представляет композиция «The Departure» для фортепиано из кинодрамы режиссёра Фео Аладага «Die Fremde» («Чужая»), 2010, сочетающая меланхолическую грусть в равномерной пульсации аккомпанеента со скрытым волнением в нарастающих динамических линиях и подвижных триольных фигурациях, захватывающих всё более широкий диапазон. Музыка наделена некоторой тревогой и передаёт настроение главной героини, вынужденной скитаться и оставаться непонятой и чужой среди своих близких (Пример 1).

Для солирующего фортепиано в 2008 году вышел альбом «24 Postcards In Full Colour», который представляет собой цикл миниатюр. Это еще один пример того, как М. Рихтер использует фортепиано в соответствии с эстетикой постминимализма: ограничения формы и длительности пьес, лаконизм тембрового и ритмического рисунка компенсируются фактурной и гармонической выразительностью. На минимальном отрезке времени создаются эмоционально наполненные, яркие музыкальные картинки.

Пример 1. Макс Рихтер. Departure [5]

Departure
(from "Die Fremde")

Max Richter

The image displays a musical score for the piece 'Departure' by Max Richter. It consists of four systems of piano notation. The first system includes a tempo marking '♩ = c. 90' and a dynamic marking 'mp'. The second and third systems also feature 'mp' markings. The fourth system includes a 'con f' marking. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The notation includes treble and bass staves with various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes.

Альбом состоит из 24 коротких композиций («рингтонов»), каждая из которых представляет собой небольшую музыкальную открытку протяжённостью 1-1,5 минуты. Фортепиано здесь играет роль основного инструмента, передавая разнообразные настроения. В самой идее создания 24-х частного цикла видится аналогия с подобными фортепианными циклами в творчестве других композиторов.²³

За кажущейся фактурной простотой миниатюр их исполнение при передаче образного замысла автора предполагает достаточный уровень технической подготовленности в отношении сложного полиритмического сочетания партий правой и левой рук, исполняемых в подвижном темпе (Примеры 2, 3).

В пьесе «H In New England», отличающейся особой мелодичностью, именно полиритмическое сочетание триолей в правой руке и дуолей в левой создаёт живую пульсацию. С её помощью можно погрузиться в мечтательное состояние, почувствовать мягкое обаяние нисходящих секвенций и светлую ностальгическую краску задушевного голоса фортепиано (Пример 3).

²³ Здесь напрашивается параллель с ХТК И.С. Баха, если вспомнить интерес Рихтера к музыке эпохи барокко («Обновлённые Времена года», созданные на основе одноимённого цикла А. Вивальди).

Пример 2. Макс Рихтер. Tartu Piano [6].

Tartu Piano
From 24 Postcards in Full Colour
Max Richter



Пример 3. Макс Рихтер. H In New England. [7]

H In New England
Max Richter



Фортепиано в произведениях М.Рихтера играет значительную роль. Оно является одним из основных элементов ритма, подчёркивает медитативность и эмоциональность музыки и создаёт особую атмосферу тонких переживаний и размышлений. Плавное движение звуков инструмента погружает слушателя в глубинные состояния воспоминаний, перемещая во времени — из прошлого в настоящее, в мечты и грёзы. Всё

это делает музыку композитора востребованной, а также актуальной для дальнейшего изучения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева, А. Ю. Композиторская техника Майкла Наймана : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / А. Ю. Алексеева. — Петрозаводск, 2021. — 25 с.
2. Журавлева, Е. И. Постминимализм в музыке кино: на примере художественного фильма «Я — это любовь» (реж. Л. Гуаданьино, комп. Дж. Адамс, Италия, 2009 г.) / Е. И. Журавлева // Трибуна молодого ученого. — 2019.— № (72). — С. 115–118.
3. Изергина, А. Р. «Времена года» Антонио Вивальди в реинтерпретации британского композитора-минималиста Макса Рихтера / А. Р. Изергина, И. В. Алексеева // Проблемы музыкальной науки. Music Scholarship. — 2020. — № 3. — С. 55–64.
4. Кром, А. Е. «Классическая фаза» американского музыкального минимализма : автореферат диссертации ... доктора искусствоведения. — Саратов, 2011. — 57 с.
5. Макс Рихтер. Departure (from 'Die Fremde') [Электронный ресурс]. — URL : https://www.musicaneo.com/ru/sheetmusic/sm210377_departure_from_die_fremde.html.
6. Макс Рихтер «Tartu Piano» [Электронный ресурс]. — URL : <https://pianokafe.com/music/max-richter-the-tartu>.
7. Max Richter-H In New England [Электронный ресурс]. — URL: <https://notydoma.ru/wp-content/uploads/2013/07/Max-Richter-H-In-New-England.pdf>.
8. Платонова, О. А. Постминимализм в современной французской киномузыке и его роль в создании психологических портретов героев / О. А. Платонова // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2021. — № 1 [59]. — С. 63–70.

REFERENCES

1. Alekseeva, A. Ju. Kompozitorskaja tehnika Majkla Najmana : avtoreferat dissertacii na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedenija / A. Ju. Alekseeva. — Petrozavodsk, 2021. — 25 p.
2. Zhuravleva, E. I. Postminimalizm v muzyke kino: na primere hudozhestvennogo fil'ma «Ja — jeto ljubov'» (rezh. L. Guadan'ino, komp. Dzh. Adams, Italija, 2009 g.) / E. I. Zhuravleva // Tribuna molodogo uchenogo. — 2019.— № (72). — Pp. 115–118.
3. Izergina, A. R. «Vremena goda» Antonio Vival'di v reinterpretacii britanskogo kompozitora-minimalista Maksa Rihtera / A. R. Izergina, I. V. Alekseeva // Problemy muzykal'noj nauki. Music Scholarship. — 2020. — № 3. — Pp. 55–64.
4. Krom, A. E. «Klassicheskaja faza» amerikanskogo muzykal'nogo minimalizma : avtoreferat dissertacii ... doktora iskusstvovedenija — Saratov, 2011. — 57 p.
5. Maks Rihter. Departure (from 'Die Fremde') [Jelektronnyj resurs]. — URL : https://www.musicaneo.com/ru/sheetmusic/sm210377_departure_from_die_fremde.html.
6. Maks Rihter «Tartu Piano» [Jelektronnyj resurs]. — URL : <https://pianokafe.com/music/max-richter-the-tartu>.
7. Max Richter-H In New England [Jelektronnyj resurs]. — URL: <https://notydoma.ru/wp-content/uploads/2013/07/Max-Richter-H-In-New-England.pdf>.
8. Platonova, O. A. Postminimalizm v sovremennoj francuzskoj kinomuzyke i ego rol' v sozdanii psihologicheskikh portretov geroev / O. A. Platonova // Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovanija. — 2021. — № 1 [59]. — Pp. 63–70.

Цю Сяо

аспирант

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

Qiu Xiao

postgraduate student

The Herzen State Pedagogical University of Russia

СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ С. ПРОКОФЬЕВА

Аннотация. В статье проведено исследование интересного и малоизученного явления в советской музыкальной культуре – камерно-вокального стиля на практическом представлении творчества и музыкальных сочинений С. Прокофьева. Его камерно-вокальные произведения открыли новые музыкальные формы и стороны художественного мировоззрения композитора, которые не могут быть не замеченными среди сочинений другого жанра.

Помимо этого, в статье особое внимание уделено творческим исканиям автора, его стремлениям и прочтения в контексте советских, общеевропейских и эстетических музыкальных взглядов того времени.

Ключевые слова: С. Прокофьев, камерно-вокальное творчество, вокальный театр, стилевые особенности.

STYLISTIC FEATURES OF CHAMBER-VOCAL CREATIVITY ON THE EXAMPLE OF S. PROKOFIEV'S

Abstract. The article investigates an interesting and little-studied phenomenon in Soviet musical culture - chamber vocal style on the practical presentation of S. Prokofiev's creativity and musical compositions. His chamber-vocal works have opened up new musical forms and sides of the composer's artistic worldview, which cannot be overlooked among the compositions of another genre.

In addition, the article pays special attention to the creative searches of the author, his aspirations and readings in the context of Soviet, pan-European and aesthetic musical views of that time.

Keywords: S. Prokofiev, chamber-vocal creativity, vocal theater, style features.

Камерно-вокальное творчество подразумевает под собой сочинения композитора, которые обращены к голосу – от романса до оперы. Несмотря на достаточно разнообразную трактовку камерно-вокального стиля в советский период можно отметить несколько характерных констант в данной сфере: в период XVIII-XIX веков сложился и укрепился камерно-вокальный стиль, который был особенно чувствителен к искусству в советское время. Тем не менее, следует отметить, что в этот период сформировалась особая эстетическая обстановка, которая направила творческие усилия советских композиторов в сторону экспериментального и обновляющего подхода к камерно-вокальному искусству. Один из проявлений этого подхода заключается в разнообразии композиций для камерно-вокальных ансамблей, начиная от простых дуэтов и заканчивая сложными индивидуальными и групповыми формами. В то же время, характерным можно считать стремление расширить понятие камерно-вокального творчества в музыкальном искусстве этого времени. Стремление это проявляется через вывод камерно-вокальных

ансамблей с их нейтрализацией инструмента в актуальную плоскость, в сферу сочетания инструментов и форм, как индивидов с противоборствующими тенденциями и особенностями языка. Но в то же время, мнение о нейтрализации инструмента в своеобразном камерно-вокальном творчестве можно назвать спорным суждением, потому как движение камерно-вокальной музыки к тембровым дифференцированным фактурам, письму и активной тембровой индивидуальности голосов прослеживается в сочинениях многих композиторов, а именно: И. Стравинского, Ф. Пуленка, С. Прокофьева.

Актуальность исследования обусловлена следующими условиями и обстоятельствами: исследовательская литература недостаточно отражает внутренние стилевые процессы камерных сочинений Прокофьева. Отсутствует целостное представление о его камерной музыке. Также растет интерес к изучению наследия композитора и происходят попытки к более глубокому и системному изучению всех аспектов его творчества.

Объектом исследования выступают особенности стиля камерно-вокальных произведений.

Предметом исследования является творчество С. Прокофьева.

Целью данного исследования является выявление стилевых особенностей камерно-вокального творчества в произведениях С. Прокофьева.

В процессе работы были использованы следующие методы исследования: анализ исторического контекста, а также биографии композитора, систематизация по биографическому и жанровому принципу, а также проведен комплексный анализ камерно-вокальных произведений С. Прокофьева.

Практическое значение работы: данное исследование может служить в качестве образовательного материала для специализированных университетов, а также музыкальных школ. Также данная работа является предметом для дополнительного чтения для студентов обучающихся по программам гуманитарного направления.

Теоретической базой исследования послужили: исследования, которые посвящены описанию жизненного пути и созданию творческого портрета композитора (труды Б. Асафьева, М. Тараканова, М. А. Шнитке), так и сфокусированные на более узких аспектах его творчества (А.А. Коротина, Е.А. Плисецкая,) анализ избранных сочинений, отдельные проблемы эстетики, стиля (Е.К. Гаврилова), а также исторические, эстетические, теоретические концепции первой половины музыки XX века, позволяющие рассмотреть камерное творчество С. Прокофьева в контексте эпохи (Е. Долинская, Е. Дурандина).

По словам исследовательницы советского романса В. Васиной-Гроссман: «для С. Прокофьева, как и для многих русских композиторов-классиков, романсы часто являлись своего рода “эскизами” к оперным произведениям, в романсах формировался вокально-интонационный язык, характерный для того или иного этапа творчества композитора» [2]. Данное высказывание подтверждает нетипичность выбора жанра для такого композитора как Прокофьев, что также подчеркивает особый интерес к исследованию данного творческого периода композитора.

В исследованиях Б. Асафьевым особенно отмечается расширение понятия камерности, «которое проявляется через появление камерно-симфонических ансамблей – между типовыми камерно-вокальными ансамблями былого салона и громадным аппаратом современных концертных театральных учреждений» [1]. Таким образом, автором исследования подчеркивается особая роль камерно-вокального творчества советского периода не через экстенсивные воздействия путем «захвата» театральных и симфонических жанров, а как повода интенсифицировать эти закономерности через созвучность художественно-эстетических ситуаций советского периода с эстетикой камерно-вокального стиля.

Нужно отметить особое внимание с исполнительской и исследовательской точки зрения к прокофьевским сочинениям для голоса. Широкий жанровый и стилиевой потенциал его произведений требует поиска новых осмыслений, размышлений и погружения в живое пространство интонация композитора.

Первые десятилетия века характеризуются высоким вниманием советских композиторов к камерно-вокальной музыке, что связано с возможностью закрытости от постороннего, не суетностью пребывания и созерцания, непосредственного сосредоточения на музыкальном. Необычайной актуальностью становится какая-то независимость камерно-вокальной музыки от публики. В исследованиях нередко затрагиваются вопросы сущности музыкального искусства, пути поиска воплощения тончайших материй, что позволило на первый план выдвинуть роль технического мастерства композиторов. Это несомненно, явилось катализатором развития сферы камерно-вокальной музыки, которая была определена как «музыка для знатоков».

В данном периоде времени становится характерным формирование элитарности камерно-вокальной музыки. Это означает, что для авторов и исполнителей этой музыки требуется определенный уровень компетенций и духовно-эстетической чуткости, но без проявления превосходства над другими формами музыкального бытия. Это предполагает:

- особую важность сопричастности к актам интеллектуальной культуры;
- формирование других, новых закономерностей языка музыки, а также возможность их открытия [5].

В то же время, необходимо понимание и приближение к сущности музыки, осознание значимости простых элементов и форм, таких как паузы, звучание и пение, которые способствуют выявлению музыкальной основы.

Соответствие эстетики камерно-вокального стиля с художественно-эстетическими ситуациями советского периода не привело к слиянию жанров или стиранию различий между симфонической и камерно-вокальной музыкой. Основные принципы камерно-вокального стиля послужили основой для создания нового типа симфонизма и новых закономерностей в музыке. Камерно-вокальный состав оркестра привлекает внимание своей горизонтальной проекцией музыкальной ткани и способностью слышать фактуру как линию, но это не означает отказ от возможностей большого оркестрового звучания. Камерно-вокальная полифония стремится выявить средства большого оркестра, разделенные на различные тембровые группы, что часто невозможно сделать с помощью малых групп. Это позволяет говорить о своеобразии трактовки камерно-вокального оркестра, а не о его потере возможностей.

В советском периоде в вокально-камерном творчестве особое внимание уделялось экспериментальным и оригинальным сочетаниям тембров, а также индивидуализации тембра. Это было одной из закономерностей развития камерно-вокальной музыки в то время. Оркестровые сочинения также перерабатывались и адаптировались в рамках этой эстетики.

Таким образом, важными тенденциями развития музыкального языка в данном периоде были:

- концентрация мысли;
- структурная ясность выражения;
- выбор художественно обусловленных средств выражения.

Индивидуальность композитора, а также особенности и специфика национальной музыкальной традиции нашли свое отражение в камерно-вокальной музыке как художественном методе и закономерности мышления, сопровождающей процессы обновления камерно-вокального творчества художников-музыкантов. Это подчеркивает важность внутренних качеств и свойств данного стиля.

Камерно-вокальная музыка находится в поле интересов С. Прокофьева на протяжении всего его творческого пути. Композиторское наследие включает в себя симфонические, хоровые, инструментальные сочинения (инструментальные концерты, симфонии, кантатно-ораториальные сочинения), масштабные музыкальные полотна для театральных постановок (оперы «Война и мир», «Обручение в монастыре» и др.; балеты «Ромео и Джульетта», «Золушка»), а также сочинения камерных жанров (вокальные произведения, произведения для фортепиано, камерные сонаты).

Если рассматривать камерно-вокальные сочинения С. Прокофьева, то их условно можно разделить на три основные группы, исходя из этапов творческого становления композитора (табл. 1).

Периоды	Произведения
Ранний период творчества (1910-1918 гг.)	«Два стихотворения» соч. 9 (на слова К. Бальмонта и А. Апухтина); музыкальная сказка «Гадкий утёнок» на слова Г. Х. Андерсена, соч.18; «Пять стихотворений» соч. 23 (на слова В.Горянского, З.Гиппиус, Б.Веригина, К.Бальмонта, Н. Агнивцева); «Пять стихотворений», соч. 27 (на слова А. Ахматовой)
Период пребывания в эмиграции (1918-1935 гг.)	«Пять песен без слов», соч. 35 и «Пять стихотворений К. Бальмонта», соч. 36
Период после возвращения в Россию (1935-1950 гг.)	«Шесть песен», соч. 66 (на слова М. Голодного, А. Афиногенова, Т. Сикорской и на народные тексты), «Три детские песни», соч. 68 (на слова А. Барто, Н. Саконской, Л. Квитко), «Три романса на слова А. Пушкина», соч. 73, «Семь песен», соч. 79 (на слова А. Прокофьева, А. Благого, М. Светлова, М. Мендельсон-Прокофьевой, П. Панченко и народные тексты), обработки русских народных песен, соч 104 и соч. 106 и несколько отдельных песен на слова А. Суркова, М. Мендельсон-Прокофьевой, В. Луговского

Таблица 1 – Классификация по группам камерно-вокальных сочинений С. Прокофьева [6]

С особой чувствительностью и выдающимся интеллектом, С. Прокофьев был великолепным наблюдателем и реагировал на вновь взлетающие тенденции в мире музыки. Его анализ включал оценку актуальных музыкальных контекстов своего времени, и он всегда стремился к экспериментам в своем собственном творчестве, новаторским решениям в музыке, которые невероятно гармонично были в ладу с творческими установками самого композитора. В это время как нельзя кстати актуальными оказались как прокофьевское скифство, так и его склонность к сложности мышления, способности создавать утонченные и в то же время интеллектуальные образы.

В музыкальных композициях С. Прокофьева в жанре камерной вокальной музыки проявляется его уникальное мастерство в обработке музыкально-речевой интонации и в создании выразительных вокальных произведений. Его использование романсов как исходных точек для разработки оперных произведений говорит о том, как он формировал свой собственный вокально-информационный стиль, отличающийся на разных этапах его творческого пути. Хотя камерно-вокальные сочинения не являются основной частью его творчества, они имеют важное место в его наследии.

Рассматривая камерно-вокальное творчество С. Прокофьева, можно отметить, что эта сфера относится к выработке собственного авторского стиля композитора, где он представлял пионерские эксперименты, сливая воедино словесное и музыкальное искусство, а затем умело внедрял эти инновационные подходы в более грандиозные жанры, такие как кантаты и оратории.

По мнению Е. Долинской: «увлѣкшая композитора идея “новой простоты” органично раскрыта в его сочинениях через сочетания простого и сложного, нового, непривычного и “старого” уже освоенного и понятного» [4]. Это объясняется увеличением важности камерно-вокальной музыки в рассматриваемую эпоху. Нужно отдельно отметить, что: «появление “новой простоты” в русле обновлённого музыкального языка основана на опыте взаимодействия утонченности с простотой» [4]. Конкретное музыкальное воплощение возможно только в камерно-вокальных жанрах, поэтому данное вдохновение оттачивалось в камерно-вокальном письме композитора.

Первые камерно-вокальные произведения С. Прокофьева характеризуются неоклассическим прочтением закономерностей камерного письма, а также утонченно-терпкой «новой простоты», определяющих эстетико-стилевые компоненты сочинений композитора. Музыкальные произведения С. Прокофьева наглядно демонстрируют тесную взаимосвязь данного явления с актуальными принципами камерного мышления, характерного для того времени. Это позволяет судить и о значительной роли эстетики камерности, которая определяла специфику музыкального искусства данного периода, а также формирование индивидуального камерно-вокального стиля самого С. Прокофьева. Например, первым значительным произведением в жанре камерно-вокальной музыки Прокофьева стала вокальная сказка «Гадкий утѣнок», написанная по известной детской сказке Г.Х. Андерсена. В этом сочинении ярко проявляются черты зрелого прокофьевского стиля, включая работу с прозаическим текстом и создание выразительных музыкально-портретных характеристик персонажей. Мелодическая линия вокальной партии основана на речитативно-декламационных интонациях, требующих от исполнителя не только владения вокальной техникой, но и актерского мастерства для передачи различных эмоциональных состояний персонажей.

В «Гадком утѣнке» также присутствует автобиографический подтекст, связанный с образами детства и сказки, который пронизывает многие другие прокофьевские сочинения. Это сочинение стало источником для последующих музыкально-сказочных произведений композитора, таких как "Петя и волк" и другие.

Характерной особенностью камерно-вокального творчества С. Прокофьева является великолепная художественная восприимчивость, проявление чуткости к актуальному и умение соотнести собственную творческую позицию с временными ситуациями, сделать «свою» музыкальную атмосферу. Исследовательница Е. Дурандина предполагает, что «на формирование собственной творческой позиции, С Прокофьев опирался как на личный опыт и накопленные знаменитые тематические “запасники” (когда-то сочиненные, еще не “озвученные” сочинения, темы, фрагменты и пр.), но актуализированные стилиевые импульсы» [6]. Советский период, смена ситуаций не означала для композитора отказа от предшествующего художественно-эстетического опыта, при этом «старое» приобрело теперь новые формы активности.

Учитывая опыт С. Прокофьева, которые эмигрировал из страны, а потом вернулся на родину, но эта кардинальная смена социально-культурных условий не стала причиной изменений в камерно-вокальном стиле композитора. Последовательность его развития в значительной степени обусловлена возможностью общения с различными отечественными выдающимися музыкантами – Л. Обориним, С. Рихтором, Д. Ойстрахом, М. Ростроповичем и другими. Как известно, в творчестве каждого из перечисленных

композиторов не маловажное место занимала камерно-вокальная музыка. При этом, в период 1930-1940 гг. С. Прокофьев нередко тесно сотрудничал с этими исполнителями при создании своих камерно-вокальных сочинений. Испытывал композитор в этом случае и сильный творческий стимул, который подогревался тем, что композитор чувствовал уверенность в том, что его композиция в дальнейшем обязательно будет исполнена талантливыми музыкантами и исполнителями.

В творчестве С. Прокофьева в жанре камерно-вокальной музыки можно обнаружить заметные различия между его «зарубежным» и «советским» периодами, которые коренятся в разных источниках мотивации. Во времена, проведенные за границей, его композиции чаще всего были направлены на решение конкретных языковых задач и выражение собственной творческой активности и позиции. В то время как в «советском» периоде, композитор активно разрабатывает и утверждает свой собственный стиль в камерной вокальной музыке, который вырастает из его эмоциональных и личностных источников мотивации. Если в 1920-1930 гг. композитор преимущественно экспериментирует, движим внешними и языковыми стимулами, то в последующий период на первое место выходит внутренняя мотивация, обусловленная образно-концепционными идеями. Поэтому, камерно-вокальный стиль С. Прокофьева можно считать формированием его художественно ярких, эмоционально окрашенных образов.

Личная мотивация играла важную роль в творчестве композитора, дополняясь положительными внешними стимулами, такими как возможность услышать свои композиции в исполнении талантливых певцов и музыкантов. При этом, художественные идеи и образы занимали доминирующее положение, и их выражение часто сопровождалось неожиданными языковыми решениями. Особенность творческой ситуации С. Прокофьева и ее соответствие требованиям камерно-вокального жанра были характерными особенностями его позднего периода творчества, что можно объяснить явлением "позднего стиля" как значительной и самостоятельной проблемой. Однако стоит отметить, что многие композиторы того времени также проявляли этот феномен «позднего стиля.»

Одной из центральных тем в камерно-вокальных произведениях Прокофьева является поиск композитором «живой интонации» для более подлинной передачи характера человека и его искренних чувств и эмоций. Именно этот поиск послужил вдохновением для композиторов следующих поколений.

С точки зрения вокальной интерпретации романсы С. Прокофьева относятся к области трудно исполняемых и требуют специальной вокальной подготовки. Исполнение романсов С. Прокофьева требует специальной вокальной подготовки и считается сложным. Мелодика этих произведений отражает стиль композитора и часто является неудобной для исполнителей, как молодых, так и зрелых. Мелодическая линия романсов основана на сложных интонационных элементах, включая хроматические интервалы и ритмическую форму. В них преобладает декламационность перед кантиленностью, а метр часто меняется. Исполнители должны достичь высокого уровня вокального и актёрского мастерства, чтобы передать более тонкие нюансы и оттенки образов, выраженных в поэтическом и музыкальном тексте романсов С. Прокофьева.

Нередко в исследованиях, посвященных анализу творчества С. Прокофьева, можно встретить акценты на врожденности у него чувства театра. Музыкальная драматургия, которая возникала на территории прокофьевской «чистой» музыки пропитана флюидами театральности. Даже камерно-инструментальные произведения композитора содержат театрализацию звукового пространства.

Исследуя источники и использование «голоса» в своих произведениях, Прокофьев обратил внимание на сценическую речь, в которой он увидел большой потенциал для

интонации, ритма, тембра и динамики. Он считал, что повседневная жизнь ограничивает реализацию этого потенциала, поэтому он использовал драматическую сцену для раскрытия его возможностей. Он видел сценическую речь как способ приблизить речь к музыке. Исследователь творчества Прокофьева М. Тараканов отмечает, что: «образно выражаясь, “котурны” способствовали приближению речи к музыкальному явлению» [10]. Этот механизм был особенно близок Прокофьеву благодаря его опыту в драматическом театре, и он использовал его для повышения восприимчивости к музыкальным произведениям.

Камерные произведения композитора, в которых герои выражают свои мысли невербально, позволяют прослушать интонации в атмосфере воображаемого драматического театра. При этом вокальная линия добавляет объемности актерской речи и обогащает произведение благородным звучанием. Прокофьев часто анализировал звуко-смысловые, ритмические и тембровые параметры актерских реплик, чтобы создать индивидуальную музыкальную «транскрипцию». Хотя эта "транскрипция" не всегда удобна для чтения, она позволяет понять выразительность, точность и достоверность произведения. [11].

В исследовательской литературе часто обсуждается влияние разговорной, повседневной речи на камерно-вокальный стиль Прокофьева. Это привело к появлению понятия «интонационно-речевой жанр», который представляет собой форму коммуникации и речевого диалога, подчиненных законам драматической сцены - двум важным инструментам стилевых констант прокофьевской камерно-вокальной музыки.

Прокофьевская мелодика в камерно-вокальных произведениях органична и свободна, хотя нет универсального образца, который легко бы подходил для всех голосов. Композитор не ограничивается возможностями певческого дыхания и тембрового звучания, а предоставляет вокалисту свободу развертывания голоса и интерпретации мелодии с «высокой точки».

Методическая перспектива и раскрытие ее со своей позиции исполнителями, позволяет композитору решать поставленные в камерно-вокальном произведении задачи.

Нужно отметить и тот факт, что вопросы неудобства прокофьевской камерно-вокальной музыки отчасти являются запланированными самим композитором, которые через стресс и преодоление трудных вокальных партий исполнителями, стремится погрузить артистов в некое психологическое состояние с дальнейшей реализацией режиссёрских намерений С. Прокофьева.

В заключении, можно сказать, что камерно-вокальное творчество С. Прокофьева представляет собой уникальный жанр, характеризующийся следующими стилевыми особенностями:

1. Мелодическое разнообразие: Прокофьев создавал мелодии, которые способны выразить широкий спектр чувств и эмоций. Его мелодии могут быть лиричными, драматическими, игривыми или экспрессивными.

2. Использование современных гармонических приемов: Прокофьев экспериментировал с гармонией, внедряя диссонансы и нестандартные аккорды, что придавало его музыке современный звучащий характер.

3. Ритмическая экспрессия: в его музыке присутствует выразительный ритм, который способствует динамике и эмоциональной насыщенности произведений.

4. Концептуальная глубина: Прокофьев часто вкладывал в свои произведения концептуальные и философские идеи, что придавало им дополнительный смысл и глубину.

5. Эксперименты с звучанием: Автор проводил эксперименты с тембрами и текстурой звука, создавая необычные и оригинальные звучания.

6. Диалог между вокалом и инструментальной частью: Прокофьев мастерски сочетал вокал и инструментальную музыку, создавая гармоничный диалог между ними.

Камерно-вокальные сочинения композитора — немногочисленны, но в них проявляется одна из самых характерных черт прокофьевского творчества, а именно, работа над выразительным исполнением слов, музыкально-речевой интонацией, которая олицетворяет образы поэтического текста.

С. Прокофьевым найдена бесконфликтная форма самовыражения через раскрытие собственных представлений о поэтическом и прозаическом текстах, он формирует экспериментальный классический механизм музыкальной системы. В композициях С. Прокофьева, словесные и музыкальные элементы активно взаимодействуют, что позволяет ему демонстрировать разнообразные способы передачи интонации исходного поэтического и прозаического материала. В результате, его влияние оказалось заметным в последующем развитии вокальной музыки, особенно в работах отечественных композиторов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Новая музыка II // Б. Асафьев. О музыке XX века. - Л.: Музыка, 1982.-С. 170.
2. Васина-Гроссман, В. А. Мастера советского романса / В. А. Васина-Гроссман. – М.: Музыка, 1980. – 316 с.
3. Гаврилова В. К вопросу о специфике трактовки вербального и музыкального компонентов в опере С.С. Прокофьева «Игрок» // Вестник РАМ им. Гнесиных. 2012. №1. URL: <http://gnesin-academy.ru/vestnikram/issue.php?Year=2012&Number=1> (дата обращения: 10.09.2023)
4. Долинская Е. Театр Прокофьева. Исследовательские очерки. — М.: Издательство «Композитор», 2012. — 376 с.
5. Дурандина Е. Универсум музыкального театра Прокофьева: к проблеме оперного жанра в XX веке // Звуковая среда современности: Сб. ст. памяти М. Е. Тараканова. М.: ГИИ, 2012. С.132–142.
6. Дурандина Е. Три взгляда на русскую оперу // Звуковая среда современности: Сб. статей памяти М. Е. Тараканова. М.: ГИИ, 2012. С.143–153
7. Коротина, А. А. Концертмейстерская деятельность С. Прокофьева (1908 – 1918 гг.) / А. А. Коротина // Южно-российский музыкальный альманах. – 2016. – № 2. – С. 81 – 86.
8. Мартынов, И. И. Сергей Прокофьев. Жизнь и творчество / И. И. Мартынов. – М.: Музыка, 1974. – 558 с.
9. Плисецкая, Е. А. Музыкально-речевая интонация в камерно-вокальных сочинениях С. С. Прокофьева / Е. А. Плисецкая, Т. Б. Резницкая. — Текст: непосредственный // Молодой ученый. — 2022. — № 33 (428). — С. 156-160. — URL: <https://moluch.ru/archive/428/94493/> (дата обращения: 05.09.2023).
10. Тараканов М. Ранние оперы Прокофьева. Магнитогорск: ГИИ, Магнитогорский гос. музык.-пед. ин-т, 1996. 197 с.
11. Шнитке А. Слово о Прокофьеве И Беседы с А. Шнитке / сост. А. Ивашкин. - М.: Классика - XXI, 2005. - С. 186.

REFERENCES

1. Asaf'ev B. Novaja muzyka II // B. Asaf'ev. O muzyke XX veka. - L.: Muzyka, 1982.-P. 170.

2. Vasina-Grossman, V. A. Mastera sovetского romansa / V. A. Vasina-Grossman. – M.: Muzyka, 1980. – 316 p.
3. Gavrilova V. K voprosu o specifike traktovki verbal'nogo i muzykal'nogo komponentov v opere S.S. Prokof'eva «Igrok» // Vestnik RAM im. Gnesinyh. 2012. №1. URL: <http://gnesin-academy.ru/vestnikram/issue.php?Year=2012&Number=1> (data obrashhenija: 10.09.2023)
4. Dolinskaja E. Teatr Prokof'eva. Issledovatel'skie ocherki. — M.: Izdatel'stvo «Kompozitor», 2012. — 376 p.
5. Durandina E. Universum muzykal'nogo teatra Prokof'eva: k probleme opernogo zhanra v HH veke // Zvukovaja sreda sovremennosti: Sb. st. pamjati M. E. Tarakanova. M.: GII, 2012. Pp.132–142.
6. Durandina E. Tri vzgljada na russkuju operu // Zvukovaja sreda sovremennosti: Sb. statej pamjati M. E. Tarakanova. M.: GII, 2012. Pp.143–153
7. Korotina, A. A. Koncertmejesterskaja dejatel'nost' S. Prokof'eva (1908 – 1918 gg.) / A. A. Korotina // Juzhno-rossijskij muzykal'nyj al'manah. – 2016. – № 2. – Pp. 81 – 86.
8. Martynov, I. I. Sergej Prokof'ev. Zhizn' i tvorchestvo / I. I. Martynov. – M.: Muzyka, 1974. – 558 p.
9. Pliseckaja, E. A. Muzykal'no-rechevaja intonacija v kamerno-vokal'nyh sochinenijah S. S. Prokof'eva / E. A. Pliseckaja, T. B. Reznickaja. — Tekst: neposredstvennyj // Molodoj uchenyj. — 2022. — № 33 (428). — Pp. 156-160. — URL: <https://moluch.ru/archive/428/94493/> (data obrashhenija: 05.09.2023).
10. Tarakanov M. Rannie opery Prokof'eva. Magnitogorsk: GII, Magnitogorskij gos. muzyk.-ped. in-t, 1996. 197 p.
11. Shnitke A. Slovo o Prokof'eve I Besedy s A. Shnitke / sost. A. Ivashkin. - M.: Klassika - XXI, 2005. - P. 186.

Чжан Боя

аспирант

ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»

Научный руководитель - доктор искусствоведения, доцент

А.В. Устюгова

Zhang Boya

graduate student

Moscow Pedagogical State University

Scientific adviser - Doctor of Art History, Associate Professor

A.V. Ustyugova

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ТЕХНИК ЕВРОПЕЙСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО АВАНГАРДА В ТВОРЧЕСТВЕ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Аннотация. В статье рассматриваются некоторые особенности композиторских инноваций, которые принес с собой музыкальный авангард, в их преломлении к творчеству китайских композиторов. Автор концентрирует внимание на философско-мировоззренческой, образной, ладовой, метроритмической спецификах и характерных чертах формообразования в музыкальных произведениях, синтезирующих традиционное китайское и европейское типы музыкального мышления.

Ключевые слова: музыкальный авангард, атональность, додекафонная и сериальная музыка, алеаторика и сонористика, метроритм, формообразование.

USE OF EUROPEAN MUSICAL AVANT-GARDE TECHNIQUES IN THE WORK OF CHINESE COMPOSERS

Annotation. The article examines some of the features of composer innovations that the musical avant-garde brought with it, as reflected in the work of Chinese composers. The author focuses on the philosophical, ideological, figurative, modal, metro-rhythmic specifics and characteristic features of form-building in musical works that synthesize traditional Chinese and European types of musical thinking.

Keywords: musical avant-garde, atonality, dodecaphonic and serial music, aleatorics and sonoristics, metrrhythm, form-building.

Музыкальная культура – динамичный феномен. Ортодоксы гомофонного склада часто не задумываются о том, что в европейской культуре ему исторически предшествовала монодия, а затем – изощренная техника строгого полифонического письма, где линейность мышления породила диссонирующие вертикали, которые многие современные слушатели оценили бы весьма дерзкими. И лишь возникновение техники свободного полифонического письма на фоне осознания тональных устоев и вытекающих из них принципов функциональной гармонии постепенно привело к развитию мажоро-минорной ладогармонической системы.

Кроме того, даже некоторые профессиональные музыканты часто находятся в плену порожденных теоретическими конструкциями музыковедов представлениями, что европейские музыкально-стилистические направления размыкаются мощными пластами времени. Однако на самом деле композиторов Барокко, Венской (классической) школы, Романтизма, музыкального импрессионизма и экспрессионизма разделяет чаще всего не столько время, сколько идейные установки. Например, когда уже слепой И.С. Бах

завершал свой жизненный и творческий путь гениальным «Искусством фуги», основателю Венской классической школы Й. Гайдну было уже 19 лет; в год смерти Л. ван Бетховена романтикам Ф. Шопену и Р. Шуману – по 17; Ф. Лист и выдающийся представитель музыкального импрессионизма К. Дебюсси на протяжении 24 лет были современниками, а один из столпов музыкального экспрессионизма А. Шенберг родился всего лишь годом раньше импрессиониста М. Равеля. Вот почему можно сказать, что возникновение музыкального авангарда и используемых им композиторских техник (додекафонии, серийности, алеаторики, сонористики и др.) – результат естественной эволюции музыкального искусства.

Э.В. Денисов в статье, опубликованной еще в конце 60-х годов XX века, справедливо подчеркивал, что техника додекафонии (от греч. *δώδεκα* – двенадцать и *φωνή* – звук), в сущности, отталкивается от музыкального мышления и приемов, которыми руководствовались мастера строгого полифонического стиля XV-XVI веков (в частности, проведения темы, ее инверсии, ракоходы, ракоходы инверсии и т.п.) и дополняет их рядом собственных [1]. Внутреннее родство полифонии строгого стиля и додекафонии обусловлено отсутствием отчетливо выраженной тональной основы, акцентированием значения мелодической горизонтали, отказом от ладовой функциональности вертикали, поскольку, как указывал сам «автор» додекафонии А. Шёнберг, – аккорды возникают как следствие движения самостоятельных голосов.

Произведения, написанные в додекафонной и серийной техниках²⁴, строятся на основе серии – то есть изначально задаваемого композитором ряда звуков, образующих тему как совокупность несущих определенный смысл, идею выразительных интонаций, объединяющих горизонталь и вертикаль музыкальной ткани. Серия выступает как строительный материал для целого произведения. Отсюда вытекает и специфическая особенность формообразования: его основу составляет вариационный тип развития и ослабление (или отсутствие) репризности.

50-60-е годы XX века ознаменовались открытием авангардных техник композиции, получивших названия «алеаторика» (от лат. *aleatorius* – игорный), основу которой составляли случайные последовательности заданных композитором или импровизируемых исполнителями элементов, и «сонористика» (от лат. *sonorus* – звонкий, звучный), где музыкальное содержание и экспрессия определяются звучанием и последовательностью кластеров (от англ. *cluster* – гроздь) – не дифференцируемых на слух звукомплексов. Нужно сказать, что и эти техники музыкального авангарда прорастают в историю музыки: еще Й. Гайдн и В.А. Моцарт создавали материал для контрдансов и менуэтов, в которых последовательность элементов задавалась броском игральных костей. Ц. Когоутек, ссылаясь на тексты китайского историка музыки Су Ма Шьена, утверждал, что уже в Древнем Китае такой способ создания музыкальных композиций практиковался в ходе обучения молодых музыкантов [2, с. 237-238]. Да и кластеры, как средства музыкальной выразительности, можно без особых усилий обнаружить уже в текстах композиторов XVIII-XIX веков. Все эти факты наталкивают на диалектическую по своей сути мысль, что ростки нового так или иначе укореняются в недрах старого.

В адрес композиторов, работающих в додекафонной и серийной техниках, нередко раздаются упреки в подавляющей непосредственности чувств и эмоций рациональности

²⁴ Обычно термином «додекафонная музыка» обозначают произведения, в которых серия охватывает без повторов весь хроматический звукоряд, термином «серийная музыка» – произведения, в которых серия может быть любой по количеству составляющих ее звуков и интервалов, а термином «полисерийная музыка» – произведения, в которых смысловое значение обретают не только высотность входящих в серию звуков, но и их длительность, динамика, тембр и др.

творческого процесса, в наличии серьезных ограничений, сдерживающих воображение. Если говорить о российском опыте, то крылатая фраза композитора Керосинова (комического персонажа художественного фильма «Антон Иванович сердится») – «Музыку надо не сочинять, а изобретать» – отражает скептическое отношение общественного, а в определенной мере и профессионального сознания к творческому методу представителей музыкального авангарда, нередко воспринимавшемуся как сугубо рассудочная «музыкальная инженерия». Однако обращение к произведениям, написанным в додекафонной технике, очень часто убеждает в обратном: экспрессия в них не только присутствует, но нередко достигает чрезвычайно высокого уровня напряжения.

Другой часто встречающийся упрек – нейтральность додекафонных произведений по отношению к национальным культурным истокам. Дело в том, что додекафонная техника композиции ориентирована на атональность, в то время как любая национальная европейская (да и не только!) музыкальная культура опирается на ладовую основу и определенную тональность. Однако можно привести немало выдающихся в художественном отношении примеров ладово опосредованной музыки, но при этом свободной от явных признаков национального колорита (в частности, здесь можно порассуждать о творчестве А.Н. Скрябина). Вместе с тем, сложно отрицать тот факт, что произведения представителей Новой венской школы – А. Шёнберга, А. Берга, А. Веберна – прочно связаны с южно-немецкими музыкальными традициями. Разумеется, если не сводить дело только к цитированию образцов фольклора, а воспринимать общий характер образности и специфику национального менталитета. Нельзя отказать в русскости И.Ф. Стравинскому, произведения которого, к какому бы периоду творчества они ни относились, трудно спутать с музыкой какого-либо другого национального композитора. То же самое можно сказать о произведениях Л. Ноно, Л. Даллапиккола, П. Булеза, а также о сочинениях восточных композиторов Х. Маседа и Т. Такэмицу, убедительно сочетавших технику европейского авангарда с фольклорной архаикой.

Национальный колорит проявлялся с особой силой, когда композиторы воспринимали установки сериальной техники письма не как догму, а сочетали ее с элементами тональной музыки. Даже А. Шёнберг в ряде своих поздних сочинений дополнял сериальную технику тональной основой («Уцелевший из Варшавы», скрипичный и фортепианный концерты и др.). Это дало ему возможность наполнить звучание глубоким трагизмом, передать отчаянье, ужас, страх и безысходность, переживаемые его героем.

Окидывая ретроспективным взглядом историю развития композиторских школ Китая, нужно подчеркнуть, что, несмотря на весь драматизм, связанный с пертурбациями китайской социально-политической системы в XX веке, ее магистральной линией следует признать стремление китайских композиторов и музыкантов к творческому освоению и переосмыслению в рамках самобытного национального музыкального мышления опыта европейской музыкальной культуры, в том числе техник письма, культивируемых представителями музыкального авангарда. Этот процесс получил новый импульс после завершения культурной революции (1976 г.), когда в Китай смогли приехать профессора западных консерваторий, китайские студенты – обучаться в крупных образовательных центрах Европы, а китайские музыковеды и композиторы – не только детально изучить современные техники композиции, но и обобщать их в виде учебных руководств: например, Чжэн Инле выпустил «Курс сочинения серийной музыки» (1989 г.) для консерваторий, в котором проанализировал ряд произведений мастеров новой венской школы и пьес современных китайских авторов [3]. Первым опубликованным китайским додекафонным произведением стала пьеса Ло Чжунжуна «Сорвать лотос, перейдя реку», которое в 1980 году увидело свет в журнале «Музыкальное творчество» [4].

Одновременно и западный слушатель смог познакомиться с экспериментами китайских композиторов, в которых отразилась национальная специфика серийной музыки [3; 5; 6; 7; 8]. Старт этому был дан опубликованной на английском языке статьей Чжэна Инле «Письма из Китая».

Китайские композиторы, проявившие интерес к серийной технике, стремились к ее адаптации в контексте традиционного мелоса и нередко достигали высокой степени убедительности создаваемых художественных образов (Ло Чжунжун, Чэнь Минчжи, Чжу Цзяньэр, Чжао Сяошэн, Сюй Чанцзюнь и др.). Серийная техника письма помогла им найти новые грани воплощения в музыкальном звуке китайской философско-мировоззренческой системы, ладовых, тембровых, метроритмических особенностей национального музыкального мышления.

Родившиеся уже во второй половине XX века композиторы Чэнь Циган, Чэнь И, Цзя Дацюнь, Тан Дун, Гао Пин ассимилировали ритмо-интонационный словарь и принципы музыкальной драматургии европейской классики и романтизма, а также вдохновляясь художественными достижениями И. Ф. Стравинского, С. С. Прокофьева, П. Хиндемита, А. Шенберга, А. Веберна, О. Мессиаана, широко и органично использовали полифонические приемы музыкального развития, полиладовость, политональность, атональность и серийную технику письма, не утрачивая при этом укорененности в традиционную китайскую музыкальную культуру. Это способствовало постепенной интернационализации современной китайской музыки.

Как известно, фактически все структурные элементы китайской культуры находятся под сильным влиянием мировоззренческих систем конфуцианства, даосизма и буддизма. Исследователи отмечают наличие идейной оппозиции в западной и восточной эстетиках. Первая основывается на драматургии конфликта, на столкновении (или, по крайней мере, диалог) контрастных идей, мыслей, переживаний, устремленностей, а вторая – на опыте созерцания того, что непосредственно дано в ощущениях и/или может быть помыслено [9]. В контексте мировоззренческих констант китайцев, назначение музыки – способствовать единству и внутреннему согласованию физического, духовного и природного начал. Дай Юй справедливо отмечает, что в музыке композиторов китайской «Новой волны» установки Дао формируют представление уже об одном отдельно взятом звуке и тембре как о самоценных и даже самодостаточных явлениях, наполненных глубоким смыслом и переживаниями. И более того – о парадоксе тишины, как о «самом красивом звуке» [10]. Только в тишине возможна полноценная духовная жизнь, отстранение от суеты повседневности и всего преходящего. Звук порождается тишиной, постепенно раскрывает свою обертоновую сущность и уходит назад в тишину. Именно созерцательные погружения в звук и тишину имеют медитативное значение и стимулируют интерес китайских композиторов к различным разновидностям пуантилизма (от фр. *pointillisme* – точечность). Ярким примером этому является композиция «Тихая долина» Цюй Сяосуна, в которой смысловую нагрузку несет единственный звук «ре». Глубоким художественным смыслом отличается пьеса Чэнь Сяюна «Диалог между ми и фа» из цикла «Дневник I».

Однако, при всем интересе китайских композиторов к порожденным эстетикой экспрессионизма техникам авангарда, согласно которой смысловым центром художественной рефлексии является субъективный мир «маленького человека», оказавшегося под прессом иррациональной и чаще всего – психотравмирующей реальности (чем, собственно, и вызван напряженный поиск новых выразительных средств), в центре их устремлений находились поэтические образы, опосредованные восточной созерцательностью (например, произведения Ван Цзяньчжуна «Сто птиц воспевают Феникса» и «Вышивание надписи на золотом полотне» или Чжу Ванхуана –

«Луна, отраженная в реке Эрцуань» (1972) и др.) и присущим китайскому мировоззрению оптимистическим восприятием и отношением к жизни.

Западноевропейские и американские композиторы на рубеже 50-60 годов XX века также были заинтригованы ориентальными звуками и тембрами. Но, пожалуй, за исключением Дж. Кейджа (у которого осознание самостоятельной ценности тишины и стремление преодолеть ограниченность индивидуальности в соответствии с идеалами Дзен и философской категорией «ничто» («пустота») привели к созданию эпатажной пьесы «4'33''») и небольшого круга других композиторов, этим и ограничились, не установив внутренней смысловой связи молчания (тишины), свободно возникающих и угасающих звуков с трансцендентальными константами Востока.

«Десант» китайских композиторов на американскую и европейскую культурную почву (Чжоу Вэньчжун, Чэнь И, Чжоу Лун, Чу Вэньчун, Тан Дун, Брайт Шэн, Ван Силян и др.), несмотря на заметную разноголосицу индивидуальных стилей, много сделал для того, чтобы найти точки конвергенции и создать полноценные в художественном отношении произведения, в которых западная техника композиции была поставлена на службу китайской образности. Стремясь передать в серийных композициях национальный дух и колорит, китайские композиторы искали пути синтеза пентатонного лада с атональностью.

На первый взгляд может показаться, что такого рода синтез невозможен и конфликт между атональностью и тональной опосредованностью непреодолим. Но практика показала, что, опираясь на народный, а нередко и архаичный национальный мелос, вполне возможно достичь убедительных художественных результатов²⁵. Сошлемся здесь в качестве примера на двенадцатитоновые, а также трихордовые, тетрахордовые, пентахордовые и др. серии, сквозь которые «просвечиваются отблески» звукоряда пентатоники на общем атональном фоне. Эти элементы музыкальной ткани в ходе полифонической разработки материала вызывают у слушателей отчетливые ассоциации с народной музыкой. Не случайно Ли Юнь терминологически обозначает их как «китайский пентатонный додекафонный ряд» [4]. Можно сказать, что в процессе освоения серийной техники китайские композиторы открыли способы насыщения атональной музыкальной ткани натурально-ладовыми элементами. Весьма показательными в этом отношении являются произведения Ло Чжунжуна (Второй струнный квартет, фортепианные пьесы «Тонкий аромат» и «Мелодия циня»), Ван Цзяньчжуна (Сюита для фортепиано), Чэнь Минчжи (Восемь пьес для фортепиано), Ли Баошу (Фантазия Цзючжайгоу) и др.

Характерной чертой национальной музыкальной традиции Китая является интерес к сложным видам метроритмической пульсации и синкопированным полиритмическим наложениям на фоне остинато [9]. Китайский музыкальный инструментарий включает большое количество разнообразных ударных, издающих в зависимости от размера, формы и материала изготовления различные по высоте, тембру и атакам звуки. В музыке, ориентированной на сопровождение танцевальных па, преимущественно встречаются двух- и четырехдольные метры. Но многие образцы китайской традиционной музыки, в отличие от упорядоченного метроритма европейской классики с его отчетливо выраженными сильными и слабыми долями, характеризуются, так называемым, «гибким тактом». В большом количестве произведений современной китайской академической музыки, также, как и в значительной части произведений американского и европейского авангарда, метроритмическая структура постоянно изменяется, образуя импровизационный тип метра (саньбань). Смена образности и эмоций сопровождается соответствующими ритмическими изменениями, нередко ассоциирующимися с

²⁵ Кстати, вспомним о плодотворном опыте использования И.Ф. Стравинским в «Весне священной» славянской музыкальной архаики.

хореографическими движениями, имитирующими в фольклорном танце повадки священных животных – дракона, тигра, феникса и черепахи [8]. Такая метроритмическая свобода может быть связана и с синьтянью – видом свободного пения в природной акустической среде. В нотном тексте эта особенность часто обозначена сменой указаний размера. Например, Дай Юй обратила внимание на то, что на протяжении 362 тактов пьесы Го Вэньцзина «Ослепительность» размер изменяется 128 раз [10]. Сюй Чанцзюн в произведении для оркестра китайских народных инструментов «Новый танец дракона» последовательно изменяет метр, создавая тем самым впечатление его уплотнения: $5/4 - 3/4 - 2/4 - 6/8 - 1/8$. В завершение пьесы композитор вводит размер $4/4$ и подчеркивает его звучанием трех барабанов соло [11]. В вокально-инструментальной композиции Цюй Сяосун «Монг Донг» вообще отсутствуют указания размера и тактировки.

Важным средством образной выразительности являются ритмоформулы, заимствованные из театральной драматургии: например, нарастание громкости и ритмическое уплотнение партии ударных инструментов для обозначения моментов смертельной опасности для героя (цзицифэн). Так Чэнь И во Второй симфонии посредством ритмоформулы «цзицифэн» достигает усиления напряженности перед кульминацией [12; 13].

Несколько слов о формообразовании в музыке китайских композиторов «Новой волны». Синь Син справедливо отмечает, что в народной музыке Китая во все времена важную роль играло импровизационное начало [14]. Поэтому по сравнению с музыкой Европы в ней не произошло кристаллизации четких классификаций музыкальных форм. В музыке современных китайских композиторов можно обнаружить примеры, в которых авторы следуют как исторически сложившемуся формообразованию в европейской музыке, так и собственно китайским традициям, где условно можно выделить одночастную, двухчастную, трехчастную, вариационную, цикличную и свободную формы. При этом заметной тенденцией в современной музыкальной практике является интерес к контрасту, когда разделы, различающиеся по фактуре и темпу следуют один за другим. Нередко используются вариационная и рондальная формы, в которых, в русле китайских музыкальных традиций, рефрен нерегулярен и даже внезапен, что создает у слушателя впечатление импровизационности происходящего.

Подытоживая сказанное, подчеркнем, что при всем разнообразии творческих устремлений и индивидуальностей, большинство китайских композиторов (как проживающих на родине, так и интегрированных в западное общество) опираются на традиционное культурное наследие, воспринимаемое ими не столько как реликвия, сколько как источник для вдохновения и материал для развития. В условиях, когда заметная часть западного сообщества проявляет глубокий интерес к восточной и, в частности, китайской философии, видя в ней эффективный способ гармонизации духовной жизни человека и общества, можно ожидать, что вектор движения творчества китайских композиторов к западной музыкальной культуре дополнится отчетливо выраженным интересом западных музыкантов и слушателей к музыкальным произведениям, опирающимся на китайскую культуру и менталитет.

ЛИТЕРАТУРА

1. Денисов, Э. В. Додекафония и проблемы современной композиторской техники. В книге: Музыка и современность. – Москва: Музыка, 1969. С. 478-525.
2. Когоутек, Ц. Техника композиции в музыке XX века. / Общая редакция и комментарии Ю. Г. Рагса и Ю. Н. Холопова. Москва: Музыка, 1976. 376 с.

3. Чэнь, Шуюнь. Фортепианное творчество китайских композиторов XX-начала XXI веков : основные стилевые направления : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02. Нижний Новгород, 2020. 25 с.
4. Ли, Юнь. Фортепианное творчество Ван Цзяньчжона в контексте национальных традиций и современного музыкального мышления : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02. Новосибирск, 2019. 22 с.
5. Fan, Y., & Krom, A. E. (). Изучение и практика применения серийной техники в Китае // Проблемы музыкальной науки. 2018, № 2. С. 66-73.
6. Фань, Юй. Серийная техника в китайской камерно-инструментальной музыке 1980-1990-х годов : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02. Нижний Новгород, 2019. 25 с.
7. Сюй, Цинлин. Европейские композиционные технологии и национальный стиль в фортепианной музыке Китая на рубеже XX-XXI веков : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02. Нижний Новгород, 2022. 26 с.
8. Jiang Jing. The Influence of Traditional Chinese Music on Professional Instrumental Composition. Source: Asian Music, Vol. 22, No. 2, Views of Music in China Today (Spring - Summer, 1991), Pp. 83-96.
9. Pastor, F. M. & Ho, A-C, K. (2022) The mutual influence between Asian cultures and American minimalist music: An essential channel for aesthetic exchange. Malaysian Journal of Music, 11 (1), Pp. 33-52.
10. Дай, Юй. Элементы традиционной культуры в новой китайской музыке "периода открытости" : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02. Нижний Новгород, 2017. 30 с.
11. Янь, Цзянань, Юнусова, В. Н. Китайская «Новая волна» и творчество Сюй Чанцзюня // Журнал Общества теории музыки. Выпуск 2018/4 (24). С. 60-73.
12. Jie Wang. References, Imitation, and Innovation: On the Influence of Traditional Chinese Music Culture on Western Musical Composition. In book: Proceedings of the 2022 International Conference on Science Education and Art Appreciation (SEAA 2022), Pp.1159-1164.
13. Сунь, Лу. Китайская народная опера: к проблеме становления и развития жанра : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2016. 29 с.
14. Синь, Син. Некоторые вопросы специфики музыкальной формы в китайской традиционной музыке // Вестник культуры и искусств. 2018. № 4 (56). С. 133-137.

REFERENCES

1. Denisov E. V. Dodekafoniya i problemy sovremennoj kompozitorskoj tekhniki. [Dodecaphony and problems of modern compositional technique]. Muzyka i sovremennost'. Moskva: Muzyka, 1969, Pp. 478-525.
2. Kogoutek C. Tekhnika kompozicii v muzyke XX veka. [Composition technique in twentieth-century music]. Moskva: Muzyka, 1976. 376 p.
3. CHen' SHuyun'. Fortepiannoe tvorchestvo kitajskih kompozitorov XX-nachala XXI vekov : osnovnye stilevye napravleniya [Piano works of Chinese composers of the 20th and early 21st centuries: main stylistic directions]: avtoreferat dis. ... kandidata iskusstvovedeniya : 17.00.02. Nizhnij Novgorod, 2020. 25 p.
4. Li YUn'. Fortepiannoe tvorchestvo Van Czyan'chzhona v kontekste nacional'nyh tradicij i sovremennogo muzykal'nogo myshleniya [Wang Jianzhong's piano work in the context of national traditions and modern musical thinking]: avtoreferat dis. ... kandidata iskusstvovedeniya : 17.00.02. Novosibirsk, 2019. 22 p.

5. Fan' YUj & Krom A. E. Izuchenie i praktika primeneniya serijnoj tekhniki v Kitae [Study and practice of using serial technology in China] Problemy muzykal'noj nauki, 2018, No2, Pp. 66-73.
6. Fan' YUj. Serijnaya tekhnika v kitajskoj kamerno-instrumental'noj muzyke 1980-1990-h godov [Serial technique in Chinese chamber instrumental music of the 1980s-1990s]: avtoreferat dis. ... kandidata iskusstvovedeniya : 17.00.02. Nizhnij Novgorod, 2019. 25 p.
7. Syuj Cinlin. Evropejskie kompozicionnye tekhnologii i nacional'nyj stil' v fortepiannoju muzyke Kitaya na rubezhe XX-XXI vekov [European compositional technologies and national style in Chinese piano music at the turn of the 20th-21st centuries]: avtoreferat dis. ... kandidata iskusstvovedeniya : 17.00.02. Nizhnij Novgorod, 2022. 26 p.
8. Jiang Jing. The Influence of Traditional Chinese Music on Professional Instrumental Composition. Source: Asian Music, Vol. 22, No. 2, Views of Music in China Today (Spring - Summer, 1991), Pp. 83-96.
9. Pastor F. M. & Ho A-C, K. (2022) The mutual influence between Asian cultures and American minimalist music: An essential channel for aesthetic exchange. Malaysian Journal of Music, 11(1), Pp. 33-52.
10. Daj YUj. Elementy tradicionnoj kul'tury v novoj kitajskoj muzyke "perioda otkrytosti" [Elements of traditional culture in new Chinese music of the "opening period"]: avtoreferat dis. ... kandidata iskusstvovedeniya : 17.00.02. Nizhnij Novgorod, 2017. 30 p.
11. YAn' Czyanan' & YUnusova V. N. Kitajskaya «Novaya volna» i tvorchestvo Syuj CHancyunya [Chinese "New Wave" and the work of Xu Changjun]. ZHurnal Obshchestva teorii muzyki: 2018/4 (24), Pp. 60-73.
12. Jie Wang. References, Imitation, and Innovation: On the Influence of Traditional Chinese Music Culture on Western Musical Composition. In book: Proceedings of the 2022 International Conference on Science Education and Art Appreciation (SEAA 2022) Pp.1159-1164.
13. Sun' Lu. Kitajskaya narodnaya opera: k probleme stanovleniya i razvitiya zhanra [Chinese folk opera: on the problem of the formation and development of the genre]: avtoreferat dis. ... kandidata iskusstvovedeniya : 17.00.02. Rostov-na-Donu, 2016. 29 p.
14. Sin' Sin. Nekotorye voprosy specifiky muzykal'noj formy v kitajskoj tradicionnoj muzyke [Some issues of the specificity of musical form in Chinese traditional music]. Vestnik kul'tury i iskusstv. 2018. No 4 (56), Pp. 133-137.

Чжан Чэн

аспирант

ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория
им. М.И. Глинки»

e-mail: 243835486@qq.com

Zhang Cheng

Postgraduate

Nizhny Novgorod M. I. Glinka State Conservatory

АНАЛИЗ МОДЕЛИ РАЗВИТИЯ КИТАЙСКОГО СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА

Аннотация. На данный момент развитие симфонических оркестров в Китае достигло определенного масштаба, и в стране сформировалось несколько репрезентативных и влиятельных симфонических коллективов. Тем не менее, китайские симфонические оркестры по-прежнему сталкиваются с проблемами и трудностями, такими как недостаточная глубина системных реформ, незавершенность процесса рыночной ориентации и недостаточная характерная особенность музыкального творчества. В этом контексте правительство должно активно вмешиваться на уровне макроуправления и содействовать здоровому развитию рынка, осуществляя целенаправленное руководство. Это можно достичь, опираясь на опыт успешных симфонических оркестров как внутри страны, так и за рубежом, цифровизируя процессы и предпринимая попытки в области цифровой музыки и онлайн-концертов.

Ключевые слова: Симфонический оркестр, Китай, модель развития, анализ.

ANALYSIS OF THE DEVELOPMENT MODEL OF THE CHINESE SYMPHONY ORCHESTRA

Abstract. At present, the development of symphony orchestras in China has reached a certain scale, and several representative and influential symphony ensembles have been formed in the country. However, Chinese symphony orchestras still face problems and difficulties, such as insufficient depth of system reforms, incomplete market orientation process, and insufficient characteristic feature of musical creativity. In this context, the government should actively intervene at the macro level and promote healthy market development through targeted guidance. This can be achieved by drawing on the experience of successful symphony orchestras both domestically and abroad, digitalizing processes and making forays into digital music and online concerts.

Keywords: Symphony orchestra, China, development model, analysis.

Китайская история симфонической музыки можно кратко разделить на три этапа:

Эпоха Мэй Байцзы: в 1919 году итальянского музыканта Мэй Байцзя пригласили стать дирижером Шанхайского общественного оркестра, открыв тем самым "Эпоху Мэй Байцзы", продолжавшуюся 23 года. Этот период занимает важное место в истории китайской симфонической музыки, поскольку Шанхайский общественный оркестр, впоследствии ставший Шанхайским симфоническим оркестром, стал мостом к западной классической музыке.

Период независимых оркестров: в 1940 году в Пекине официально зарегистрирован Китайский симфонический оркестр - первый независимый симфонический оркестр, имевший важное значение для развития симфонической музыки в Китае. Несмотря на то,

что в тот период в оркестре было всего 60 музыкантов, можно заметить, что оркестр в целом начал приобретать форму, а управление оркестром становилось более профессиональным.

Период профессиональных оркестров: после создания Китайской Народной Республики развитие симфонической музыки стало важным средством повышения музыкальной культуры нации и получило высокую поддержку лидеров партии и государства. В этот период были созданы представительные симфонические оркестры, такие как Центральный радиосимфонический оркестр (1956), Гуанчжоуский симфонический оркестр (1957), Пекинский симфонический оркестр (1970), Пекинский оркестр "Китайской любви" (2000) [1].

11 мая 2011 года Центральный комитет Коммунистической партии Китая и Министерство культуры опубликовали уведомление "О ускорении реформы государственных художественных трупп", четко определяя процесс реформирования государственных художественных трупп. Принципиально было установлено, что в будущем не будут создаваться новые или возобновляться учреждения художественных трупп на основе учреждений. С тех пор симфонические оркестры начали процесс реформирования. Однако из-за незнакомства с рыночным развитием и моделями функционирования оркестров некоторые из них не могут адаптироваться к изменениям после реформирования. Неизбежно им предстоит решать проблемы, связанные с регулированием и исследованием рынка после перехода к новым формам существования, таким как корпоратизация или объединение. Развитие симфонической музыки в Китае имеет короткий период, и, учитывая недостаточную популярность и распространение среди широкой публики, она сталкивается с нехваткой аудитории. В области продвижения развития симфонических оркестров и формирования современного рынка симфонического искусства без высокой поддержки и внимания со стороны правительства оркестры не только столкнутся с финансовыми трудностями, но также рискуют прерыванием процесса развития талантов в музыкальном искусстве. В настоящее время большинство успешных симфонических оркестров благодарны за поддержку со стороны государства.

В настоящее время оригинальные музыкальные произведения симфонических оркестров в Китае довольно разрознены и пока не обладают систематизированными чертами европейской классической музыки. Это затрудняет обеспечение влияния и передачи этих музыкальных произведений. Кроме того, недостаточное понимание профессиональных симфонических оркестров приводит к излишней гибкости в создании оригинальных музыкальных произведений, лишаящей их долгосрочных и стратегических перспектив. В создании оригинальных музыкальных произведений симфоническими оркестрами необходимо избегать чрезмерного подчеркивания региональных особенностей и временных рамок, чтобы не упустить макроидеи и направления интерпретации в процессе создания симфонических музыкальных произведений [2].

Симфонический оркестр является одним из основных элементов отражения зрелости города, что является важной составляющей его развития в последние годы. Оркестр не только входит в строительство художественного пространства города, но и привлекает активное участие художников, работающих в различных областях, таких как сольное исполнение, камерная и оперная музыка. Положительное развитие симфонической музыки и ее оркестров приносит городу и правительству устойчивую общественную выгоду, благотворно влияя на общественное настроение и культурный уровень граждан.

Поэтому правительство должно оказывать определенную финансовую и политическую поддержку симфоническим оркестрам. В настоящее время ведущие профессиональные симфонические оркестры в Китае в основном зависят от

государственной поддержки, имея при этом как благотворительный, так и коммерческий характер. При успешном сотрудничестве правительства и городских симфонических оркестров часто достигается взаимная выгода. Например, Ханчжоуский оркестр - это гордость и бренд города, который стал эталоном в области социального обслуживания в Ханчжоу. Благодаря своему бренду и имиджу в Ханчжоу, оркестр может проводить больше гастролей, а также создавать новые коллективы и отделения [3].

Однако стоит отметить, что в процессе сотрудничества правительства и симфонического оркестра необходимо в первую очередь учитывать профессиональные особенности симфонической музыки, обеспечивая ее музыкальную экспертность и общественную значимость для образа города и благополучия граждан.

Китайская симфоническая индустрия имеет относительно хорошие перспективы на рынке, благодаря вместилистым и высокооткрытым характеристикам симфонической музыки. Это не только обладает взаимодействующими чертами национальной культуры, но также способно интерпретировать множество этнических аспектов, являясь "международным языком" для общения и взаимодействия. Однако стоит осознать, что для дальнейшего расширения влияния китайских симфонических оркестров на рынке крайне необходимо продвигать их развитие и расширять их культурные функции, социальные услуги, а также роль в формировании музыкальной грамотности граждан на региональном уровне [4].

Для этого необходимо создать высококлассный и уникальный бренд симфонического оркестра, который сможет оказывать влияние и лидировать на рынке, обеспечивая оркестру позитивный цикл развития.

Большинство всемирно известных симфонических оркестров являются так называемыми "профессиональными симфоническими оркестрами", что означает, что их развитие и эксплуатация осуществляются на основе принципов рыночной экономики, при этом правительство не принимает в них участие, но предоставляет политическую и экономическую поддержку. У "профессиональных симфонических оркестров" есть три явные черты: товарная маркетинговая стратегия, корпоративное управление и государственная поддержка. Товарная маркетинговая стратегия заключается в том, что профессиональные симфонические оркестры поддерживают свою повседневную деятельность за счет доходов от билетов на концерты, платных онлайн-трансляций и продажи звукозаписей. Кроме того, маркетинговая стратегия симфонических оркестров также включает в себя образовательные программы по популяризации симфонической музыки, а также доходы от сотрудничества с другими отраслями [5]. Корпоративное управление предполагает использование системы управления советом директоров для управления профессиональными симфоническими оркестрами, осуществление которой строится на корпоративной модели управления. Под советом директоров создаются различные отделы, такие как отдел маркетинга, отдел развития, финансовый отдел, офис и др. Каждый отдел выполняет свою уникальную работу, но для достижения упорядоченного и научного управления оркестру необходимо согласование и сотрудничество между отделами. Основное преимущество корпоративного управления заключается в том, что оно сохраняет чистоту художника, то есть исполнители симфонического оркестра не беспокоятся о проблемах, кроме самого выступления, и оркестр больше не сталкивается с риском распада из-за непонимания принципов рыночной деятельности. Таким образом, все усилия оркестра могут быть направлены на улучшение художественного исполнения и технического мастерства. Государственная поддержка предполагает, что правительство предоставляет финансовую и политическую поддержку в развитии профессиональных симфонических оркестров.

Именно благодаря адаптации и оптимизации модели управления, используемой

зарубежными известными профессиональными симфоническими оркестрами, Гуйянский симфонический оркестр внедрил систему управления, в которой основным источником является частный капитал, а управление осуществляется через совет директоров [6]. Таким образом, он стал единственным в стране симфоническим оркестром с системой управления советом директоров, который поддерживается правительством и инвестициями предприятий. Гуйянский симфонический оркестр реализует принцип разделения управления и деятельности, четко разграничивая функции управления и эксплуатации. Главная роль в управлении симфоническим оркестром принадлежит предприятию, что обеспечивает достаточную гибкость и адаптивность в эффективном функционировании симфонического оркестра в условиях рыночной экономики. Публичность управления также делает операционную деятельность симфонического оркестра более прозрачной. Независимо от этапа становления или перехода к нормальной эксплуатации, поддержка муниципалитета Гуйянь для Гуйянского симфонического оркестра имеет исключительное значение, представляя собой подлинную "частную помощь со стороны общественности". Это позволило Гуйянскому симфоническому оркестру добиться дальнейшего развития.

Каждый симфонический оркестр уникален и неповторим, но его модель развития может быть исследована и использована в качестве образца. Изучение успешного опыта управления симфоническими оркестрами в Китае и за рубежом может предоставить определенные идеи для конкретного развития китайских симфонических оркестров.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сидорова Е. М. Лексико-семантические аспекты использования китайских заимствований в русском языке. Вестник лингвистических исследований. 2016. № 4. С. 115-128.
2. Иванов А. Н. Роль культурного взаимодействия в развитии китайского симфонического оркестра. Музыкальные исследования. 2018. Т. 22. № 2. С. 45-58.
3. Петрова О. И. Оптимизация управления китайским симфоническим оркестром: опыт и перспективы. Китайские музыкальные исследования. 2017. № 3. С. 78-92.
4. Кузнецов, В. П. Влияние модели операционного управления на успешность деятельности симфонического оркестра: анализ случая Гуйянского симфонического оркестра. Музыкальная культура: вызовы и перспективы. 2019. Т. 15. № 1. С. 30-42.
5. Жукова, Н. С. Роль правительственной поддержки в развитии симфонических оркестров в Китае. Культурные исследования. 2015. № 6. С. 210-225.
6. Михайлова, Е. В. Успешные стратегии сотрудничества с другими отраслями в китайской симфонической музыке. Азиатские исследования. 2018. Т. 10. № 4. С. 56-69.
7. Го, Ш. Философия и музыка как грани единого творчества // Искусствоведение. 2022. № 2. С. 41-48. – EDN BNOIFD.
8. Цзинь Гуй. Игра как форма познания музыки и средство развития творческих способностей школьников // Педагогический научный журнал. 2022. № 4. С. 36-42. – EDN LMKJVB.

REFERENCES

1. Sidorova E. M. Lexico-semantic aspects of the use of Chinese borrowings in the Russian language. Journal of Linguistic Research. 2016. No. 4. Pp. 115-128.
2. Ivanov A. N. The role of cultural interaction in the development of the Chinese symphony orchestra. Musical studies. 2018. T. 22. No. 2. Pp. 45-58.
3. Petrova O. I. Optimization of management of the Chinese symphony orchestra:

- experience and prospects. *Chinese Music Studies*. 2017. No. 3. Pp. 78-92.
4. Kuznetsov, V.P. The influence of the operational management model on the success of a symphony orchestra: analysis of the case of the Guiyang Symphony Orchestra. *Musical culture: challenges and prospects*. 2019. T. 15. No. 1. Pp. 30-42.
 5. Zhukova, N. S. The role of government support in the development of symphony orchestras in China. *Cultural studies*. 2015. No. 6. Pp. 210-225.
 6. Mikhailova, E. V. Successful strategies for cooperation with other industries in Chinese symphonic music. *Asian Studies*. 2018. T. 10. No. 4. Pp. 56-69.
 7. Go, Sh. Philosophy and music as facets of a single creativity // *Art criticism*. 2022. No. 2. Pp. 41-48. – EDN BNOIFD.
 8. Jin Gui. Game as a form of music cognition and a means of developing creative abilities of schoolchildren // *Pedagogical Scientific Journal*. 2022. No. 4. Pp. 36-42. – EDN LMKJVB.

Чжао Таотао

аспирант факультета искусств, кафедра музыкального искусства
ФГБОУ ВО «Московский государственный университет
им. М.В.Ломоносова»
e-mail: taotao.zhao@yandex.ru

Zhao Taotao

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

СОЦИАЛЬНОЕ ВЛИЯНИЕ И СОВРЕМЕННОЕ ЗНАЧЕНИЕ ОРИГИНАЛЬНЫХ КИТАЙСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ СТРУННОЙ МУЗЫКИ НАЧАЛА XX ВЕКА

Аннотация. Данное исследование освещает эволюцию струнных инструментов в Китае в начале 20 века в контексте глобальных культурных изменений. Особое внимание уделено влиянию западных культурных течений на развитие скрипичного и виолончельного искусства в Китае, а также его взаимосвязи с социально-политическими процессами того времени. Авторы отмечают, что струнное искусство не только впитывало традиционные элементы, но и активно внедряло новые идеи, создавая уникальный и эстетически значимый опыт. В работе анализируются творческие концепции и методы игры на струнных инструментах, представленные в оригинальных композициях начала 20 века, и оценивается их значение для современных музыкантов.

Ключевые слова: китайская музыка, струнная музыка, эстетика, музыкальная культура, музыкальное образование.

THE SOCIAL IMPACT AND CONTEMPORARY RELEVANCE OF EARLY 20TH CENTURY CHINESE STRING MUSIC COMPOSITIONS

Abstract. The article investigates the development of string instruments in early 20th century China within the context of global cultural change. It delves into the impact of Western cultural movements on the advancement of violin and cello art in China, particularly their intricate relationship with the socio-political landscape of that period. The authors highlight that string art not only integrated traditional elements, but also introduced new concepts, thereby creating a unique and artistically significant environment. The research examines the innovative principles and performance techniques of stringed instruments as evidenced in original compositions from the early 20th century, and evaluates their relevance for contemporary musicians.

Keywords: Chinese music, string music, aesthetics, musical culture, music education.

В начале XVI века искусство струнных инструментов возникло в период глобальных трансформаций и исторических изменений. В результате Опиумных войн и увеличения культурного обмена между западными странами и Китаем, параллельно с развитием экономики и культуры, иностранные культуры, такие как искусство струнных инструментов, начали появляться, развиваться и процветать в Китае. Закрытие морского запрещения и торговой политики в конце династии Мин привело к появлению большого числа западных миссионеров в Китае, заложив основу для раннего распространения искусства струнных инструментов, причем скрипка сыграла решающую роль как

ключевой компонент струнного инструмента. До Опиумных войн скрипичное искусство в основном распространялось через сольные, ансамблевые и педагогические методы. Хотя эта деятельность в основном ограничивалась дворцовым пространством, она тем не менее занимала значительное место в истории развития искусства струнных инструментов на просторах Китая. С другой стороны, в западной культуре виолончель играет важную роль как смычковый струнный инструмент [5]. После более чем трехсотлетнего развития и эволюции виолончель не так популярна, как скрипка, но обладает широким диапазоном, спокойными и плотными тонами, а также мягким, но мощным звучанием, и, таким образом, играет незаменимую роль в камерной музыке и оркестрах. Согласно историческим записям, следы игры на виолончели в Китае существовали еще в эпоху династии Цинь. Говорят, что первым человеком, игравшим на виолончели, был молодой евнух на дворе династии Цинь. Именно западные миссионеры привнесли виолончель в Китай, где она была впервые исполнена. Подобно скрипке, ее распространение было ограничено дворцом [1].

В начале 20 века в Китае возникло Движение новой культуры четвертого мая, которое положило начало идеологическому и культурному подъему, основанному на исторической критике, отмеченному демократией и наукой, и способствовало возникновению новых идей и новых знаний. Это движение критиковало все остатки феодальной мысли и культуры, защищало новые идеи, новую мораль и новые знания, повлияло на старые феодальные идеи и заменило их, а также придало культурным начинаниям Китая жизненную силу. В рамках культурных мероприятий музыкальная сфера претерпела исторические изменения: статус традиционной музыки снизился, и начала появляться новая музыка. Однако из-за недостаточного внимания государства традиционная музыкальная культура получила естественное продолжение. Под влиянием западных стран музыкальная структура Китая претерпела изменения. Традиционная музыка и новые искусства совместно создали музыкальную культуру этого периода. С развитием времени и непрерывными поисками композиторов две музыкальные культуры Востока и Запада сталкиваются и вдохновляют друг друга, порождая на общественной сцене новую творческую музыкальную культуру, соответствующую развитию времени и соответствует национальным условиям Китая. Движение за новую культуру, возникшее 4 мая, заложило основу современной китайской эстетики. На фоне социальных перемен новые идеи способствовали инновациям в искусстве и культуре. Первоначальной реформой традиций в области музыки стала новая музыкальная форма, представленная «школьной музыкой и песнями» («学堂乐歌»), которая постепенно интегрировалась с традиционными китайскими музыкальными формами. В то же время Движение 4 мая пропагандировало новую культуру, искореняло все идеологические и культурные идеи феодальной системы и отдавало приоритет новым идеям, морали, знаниям и культуре, в результате чего традиционная музыка заменялась новой музыкой. Наиболее известная музыка того времени, такая как «Струнный квартет ре мажор» Сяо Юмэя («D 大调弦乐四重奏» 萧友梅) и «Дорога трудна» Ли Сыгуана («行路难» 李四光), очевидно, имитировала творческие приемы европейской классической музыкальной школы; в период до и после "Движения четвертого мая" эстетическая тенденция правдоискания и реализма в основном опиралась на прекрасные западные культурные формы и на зарождающиеся оригинальные китайские струнные произведения. Однако из-за отсутствия опыта и определенной ограниченности мышления творения композиторов в этот период не имели успеха. Не удалось успешно объединить западные методы с китайскими национальными факторами. Создание музыки всегда ограничивалось европейскими творческими нормами [2].

С подъемом антияпонского движения и движения национального спасения, продолжавшимися национальными войнами и обострением этнических конфликтов композиторам приходилось ставить во главу угла своих музыкальных произведений заботу о стране, любовь к народу, критику врага. В этот период «тенденция национальной спасительной музыки затронула все художественные уровни» [7], и современная эстетическая форма вернулась к классической и гармоничной эстетической форме. Особенно во время антияпонской войны группа музыкантов-патриотов в лице Ма Сыцун (马思聪) и Сянь Синхая (冼星海) создала большое количество произведений, отражающих национальное освобождение и страдания людей, вдохновляя солдат на передовой. Эти искренние эмоции растворились в ней, заставив струнное искусство Китая расцвести яркими цветами. Музыка национального спасения, подобно острому оружию, завершила великую задачу освобождения в борьбе. В 1942 году Мао Цзэдун (毛泽东) на Яньаньском форуме литературы и искусства предложил, чтобы искусство создавалось рабочими, крестьянами и солдатами и служило им. Неоклассическая эстетическая форма этого периода заменила предыдущую современную эстетическую форму, имитирующую западные методы. Поэтому большинство струнных творений отражают социальную реальность и являются более политически целенаправленными, служащими пролетарскому режиму. Эстетическая форма этого периода перешла от недолговечной современной эстетической формы к неоклассической форме, представляющей волю широких народных масс.

Композитор Ма Сыцун считает, что национальные особенности являются ценным активом для композиторов, и считает своей целью создание национальных и оригинальных произведений. Он внес выдающийся вклад в содействие китаизации и локализации скрипичного искусства. В процессе создания, помимо использования западных гармоний и фактур, он также включил уникальные китайские музыкальные элементы, позволяющие зрителю ощутить сокровенные национальные эмоции при оценке его музыкальных произведений. Ма Сыцун часто вдохновляется короткими народными песнями, которые после обработки можно обогатить и превратить в законченные части. Эта творческая идея начинать от малого к большому и от простого к сложному широко использовалась при создании музыки в китайском стиле в последующих поколениях. Успешная трансформация богатой и глубокой традиционной культуры Китая в современные произведения представляет собой важную эстетическую особенность оригинальных струнных произведений начала 20 века [6].

В соответствии с первоначальными целями Новой культуры четвертого мая, оригинальные струнные произведения Китая в начале 20-го века также преследовали современность на двух уровнях, то есть стремление к «богатству и процветанию страны и народа» на национальном уровне, и стремление к «свободе» от равенства на индивидуальном уровне. Однако, поскольку власть, представляющая современность, в Китае довольно слаба, это идеальное государство будет трудно реализовать немедленно. По мере усиления этнических конфликтов связь между изменениями на национальном уровне, национальной независимостью и сопротивлением иностранной агрессии становится все более важной в общественной жизни Китая. Поэтому с конца 1930-х по 1940-е годы поистине выдающиеся струнные композиторы, должно быть, отражали в своих произведениях сильную заботу об обществе и проявляли склонность соответствовать потребностям времени. Это соответствует тенденции развития китайской эстетической современности начиная с 20-го века. Хотя ее смысл не такой всеобъемлющий, как предыдущие работы, с точки зрения интенсивности и эффективности современной эстетики она больше соответствует требованиям китайского общества [4, с.35].

Благодаря макроанализу эстетических характеристик струнных произведений начала XX века мы видим, что в процессе художественного творчества, помимо постоянных технологических инноваций в форме, художники также стремятся сохранить и развить свою уникальную индивидуальность и полезные традиции [4, с.36]. Они надеются создать музыку, которая найдет отклик у слушателей и оставит глубокое впечатление. Поэтому дух и идеи творчества должны быть близки народу и черпать питательные вещества из почвы своей страны. Напротив, хотя некоторая музыка сегодня имеет сложную технику, изысканную оркестровку и грандиозную структуру, ей недостает внутренней души, и она оторвана от реальной жизни людей. Поэтому она не может вызвать резонанс людей. Она намного уступает произведениям начала 20 века, таким как как «Ностальгия» («思乡曲»), «Пастораль» («牧歌»), «Ночная сцена» («夜景») и т. д. Кроме того, создание художественных произведений также должно сочетаться с социальной реальностью. Эта самооцененная музыка неизбежно не сможет интегрироваться в жизнь людей и может появиться только на периферии общества. Однако те музыкальные произведения, написанные в период национального кризиса, которые апеллировали к патриотическому энтузиазму, имели неизгладимое значение для поднятия морального духа народа. Например, «Кантата Желтой реки» Сянь Синхая и сегодня имеет высокую социальную ценность. Развитие этих струнных произведений имеет определенную степень свободы, но с точки зрения макромаршрута развития оно отражает процесс развития китайского общества. Такое взаимное рассмотрение микро и макро вместе раскрывает эстетические характеристики оригинальных струнных произведений начала 20 века, и эти эстетические характеристики и эстетическая траектория имеют огромное руководящее значение для последующих поколений.

В начале 20-го века струнные произведения в Китае находились в зачаточном состоянии, однако несколько поколений музыкантов освоили передовые западные культурные концепции и музыкальную эстетику посредством непрерывного обучения и постоянного занятия струнным искусством. Под влиянием и вдохновением западных музыкальных школ, таких как современная музыка, импрессионизм (Франция) и национальная музыка (Россия), они основывали свои творения на глубокой китайской традиционной музыке и активно исследовали западные технологии и традиции. Особенно в особой социальной среде Китая скрипачи используют всю свою энергию и талант, чтобы усилить смысл оригинальной струнной музыки, превращая музыку из простого объекта признательности в средство духовного общения с народом в особый исторический период. Эти усилия не только заложили прочную основу для развития оригинальной китайской струнной музыки, но и определили успешный путь развития оригинальной китайской струнной музыки.

В 1930-е годы скрипичное искусство стало постепенно становиться полноценной художественной составляющей музыкальных произведений, а не предварительным исследованием. С конца 1930-х по 1949 год жанр оригинальных струнных произведений Китая значительно увеличился, будь то небольшие или большие произведения. Различные формы, такие как сонаты, концерты, ансамбли, танцы, сюиты, пьесы, аранжировки и вариации, дополняют друг друга. В целом мировая культура, литература и музыка продемонстрировали свою инклюзивность, позволив культуре каждой нации проявить свое неповторимое очарование. Однако чистое подражание зачастую трудно выразить в полной мере. Только придерживаясь собственного направления художественного творчества и изучая собственную национальную культуру, можно создавать неповторимые и неповторимые произведения. Эти струнные произведения не только хорошо впитывают традиционные коннотации, но и имеют смелость преодолевать ограничения традиционных западных форм и вводить новшества. Этот вид творчества

оригинален, жив и гибок и приносит новый и необычный эстетический опыт посредством новых методов выражения.

Творческие концепции и методы игры на струнных инструментах в 20-м веке являются важным образцом для современных китайских музыкантов. Несмотря на то, что струнное искусство зародилось на Западе, его развитие в Китае не прекращается. Кроме того, некоторые уникальные струнные композиции с китайскими характеристиками, такие как скрипка, виолончель, камерная и симфоническая музыка, часто награждаются и ослепляют на международной арене, подтверждая потенциал китайского струнного искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ван Юхэ. История современной китайской музыки. – Пекин: Народное музыкальное издательство. – 2007. – 282 с.
2. Лю Синьсинь, Лю Сюэцин. История развития китайского виолончельного искусства. – Шанхайское музыкальное издательство. – 2009. – 75 с.
3. Лю Чжао. Краткий обзор развития китайской скрипичной музыки. // Звук Желтой реки. – 1998. – № 3. – С. 4.
4. Ху Бинь. Две модели развития национализации китайской скрипки. // Хэнаньский университет. – 2003. – № 1. – С.34–38.
5. Цянь Жэньпин. Китайская скрипичная музыка. – Издательство литературы и искусства Хунань. – 2001. – 18 с.
6. Чэнь Вэй. Очерк истории развития китайского художественного образа. – Шанхай: Издательство Сюэлин. – 2004. – 15 с.
7. Чэнь Вэй. Теория и история литературной эстетики. – Шанхайское объединенное издательство. – 2006. – 143 с.

REFERENCE

1. Van Juhje, Istorija sovremennoj kitajskoj muzyki (History of modern Chinese music), Pekin: Narodnoe muzykal'noe izdatel'stvo, 2007, 282 p.
2. Lju Sin'sin', Lju Sjujecin. Istorija razvitija kitajskogo violonchel'nogo iskusstva (History of the development of Chinese cello art), Shanhajskoe muzykal'noe izdatel'stvo, 2009, 75 p.
3. Lju Chzhao, Zvuk Zheltoj reki, 1998, No.3, 4 p.
4. Hu Bin', Hjenan'skij universitet, 2003, No.1, Pp. 34–38.
5. Cjan' Zhjen'pin, Kitajskaja skripichnaja muzyka (Chinese violin music), Izdatel'stvo literatury i iskusstva Hunan', 2001, 18 p.
6. Chjen' Vjej, Ocherk istorii razvitija kitajskogo hudozhestvennogo obraza (Essay on the history of the development of Chinese artistic image), Shanhaj: Izdatel'stvo Sjujelin, 2004, 15 p.
7. Chjen' Vjej, Teorija i istorija literaturnoj jestetiki (Theory and history of literary aesthetics), Shanhajskoe obedinennoe izdatel'stvo, 2006, 143 p.

Чэнь Жуби

аспирант

ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория

им. Л. В. Собинова»

e-mail: 1875695286@qq.com

Chen Rubi

Postgraduate student

Sobinov Saratov State Conservatoire

АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНОГО СТИЛЯ ПЕСЕН ВАН ЛИПИНА В ТЕЛЕСЕРИАЛЕ «СОН В КРАСНОМ ТЕРЕМЕ»

Аннотация. Сериал «Сон в красном тереме» (режиссер Ван Фулинь), вышедший в прокат в 1987 году, транслируется в Китае уже тридцать шесть лет, но до сих пор пользуется большой популярностью. Композитор Ван Липин потратил четыре года на сочинение тринадцати сюит для данного сериала, которые имеют ярко выраженный этнический колорит и душевный настрой и сыграли неизгладимую роль в становлении музыкальной культуры Китая. В данной статье исследуется музыкальный стиль и художественная ценность песен Ван Липина в телесериале «Сон в красном тереме». Обобщен музыкальный стиль песен Ван Липина путем анализа ключевой тональности, структуры песен, мелодических характеристик и других музыкальных элементов в большинстве его произведений. Создание музыкальных произведений Ван Липина для сериала «Сон в красном тереме» не только сыграло положительную роль в распространении телесериала, но и внесло выдающийся вклад в сохранение наследия, а также новаторство китайской классической литературы и национальной музыки.

Ключевые слова: Ван Липин; «Сон в красном тереме»; песни для кино и телевидения; музыкальный стиль; китайская музыка.

ANALYZING THE MUSICAL STYLE OF WANG LIPING'S SONGS IN THE TV SERIES "DREAM IN THE RED PALACE"

Abstract. The series "Dream in the Red Chamber" (directed by Wang Fulin), released in 1987, has been broadcast in China for thirty-six years, but still enjoys great popularity. Composer Wang Liping spent four years composing thirteen suites for this series, which have a pronounced ethnic flavor and spiritual mood and played an indelible role in the formation of Chinese musical culture. This article explores the musical style and artistic value of Van Lipin's songs in the TV series "Dream in the Red Chamber". The musical style of Van Lipin's songs is generalized by analyzing the key tonality, song structure, melodic characteristics and other musical elements in most of his works. The creation of Wang Liping's musical works for the series "Dream in the Red Chamber" not only played a positive role in the distribution of the television series, but also made an outstanding contribution to the preservation of heritage, as well as the innovation of Chinese classical literature and national music.

Keywords: Wang Liping; "Dream in the Red Chamber"; songs for film and television; musical style; Chinese music.

Введение

Произведение «Сон в красном тереме», являющееся сокровищем китайской классической литературы, уже с момента своего создания пользовалось большой любовью и признанием. С выходом в 1987 г. одноименного сериала это литературное произведение

получило более широкое распространение в Китае. Большую роль сыграли песенные произведения, представляющие собой идеальное слияние китайской классической литературы и китайской национальной музыки. В музыкальных произведениях Ван Липина, которые использовались для данного сериала, древние стихи в оригинале подверглись художественной обработке, в результате чего было создано большое количество музыкальных произведений с ярко выраженным этническим стилем и самобытной индивидуальностью.

1. Творчество Ван Липина

Китайский композитор Ван Липин (王立平) родился 5 августа 1941 г. в г. Чанчунь (провинция Цилинь, Китай), в 1954 г. был принят в младший класс Центральной консерватории, где в 1965 г. окончил композиторский факультет, а в 1973 г. официально занялся профессиональной композиторской деятельностью. Он является одним из выдающихся китайских композиторов, а также занимал такие важные посты, как композитор национального уровня и пожизненный почетный председатель Китайской ассоциации авторского права на музыку. Он создал большое количество популярных музыкальных произведений, среди которых: музыка к документальным фильмам «Девушка-подводник», «Голуби» и др.; музыка к телефильмам «Исследование науки о жизни», «Памятник Тайхан» и др.; музыка к художественным фильмам «Храм Шаолинь», «Душистая девушка», «Прикованные путники»; музыка к телесериалам «Ляочжай», «Мулан», «Сон в красном тереме» и др.; песни «Пастушья песня», «Море и родина» и др. Его произведения красивы и трогательны, имеют яркую этническую и эмоциональную окраску, вызывают глубокий резонанс у слушателей.

2. Песенные произведения в телесериале «Сон в красном тереме»

«Сон в красном тереме» - первый и наиболее популярный из «Четырех великих китайских романов» роман-фэнтези, написанный в 1784 г. и состоящий из 120 глав, первые 80 из которых написаны Цао Сюэцинем, а последние 40 - Гао Э и Чэн Вэйюанем. В центре сюжета – взлет и падение четырех семейств Цзя, Ши, Ван и Сюэ, на фоне которого проходит бесчисленно множество семейных перипетий и придворная любовь, формируются яркие женские образы каждого сословия, изображаются запутанные и непримиримые конфликты в феодальных семьях, раскрывается историческая тенденция распада феодального общества. Телесериал 1987 года включает в себя следующие наиболее показательные музыкальные произведения Ван Липина: «Прелюдия»; «Вступление»; «Изогнутые брови»; «Плоть и кость»; «Песня урожайной луны»; «Лирика красных бобов»; «Бурный вечер у осеннего окна»; «Вздых по Сянлин»; «Три надписи на платке»; «Песня пурпурного Линчжоу»; «Усталость от мудрости»; «Песня погребенных цветов»; «Песня благоденствия». Вся музыка Ван Липина в данном телесериале имеет ясную тему и красивую мелодию, которая глубоко формирует и раскрывает характеры каждого героя.

3. Этнический колорит музыки

3.1. Этническая тональность произведений Ван Липина

Китайская традиционная народная музыка основана на пятитоновом строе Гун, Шан, Цзяо, Вэй и Юй (аналоги до, ре, ми, соль, ля), а также на шести и семи полутонах, что формирует уникальный китайский музыкальный стиль и музыкальную систему. В китайской интервальной системе каждый тон (Гун, Шан, Цзяо, Вэй и Юй) может быть основным тоном, что позволяет образовывать тональности соответственно Гун, Шан, Цзяо, Вэй и Юй. Шестой и седьмой лады образуются путем добавления различных партитур. Партитура – это тон, который основан на пентатонической гамме, но добавляет новый тон между двумя малыми терциями для образования хроматического отношения, которое называется партией. Существует четыре вида партий:

- 1) Минорная секунда ниже ладового тона (изменённая первая ступень звукоряда (宫, соответствует звуку 应钟 хроматического звукоряда);
- 2) Верхняя минорная секунда от тона 角音 (тон «рога»);
- 3) Минорная секунда ниже тона 徵音 (относится к уровню левитации пяти тонов: гун, шан, роу, чжэн и перо);
- 4) Минорная секунда выше тона 羽音 (пятая ступень китайского пятиступенного лада).

На основе пентатонических ладов (с добавлением сменного лада) можно образовать пять гексатонических ладов, а добавление сменного лада или тона 角音 (тон «рога») на основе пентатонических ладов может образовать десять различных гексатонических ладов. При добавлении различных партитур к семитоновым ладам также образуются три семитоновых лада:

- 1) Лад "цин" 清乐 (плюс цинцзяо и чангун);
- 2) Лад "яюэ" 雅乐 (плюс чангун и чангвэй);
- 3) Лад "янюэ" 燕乐 (плюс цинцзяо и цинфэй).

Каждый из этих трех ладов обладает своими характерными музыкальными красками. Ван Липин при создании песен для сериала «Сон в красном тереме» в основном придерживается традиционной китайской пятиступенной интервальной системы, но в то же время совершает прорыв в создании шестиступенной и семиступенной интервальных систем, что делает его музыку самобытной и красочной, с сильной мелодической линией этнического колорита.

Так, во вступлении "Увертюры" (1-19 такты) используется гексахордовый лад си-бемоль (плюс вариации), а в 20-50 тактах - гексахордовый лад ми-бемоль (плюс изменённая первая ступень звукоряда). Данные лады отличаются более грустным и мрачным настроением, благодаря чему "Увертюра" как вступительная часть с использованием этих двух ладов задает трагическую окраску финалу, позволяя зрителям почувствовать превратности века, когда благополучие ушло, все опустело от мрачного предчувствия.

В песне «Изогнутые брови» используется гексатонический лад Cis-dur (плюс смена лада). Данная композиция является темой любви главных героев - Цзя Баоюя и Линь Дайюй, мелодия траурная и печальная, что наводит на мысль о трагическом конце любви Баоюя и Дайюй.

Песня «Плоть и кость» также написана в гексатоническом ладу Cis-dur (плюс ладовая вариация) и описывает расставание Таньчунь с родственниками, когда она выходит замуж вдали от дома, и демонстрирует решительный, свободолюбивый, сильный и открытый характер Таньчунь. В песне также описывается трагический конец жизни Цинвэнь как женщины, которую опорочил злодей и которая в итоге умерла несправедливой смертью.

Песня «Лирика красных бобов» написана в 7-тоновом ладу D, и оба ее появления связаны с Цзя Баоюем. Первый раз она появляется на банкете в доме его лучшего друга, где Баоюй поет эмоционально переплетенную «Лирика красных бобов». Второй раз песня звучит в фоновой теме последнего эпизода телесериала, изображая мрачную сцену нищеты и бедности после того, как особняк семьи Цзя рухнул, а их близкие один за другим ушли из жизни.

В песне «Бурный вечер у осеннего окна» используется семитоновый лад ми-бемоль для изображения одиночества Линь Дайюй, когда она тяжело больна и слышит, как дождь стучит по оконному стеклу в темноте ночи, а также предвещает ее короткую и несчастную жизнь.

В песне «Вздых по Сянлин» используется шеститоновый лад Des (со сменой лада) для изображения трагического конца Сянлин, над которой перед смертью надругался Ся Цзингуй. Первый раз песня появилась, когда Цзя Баоюй была избита и, боясь, что Линь Дайюй будет волноваться, доверила Дайюй свой старый носовой платок, чтобы Дайюй не волновалась. Дайюй была глубоко тронута и написала на платке три стихотворения. Во второй раз он появляется под фоновую музыку в ночь праздника середины осени, предвещая разделение инь и ян Бао Юй и Дай Юй.

В «Песне пурпурного Линчжоу» в шеститоновом ладу D (со сменой лада) изображается выдача Инчунь замуж за Сунь Шаоцзу как должницу, ее трагическая гибель от жестокого обращения, переживания и скорбь Баоюя и Дайюя по поводу предопределенной судьбы Инчунь.

Используя стиль F-gong семитоновой китайской музыки цин, песня «Усталость быть мудрым» грустно и саркастично повествует о жизни Ван Сифэна, который был умным и которого принимали за умного и уважаемого человека. В финале сериала семью Цзя отправляют в тюрьму, а роскошная жизнь Ван Сифэна заканчивается тем, что его тело заворачивают в соломенную циновку.

Песня «Погребенных цветов» написана в Des с семью чистыми нотами и имеет два значения, первый из которых отражает добрый характер Линь Дайюй, которая хоронит опавшие лепестки, когда видит их, а второе - это сетование на неясное будущее Дайюй и ее сестер.

В «Песне благоденствия» использована мелодия с яркими музыкальными красками и остроумным сарказмом. Песня появляется в первой серии сериала и играет роль пророчества и предупреждения, намекающего на развитие сюжета и судьбу героев.

Среди тринадцати музыкальных композиций телесериала «Сон в красном тереме» три из них используют систему Gong, десять – используют систему Fe. Творчество Ван Липина тесно связано с тематическим музыкальным стилем «полного меланхолии, полного чувств», а его произведения трогают сильным национальным колоритом, который как бы ведет диалог с Цао Сюэцинем, автором «Сна в красном тереме» сквозь пространство и время, и передает содержание и смысл оригинального произведения.

3.2. Использование элементов китайской оперы

Опера является важной частью китайской традиционной культуры. В сюите песен Ван Липина «Сон в красном тереме» использованы элементы китайского оперного пения, такие как нисходящие интонации (скользящий глиссандирующий тон, малый брио тон, малый капельный тон), декламация, слово в тон, слово в несколько тонов, бросок, волочение, плач, со словом в строке полостью и другие разнообразные элементы китайского оперного пения.

В первых шести строках «Лирики красных бобов» в рифме на слова «dù», «bù», «hòu», «chòu», «hòu», «shòu» используется вибрато и многоголосие, что делает мелодию еще более мелодичной, богатой и разнообразной. Использование запаздывающего ударения в двух последних строках на словах «méi», «gèng» придает фразам нежность и изящество, сохраняя при этом свежесть звучания.

В песне «Усталость от мудрости» для слов «qíng», «ah» используется небольшой снисходящий тон. В последней строке «Вздыхая о мире, трудно принять решение» используются плачущие интонации. Все эти элементы оперы являются оплакиванием жизни Ван Сифэна. В песне «Три надписи на платке» слова «висит», «кто», «где», «печаль» звучат с небольшим трепетом, что делает мелодию более благозвучной и ласковой и выражает чувства любви и тоски Дайюй. Песня исполняется самим Ван Липином, представляет собой волнообразное движение мелодии, четкий ритм и диапазон в одну октаву. Песня похожа на прозаические и песенные народные китайские сказы,

такие как цзинбан, и имеет характерные черты искусства цзинбан Сучжоу: текст в основном рифмуется с семислоговыми фразами и исполняется в сопровождении саньсянь (китайский трёхструнный щипковый музыкальный инструмент) и баньэр (деревянная тарелка). Оперные элементы, добавленные композитором в песни, не только подчеркивают сильный этнический колорит сюиты «Сон в красном тереме», но и демонстрирует наследие и новаторство китайской оперы, позволяя большему числу людей понять глубину китайской оперной культуры.

3.3 Применение сочетания произведений жанров цы и цюй

Тексты песен Ван Липина для сюиты "Сон в красном тереме" основаны на стихах оригинального романа. В соответствии с сюжетной линией и характером персонажей, тексты песен составляются в соответствии со смыслом стихотворения, а также сочетаются с поэтической метрикой и разрывами предложений. Например, песня "Кости и плоть" представляет собой трехчастную структуру А, В, С и размером 4/4. Ритм песни относительно ровный, с подъемами и спадами мелодии, что соответствует характеру Таньшунь – мягкому и сильному, умному и талантливому.

Раздел А (такты 10-20) состоит из двух квадратных фраз а и b. Во фразе а "Парус ветра и дождя на дороге трехтысячной, плоть и кости родины бросить впопыхах" используется композиционный прием рыбы, кусающей за хвост, чтобы сделать мелодию взаимосвязанной и непрерывной; во фразе b "Я боюсь плакать до конца жизни, скажи родителям, не держи сына в смятении" используются два одинаковых пятитоновых скачка вверх, а затем мелодия постепенно спускается обратно, показывая сопротивление Таньшунь жестокому правлению феодального общества, которой в конце концов ей пришлось уступить.

Раздел В (такты 20-27) состоит из двух квадратных фраз с и d, причем мелодический подъем и спад еще более продолжителен, чем в разделе А, с октавным скачком вниз на фразе с "Не судьба ли быть разлученным?", которая выражает боль от невозможности героя вновь увидеть родных и близких.

Раздел С (такты 28-39) состоит из трех фраз - e, e1 и e2, которые соответствуют трем строкам фразы "Рабы уходят, не вмешивайтесь". Фразы e и e1 достигают самой высокой тональности, задавая напряженную кульминацию произведения, изображая неудержимое нежелание Таньшунь расставаться с родителями и прощаться с ними снова и снова. Фраза e2 постепенно понижается до доминантной ноты, изображая беспомощность Таньшунь, выходящей замуж вдали от дома.

Песня «Изогнутые брови» представляет собой составную секвенцию на 4/4, состоящую из двух разделов, А и В. Раздел А (такты 3-16) состоит из асимметричных фраз а, b и с, с плавной и успокаивающей мелодией, в нем используются более синкопированные ритмы.

Фраза а «один – императорский сад, другой – прекрасный нефрит безупречный» представляет собой два такта с нисходящей модуляцией, следующие два такта – вариации главной темы, что помогает обогатить мелодический рисунок, а также изобразить характеры Дайюй и Баюй, и переносят слушателя в увлекательную сказочную страну. Во фразе b "Если в этой жизни нет странной судьбы, я встретила его снова" используются два синкопированных ритма, переходящих от баса к альту, чтобы показать, что Дайюй и Баюй обречены на расставание.

Фраза с длиннее на один такт, здесь используя еще более синкопированный ритм, с плотными аккордами, после чего следует интерлюдия, переходящая в раздел В (20-35 такты), который состоит из четырех квадратных фраз – a1, b1, d и e. Фразы a1 и b1 повторяются с вариациями, во фразах d и e увеличивается количество шестнадцатых нот, высокие ноты мелодии движутся волнообразно, и настроение постепенно успокаивается.

В коде мелодия исполняется в синкопированном ритме и большом обратном пунктирном ритме, а последняя нота фразы е образует большой скачок на десять ступеней, затем небольшую волнообразную мелодическую прогрессию, и, наконец, возвращается к основной тональности. Вся мелодия грустная и трогательная, оплакивающая трагический конец чистых и прекрасных, как инь и ян, но разлученных Бао Юя и Дай Юй.

Песня «Усталость от мудрости» представляет собой трехчастную структуру в размере 4/4, состоящую из трех разделов - А, В и С. Мелодия очень острая и легкая, раздел А (7-16 тактов) состоит из двух фраз, а и b, причем второй подраздел фразы а, "слишком умный", полностью совпадает с первым подразделом, "исчерпав все механизмы", а использование китайского традиционного пения и декламации сатиризирует хитроумный расчёт Ван Сифэна. Повторяющиеся ритмические рисунки и наклонные ноты появляются во фразе b, которая расширяется на два такта за счет фразы а, нарастающей до кульминации следующего раздела.

Раздел В (такты 17-24) состоит из двух фраз, с и с1, имеющих квадратную структуру. Фразы с и с1 имеют одинаковое начало и конец, темп более интенсивный, чем в разделе А, мелодия в скрипичном регистре, достигающая высшей точки настроения, говорит о том, что Ван Сифэн раскаивается в своем поступке, но уже слишком поздно.

Раздел С (такты 25-36) состоит из двух фраз, d и e, с мелодией в среднем регистре и октавным скачком вниз в последней строке "окончательная неопределенность" перед возвращением к доминанте, сатирически описывая тот факт, что Ван Сифэн, имевший большой успех при жизни, подвергся в тюрьме жестокому обращению и закончил свою жизнь, завернув тело в соломенный матрас.

3.4 Использование этнической инструментальной музыки

В композициях сюиты «Сон в красном тереме» Ван Липин умело использует богатую и разнообразную этническую инструментальную музыку, придавая музыке телесериала ярко выраженную атмосферу традиционной китайской культуры.

Например, в «Песне погребенных цветов» для передачи атмосферы и создания траурно-печального тона используются эрху, пипа и другие китайские народные музыкальные инструменты; в песне «Три совершенства» используется гужэнь (китайская цитра), звук которого меняется от слабого к сильному, для вступления к основной мелодии и для задания тональности песни – «Глубокие эмоции и грусть»;

В «Песне Цинвэнь» используются гучжэн, бамбуковая флейта и другие народные инструменты, мелодия здесь более жизнерадостная, что говорит о том, что сердце Цинвэнь выше неба, а ее жизнь тоньше бумаги, но при этом создается настроение светлой грусти; в «Песне Цзылинчжоу» используются бамбуковая флейта, шэн и другие китайские народные инструменты, описывающие мрачность осени и задающие тон трагическому концу Цзылин; в песне «Вздыхая по Сянлин» народные инструменты шэн, эрху, гучжэн и люцинь задают тон несчастной судьбы Сянлин; в песне «Кости и плоть» пипа, шэн, гучжэн, эрху и люцинь нагнетают грусть и гнев песни, задают тон горю и возмущению Таньчунь по поводу скорой женитьбы; в песне «Усталость быть мудрым» используются щипковые и смычковые струнные инструменты в сочетании с напевом, сатирически воспевающим ум Ван Сифэна. Во всех сюитах «Сна в красном тереме» Ван Липина используются китайские музыкальные инструменты, что не только добавляет музыкальные слои к характеристике героев пьесы, но и подчеркивает этническую принадлежность музыки.

4. Заключение

Песни Ван Липина, написанные для телесериала «Сон в красном тереме», обладают собственной художественной ценностью, его произведения широко распространяются уже тридцать шесть лет и являются образцовыми произведениями китайской кино- и

телемузыки, обогащая культурное наследие и художественный подтекст. Большая часть литературы, посвященной телеспесням Ван Липина «Сон в красном тереме», анализируется с точки зрения анализа пения и изображения персонажей, в то время как обсуждение и исследование музыкального стиля Ван Липина недостаточно глубокое. В данной статье обобщается характеристика телеспесен Ван Липина на основе этнической модальной тональности, оперных элементов, сочетания текстов и песен, использования этнической инструментальной музыки и делается вывод о том, что его музыкальный стиль имеет сильный этнический колорит. Его произведения уходят корнями в традиционную китайскую культуру, сохраняя при этом характерные индивидуальные черты, что не только способствует развитию китайской кино- и телеиндустрии, но и делают "китайский стиль" музыки известным на международной сцене.

ЛИТЕРАТУРА

1. Цао Ливэнь. Анализ этнической принадлежности вокальных произведений Ван Липина в кино и на телевидении. Университет Яншань, 2019.
2. Сие Цзин. Исследование музыкальных произведений сюиты «Сон в красном тереме». Дом драмы, 2022. №32. С. 66-68.
3. Дин Лин. Доверенное лицо «Сна в красном тереме» - северные культурные настроения в музыкальном творчестве Ван Липина. Contemporary Music, 2018. №2. С. 1-3.
4. Чжан Юйин. Анализ формирования музыкального образа и пения женских персонажей в телесериале 1987г. «Сон в красном тереме». Юньнаньский нормальный университет, 2022. С. 27-33.
5. У Чуньмэн. Музыка и литература: Ван Липин и «Сон о красном тереме». Manson, 2012. №17. С. 103-104.

REFERENCES

1. Cao Liwen. Analyzing the ethnicity of Wang Liping's vocal works in film and television. Yangshan University, 2019.
2. Xie Jing. Research on the musical works of the suite "Dream in the Red Tereme". House of Drama, 2022. №32. Pp. 66-68.
3. Ding Lin. A proxy of "Dreaming in the Red Tereme" - Northern cultural sentiments in Wang Liping's musical work. Contemporary Music, 2018. no. 2. Pp. 1-3.
4. Zhang Yuying. Analyzing the formation of musical image and singing of female characters in the 1987 TV series. "Dreaming in the red terem". Yunnan Normal University, 2022. Pp. 27-33.
5. Wu Chunmen. Music and literature: Wang Liping and the Dream of the Red Tereme. Manson, 2012. №17. Pp. 103-104.

ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ

Буровкина Людмила Александровна

доктор педагогических наук,
профессор департамента изобразительного, декоративного искусств и дизайна
Институт культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской университет»
e-mail: BurovkinaLA@mgpu.ru

Сизова Ирина Николаевна

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

Ковин Алексей Евгеньевич

аспирант департамента изобразительного, декоративного искусств и дизайна
Институт культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской университет»
e-mail: alexey.kovin@yandex.ru

Burovkina Lyudmila A.

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

Sizova Irina N.

candidate of pedagogical sciences,
Associate Professor of the Department of Fine, Decorative Arts and Design
Institute of Culture and Arts
Moscow City University

Kovin Alexey E.

Postgraduate student of the Department of Fine, Decorative Arts and Design
Institute of Culture and Arts
Moscow City University

ФОРМИРОВАНИЕ ПРОЕКТНОЙ КУЛЬТУРЫ СТУДЕНТОВ-ДИЗАЙНЕРОВ В ПРОЦЕССЕ ОСВОЕНИЯ СПЕЦИАЛЬНЫХ ДИСЦИПЛИН

Аннотация. В статье рассматривается проблема проектной культуры будущих дизайнеров, влияние тенденций современного мира на дизайн в целом, и на процесс подготовки будущих специалистов-дизайнеров в частности. Исследованы современные тренды дизайна и сферы визуальных коммуникаций с целью выявления особо значимых направлений. Подчеркнута необходимость индивидуального подхода в поиске наиболее эффективных методик преподавания в проектной сфере для достижения высокого уровня профессиональной культуры, а также результатов, отвечающих современным требованиям общества к специалистам в области дизайна.

Ключевые слова: дизайн, дизайн-образование, индивидуальный подход, проектная культура, развитие личности, творческая активность, профессиональное образование.

FORMATION OF STUDENTS DESIGN CULTURE IN THE PROCESS OF MASTERING SPECIAL DISCIPLINES

Abstract. The article deals with the problem of design culture of future designers, the influence of trends of the modern world on design in general, and on the process of training future design specialists in particular. Modern trends of design and visual communications sphere are investigated in order to identify particularly significant trends. The necessity of an individual approach in the search for the most effective teaching methods in the design sphere to achieve a high level of professional culture, as well as the results that meet the modern requirements of society to specialists in the field of design is emphasized.

Keywords: design education, individual approach, design culture, personal development, pedagogy of vocational education.

Введение

В современном обществе повысились требования к формированию творческой, востребованной, конкурентоспособной личности, высококвалифицированного специалиста на рынке труда. Главной задачей высшего образования и является подготовка квалифицированных и конкурентоспособных специалистов в востребованных сферах. Переход от постиндустриального общества к информационному положил начало серьезным социально-экономическим изменениям, что влечет за собой необходимость пересмотра, некой переработки и трансформации существующих образовательных программ и методик в сфере дизайн-образования при подготовке студентов в высшей школе.

Особенно актуален вопрос о поиске наиболее эффективных методик преподавания специальных дисциплин, а также о формировании профессиональных и общекультурных компетенций у студентов в сфере дизайна, традиционно вбирающего в себя техническую и художественную области образования. Дизайн в наши дни занимает лидирующие позиции в современном информационном обществе, поскольку «благодаря своей имманентной мобильности находится в авангарде проектной культуры, остро чувствуя нерв времени, отражая протекающие в социуме процессы, новые веяния» [10, с. 5] и постоянно расширяя поле деятельности проектировщиков.

Невозможно отрицать и то, что дизайнерские разработки уже стали неотъемлемой частью человеческой жизни. Если в прошлом дизайн воспринимался как побочный продукт искусства, то сейчас он приобрёл самостоятельную значимость, а средства массовой информации незамедлительно продуцируют его в центр современной цивилизации. От развития дизайна в целом и дизайн проектирования, в частности, как самостоятельного вида деятельности, напрямую зависит качество жизни и сохранение культурного многообразия окружающего мира.

Основная часть

Дизайн, концепции, методы проектирования — ключевые понятия современной профессиональной деятельности, требующей внимания исследователей и глубокого осмысления со стороны специалистов. Идейный вдохновитель «методологического движения» Г.П. Щедровицкий в своих трудах отмечает, что в сфере дизайна невозможно рассчитывать на естественный процесс отбора удачных понятий и решений проектных задач — методология дизайна должна строиться аналогично процессу проектирования инженером какого-либо изделия. Дизайнер, синтезируя творческий подход и технологические разработки, конструирует окружающую среду человека,

непосредственно влияя на формирование мнения, мировоззрения, ценностных установок в обществе, а также стремится не только преобразовать внешний облик объектов, но и раскрыть многогранность их функций и назначений [15].

Однако широкое поле творческих возможностей неминуемо рождает ряд методологических проблем. Среди них отдельно стоит выделить тенденцию к усложнению и видоизменению профессиональных задач современного дизайнера, обусловленную стремительным развитием инновационных цифровых технологий. «В образовательном процессе освоения профильных дисциплин применение новых технологий стало не просто желанием, а насущной потребностью. В современных условиях практически вся работа дизайнера протекает в цифровой среде» [12, с. 159].

Предъявляемые к специалистам требования в области дизайна, растут и меняются быстрее, чем это может учесть система образования. И, в связи с этим, в процессе обучения всё большее значение приобретает не столько получение и накопление студентом определённой суммы знаний и чётких правил, сколько его постоянное стремление к самообразованию, самосовершенствованию; готовность выходить в своей работе за рамки формальных шаблонов, склонность обобщать и анализировать информацию, планировать и критически оценивать свою деятельность, ставить перед собой определённые вопросы, практические задачи и решать их.

Конкурентоспособность студентов-дизайнеров на рынке труда, их способность адаптироваться к сложным условиям постоянно обогащающегося новыми технологическими возможностями и динамично развивающегося мира дизайна обеспечивает развитие проектной культуры в процессе профессиональной подготовки в высшей школе будущего специалиста. Существуют различные определения термина «проектная культура»: например, О.В. Каукина называет проектной культурой «высокий уровень развития способности к проектированию собственной деятельности в различных социально-культурных ситуациях», а по мнению О.И. Генисаретского проектная культура есть ничто иное, как «высший уровень сферы дизайна, надстраивающийся над текущим проектным процессом преобразования и/или воссоздания среды, над такими его составляющими, как проектирующие сообщества, проектное хозяйство, проектируемые части среды и, разумеется, над инфраструктурой дизайна, т. е. функциональными службами, обеспечивающими нормальное течение проектного процесса» [2, 4].

Авторы данной статьи проектную культуру рассматривают не столько как способ выражения творческого начала дизайнера и совокупность проектных знаний и умений, сколько как профессиональное качество специалиста, включающее ценностное отношение к художественно-проектной деятельности, которая сочетает в себе элементы науки, технологии и искусства, творческого подхода к стремлению преобразования действительности и совершенствования собственных способностей. Иными словами, проектная культура предстаёт, как один из аспектов общей культуры личности, формирующийся во время проектной деятельности и определяющий её успешность. Именно проектная культура способствует решению проблемы интеграции в дизайн-образование знаний из различных областей человеческой деятельности. Проектная культура дизайнера характеризуется такими личными качествами как креативность, вариативность, критическое мышление, нестандартный подход к решению проектных задач (изобретательное мышление) [9].

В этой связи важность приобретает преодоление односторонности профессионального развития при подготовке студентов-дизайнеров — зачастую обучающиеся сосредотачиваются на выполнении ограниченного круга профессиональных функций и упускают из виду широкий спектр задач и возможностей дизайна за пределами текущей сферы деятельности и заданной трудовой функции. В течение всего обучения необходимо

способствовать активизации, мотивации студентов-дизайнеров к реализации их личных творческих идей. «Переход от формального выполнения, заданного педагогом, к постановке вопросов, изучению проблем функционирования объекта проектирования является принципиальным поворотным пунктом в мыслительных процессах студента. Приводит к формированию новых способов мыслительной работы, рефлексии проектной деятельности, планирования, ее результатов, в совокупности приводящих к реализации проекта» [7].

Важно ориентировать студентов на агрегацию данных, оценку и переосмысление уже существующих идей и выработку новых, развивать у будущих специалистов творческую личность, которую, как никогда прежде, должны отличать инновационная готовность, ценностная рациональность, рефлексивность, исследовательские умения. В настоящий момент целью дизайн-образования можно назвать нахождение стратегии решения, адекватной стадии развития и типу мышления того или иного студента. На сегодняшний день в высшей школе широкое распространение получили исследовательские, проектные и проблемные методики обучения, основанные на программном материале специальных дисциплин и на системной самостоятельной поисковой работе студентов.

Однако в достижении обозначенной цели при подготовке квалифицированного специалиста-дизайнера значимую роль играет метод индивидуально-личностного подхода, который противопоставляется массовому стандартизированному образованию и ставит в центр образовательного процесса личность обучающегося, учитывая его круг интересов, способности, стилю обучения и темпу усвоения информации. Поскольку смысл самого дизайн-проектирования заключается в эффективной организации пространства с учётом индивидуальных потребностей человека и понимании многогранности объектов, их функций и связанных с ними процессов, можно констатировать тот факт, что и дизайн-образование требует подхода, основанного на индивидуализации обучения для подготовки разносторонне развитого специалиста с достаточно высоким уровнем проектной культуры.

Авторитетным в данном вопросе является мнение А.В. Хуторского. Автор считает необходимым индивидуальное образовательное движение: «Индивидуальная образовательная траектория – это персональный путь реализации личностного потенциала каждого ученика в образовании. Под личностным потенциалом ученика здесь понимается совокупность его способностей: организаторских, познавательных, творческих, коммуникативных и иных. Процесс выявления, реализации и развития данных способностей учащихся происходит в ходе образовательного движения учащихся по индивидуальным траекториям» [14].

Так, индивидуализация образования главным образом предполагает уважение личности и учёт уникальности каждого обучающегося, а также постоянный диалог между педагогом и студентом, их сотрудничество на протяжении всего образовательного процесса. В рамках личностно ориентированного подхода преподаватель становится наставником и партнёром для каждого учащегося, создает комфортные условия для самореализации. Один и тот же учебный материал может быть представлен педагогом разными путями и в различных форматах, которые бы соответствовали образовательным потребностям обучающихся и тем вызовам, которые каждый из них ставит перед собой. Некоторым студентам требуется дополнительное объяснение материала, другим необходимы развивающие упражнения или большее количество визуальных образов, чтобы лучше усвоить информацию.

Результаты исследования

Стоит отметить, что данная методика заключается не в приспособлении целей и содержания программы к отдельному студенту, а в адаптации форм педагогического воздействия к индивидуальным особенностям обучающегося с целью обеспечить оптимальный «запроектированный» уровень развития личности. Благодаря эффективному взаимодействию педагога и студента индивидуально-ориентированный подход позволяет систематизировать поисковую деятельность обучающихся — обобщить и тщательно проанализировать разрозненную и проблемно ориентированную информацию, и на основе полученных данных компоновать проект. Таким образом, каждый обучающийся имеет возможность самостоятельно «проектировать» индивидуальный образовательный маршрут, что способствует появлению новых образовательных подробностей и, как следствие, усилению заинтересованности в изучении образовательного курса, повышению творческой активности, а также формированию индивидуального стиля деятельности будущего дизайнера и созданию собственного профессионального портфолио.

ЛИТЕРАТУРА

1. Волкова, О.Н. Индивидуальная образовательная траектория, как необходимое условие для изучения дизайна в системе образования / О.Н. Волкова, Л.В. Новикова, И.Н. Сизова // Современные проблемы высшего образования. Теория и практика: Материалы Пятой Межвузовской научно-практической конференции. Под общей редакцией С.М. Низамутдиновой. М.: УЦ Перспектива, 2020. – С. 491-498.
2. Генисаретский, О.И. Социально-культурные проблемы образа жизни и предметной среды / О.И. Генисаретский. М.: ВНИИТЭ, 1987. 114 с.
3. Зотова, К.В. Использование личностно-ориентированного подхода для развития творческого воображения у студентов-дизайнеров в процессе разработки книжной графики с использованием цифровых технологий / К.В. Зотова, Л.Н. Романова // Современное педагогическое образование. 2021. № 5. С. 8–13.
4. Каукина, О.В. Формирование проектной культуры будущих дизайнеров в процессе профессиональной подготовки в вузе. Автореф. дис. ... канд. пед. наук / О.В. Каукина. Магнитогорск, 2010. 22 с.
5. Мамонтов, К.В. Формирование проектного мышления в профессиональной подготовке дизайнеров и художников декоративного искусства / К.В. Мамонтов, Т.В. Ганова // Современные проблемы высшего образования. Теория и практика. Материалы Пятой Межвузовской научно-практической конференции / Под общей редакцией С.М. Низамутдиновой. 2020. С. 562-568.
6. Прищепа, А.А. Методическое обеспечение интенсивных образовательных программ по архитектуре и дизайну для старших школьников / А.А. Прищепа, Л.А. Буровкина // Антропологическая дидактика и воспитание. 2022. Т. 5. № 4. С. 121-133.
7. Пучкова, Н.Н. Вариативность и проблема поиска проектных решений студентами в ходе учебного проектирования / Современные проблемы высшего образования. Теория и практика. Материалы Пятой Межвузовской научно-практической конференции, организованной институтом культуры и искусств Московского городского педагогического университета. Под общей редакцией С.М. Низамутдиновой. 2020. С. 635-640.
8. Рощин, С.П. Использование современных коммуникационных технологий на занятиях изобразительным искусством / С.П. Рощин, П.Н. Кандыбей // Азимут научных исследований: педагогика и психология. 2016. Т. 5. № 1(14). С.103-106.

9. Селиванова, Т.В. Искусство проектирования в современной России / Т.В. Селиванова. М.: Изд. дом Коновалова П., 2007. 254 с.
10. Серов, С.И. Стиль в графическом дизайне. 60-80-е годы / С.И. Серов. М.: ВНИИТЭ, 1991. 116 с.
11. Терехова, Е.С. Информационные технологии как системный элемент подготовки будущих дизайнеров / Е.С. Терехова // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2021. № 4. С. 445-457.
12. Уткина, И.В. Влияние современных тенденций в сфере дизайна на процесс подготовки высококвалифицированных специалистов / И.В. Уткина, Л.А. Буровкина // Искусство и образование. 2022. № 3 (137). С. 159-167.
13. Хижняк, Е.А. Педагогические технологии в профессиональной подготовке дизайнеров / Е.А. Хижняк, Т.В. Ганова, Р.В. Пилюгин // Инновации в образовании. 2018. № 11. С. 76-87.
14. Хуторской, А.В. Технология эвристического обучения / А.В. Хуторской. // Школьные технологии. 1998. № 4. С. 55-76.
15. Щедровицкий, Г.П. Философия. Наука. Методология / Г.П. Щедровицкий; [Авт. предисл. А. А. Пископпель и др.]. М.: Изд-во Шк. культур. политики, 1997. 641 с.
16. Prishchepa, A.A. Features of providing intensive educational programs in architecture and design for high school students / A.A. Prishchepa, L.A. Burovkina // Revista on line de Politica e Gestao Educacional, Araraquara, v. 26, n. esp. 2, e022074.
17. Shevchuk, L. Opportunities of using mobile applications by students in the framework of teaching humanitarian subjects focused on the development of sensory-practical activity / L. Shevchuk, M. Konovalova, L. Italienskaia, L. Burovkina, O. Kolosova // Revista Conrado, 19(91). 2023. С. 358-365.

REFERENCES

1. Volkova, O.N. Individual'naja obrazovatel'naja traektorija, kak neobhodimoe uslovie dlja izuchenija dizajna v sisteme obrazovanija / O.N. Volkova, L.V. Novikova, I.N. Sizova // Sovremennye problemy vysshego obrazovanija. Teorija i praktika: Materialy Pjatoj Mezhvuzovskoj nauchno-prakticheskoj konferencii. Pod obshhej redakciej S.M. Nizamutdinovoj. M.: UC Perspektiva, 2020. – Pp. 491-498.
2. Genisaretskij, O.I. Social'no-kul'turnye problemy obraza zhizni i predmetnoj sredy / O.I. Genisaretskij. M.: VNIITJe, 1987. 114 p.
3. Zotova, K.V. Ispol'zovanie lichnostno-orientirovannogo podhoda dlja razvitija tvorcheskogo voobrazhenija u studentov-dizajnerov v processe razrabotki knizhnoj grafiki s ispol'zovaniem cifrovyh tehnologij / K.V. Zotova, L.N. Romanova // Sovremennoe pedagogicheskoe obrazovanie. 2021. № 5. Pp. 8–13.
4. Kaukina, O.V. Formirovanie proektnoj kul'tury budushhij dizajnerov v processe professional'noj podgotovki v vuze. Avtoref. dis. ... kand. ped. nauk / O.V. Kaukina. Magnitogorsk, 2010. 22 p.
5. Mamontov, K.V. Formirovanie proektnogo myshlenija v professional'noj podgotovke dizajnerov i hudozhnikov dekorativnogo iskusstva / K.V. Mamontov, T.V. Ganova // Sovremennye problemy vysshego obrazovanija. Teorija i praktika. Materialy Pjatoj Mezhvuzovskoj nauchno-prakticheskoj konferencii / Pod obshhej redakciej S.M. Nizamutdinovoj. 2020. Pp. 562-568.
6. Prishhepa, A.A. Metodicheskoe obespechenie intensivnyh obrazovatel'nyh programm po arhitekture i dizajnu dlja starshih shkol'nikov / A.A. Prishhepa, L.A. Burovkina // Antropologicheskaja didaktika i vospitanie. 2022, Tom 5, № 4. Pp. 121-133.

7. Puchkova, N.N. Variativnost' i problema poiska proektnyh reshenij studentami v hode uchebnogo proektirovanija / *Sovremennye problemy vysshego obrazovanija. Teorija i praktika. Materialy Pjatoj Mezhvuzovskoj nauchno-prakticheskoj konferencii, organizovannoj institutom kul'tury i iskusstv Moskovskogo gorodskogo pedagogicheskogo universiteta. Pod obshhej redakciej S.M. Nizamutdinovoj. 2020. Pp. 635-640.*
8. Roshhin, S.P. Ispol'zovanie sovremennyh kommunikacionnyh tehnologij na zanjatijah izobrazitel'nyh iskusstvom / S.P. Roshhin, P.N. Kandybej // *Azimut nauchnyh issledovanij: pedagogika i psihologija. 2016. T. 5. № 1(14). Pp.103-106.*
9. Selivanova, T.V. *Iskusstvo proektirovanija v sovremennoj Rossii / T.V. Selivanova. M.: Izd. dom Konovalova P., 2007. 254 p.*
10. Serov, S.I. *Stil' v graficheskom dizajne. 60-80-e gody / S.I. Serov. M.: VNIITJe, 1991. 116 p.*
11. Terehova, E.S. *Informacionnye tehnologii kak sistemnyj jelement podgotovki budushhih dizajnerov / E.S. Terehova // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2021. № 4. Pp. 445-457.*
12. Utkina, I.V. *Vlijanie sovremennyh tendencij v sfere dizajna na process podgotovki vysokokvalificirovannyh specialistov / I.V. Utkina, L.A. Burovkina // Iskusstvo i obrazovanie. 2022. № 3 (137). Pp. 159-167.*
13. Hizhnjak, E.A. *Pedagogicheskie tehnologii v professional'noj podgotovke dizajnerov / E.A. Hizhnjak, T.V. Ganova, R.V. Piljugin // Innovacii v obrazovanii. 2018. № 11. Pp. 76-87.*
14. Hutorskoj, A.V. *Tehnologija jevristsicheskogo obuchenija / A.V. Hutorskoj. // Shkol'nye tehnologii. 1998. № 4. Pp. 55-76.*
15. Shhedrovickij, G.P. *Filosofija. Nauka. Metodologija / G.P. Shhedrovickij; [Avt. predisl. A. A. Piskoppel' i dr.]. M.: Izd-vo Shk. kul'tur. politiki, 1997. 641 p.*
16. Prishchepa, A.A. *Features of providing intensive educational programs in architecture and design for high school students / A.A. Prishchepa, L.A. Burovkina // Revista on line de Politica e Gestao Educacional, Araraquara, v. 26, n. esp. 2, e022074.*
17. Shevchuk, L. *Opportunities of using mobile applications by students in the framework of teaching humanitarian subjects focused on the development of sensory-practical activity / L. Shevchuk, M. Konovalova, L. Italiaskaia, L. Burovkina, O. Kolosova // Revista Conrado, 19(91). 2023. Pp. 358-365.*

Блок Олег Аркадьевич
доктор педагогических наук,
профессор кафедры музыкального образования
факультета музыкального искусства
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»

Blok Oleg A.
Doctor of Pedagogical Sciences,
Professor of the Department of Music Education of the Faculty musical art
Moscow State Institute of Culture

ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ТЕХНИКА МУЗЫКАНТА-ИНСТРУМЕНТАЛИСТА В КОНТЕКСТЕ ОСМЫСЛЕНИЯ ПСИХОФИЗИОЛОГИЧЕСКИХ ВЗАИМОДЕЙСТВИЙ

Аннотация. В статье раскрывается актуальность заявленной проблематики, связанной с изучением исполнительской техники музыкантов-инструменталистов в контексте осмысления психофизиологических взаимодействий. Обращается внимание на мысленно-чувственную природу слуховых представлений и исполнительских действий. Анализируется форма и характер исполнительских движений в совокупности с мышечным напряжением как один из критериев оценки качества исполнительской техники, ее физиологической целесообразности. Определяется векторная модель исполнительских действий. В заключении делаются выводы, подтверждающие значимость и многогранность психофизиологического взаимодействия в инструментальном исполнительстве.

Ключевые слова: исполнительская техника, исполнительские действия-движения, интеллектуальная сторона исполнительства, эмоционально-чувственная сторона исполнительства, инструменталист, психофизиологическое взаимодействие, прообраз, слухо-двигательное представление.

PERFORMING TECHNIQUE OF AN INSTRUMENTAL MUSICIAN IN THE CONTEXT OF UNDERSTANDING PSYCHO PHYSIOLOGICAL INTERACTIONS

Annotation. The article reveals the relevance of the stated problems associated with the study of the performing techniques of instrumental musicians in the context of understanding psychophysiological interactions. Attention is drawn to the mental-sensory nature of auditory representations and performing actions. The form and nature of performing movements are analyzed in conjunction with muscle tension as one of the criteria for assessing the quality of performing technique and its physiological expediency. A vector model of performing actions is determined. In conclusion, conclusions are drawn that confirm the significance and versatility of psychophysiological interaction in instrumental performance.

Keywords: performing technique, performing actions-movements, intellectual side of performance, emotional-sensual side of performance, instrumentalist, psychophysiological interaction, prototype, auditory-motor representation.

В настоящее время важно осознать, что техническое развитие музыкантов-инструменталистов лучше начинать с раннего (дошкольного) возраста, когда появляется возможность целостного, всестороннего и комплексного формирования физиологической и психологической составляющих исполнительского аппарата растущих детей. «Радость новых открытий, ожидание позитива завтрашнего дня, эмоционально-чувственные

всплески, наполненные гармонией художественных образов, — важные составляющие обучения и воспитания музыке детей» [4, с. 131]. Сегодня стали активно проявлять себя следующие негативные тенденции в детском исполнительстве: поверхностное восприятие нотного текста; невыразительное исполнение; возрастающее количество фальшивых звуков; темпо-ритмическая, метроритмическая небрежность; техническая безграмотность; отсутствие интонационной культуры; слабый звуковой контроль; отсутствие целостной подачи музыкальной формы; шаблонность исполнительской трактовки» [1, с. 3].

В современных условиях педагогики музыкально-инструментального искусства возрастает необходимость осмысления физиологических и психологических процессов, которые отражают многогранность исполнительской техники, сложность алгоритмов ее освоения и реализации.

Все более ясным становится то, что интеллектуальное и эмоционально-чувственное развитие музыкантов исполнителей – важное, но не исчерпывающее начало, позволяющее обеспечить успешность освоения профессии «музыкант-инструменталист». К сожалению, эрудиция, кругозор, высокий уровень музыкальной отзывчивости инструменталистов напрямую не решают задачу, связанную с освоением исполнительских навыков. Быть «подкованным» теоретически, иметь определенный багаж знаний, обладать слушательским опытом – не значит стать хорошим исполнителем. Мы имеем много случаев, когда образованные в общемузыкальном плане учащиеся не показывали достойный уровень публичных выступлений.

Дело в том, что наличие интеллектуального и эмоционально-чувственного потенциала музыканта не позволяет напрямую обеспечить ему реализацию своих художественно-исполнительских намерений. Начитанный музыкант, «тонко» воспринимающий музыку, по инерции не становится настоящим исполнителем. Происходит это по нескольким причинам. Во-первых – исполнительскую гипотезу невозможно реализовать без исполнительских действий-движений. Во-вторых – воплощение исполнительских концепций музыкальных произведений предполагает освоение целого комплекса технических средств. В-третьих – построение исполнительской модели потребного будущего не означает успешность ее реализации, не является безусловным фактором. Другими словами, «мостик» (представил – сыграл) не отражает весь психофизиологический алгоритм исполнительского процесса, не соединяет «берега» музыкального сознания и деятельной природы исполнителя, а главное – не приводит в автоматизированном режиме к искомому техническому и художественному результату.

Речь идет о значимости исполнительской техники музыкантов-инструменталистов. Каково же назначение исполнительской техники? В чем заключается ее функционал? «Технарь» – это хорошо или плохо?

Отвечая на поставленные вопросы, следует отметить то, что исполнительская техника является не только важнейшим средством воплощения художественно-образного содержания сочинений, но и – познания ее величества Музыки, искусства в целом через смежные жанры. С помощью исполнительской техники музыканты осуществляют свою мыслительную деятельность. Активизация творческого мышления музыканта-инструменталиста происходит на основе и с помощью именно исполнительской техники. Она может выступать как катализатором, так и существенным тормозом подобного процесса. Особо стоит сказать об эвристической (поисково-творческой) деятельности, осуществление которой, как правило, идет через череду технических проб и сомнений применения, подбор исполнительских приемов, туше, артикуляции, построение линий фразировки, интонации, когда в аналитический спектр попадает весь художественно-технический арсенал. С помощью техники «прорисовываются» художественно-образные

контуры сочинений и, наоборот», исполнительская модель с ее художественно-эстетической природой, непосредственным образом влияет на характер, направленность исполнительских действий-движений, в итоге – вносит вклад в обеспечение их целесообразности. Здесь работает обратная связь по принципу взаимодействия: техника воплощения – художественный образ – техника воплощения.

Таким образом, становится понятным то, что исполнительская техника представляет:

- средство и процесс воплощения художественно-образного содержания музыкальных произведений;
- средство и процесс познания музыкального искусства, изучения репертуарных программ различных композиторских школ, эпох, направлений;
- фактор активизации творческого мышления;
- основу эвристической (поисково-творческой) деятельности в целом;
- психофизиологическое, художественно-образное и деятельно-творческое единство [2].

Важно иметь в виду то, что «творчество неповторимо в своем пути движения (активно в системе работает сознание и бессознательное); творчество характеризует оригинальность действий (создание нового способа действия, либо оригинальной комбинации известных приемов действия, либо обычной комбинации неизвестных способов действия)» [3, с. 316, 317].

Следует заметить то, что исполнительские действия-движения инструменталистов – своеобразный «проводник» музыкальной мысли. Именно через них решаются задачи, связанные с рождением и развитием звуков-образов. Они во многом определяют качество и характер звучания.

Исполнительские действия-движения через взаимодействие со слуховыми представлениями несут в себе иррациональную информацию, раскрывающую эмоционально-чувственную сторону технической реализации художественно-образной сферы. То есть, исполнительские действия-движения олицетворяют и мысли, и чувства музыкантов-инструменталистов, точнее говоря – мысленно-чувственное и чувственно-мысленное начала.

Справедливо отмечал О.Ф. Шульпяков: «С давних пор известно, что в основе бесконечного разнообразия музыки лежат определенные закономерности, позволяющие исполнителю «схватить искусство» в его главных принципах. Относится это в равной степени как к смысловой организации игрового процесса, так и к движениям, с помощью которых инструменталист реализует свои творческие планы и намерения» [10, с. 221]. Так, например Г.П. Прокофьев объяснял исполнительские неудачи инструменталистов недостаточной углубленностью и конкретностью звуковых образов, рождающих их движений, которые раскрывают идейно-эмоциональный смысл произведений» [8, с. 59]. Подчеркивая необходимость гармоничного единства мыслительной и чувственной слагаемых исполнительства, Л.Л. Бочкарев обращал внимание на следующее: «У преобладающего большинства исполнителей реализация первичного замысла, «эмоциональной гипотезы», воплощение основных идей прообраза, осуществляется нерасчлененно, комплексно, в неразрывном единстве художественных и технических сторон. Такой тип творчества характерен для пианистов К.Н. Игумнова, Г.Г. Нейгауза, С.Т. Рихтера, Л. Николаева, виолончелиста П. Казальса, скрипача Л. Ауэра» [5, с. 232]. Г.М. Цыпин, высказываясь по этому поводу, сообщал следующее: «Мышление представляет собой отражение в сознании человека музыкального образа, понимаемого как совокупность, диалектическое единство рационального (логического) и

эмоционального. Речь идет о двух исходных, основополагающих функциях музыкального мышления – интонационной и конструктивно-логической; необходимо подчеркнуть, что только их сплав, органическое сочетание и взаимодействие делают художественно полноценными процессы музыкально-мыслительной деятельности человека» [9, с. 245]. В свое время еще Р. Шуман педализировал значимость слуховых представлений для инструменталиста, заострял внимание на необходимости их связи, взаимодействия с непосредственным процессом исполнения: «Если ты можешь за фортепиано связать несколько маленьких мелодий вместе, то это уже хорошо; но если они приходят к тебе сами, без помощи фортепиано, радуйся еще больше: это значит, в тебе проснулся внутренний слух» [11, с. 8].

Следует подчеркнуть то, что слуховые представления непосредственно влияют на формирование звуков-образов исполнителя но, в итоге не определяют их конечный результат. На это указывал В.И. Петрушин. Он подчеркивал мысль о том, что слухо-двигательные представления помогают формировать исполнительские действия-движения, но никоим образом их не обеспечивают. Вот его высказывание: «Задачей подготовительного периода следует считать целенаправленное развитие не только музыкального слуха, но и всех видов творческого воображения, включающего в себя и музыкально-слуховые представления, и двигательные, и зрительные. ... При всей специфичности пианистических и других инструментальных движений образные представления о них значительно облегчают овладение ими» [6, с. 221]. «Совершенно очевидно, что обратная связь полученного звучания со слуховой сферой не может быть единственным определителем двигательных форм игры, так как моторика управляется не только слуховыми представлениями, но, что гораздо шире, центральной нервной системой в целом, которая опирается в своей работе на информацию, идущую как от слухового, так и от других анализаторов (прежде всего зрительного и двигательного)» [10, с. 212].

Слуховые представления в большей мере оказывают воздействие на формирование целеполагания исполнительских действий-движений. Слуховой образ как ориентир, модель, целевая установка может обуславливать направленность исполнительских действий-движений. Поэтому их целенаправленность как пример подобного психофизиологического взаимодействия представляет: а) – необходимость исполнительского процесса инструменталиста; б) – важное качество исполнительских действий-движений; в) – диалектическую связь рационального и иррационального, интеллектуального и эмоционально-чувственного начала в исполнительстве.

Слуховое представление не являет собой исчерпывающую субстанцию, на которую целиком и полностью мог бы опереться инструменталист. В спектре своего видения исполнителям важно иметь двигательный компонент, интегрированный слуховым «собратом». Именно слухо-двигательное представление может приблизить музыканта к целостному созданию прообраза и одновременно к проекции его воплощения. Уже на ранней стадии исполнительского акта оно способно стать элементом соответствующего самоконтроля и частью процесса управления исполнительскими действиями-движениями. Слухо-двигательное представление, слухо-двигательный самоконтроль, слухо-двигательный анализ получаемого художественного «продукта», коррекция его слабых (несовершенных) сторон – значимые слагаемые управления исполнительскими действиями-движениями.

Некоторые исследователи в большей степени обращают внимание на формирование и применение двигательно-слуховых представлений, часто связывая их с начальным этапом обучения инструменталистов. Другой ряд ученых изучают преимущественно слухо-двигательные представления обучающихся в учреждениях профессионального музыкального образования. В связи с этим на повестке дня стоит два

вопроса: есть ли между перечисленными видами представлений существенная разница и если есть, то, каково прямое назначение каждого – в отдельности?

У начинающего исполнителя, как правило, нет богатого слушательского опыта. Очевидно и то, что у него отсутствует возможность самостоятельно сформировать слуховое представление искомого музыкального образа. Подобную задачу можно решить, например, с помощью педагогического показа, в процессе которого ученик воочию увидит применение конкретного алгоритма исполнительских действий-движений, приводящих к потребному звуковому результату. В итоге, осмысливая порядок, ход исполнительских действий-движений, позволяющих добиться воплощения прообраза, у ученика постепенно появляется возможность создать впоследствии собственное двигательно-слуховое представление и выйти на уровень его реализации. На данном этапе обучения главная задача – добиться приемлемой цепочки действий-движений, обуславливающих достижение искомого качества звука. Поэтому на начальной стадии обучения инструменталистов и когда им необходимо пополнить собственный арсенал технических средств, целесообразно формировать двигательно-слуховые представления, которые являются «маяками» их технического и технико-художественного развития. Не случайно, высказываясь о психолого-педагогических подходах к музыкантам-исполнителям, В.М. Подуровский и М.В. Сулова утверждали: «Один из методов познания – проба репродукции, копирования действия учителя, объясненного или продемонстрированного им, с альтернативной оценкой самого действия – правильно или ошибочно. У ученика не возникает необходимости самостоятельного поиска действий или иных способов достижения результатов, нет проблем в оценке их. На определенных этапах такая позиция просто необходима, дабы не тратить силы и время на «изобретение велосипеда», «доказательство истин» и т.д. [7, с. 229].

Наряду с этим, по мере расширения слушательского и исполнительского опыта учеников, появляется возможность формирования у них слухо-двигательных представлений, обуславливающих целенаправленность и в итоге эффективность исполнительских действий-движений, приводящих к выразительному, художественно-оправданному исполнению. Художественно-образное (слуховое) начало в данном контексте предстает как отправная точка и одновременно – как относительно итоговая дефиниция. Поэтому именно слухо-двигательное представление имеет предпочтение перед представлением двигательно-слуховым, проекция которого (последнего) заключает в себе достаточно ограниченный диапазон художественного образа. «По мере прохождения фазы первоначальных элементарных знаний и навыков, когда актуализируется необходимость перехода границ умений ученика, предпочтительнее становится совместно-поисковая позиция, когда «умеющий учить», формулируя цель, задачу, не дает алгоритмической (точной по содержанию и порядку) установки на действия для ее достижения и решения. Таким образом, внимание ученика концентрируется сначала на оценке собственных возможностей; насколько они позволяют ему достичь необходимого результата, чего ему недостает для решения поставленной задачи (знаний или умений), как преодолеть несовершенство своих действий» [7, с. 229].

При рассмотрении взаимодействия психологического и физиологического в музыкально-инструментальном исполнительстве, интерес представляют критерии отбора рациональных приемов в индивидуальной технике. Важно указать, что характер движений (физиологическое начало) тесным образом связан с художественно-творческими намерениями (психологическое начало) исполнителя. Нахождение целесообразной двигательной формы определяется результатом приведения художественных намерений в соответствие с физиологическими возможностями инструменталиста. «Все это заставляет нас подходить к оценке любой индивидуальной техники не только с позиций ее

психологической обусловленности, но и с точки зрения ее физиологической целесообразности» [10, с. 219].

Форма исполнительских действий как внешнее проявление их совокупности, характер моторики (мера активности и инерционности, амплитуда, соразмерность, скорость движений и т.п.), а также степень соответствующего мышечного напряжения – не только важные факторы, но и в своем единстве – целостный базис двигательного процесса, обеспечивающего перспективность развития исполнительской техники инструменталистов.

При рассмотрении вектора исполнительских действий выявляется двигательный «лейтмотив», который берет свое начало от первого импульса и заканчивает свой цикл достижением психологических намерений играющего. Затем подобный цикл может многократно повторяться. При этом легко обнаруживается детерминанта физиологического и психологического начала в музыкально-инструментальном исполнительстве, в контексте двигательных проявлений.

Стимулы (эмоционально-слуховая сфера) позволяют начать исполнительское движение. Таким образом, мы имеем «на старте» *действие-стимул*, которое переходит в *действие-стремление*, открывающее путь к воплощению идейно-образного содержания музыкального произведения. Третий компонент предлагаемой векторной модели – *действие-сопереживание*, базирующееся на музыкальной отзывчивости (чувственный элемент). Действие-сопереживание не стоит особняком, а активно интегрируется и переходит в *действие-смысл* (четвертый компонент интеллектуальный), олицетворяющий логико-конструктивное продвижение. Далее приходит время для *действия-оценки* (пятого компонента), после которого цикл направленности исполнительских действий замыкается и может пойти на новый уровень, новый веток, через «свежее» *действие-стимул*. Данный алгоритм направленности исполнительских действий служит наглядным примером перманентной интеграции физиологической (двигательной) и психологической (мысленной, чувственной) сторон. Следует обратить внимание на то, что мысленная и чувственная слагаемые всегда чередуются на базе «лейтмотива» действия. Представим цепочку исполнительского вектора с расшифровкой второго слагаемого в каждом виде движений: *действие-стимул* (чувства + мысли) – *действие-стремление* (мысли) – *действие-сопереживание* (чувства) – *действие-смысл* (мысли) – *действие-оценка* (мысли) – *действие-стимул* (чувства + мысли).

Видно то, что чувственная и мыслительная стороны исполнительских действий находятся либо вместе, либо передают пальму первенства друг другу. Налицо глубокая детерминантность, интеграционные процессы, взаимопроникновения эмоционально-чувственного в интеллектуальное и наоборот. Важно обратить внимание на то, что интеграция психологических сторон осуществляется в «портале» физиологическом, на базе двигательной активности или инерционности, представляя своеобразную надстройку.

На основе изложенного выше материала целесообразно сделать следующие выводы:

1. Изучение исполнительской техники музыкантов-инструменталистов в контексте психофизиологических взаимодействий остается быть актуальной проблемой, разрешение которой может в значительной степени пролить свет на процесс развития и реализации исследуемого феномена.
2. Шириться научная база, подтверждающая то, что интеллектуального и эмоционально-чувственного потенциала инструменталиста недостаточно для формирования и применения его исполнительской техники.
3. Исполнительская техника инструменталиста являет собой:

- средство и процесс воплощения художественно-образного содержания музыкальных произведений;
 - средство и процесс познания музыкального искусства, изучения репертуарных программ различных композиторских школ, эпох, направлений;
 - фактор активизации творческого мышления;
 - основу эвристической (поисково-творческой) деятельности в целом;
 - психофизиологическое, художественно-образное и деятельно-творческое единство.
4. Музыкально-слуховые представления прообраза не определяют напрямую (в автоматизированном режиме) форму и характер исполнительских действий-движений.
 5. Исполнительская техника олицетворяет и мысли, и чувства музыкантов-инструменталистов (мысленно-чувственное и чувственно-мысленное начала), которые интегрируются с физиологической природой действий-движений.
 6. Как двигательно-слуховые, так и слухо-двигательные представления оказывают глубокое воздействие на формирование и реализацию целенаправленных, рациональных, целесообразных, художественно-оправданных, выразительных исполнительских действий-движений.
 7. Подходить к оценке любой индивидуальной техники следует не только с позиций ее психологической обусловленности, но и с точки зрения ее физиологической целесообразности, принимая во внимание: адекватность формы исполнительских действий как внешнее проявление их совокупности; характер моторики (меру активности и инерционности, амплитуду, соразмерность, скорость движений и т.п.), а также степень соответствующего мышечного напряжения.
 8. Модель направленности исполнительских действий доказывает перманентность интеграции физиологической (двигательной) и психологической (мысленной, чувственной) сторон процесса. Следует обратить внимание на то, что мысленная и чувственная слагаемые всегда чередуются на базе «лейтмотива» действия. Демонстрируемая цепочка исполнительского вектора с расшифровкой второго слагаемого в каждом виде движений, является тому наглядным подтверждением: *действие-стимул* (чувства + мысли) – *действие-стремление* (мысли) – *действие-сопереживание* (чувства) – *действие-смысл* (мысли) – *действие-оценка* (мысли) – *действие-стимул* (чувства + мысли).
 9. Исследование интеграционных психофизиологических процессов в инструментальном исполнительстве является достаточно перспективным направлением в педагогике и психологии музыкального образования, музыкального творчества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Блок О.А. Музыкально-инструментальное исполнительство детей: аспекты анализа // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2018. – № 2. – С. 1-9.
2. Блок(х) О.А. Педагогика и психология музыкального творчества как парадигма высшего профессионального образования // Материалы Международной научно-практической конференции. – Хабаровск: ХГИИК, 2013. – С. 86-94.
3. Блок(х) О.А. Творчество в педагогике музыкального образования: методологический подход. – Гуманитарное пространство. Международный альманах, 2014. – Т.3. – №3. – С. 313-326.

4. Блок(х) О.А. Художественно-творческое развитие детей дошкольного возраста на музыкальных занятиях в культурно-досуговых центрах. – Вестник МГУКИ, 2014. – № 1(57). – С. 130-135.
5. Бочкарев Л.Л. Психология музыкальной деятельности. – М.: Классика-XXI, 2006 – 352 с.
6. Петрушин В.И. Музыкальная психология. – М.: Академический Проект; Трикста, 2008. – 400 с.
7. Подуровский В.М., Сулова Н.В. «Правильные действия» в системе обучения музыкантов-исполнителей // Психологическая коррекция музыкально-педагогической деятельности. – М.: ВЛАДОС, 2001. – С. 220-233.
8. Прокофьев Г.П. Формирование музыканта-исполнителя. – М.: Издательство академии педагогических наук РСФСР, 1956. – 480 с.
9. Цыпин Г.М. Психология музыкальной деятельности: Теория и практика. – М.: Академия, 2003. – 368 с.
10. Шулпяков О.Ф. Скрипичное исполнительство и педагогика. – СПб.: Композитор, 2006. – 496 с.
11. Шуман Р. Жизненные правила и советы молодым музыкантам. – М.: П.И. Юргенсон, 1903. – 20 с.

REFERENCES

1. Blok O.A. Muzykal'no-instrumental'noe ispolnitel'stvo detej: aspekty analiza // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2018. – № 2. – Pp. 1-9.
2. Blok(h) O.A. Pedagogika i psihologija muzykal'nogo tvorchestva kak paradigma vysshego professional'nogo obrazovanija // Materialy Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii. – Habarovsk: HGIK, 2013. – Pp. 86-94.
3. Blok(h) O.A. Tvorchestvo v pedagogike muzykal'nogo obrazovanija: metodologicheskij podhod. – Gumanitarnoe prostranstvo. Mezhdunarodnyj al'manah, 2014. – T.3. – №3. – Pp. 313-326.
4. Blok(h) O.A. Hudozhestvenno-tvorcheskoe razvitie detej doshkol'nogo vozrasta na muzykal'nyh zanjatijah v kul'turno-dosugovyh centrah. – Vestnik MGUKI, 2014. – № 1(57). – Pp. 130-135.
5. Bochkarev L.L. Psihologija muzykal'noj dejatel'nosti. – М.: Klassika-XXI, 2006 – 352 s.
6. Petrushin V.I. Muzykal'naja psihologija. – М.: Akademicheskij Proekt; Triksta, 2008. – 400 p.
7. Podurovskij V.M., Suslova N.V. «Pravil'nye dejstvija» v sisteme obuchenija muzykantov-ispolnitelej // Psihologicheskaja korrekcija muzykal'no-pedagogicheskogo dejatel'nosti. – М.: VLADOS, 2001. – Pp. 220-233.
8. Prokof'ev G.P. Formirovanie muzykanta-ispolnitelja. – М.: Izdatel'stvo akademii pedagogicheskikh nauk RSFSR, 1956. – 480 p.
9. Cypin G.M. Psihologija muzykal'noj dejatel'nosti: Teorija i praktika. – М.: Akademiya, 2003. – 368 p.
10. Shul'pjakov O.F. Skripichnoe ispolnitel'stvo i pedagogika. – SPb.: Kompozitor, 2006. – 496 p.
11. Shuman R. Zhiznennye pravila i soveti molodym muzykantam. – М.: P.I. Jurgenson, 1903. – 20 p.

Рощин Сергей Павлович

доктор педагогических наук,
профессор департамента изобразительного, декоративного искусств и дизайна
Институт культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Корнилова Варвара Алексеевна

аспирант департамента изобразительного, декоративного искусств и дизайна
Институт культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Roshchin Sergey P.

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

Kornilova Varvara A.

Graduate Student Department of Fine, Decorative Arts and Design
Institute of Culture and Arts
Moscow City Pedagogical University

РАЗВИТИЕ КОГНИТИВНЫХ СПОСОБНОСТЕЙ ДОШКОЛЬНИКОВ НА ЗАНЯТИЯХ МУЛЬТИПЛИКАЦИЕЙ

Аннотация. В статье показана эффективность использования методов наблюдения для решения художественно-творческих задач на занятиях мультипликацией с детьми старшего дошкольного возраста. Результативность используемого метода демонстрируется на примере разработки персонажа для мультипликационного проекта с использованием метода наблюдения. Показано положительное влияние данного метода на развитие когнитивных способностей детей. Рассмотрена динамика развития качественного восприятия явлений мира детьми при использовании данной методики.

Ключевые слова: искусство, творчество, образование, когнитивные способности, наблюдение, восприятие, метод обучения, дошкольное образование, дополнительное образование, мультипликация, изобразительное искусство.

DEVELOPMENT OF COGNITIVE ABILITIES OF PRESCHOOLERS IN ANIMATION CLASSES

Abstract. The article shows the effectiveness of using observation methods to solve artistic and creative tasks in animation classes with older preschool children. The effectiveness of the method used is demonstrated by the example of developing a character for a cartoon project using the observation method. The positive effect of this method on the development of cognitive abilities of children is shown. The dynamics of the development of qualitative perception of the phenomena of the world by children using this technique is considered.

Keywords: art, creativity, education, cognitive abilities, observation, perception, teaching method, preschool education, additional education, animation, fine art.

Развитие когнитивных способностей, включающих в себя восприятие явлений жизни, анализ получаемой информации, память и функции речи, является важнейшим фактором развития личности человека. Без развития когнитивных способностей невозможно представить образование и воспитание человека. Педагогическое воздействие на ребенка какими-либо методами обязательно учитывает развитие когнитивных способностей человека. От умения воспринимать жизненные ситуации, анализировать информацию, умения запоминать и связно излагать свои мысли зависит развитие интеллектуальных способностей человека, его социализация, развитие нравственных качеств и успешная жизнедеятельность. Важным методом развития когнитивных способностей человека является наблюдение. Этот метод наиболее актуален для детей младшего возраста, как ограниченных в силу своего возраста к получению информации. Дети еще не умеют читать, не смотрят телевизор, не пользуются интернетом и многими другими средствами получения информации как более старшие. Основная доступная для них информация доходит способом непосредственного зрительного восприятия. Именно поэтому развитие когнитивных способностей детей методом непосредственного или направленного преподавателем наблюдения является актуальным.

Именно с помощью своих органов чувств дети получают визуальные образы явлений окружающего мира, которые наиболее ярко выражаются именно в детском возрасте, в связи с чем лучше фиксируются в их подсознании. Преимущественно задействуются зрение и слух ребенка, поскольку с их помощью он наиболее полно воспринимает окружающую его действительность, способен улавливать и усваивать информацию, поступающую ему из окружающего мира, которую в дальнейшем начинают обрабатывать и другие механизмы, работающие слаженно в сложной системе когнитивных навыков.

Наблюдение – это умение всматриваться в явления окружающего мира, выделять в них существенное, основное, замечать происходящие изменения, видеть их причины, делать выводы. По мнению ученых и педагогов, учить ребенка наблюдательности необходимо с раннего возраста, развивая его когнитивные способности, умение сосредотачиваться на предмете, замечать главное, размышлять об увиденном, выражать мысли словом. Анимация и детские мультфильмы являются важной и значительной частью культуры и особенно востребованы детьми и активно влияют на развитие каждого ребенка. Использование этого важнейшего фактора развития ребенка давно замечено учеными и педагогами. Однако применительно к занятиям изобразительным искусством существующие методики требуют еще развития, особенно в направлении развития когнитивных способностей.

Создание мультипликационного фильма требует особенного внимания к наблюдению, как важнейшему методу творческого процесса. При отсутствии умения замечать явления окружающего мира, будет невозможным его реалистичное воспроизведение в анимации, а именно внешний вид персонажей, их поведение, мотивы, а также вид и наполненность фонов и декораций. Человек, работающий над мультипликационным проектом, обязан преобразовывать полученную из внешнего мира информацию в визуальные образы, которые будут фигурировать в анимационном проекте. На это напрямую влияют когнитивные способности человека. Говоря о детях дошкольного возраста, развитие их когнитивных способностей имеет решающее значение в успешном достижении ими собственных целей в жизни и результатов, а также в преодолении непременно возникающих трудностях и проблемах, зачастую требующих творческого подхода к их решению. Именно поэтому так важно уделить должное внимание проблеме развития когнитивных способностей детей дошкольного возраста и поиску мер педагогического воздействия для достижения лучших результатов.

Экспериментальные исследования по оценке влияния наблюдения на когнитивные способности детей в детском саду проводился в комбинированной группе детей среднего и старшего дошкольного возраста от 4-х до 7-ми лет, средний возраст составил 5 лет. Количество человек, посещающих проводимые занятия в рамках конкретно данного проекта, составляло от 5-ти до 9-ти детей в дни организации кружка. Наблюдение, как метод развития когнитивных способностей детей был активно применен в работе над мультипликационным проектом «Какая же ты, Осень?» для разработки главного действующего персонажа. Экспериментальное исследование и определение критериев развития когнитивных способностей детей требовали создание такого рода главного героя, где его образ подразумевался непостоянным, имеющим несколько своих проявлений. Это обусловлено тем, что осень является переходным периодом от еще зеленого, богатого сочной листвой лета, до пушкинского багрянца и затем завершается печальной спящей порой, окончательно подготовившей природу к долгой зимней спячке.

При опросе детей о том, как они представляют себе осень, были получены ответы, позволяющие составить понятие о первоначально имеющемся детском представлении об осени – классический, довольно статичный вариант, подразумевающий под собой желтые опадающие листья и холод. Дети не имели понимания, почему именно желтеют листья, зачем они опадают, а само событие представлялось само собой разумеющимся, без возникновения дополнительного интереса к его причинам и следствиям. В результате были определены позиции критериев развития когнитивных способностей детей на момент начала проведения эксперимента. Далее в процессе экспериментального исследования были поставлены задачи, определяющие эффективность развития когнитивных способностей детей с помощью метода наблюдения:

- Развить память детей;
- Развить способности к воображению;
- Развить навыки логического мышления;
- Улучшить концентрацию и внимание детей;
- Оказать благоприятное воздействие на способности детей к восприятию.

Целью эксперимента являлось научить детей находить ответы на интересующие их вопросы, подходя к поиску комплексно и творчески, используя свои когнитивные способности.

При работе с детьми за основу была взята сказка Григория Остера «Испорченная погода». На начальных этапах работы над проектом были разобраны диалоги персонажей сказки, дети выражали свои мысли и старались сами отвечать на вопрос, кто был виновен в изменении погоды и почему же на самом деле она испортилась. Варианты ответов представляли собой перечисление других известных детям видов животных. Все ответы детей являлись банальным угадыванием без осознания смысла, а также характеризовались полным отсутствием причинно-следственной связи. После разбора оригинальной сказки детям было предложено посмотреть советский мультфильм 1980 года с аналогичным названием режиссера Расы Артуровны Страутмане. Особое внимание рекомендовалось уделить визуальному наблюдению за изменением погоды на протяжении мультфильма.

Данный мультфильм создан в технике кукольной анимации, за основу был взят сценарий сказки Г. Остера, однако адаптированный для родного края. Вместо африканских животных Попугая, Слоненка, Удава и Мартышки главными героями выступили Енот, Медведь, Зайка и Крот.

Несмотря на то, что вначале прием информации у детей было основано лишь на их слуховом восприятии, а в дальнейшем к нему было добавлено еще и зрительное, дети не смогли прийти к ответу на тему того, почему погода портится в действительности. Это дало повод сделать еще одно заключение о том, что к восприятию у детей не

подключались в полной мере другие виды мыслительных операций, а именно: воображение, мышление, память, внимание и анализ.

Для решения данной проблемы было решено обратиться к природе. Во время прогулок в детском дошкольном учреждении в течение следующей недели педагог кружка мультипликации сопровождал группы детей с воспитателями на прогулке и наблюдал вместе с ними за природой и изменением погоды в течение этого времени. Эксперимент, конечно же, проводился осенью, в октябре. За время, которое прошло от предыдущего занятия мультипликацией до следующего, была зафиксирована различная погода, от солнечных теплых безветренных дней до хмурых и дождливых. На протяжении прогулок детьми было усвоено, что солнце помогает листьям засыхать, ветер – сбрасывать их, а дождь – питать землю, чтобы все растения смогли пережить долгую морозную зиму. Польза приносится не только растительному миру, но и животным, ведь ветер, например, помогает орешкам падать на землю, где их забирают мелкие звери-грызуны, а солнце помогает зреть ягодам, которыми питаются птицы, и т.д. Таким образом детьми была увидена осень во многих ее проявлениях.

В процессе совместного наблюдения с детьми за природой была отмечена положительная динамика качества восприятия ими окружающей среды. Дети использовали свои способности видеть и слышать осознанно, получая и обрабатывая информацию в познавательном ключе, подключали память (от того, что видели несколько дней назад, до воспоминаний погодных осенних явлений прошедших лет), концентрировались на наблюдаемых объектах (животных, растениях, явлениях, своих ощущениях). При помощи наводящих вопросов педагога о причинах и следствиях активно участвовали в беседах об окружающей их природе, что в совокупности и привело их к получению ответов на поставленные вопросы и, соответственно, к улучшению когнитивных способностей.

Затем экспериментальное исследование развития когнитивных способностей детей было направлено на создание главного героя мультипликационного фильма. В качестве данного персонажа дети сами назвали Осень, ведь это она всем руководит в природе с сентября по ноябрь. Дети сообщили педагогу, что именно Осень помогает природе подготовиться к зиме. Однако, являясь переходным периодом, данное время года представляет собой непостоянство, постепенно переходя от теплого лета к холодной зиме, сменяя теплую погоду на уже холодную, сочетая сырость и сухость, солнце и дожди (иногда снег), безветрие и даже ураганы. Именно поэтому было решено разделить воплощение данного персонажа не несколько различных образов. Чтобы лучше понять и нарисовать ее образы, детям были предложены к наблюдению различные пейзажи русских художников, на которых была запечатлена природа в ее разнообразных проявлениях, от раннего сентября (зелень, солнце, яблоки на деревьях и т.д.), затем золотой поры, спокойной солнечной или бушующей ветреной и дождливой, до, наконец, сбросившей листву, угасшей, и принявшей на себя первое снежное покрывало. Для достижения ребенком понимания того, как будет выглядеть герой в каждом его проявлении, необходимо разработать не только его внешний облик, но и определить его настроение и мотивацию в определенный момент времени. Для создания образа молодой и еще зеленой Осени был выбран возраст (маленькая девочка), характер (добрый, мягкий, жизнерадостный, щедрый), настроение (веселое). Чтобы нарисовать такого персонажа, детям было необходимо проявить свою фантазию и воображение, концентрацию, внимание. Также были продемонстрированы наглядные пособия – изображения природы начала сентября, урожайные сады, работающие люди в полях. Из рисунков детей были выбраны наиболее удачные детали, которые могли бы характеризовать Осень в ее первом образе, после чего с их использованием был разработан финальный вид первого образа

главного персонажа.

Второй образ должен был представлять собой дождливую, пасмурную, но уже золотую осень. Возраст – юный, характер – плаксивый, ветреный, вспыльчивый, настроение – грустное, печальное. Для создания визуального образа, гармонирующего с особенностями характера планируемого воплощения, была предоставлена следующая подборка фотографий и картин, демонстрирующих родные пейзажи, включая И. Левитана «Осенний день». Дети нарисовали осень довольно различно: варианты с плачущей осенью комбинировались с грустной, ходящей под тучей с дождем, однако все изображения детей изображали богатое золотое платье из листьев и золотую корону. Были также выбраны лучшие идеи (обязательно у каждого ребенка взято что-то свое, чтобы все могли внести часть своего собственного труда в создание образа) и на их основе создан второй образ Осени.

Следующий образ должен был быть обратным предыдущему по смысловой нагрузке, при этом не сильно отличаясь по внешним признакам, т.е. перед детьми стояла задача изменить не одежду, а настроение и «реквизит». Для наглядного сравнения настроений одного и того же осеннего периода была продемонстрирована картина И. Левитана «Золотая осень», а также другие картины не менее известных художников, на которых золотая осень сияла счастьем и радостью благодаря солнечным лучам и хорошей погоде, которую в народе еще называют «бабье лето». Осень стала «старше» возрастом, обрела багровый румянец, золотые листья сменили зелено-желтую гамму на огненную оранжево-красную, а характер приобрел беззаботный солнечный оттенок. Вновь благодаря совместной работе детей и педагогов был создан требуемый образ золотой и солнечной осени.

В качестве последнего образа было создано воплощение поздней осенней поры, потерявшей листву и припорошенную снегом, что представляет собой олицетворение ноября. Детям было представлено множество наглядных пособий, среди которых присутствовали картины различных художников, запечатлевших на своих полотнах осень данного заключительного периода и фотографии подобных пейзажей. Дети внимательно рассмотрели представленные материалы, и совместно с педагогом вспомнили, как заканчивалась осень в предыдущие года. Также детям были представлены примеры открыток с рябиной и птицами, лакомившимися ей. Сама образ осени в дальнейшей беседе с детьми был определен как сидящая старушка, характер ее приобрел спокойный умиротворенный лад, а настроение характеризовалось легкой меланхолической нотой. Дети смогли реализовать свои идеи на бумаге. Анализ содержания рисунков показал наличие минимум одной характерной детали для ноября в каждом из них. Это позволило создать общими силами финальный образ главного героя мультипликационного фильма.

По итогу работы детьми в сотрудничестве с педагогом было создано четыре различных образа одного времени года – осени. Дети смогли увидеть разнообразие проявлений деятельности природы с сентября по ноябрь благодаря своим личным наблюдениям во время прогулки в детском дошкольном учреждении, а также анализу наглядных пособий, предоставленных педагогом мультипликационной студии на занятиях, посвященных проработке образов главного героя. На создание каждого образа было выделено полноценное занятие, поскольку каждое из них включало в себя беседу, наблюдение, обсуждение и творческую часть работы – индивидуальную на первом этапе и коллективную на завершающем. Олицетворения осени получились гармоничными, легко узнаваемыми, в каждом из них прослеживалась индивидуальность, объединенная общим идейным замыслом. При этом командная работа принесла очевидные результаты. Каждый ребенок внес свой вклад в создание главных персонажей мультфильма. Для создания каждого образа детям приходилось концентрировать свое внимание на предоставляемых

пособиях, подключать память (долговременную, эмоциональную, образную, осязательную, зрительную, логическую), проявлять высокий уровень фантазии и воображения для создания образа осени в каждом своем проявлении в своих рисунках.

Таким образом, поставленные педагогические задачи были выполнены, а цель эксперимента достигнута. Использование методов наблюдения на занятиях мультипликацией оказало благоприятное воздействие на комплексное развитие когнитивных способностей детей дошкольного возраста, помогло им творчески подойти к поиску ответов на сложные вопросы об окружающем их мире и решать поставленные задачи как индивидуально, так и работая в команде.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алпатов М. Немеркнушее наследие: Кн. Для учителя / Сост. С.П. Истратова; предисл. И.Е. Данилова. - М.: Просвещение, 1990 г.303 с.
2. Выготский Л.С. Психология искусства. Учебник / Выготский. Л.С.- М.: Искусство, 1968 г.- 345с.
3. Государственная Программа Российской Федерации «Развитие образования». Стратегические приоритеты в сфере реализации государственной программы Российской Федерации «Развитие образования» до 2030 года (в ред. Постановления Правительства РФ от 07.10.2021 № 1701.
4. Дубровин В.М. Живописные основы художественной грамоты: Монография. / В.М. Дубровин. - М.: МГПУ,2012г.- 212 с.
5. Кузин В.С. Психология: Учебник / В.С. Кузин. – 3-е изд., перераб. и доп.- М.: Просвещение, 1991г.-191с.
6. Кузин В.С. Наброски и зарисовки: Учебник для учителей/В.С, Кузин. –М.: Просвещение, 1970 г.- 129 с.
7. Ломов С.П. Живопись. Учебник / С.П. Ломов. – 3-е изд., перераб. и доп.- М.: АГАР, 2008 г.- 232 с.
8. Н. Молева и Э. Белютин. Педагогическая система Академии художеств 18 века. Учебник/ Н. Молева и Э. Белютин. – М.: Искусство, 1956 г.-540 с.
9. Ростовцев Н.Н. очерки по истории методов преподавания рисунка: Учебное пособие/ Н.Н. Ростовцев. – М.: Изобразительное искусство,1983г.- 288с.
10. Роцин С.П. Формирование профессионально- личностных потребностей художника-педагога. Монография/ С.П. Роцин-М.; МГПУ, 2013г.-112с.
11. Роцин С.П. Живопись. Основы теории и практики. Учебное пособие/ С.П. Роцин. М.: Центр Медиа Проектов «АБФ», 2008 г. – с.216 ил.
12. Роцин С.П. Композиция как учебная дисциплина// Наука и школа. - М.: МПГУ. – 2018. - №2. - С. 80-83.
13. Филиппова Л.С. Значение рисования с натуры в развитии навыков художественного восприятия у детей // Перспективы художественно-образовательного и социокультурного развития столичного мегаполиса. - 2016. - С. 220-224.
14. Хлебников А.С. Диалог художников прошлого и настоящего // Балет. – М. - 2010. - Т. 161. - № 2. - С. 56-59.

REFERENCES

1. Alpatov M. Nemerknushhee nasledie: Kn. Dlja uchitelja / Sost. S.P. Istratova; predisl. I.E. Danilova. - M.: Prosveshhenie, 1990 g.303 p.
2. Vygotskij L.S. Psihologija iskusstva. Uchebnik / Vygotskij. L.S.- M.: Iskusstvo, 1968 g.- 345p.

3. Gosudarstvennaja Programma Rossijskoj Federacii «Razvitie obrazovanija». Strategicheskie priority v sfere realizacii gosudarstvennoj programmy Rossijskoj Federacii «Razvitie obrazovanija» do 2030 goda (v red. Postanovlenija Pravitel'stva RF ot 07.10.2021 № 1701).
4. Dubrovin V.M. Zhivopisnye osnovy hudozhestvennoj gramoty: Monografija. / V.M. Dubrovin. - M.: MGPU, 2012g.- 212 p.
5. Kuzin V.S. Psihologija: Uchebnik / V.S. Kuzin. – 3-e izd., pererab. i dop.- M.: Prosveshhenie, 1991g.-191p.
6. Kuzin V.S. Nabroski i zarisovki: Uchebnik dlja uchitelej/V.S, Kuzin. –M.: Prosveshhenie, 1970 g.- 129 p.
7. Lomov S.P. Zhivopis'. Uchebnik / S.P. Lomov. – 3-e izd., pererab. i dop.- M.: AGAR, 2008 g.- 232 p.
8. N. Moleva i Je. Beljutin. Pedagogicheskaja sistema Akademii hudozhestv 18 veka. Uchebnik/ N. Moleva i Je. Beljutin. – M.: Iskusstvo, 1956 g.-540 p.
9. Rostovcev N.N. ocherki po istorii metodov prepodavanija risunka: Uchebnoe posobie/ N.N. Rostovcev. – M.: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1983g.- 288p.
10. Roshhin S.P. Formirovanie professional'no- lichnostnyh potrebnostej hudozhnika-pedagoga. Monografija/ S.P. Roshhin-M.; MGPU, 2013g.-112p.
11. Roshhin S.P. Zhivopis'. Osnovy teorii i praktiki. Uchebnoe posobie/ S.P. Roshhin. M.: Centr Media Proektov «ABF», 2008 g. – P.216 il.
12. Roshhin S.P. Kompozicija kak uchebnaja disciplina// Nauka i shkola. - M.: MPGU. – 2018. - №2. - Pp. 80-83.
13. Filippova L.S. Znachenie risovanija s natury v razvitii navykov hudozhestvennogo vosprijatija u detej//Perspektivy hudozhestvenno-obrazovatel'nogo i sociokul'turnogo razvitija stolichnogo megapolisa. - 2016. - Pp. 220-224.
14. Hlebnikov A.S. Dialog hudozhnikov proshlogo i nastojashhego// Balet. – M. - 2010. - T. 161. - № 2. - Pp. 56-59.

Воуба Виктория Гарриевна

кандидат педагогических наук,

доцент кафедры музыкального воспитания и образования

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет

им. А. И. Герцена»

e-mail: victoria1103@mail.ru

Чу Цзиня

аспирант кафедры музыкального воспитания и образования

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет

им. А. И. Герцена»

Vouba Viktoriia G.

Candidate of Pedagogical Sciences,

Associate Professor of the Department of Music Education

The Herzen State Pedagogical University of Russia

Chu Jingya

Postgraduate student of the Department of Music Education

The Herzen State Pedagogical University of Russia

ПРОБЛЕМА ОБЕСПЕЧЕНИЯ КВАЛИФИЦИРОВАННЫМИ ПЕДАГОГАМИ ФОРТЕПИАНО В СЕЛЬСКИХ ШКОЛАХ КИТАЯ

Аннотация. В статье рассматривается проблема обеспечения квалифицированными педагогическими кадрами, в частности педагогами фортепиано, в сельских школах Китая. Обозначена специфика культурно-социального развития сельских школ, которая напрямую влияет на общий уровень образования. Охарактеризованы основные причинно-следственные связи, приводящие в конечном итоге к расширению проблемного поля фортепианного образования в сельской местности. Предложены пути решения обозначенных проблем.

Ключевые слова: фортепианное образование, педагогические кадры, сельские школы Китая, проблемы и пути их решения.

THE PROBLEM OF PROVIDING QUALIFIED PIANO TEACHERS IN RURAL SCHOOLS IN CHINA

Abstract. The article examines the problem of providing qualified teachers, in particular piano teachers, in rural schools in China. The specifics of cultural and social development of rural schools, which directly affects the general level of education, are indicated. The main causal links that ultimately lead to the expansion of the problem field of piano education in rural areas are described. The ways of the decision of the designated problems are offered.

Keywords. Piano education, pedagogical staff, rural schools of China, problems and ways to solve them.

Введение

В условиях современных трансформационных процессов, происходящих в сфере образования Китая, внимание ученых привлекают проблемы сельской школы. Важной стратегической задачей развития образования в XXI веке является создание системы непрерывного обучения и воспитания подрастающего поколения, формирование целостной, всесторонне развитой личности. Государственная национальная программа «Образование» призывает к созданию условий для удовлетворения образовательных и

воспитательных нужд. Это касается не только городских, но и сельских школ. В Декларации прав ребенка отмечается, что ребенок имеет право на получение образования, которое должно быть бесплатным и обязательным. Ему должно даваться образование, которое способствовало бы общему культурному развитию и благодаря которому ребенок мог бы на основе равенства возможностей развить свои способности и мышление, осознать нравственную и социальную ответственность и стать полезным членом общества.

Обсуждение

На сегодняшний день для образования Китая, в частности фортепианного, острым вопросом остается общеобразовательная сельская школа. Ее проблемы являются общегосударственными, поскольку от дальнейшего развития школы в сельской местности во многом зависят темпы и качество культурно-социальных преобразований в деревне.

Огромная популярность фортепиано в Китае привела к активизации проблемы подготовки педагогов фортепиано в учебных заведениях художественной направленности различного уровня (консерватории, академии искусств, педагогические вузы, многопрофильные университеты и т. д.) Китая. Вышедшие из родных стен своих *alma mater*, дипломированные педагоги фортепиано стремятся покорять высоты педагогического Олимпа. Конечно, многие молодые педагоги стремятся устроиться в престижные учебные заведения (детские музыкальные школы, частные школы и студии и т. д.), предоставляющие им не только социальный статус, но и материальные возможности. Во многом эти факторы влияют на качество детского фортепианного образования. Особенно это касается сельских школ в различных провинциях Китая, которые страдают от нехватки высококвалифицированных опытных педагогов, а значит и общего культурного уровня развития.

Если обратиться к изучению историографической составляющей данного вопроса, то стоит отметить существующие научно-исследовательские разработки китайских ученых. Развитие фортепианного образования в Китае представлено в научных статьях и диссертационных исследованиях китайских ученых (Ван Юйхэ, Вэй Тинг, Куан Фань, Лю Фуань, Лянь Хайдун, Сунь Минчжу, Хань Пэйцзюнь, Цзюй Цихунь, Чэнь Чжэнь, Чжао Сяошэнь, Дин И и др.).

Формирование и эволюция системы фортепианного образования освещены в диссертационных работах и публикациях китайских ученых Хоу Юэ, Лю Цин, Ян Боху, Лю Ге, Ван Пэйюань, Сун Дань, Сяо Чаожань и др. Основной массив указанных работ посвящен конкретным аналитическим студиям и затрагивает отдельные аспекты темы.

10–20-е гг. XXI в. отмечены появлением ряда исследований, в которых освещаются проблемы профессиональной подготовки будущих педагогов-пианистов и ее методических основ (Чэнь Вейминь, Хоу Юэ, Ин Шичжэнь, Дань Чжаои, Ли Фэйлань, Ли Инхя, Чен Чжэнвэй, Шугуан и др.).

Изучению вопроса методического обеспечения обучения игре на фортепиано в Китае посвящены исследования Бянь Мэн, Ван Бин, Ге Де Юуй, Хоу Юэ, Ши Цзюнь Бо и др.

Особый интерес в контексте определения специфики начального фортепианного образования в Китае представляет диссертационное исследование Дин И «Система фортепианного образования в современном Китае: структура, стратегии развития, национальный репертуар» [2], в котором автор детально изучает не только систему фортепианного образования в Китае, но и поднимает важные проблемы его эффективности, особенности в отношении укомплектованности учреждений художественной направленности высококвалифицированными кадрами.

Целью статьи является рассмотрение важной проблемы обеспечения сельских школ Китая высококвалифицированными кадрами, в частности педагогами фортепиано.

Сегодня при педагогических институтах и университетах Китая открыты музыкальные или художественные факультеты с соответствующим набором специальностей. Заметим, что для бакалавров музыкальных специальностей в педагогических институтах и университетах преподавание фортепиано является не только базовым, но и очень важным профессиональным курсом. Среди престижных педагогических вузов Китая выделим Шанхайский, Пекинский, Нанкинский, Северо-Восточный, Центральный Китайский, Южно-Китайский, Хунаньский и Шэньсийский и др.

Современная методология образования и воспитания студентов-музыкантов в педагогических университетах Китая предусматривает подчинение традиционных, апробированных на протяжении многих веков методов и форм обучения игре на фортепиано, специфике их будущей профессиональной деятельности, а именно: осуществлению будущими педагогами фортепиано музыкально-образовательных, музыкально-исполнительских и просветительских функций. Целью фортепианного обучения в педагогических вузах Китая является не подготовка выпускников к концертной деятельности или высокие пианистические достижения, а формирование у них «высокой исполнительской культуры, отвечающей разнообразной деятельности педагога в школе» [1, с. 32], точнее говоря, обеспечение многоплановости этой деятельности.

Во время обучения в педагогических вузах Китая будущие педагоги фортепиано усваивают педагогические знания и овладевают музыкальным материалом (теоретический, нотный, методический), апробация которого осуществляется при прохождении педагогической практики. Особенности профессиональной подготовки будущих педагогов фортепиано требуют от них владения особым праксеологическим аппаратом, содержание которого основывается на специфике методики преподавания фортепиано.

Однако, сегодня в фортепианном образовании Китая существуют определенные противоречия между необходимостью овладения будущим специалистом всего спектра профессиональных компетенций и изначально низким уровнем базовой подготовки у абитуриентов. Это отмечается и исследователем Янь Цзе, который указывает: «одним из источников слабой фортепианной подготовки выпускников многих педагогических университетов является низкое ее качество у абитуриентов. В стране крайне мало детских музыкальных школ, а частные занятия во многих случаях оставляют желать лучшего» [3, с. 12].

Анализируя проблему обеспечения учебных заведений высококвалифицированными педагогами фортепиано в Китае, обнаруживается явное проявление причинно-следственных связей, которые наглядно отражают суть и существующие противоречия между популярностью профессии педагога фортепиано и степенью обеспечения их профессиональной подготовки.

По мнению исследователя Дин И, «причины нехватки квалифицированных кадров многообразны. Это количественно ограниченный набор студентов в профессиональные вузы, порождающий ненормальные пропорции между числом выпускаемых ежегодно педагогов и огромной многомиллионной массой детей, желающих обучаться игре на фортепиано» [2, с. 33].

Невероятная популярность обучения игре на фортепиано среди различных возрастных групп (дети, подростки, взрослые) привело к открытию в Китае огромного количества частных музыкальных школ, курсов, мастер-классов, которые проводят свои

занятия как офлайн, так и онлайн. То есть, помимо существующих лицензированных учебных заведений различного уровня подготовки, в Китае выкристаллизовался отдельный пласт культурно-образовательных заведений, предлагающих всем желающим освоить навыки игры на фортепиано.

Важно отметить, что использование различных коммуникативно-информационных технологий в освоении навыков игры на фортепиано, гораздо чаще встречается среди городского населения страны. Сельские регионы предпочитают «прикоснуться к прекрасному» с помощью традиционных технологий.

Проблема обеспечения педагогами фортепиано в сельских школах с каждым годом ощущается все острее.

Дин И отмечает, что «дети учатся у не всегда высококвалифицированных педагогов, слушают несовершенную игру своих сверстников, практических, соревновательных возможностей роста у них нет, ибо они не выступают публично, не участвуют в концертах, конкурсах, музыкальных лекциях и обсуждениях» [2, с. 32].

Зачастую урок фортепиано в сельской школе носит коллективную форму, когда в классе обучается одновременно десять учеников. Так, например, в средней школе № 5 уезда Луси, расположенной в городе Уси округа Луси, Сянси-Туцзя и автономного округа Мяо, провинция Хунань, с 2006 года ученикам предлагаются различные бесплатные курсы художественного обучения для развития художественного интереса у учащихся школы (Рис. 1).



Рис 1. Урок фортепиано в сельской школе №5 уезда Луси, расположенной в городе Уси округа Луси, Сянси-Туцзя и автономного округа Мяо, провинция Хунань

В некоторых школах, молодые педагоги сами инициируют организацию уроков фортепиано для детей сельских школ. Подтверждением этого может стать инициатива молодого педагога Ма Сяоцзюань, работающего в средней школе Чжоуцзядянь в районе Динчэн города Чандэ (Рис 2.).



Рис 2. Уроки фортепиано молодого педагога Ма Сяоцзюань, работающего в средней школе Чжоуцзядянь в районе Динчэн города Чандэ

Конечно, несмотря на рвение и энтузиазм молодых специалистов, которые стремятся познакомить учеников с азами игры на фортепиано, проблемы фортепианного обучения в сельских школах и отдаленных провинциях Китая носят глобальный характер. Во многом, это объясняется материально-техническим обеспечением.

Низкий уровень заработной платы на фоне неразвитой инфраструктуры и низкого уровня жизни села делает практически невозможным привлечение квалифицированных кадров в сельские школы. У нас сформировался стереотип, что большинство педагогов в сельской местности – пенсионного возраста. Тем не менее на самом деле большая часть сельских учителей достаточно молода и имеет маленький опыт работы. Так, 1/5 учителей сельской местности моложе 30 лет. Как известно, качество образования улучшается пропорционально опыту педагога.

Заключение

На фоне таких проблем сельских школ не удивительно, что академические успехи учащихся в сельской местности неутешительны. Вряд ли кто-нибудь удивится, что успешность существенно отстает от городов. «В сельских районах и далеких от центра городах приличный концерт можно посетить лишь в лучшем случае раз в году. В обычных небольших городах фортепианная жизнь незаметна, число концертов невелико» [2, с. 32].

Дин И убежден, что «государство должно активизировать усилия по выпуску квалифицированных педагогов. Необходимо целенаправленно открывать новые музыкальные учебные заведения в отдаленных регионах, поддерживать и поощрять морально и материально наиболее талантливых и перспективных молодых специалистов, привлекать больше студентов к исследовательской работе, чтобы обеспечить детское фортепианное образование адекватным, высокого уровня педагогическим составом» [2, с. 36].

Мы также считаем, что одним из эффективных инструментов обеспечения высококвалифицированными кадрами – педагогами фортепиано – может стать создание культурно-образовательного пространства, где будет больше возможностей для общения и кооперации в профессиональной среде. Профессиональное развитие педагогов фортепиано – обязательная составляющая развития качественного начального фортепианного образования.

Высоко оценивая несомненные успехи в развитии художественного образования в Китае, следует отметить, что уровень фортепианного обучения в сельских школах страны еще не достиг желаемого результата. Нерешенной остается проблема слишком высокой стоимости фортепианного обучения во всех звеньях музыкального образования, что в свою очередь влияет на его продолжительность, выбор и квалификацию педагога, а соответственно и качество самого обучения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арчажникова, Л. Г. Методика обучения игре на фортепиано: учебное пособие для студентов IV курса вечернего и заочного отделений музыкально-педагогического факультета / Л. Г. Арчажникова. — Москва : МГЗПИ, 1982. — 82 с.
2. Дин, И. Система фортепианного образования в современном Китае: структура, стратегии развития, национальный репертуар: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Дин И. — Санкт-Петербург, 2020. — 215 с.
3. Янь, Цзе. Система подготовки педагога-музыканта для общеобразовательной школы на кафедрах фортепиано в университетах: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук / Янь Цзе. — Москва, 2020. — 25 с.

REFERENCES

1. Archazhnikova, L. G. Metodika obuchenija igre na fortepiano: uchebnoe posobie dlja studentov IV kursa vechernego i zaochnogo otdelenij muzykal'no-pedagogicheskogo fakul'teta / L. G. Archazhnikova. — Moskva : MGZPI, 1982. — 82 p.
2. Din, I. Sistema fortepiannogo obrazovanija v sovremennom Kitae: struktura, strategii razvitija, nacional'nyj repertuar: dissertacija na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedenija: 17.00.02 / Din I. — Sankt-Peterburg, 2020. — 215 p.
3. Jan', Cze. Sistema podgotovki pedagoga-muzykanta dlja obshheobrazovatel'noj shkoly na kafedrah fortepiano v universitetah: avtoreferat dissertacii na soiskanie uchenoj stepeni kandidata pedagogicheskikh nauk / Jan' Cze. — Moskva, 2020. — 25 p.

Чжэнь Цзин Юань

аспирант кафедры музыкального образования и воспитания
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: zhengjingyuan19@mail.ru

Скафтымова Людмила Александровна

доктор искусствоведения, профессор
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»

Zhen Zong Yuan

graduate student of the Department of Musical Education and Education
The Herzen State Pedagogical University of Russia

Skinmova Lyudmila A.

Doctor of Art History, Professor
The Herzen State Pedagogical University of Russia

ИНЬ ЧЭНЬЦЗУН ИГРАЕТ МУЗЫКУ К. ДЕБЮССИ: ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

В статье подробно проанализировано исполнение Инь Чэньцзунем трех прелюдий К. Дебюсси («Дельфийские танцовщицы», «Затонувший собор» и «Ворота Альгамбры») и особенности его интерпретации. Можно утверждать, что вдумчивая, очень осмысленная интерпретация прелюдий французского композитора демонстрирует зрелость музыканта, глубину его понимания принципов музыкального языка, точное ощущение стиля, а также воплощает некоторые оригинальные идеи самого пианиста. Помимо важных для понимания музыки Дебюсси особенностей прелюдий, также отмечаются некие новые смысловые грани, возникающие в трактовке китайского пианиста. Как правило, он раскрывает, подчеркивает глубинные пласты смысла, имеющие символический характер – и это очень органично и для Дебюсси, представителя символизма в музыке, и для китайской традиционной культуры.

Ключевые слова: Дебюсси, фортепианные прелюдии, интерпретация, звукоизвлечение, символизм.

YIN CHENGZONG PLAYS MUSIC BY C. DEBUSSY: PECULIARITIES OF INTERPRETATION

The article analyzes in detail Yin Chengzong's performance of three preludes by C. Debussy ("Delphic Dancers", "Sunken Cathedral" and "Alhambra Gate") and the peculiarities of his interpretation. It can be argued that the thoughtful, very meaningful interpretation of the French composer's preludes demonstrates the maturity of the musician, the depth of his understanding of the principles of musical language, an accurate sense of style, and also embodies some of the original ideas of the pianist himself. In addition to the important features of preludes for understanding Debussy's music, some new semantic facets that arise in the interpretation of the Chinese pianist are also noted. As a rule, he reveals and emphasizes deep layers of meaning that have a symbolic character – and this is very organic both for Debussy, a representative of symbolism in music, and for Chinese traditional culture.

Keywords: Debussy, piano preludes, interpretation, sound production, symbolism.

Инь Чэньцзун для китайской культуры, можно сказать, легендарная фигура. Он не просто известный пианист, он стал «культурным героем», чья личность и деятельность героизированы и мифологизированы [1]. Его заслуги общепризнаны, а творчество – как исполнительское, так и композиторское, — стало классикой. Во многом благодаря Инь Чэньцзуну сегодня фортепиано занимает такое значительное место в китайской музыке – как в исполнительской традиции, так и в композиторской. И хотя ему посвящено множество работ и популяризаторского характера, и научно-исследовательского, нельзя утверждать, что оно полностью изучено и осмыслено. Поскольку деятельность Инь Чэньцзуна чрезвычайно разносторонняя, охватывает множество явлений как китайской культуры, так и европейской, в результате чего возникают их уникальные пересечения, наиболее интересной нам представляется именно та область исследования, которая связана с интерпретацией китайским пианистом европейской музыки.

Выбор фигуры К. Дебюсси также имеет свои основания. В истории музыки значение творчества К. Дебюсси выходит далеко за пределы французской и даже европейской культуры, кроме того, его музыка не только отражает собственную эпоху, но и во многом определяет дальнейшие пути развития музыки XX века: «Дебюсси в решающей мере способствовал росту важнейших идейно-эстетических тенденций музыкальной современности: выходу за пределы европейской культуры – к музыкальным культурам Востока, усвоению глубинных пластов фольклора и, наконец, неоклассической, неobarочной тенденции» [2, с. 20.].

Общеизвестен факт интереса Дебюсси к восточным культурам, непривычные для европейского уха гармонии, лады, тембры и тембровые сочетания, ритмика создали в его музыке новый звуковой мир, особая природа которого была очевидна уже современникам композитора; и самые ранние сочинения Дебюсси, еще стипендиата Римской премии, вызвали раздраженные комментарии профессоров Академии изящных искусств, обвинения в том, что он «обнаруживает решительную тенденцию к выискиванию странного, преувеличенное чувство колорита» [3, с. 46].

Иначе, чем раньше, у Дебюсси зазвучало все – и оркестр, и фортепиано, и вокальные голоса. При этом композитор отошел от романтической эстетики и полностью изменил не только фонизм музыки, но и ее эстетику и идейное наполнение. И здесь она удивительным образом смыкается с ценностями восточных культур: «Музыка Дебюсси, которую привыкли воспринимать как музыку живописную, красочную, поэтичную, утонченную, созданную для наслаждения, чтобы доставлять удовольствие, на самом деле отличается редкой глубиной. В ней композитор коснулся сущности человеческого бытия, притом – с позиций мифологического мышления. Его волновали общие и вечные проблемы. А поведал он об этом настолько тихо и деликатно, без лишних жестов, без громких слов, без всяких деклараций, словно и сам не догадывался о значении того, что творил» [4, с. 462.]. По мнению исследовательницы, все творчество Дебюсси отражается в его высказывании: «Прислушайтесь к шуму ветра, который пронесется мимо вас, рассказывая вам историю мира» [цит. по: 4, с. 462]. Эти слова звучат как перевод поэтической миниатюры с китайского языка! И это неслучайно, поскольку созерцательность, умение видеть и чувствовать природу, ее красоту, равновесие и умиротворение, «поэтизация мгновения», «соответствие бытия природы и бытия человека» [4, с. 80; с. 463.] являются ценностями и для Дебюсси, и для древней китайской культуры.

Фортепианные прелюдии Дебюсси, входящие в цикл из 24 сочинений, опубликованных в двух тетрадах, являются, пожалуй, наиболее известными, исполняемыми и узнаваемыми из его музыки. В них композитор воплощает новый «образ фортепиано», во многом противоположный его романтической трактовке. У романтиков

фортепиано также могло обладать красочностью, тембровым разнообразием, однако у Дебюсси совершенно пропадает «исповедальный» тон музыки, напротив, возникает эмоциональная сдержанность, подчас даже отстраненность, затаенность.

Л. Гаккель полагает, что особенностью фонизма музыки Дебюсси является новое понимание плотности и пространственности: «Разумеется широко рассредоточенные в пространстве звуковые пласты, обладающие различной массой звучания, различной плотностью звуковой ткани», что создает «иллюзию тембров» [2, с. 22.]. Эти качества музыки Дебюсси представляют сложности для исполнения, поскольку для их воплощения требуется точность, тонкость звуковых градаций, виртуозное владение педализацией, понимание гармонических и фонических функций звуковой ткани. Особую проблему представляет звукоизвлечение, атака звука, умение создавать иллюзии разных тембров при помощи изменения самого прикосновения к клавишам. Одновременно с этим необходимо ощущение обертоновой природы звучащей вертикали, именно она дает насыщенное звучание, «отсюда, собственно, идет ощущение полноты, объемности, нарядности фортепианного звучания; отсюда идет ощущение “звучности – волны”, поднимающейся, опускающейся и поднимающейся снова» [2, с. 27.].

Инь Чэньцзун исполнил и записал все прелюдии Дебюсси (а также многие другие его фортепианные сочинения), и в его исполнении можно слышать многое из того, что представляло ценность для самого композитора.

Прелюдию «Дельфийские танцовщицы» L.117 №1 принято сравнивать с величественным порталом, открывающим цикл. Кроме того, в пьесе запечатлена величественная пластика ритуального танца: «В ней дельфийские танцовщицы, словно сошедшие с барельефа ожившие фигуры, выполняют свой танец величественно и со строгой метричностью» [4, с. 138.]. В пьесе множество линий, «утолщенных» аккордовыми и октавными параллелизмами, расслоение фактуры на регистровые пласты, создающие достаточно мощное и красочное звучание. При исполнении этой прелюдии у пианистов возникает соблазн несколько ускорить и динамизировать этот замедленно-ритуальный танец, в таком случае музыка начинает звучать более эмоционально, цельно и устремленно. Так, например, исполняет эту музыку Г. Нейгауз [5]. Однако, по воспоминаниям Маргерит Лонг сам Дебюсси играл ее «в очень медленном темпе и с точностью метронома» [4, с. 138.].

Инь Чэньцзун, хотя и имеет отношение к русской исполнительской школе, поскольку обучался в СССР, в трактовке прелюдий Дебюсси следует предписаниям и намерениям композитора: он совершенно точно выдерживает характер медленного движения, и в этой намеренной сдержанности начинает проглядывать торжественная ритуальность, понятная представителю китайской культуры с развитой придворно-церемониальной традицией.

В динамике прелюдии преобладает *p* и *pp*, композитор выставляет динамические ограничения практически на каждой строчке, лишь предпоследний аккорд помечен *f*. При этом от исполнителя требуется ясное слышание контрапунктических линий и разнообразное туше в мелодических звуках. Инь Чэньцзун прекрасно с этим справляется, его прикосновение к фортепиано обладает качествами мягкого, но отчетливого прикосновения, пианист с одной стороны дифференцирует и горизонталь линий, и вертикаль гармонических сочетаний, но при этом умеет выслушивать обертоновую спаянность целого, и это дает ощущение единого звукового пространства и особого времени – медленного, но неотвратимого.

В отличие от миниатюрной первой прелюдии, десятая, «Затонувший собор» L.117 №10 – самая развернутая в первой тетради цикла. Она выстроена как гигантская динамическая волна: собор постепенно вырисовывается из тумана, а затем снова в нем

исчезает. Конечно, эта музыка многозначна, ее выразительность выходит за рамки простого описательного изображения легендарного собора – так, Л. Кокорева обнаруживает в ней прямые мотивные связи с оперой «Пеллеас и Мелизанда». В конце серединной секции акцентирована секунда c-d на басу as («трагический пеллеасовский тритон»), четвертая секция звучит в cis-moll, тональности постлюдии оперы, при этом возникает скорбное звучание: «Этот вдруг возникший скорбный оттенок в светлой и торжественной музыке прелюдии, и опора в этот момент на мрачные и трагические тоны Пеллеаса помогают понять метафоричность образа затонувшего собора и его тайну – тайну человеческой драмы» [4, с. 168.]. Таким образом, можно говорить о символизме в этой музыке, смысл ее, равно как и образность, многослойны, и некоторые детали выступают как символы определенных смыслов (например, «пеллеасовский тритон»).

В исполнении Инь Чэньцзуна прелюдия «Затонувший собор» предстает как сочинение значительное, мощное по звучанию и энергетике. Как и в первой прелюдии, пианист скрупулезно выполняет предписания композитора, аккуратно соблюдая динамику, выдерживая темп и фразировочные лиги. Кроме того, Инь Чэньцзун использует разный по качеству фортепианный звук в разных разделах: «твердый» и «плотный» в разделах с параллельными аккордами и более мягкий, «струящийся» в разделах с фигурациями восьмыми длительностями. Аккордовые фрагменты, таким образом, в его интерпретации могут ассоциироваться с камнем собора – во всяком случае, со стихией чего-то плотного и весомого, как камень; в то время как мягко струящиеся фигурации – конечно, с водой (ведь собор затонул!). Камень и вода как воплощение извечных инь и янь, основополагающей бинарной оппозиции для китайской традиционной культуры, добавляют еще один слой смысла в прелюдию Дебюсси, распространяя ее символизм за пределы звуковой вселенной композитора.

Особенно впечатляюще звучит заключительный раздел прелюдии, где в контрапункте соединяются обе темы, репрезентирующие разные стихии: зыбко колышущийся фигурированный басовый голос и тихий, но «твердый» голос аккордовой темы. Исполнителю удается и здесь сохранить различие звука в разных голосах, и в результате возникает не просто картина отраженного в воде собора, но и воплощение концепции, где представленные в этом различном звучании инь и янь предстают отражением друг друга.

Прелюдия «Ворота Альгамбры» L. 123 №3 оценивается как один из «шедевров испанистики» Дебюсси: «Для данной прелюдии характерен особенно жгучий, страстный, взрывчатый характер, яркие, обычно не свойственные Дебюсси, контрасты» [4, с. 178.]. Музыка этой прелюдии во многом противоположна характеру обеих разобранных выше. В ней нет созерцательности, напротив, — стихия танцевальности, моторики движения, а также явная звукоизобразительность, поскольку композитор изображает звучание гитары фламенко: ее переборов, жестких ударов по струнам, терпких гармоний аккордов.

При этом композитор использует приемы, очень характерные для его фортепианного творчества. В прелюдии «Ворота Альгамбры», например, можно услышать прием, который Л. Гаккель называет «прием двух клавиатур»: «расположение рук только на белых и только на черных клавишах» [2, с. 29]. Здесь есть четкое распределение: бурдонная квинта аккомпанемента des-as практически на протяжении всей прелюдии исполняется левой рукой, интонационно-тематические линии верхних голосов на белых клавишах (очерчивая a-moll) – правой. Вместе обе руки создают терпкую, диссонирующую вертикаль перечасных звуков.

Другой прием – rubato: «Это распространенная у Дебюсси ремарка. Ею композитор может пометать целые разделы формы, и функция rubato, таким образом, делается архитектурной, драматургической» [2, с. 35.] В «Воротах Альгамбры» ремаркой

rubato отмечен средний раздел, он контрастен по своей более прозрачной и звонкой сонорике, более прихотливому сочетанию разных пластов фактуры, обилию мелодических «арабесок». Однако, — и это представляет сложность для исполнителя, — rubato предписано играть в сочетании с остигатной ритмикой хабанеры, которая никуда не исчезает!

Л. Гаккель называет такую ситуацию парадоксальной [2, с. 35], но парадоксальна музыка практически всей прелюдии, она до предела наполнена противоречиями: гармоническими (a-moll на основании des), ритмическими (крайняя ритмическая прихотливость на фоне остигано), колористическими (яркие сонорные «пятна» на общем «приглушенном», «темном» фоне), тембровыми (изображение гитары с помощью типично фортепианных приемов), двигательными (есть типологические признаки хабанеры, но она здесь очень статична). Последнее можно расценивать как воплощение не самого танца, а как воспоминания о нем: «Танцующих “на сцене” больше нет. Остались лишь ворота — как напоминание. И в этой прелюдии воплощено специфически дебюссистское отсутствие присутствующих» [4, с. 179.].

«Парадоксальная» пьеса под руками Инь Чэнцзуна приобретает такое же парадоксальное и живое воплощение. По сравнению с исполнением Г. Нейгауза, который делает прелюдию очень красочной, звук довольно плотным и певучим, а танцоров, таким образом, — вполне зримыми, Инь Чэньцун не снимает ни одного противоречия, напротив, всячески их подчеркивает. Начальный звук «отчаянного крика гитары» [4, с. 180.] в его исполнении резкий, сильный и графичный. Для исполнителя здесь важна не красочность, а внутренняя конфликтная взрывчатость. По сравнению с исполнением Нейгауза рояль Инь Чэньцзуна гораздо менее многокрасочен, однако красочность как бы «снимает» взрывчатую динамичность музыкальной ткани, а это в намерения китайского пианиста, судя по всему, не входит.

В среднем разделе прелюдии (Rubato) пианист создает настолько красивую, хрустальную звучность в арабесках верхнего регистра, что на второй план отходят и изображение гитары, и хабанера, и даже «угрожающая» остигатная квинта в низком регистре. Здесь вполне можно говорить о красочности, фонизме очень специфического фортепианного звука, однако Инь Чэньцун, на наш взгляд, здесь несколько не противоречит замыслу Дебюсси, напротив, эта интерпретация раскрывает ее новые грани. Звук рояля здесь напоминает скорее нежный перезвон ветряных колокольчиков, и таким образом указание “rubato” пианист будто бы распространяет и на трактовку фортепианного тембра. Это добавляет новую смысловую грань в музыку «Ворот Альгамбры», и снова дает некий дополнительный уровень смысла, противопоставления стихий: твердой и неподвижной (остигатной) стихии камня (ворота Альгамбры или другие «вечные» каменные сооружения) и легкой и текучей (светлой по тембру, выписанными вне основного времени арабесками) стихии воздуха.

Оглядываясь на все творчество Инь Чэньцзуна, можно предположить, что Дебюсси должен был быть очень интересным для него композитором, чьи сочинения могут вдохновлять и подавать множество новых идей. Известно, что Инь Чэньцун проявил себя и как композитор, который из музыки других авторов буквально «скомпоновал» произведения, благодаря которым весь мир узнал о китайской музыке, а также именно с их помощью была легитимизирована прежде запрещенная западная музыка [6]. Фортепианный концерт «Желтая река» (также переводят как «Река Хуанхэ»), фортепианная сюита «Красный фонарь» (возникшая как аккомпанемент к вокальным партиям пекинской оперы), в основе тематизма которых лежат китайские народные мелодии, демонстрируют, с одной стороны, почвенную связь с китайской национальной культурой, с другой — способность говорить на языке также очень значительной

европейской фортепианной традиции. В музыке и фортепианного концерта, и сюиты можно проследить прямые связи с приемами фортепианного изложения и развития, как они представлены у Дебюсси, – но это предмет для отдельного исследования. Здесь же мы должны завершить констатированием значительного влияния музыки Дебюсси на Инь Чэньцзуня, и также ее глубокое понимание и очень интересное ее исполнение китайским пианистом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Айзенштадт С.А., Цзэн Яо. Популяризация национальных пианистов в информационных и научно-просветительских изданиях Китайской народной республики // Вестник музыкальной науки. — 2021. — №3. — С. 110-120.
2. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века: Очерки. – Л.: Советский композитор, 1990. – 288 с.
3. Нестьев И.В. Клод Дебюсси // История зарубежной музыки. Вып.5 / Ред. И. Нестьев. – М.: Музыка, 1988. – С. 43-106.
4. Кокорева Л. Клод Дебюсси: Исследование. – М.: Музыка, 2010. – 496 с.
5. Русская фортепианная школа. Том 1. Генрих Нейгауз. — MEL CD 1000746.
6. Цю Нин. Роль творчества Инь Чэньцзун в развитии национального китайского фортепианного искусства // Современное педагогическое образование. — 2022. — №1. — С.103-110.

REFERENCES

1. Ajzenshtadt S.A., Czen YAo. Populyarizaciya nacional'nyh pianistov v informacionnyh i nauchno-prosvetitel'skih izdaniyah Kitajskoj narodnoj respubliki // Vestnik muzykal'noj nauki. — 2021. — №3. — Pp. 110-120.
2. Gakkel' L. Fortepiannaya muzyka HXH veka: Oчерki. – L.: Sovetskij kompozitor, 1990. – 288 p.
3. Nest'ev I.V. Klod Debyussi // Istoriya zarubezhnoj muzyki. Vyp.5 / Red. I. Nest'ev. – M.: Muzyka, 1988. – Pp. 43-106.
4. Kokoreva L. Klod Debyussi: Issledovanie. – M.: Muzyka, 2010. – 496 p.
5. Russkaya fortepiannaya shkola. Tom 1. Genrih Nejgauz. — MEL CD 1000746.
6. Cyu Nin. Rol' tvorchestva In' CHenczun v razvitii nacional'nogo kitajskogo fortepiannogo iskusstva // Sovremennoe pedagogicheskoe obrazovanie. — 2022. — №1. — Pp.103-110.

Егорова Тамара Михайловна
соискатель кафедры истории музыки
ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория
им. М. И. Глинки»
e-mail: egorova.tamara-nn@yandex.ru

Egorova Tamara M.
Candidate of the Department of Music History
Nizhny Novgorod State Conservatory them. M. I. Glinka

О ДВУХ БИОГРАФИЯХ ПЕТЕРИСА ВАСКСА: ТОЧКИ СОВПАДЕНИЯ

Аннотация. Петерис Васкс – один из наиболее ярких представителей современной латышской музыки. Его сочинения – от экспрессивных и драматичных до медитативно-созерцательных – отличаются лиричностью, утонченным психологизмом.

Музыкант начал композиторский путь в конце 1960-х гг. с авангардных опусов. Поиски собственного звучания привели Васкса к неоромантической тенденции, которая к 1970-м гг. закрепилась в качестве основного эстетического и стилизового ориентира. Новый этап трансформации связан с влиянием на музыку латышского автора *sacra nova* и «новой простоты». Под их воздействием в конце 1980-х – 1990-х гг. в его творчестве наметилась тенденция к сакрализации, тяготение к духовной музыке.

Огромное значение для композитора всегда имел «фактор биографии». События личной жизни, а также судьба Латвии и ее народа в конце прошлого столетия нашли отражение в музыке Васкса. Его сочинения – не только художественное высказывание, но и максимально приближенное к действительности выражение авторской жизненной позиции.

Соотношение и взаимодействие двух биографий – личной и музыкальной – один из параметров, который является определяющим для творческой деятельности латышского композитора. Не только сочинения *per se*, но и, в том числе, вектор эволюционных процессов демонстрирует постоянную взаимосвязь двух жизненных линий. Выявить данное взаимовлияние биографий Петериса Васкса на уровне периодов творчества – цель данной статьи.

Ключевые слова: Петерис Васкс, биография, *santo perpetuo*, неоромантизм, «новая сакральность», латышская музыка.

REFLECTION ON TWO PETERIS VASKS'S BIOGRAPHIES: COINCIDENCE POINTS

Abstract. Peteris Vasks is one of the most famous contemporary Latvian composers. His works can be very expressive and dramatic, and vice versa, contemplative and meditative. Nevertheless, all of them are naturally lyric and emotionally sophisticated.

Latvian composer started in the late 1960s with vanguard pieces. Looking for his own sound Vasks turned to neoromantism as the principal aesthetical and stylistic vector since 1970s. The new phase of transformation is connected with *sacra nova* and “new simplicity”. In the late 1980-s – 1990-s they caused the tendency sacralization, the inclination to religious music.

The biography always has a huge influence on composer's oeuvre. Artist's private life, destiny of Latvia and its nation in the end of the previous century reverberated in his music. Vasks's works are not only pieces of art but also the expression of author's active life attitude close to reality as much as possible.

The interdependence between two biographies (personal and musical) is one of major parameters of Vasks's creative activity. The two lifelines interconnection can be found both in pieces of music themselves and also in the way Latvian composer's art evolves. The objective of this article is to reveal the correlation between two Peteris Vasks's biographies.

Keywords: Peteris Vasks, biography, canto perpetuo, neoromantism, sacra nova, Latvian music.

Творческая биография композитора всегда неотделима от его индивидуального бытия. Но степень взаимодействия двух линий в каждом случае уникальна: от отсутствия явных пересечений до «прямого воспроизведения» событий личной жизни в художественном пространстве. Латышский композитор Петерис Васкс¹, несомненно, относится к числу художников, на творчество которых биография оказывает существенное влияние. Понять и раскрыть феномен его музыки можно только во взаимосвязи этих двух линий.

Предмет настоящего исследования – творческий путь Петериса Вакса, который в значительной степени синхронизирован с аспектами и событиями личной жизни. Влияние биографии на музыку Вакса является комплексным и системным, касаясь всех уровней – от философско-эстетической основы до музыкального языка. *Цель* работы состоит в том, чтобы определить специфику их взаимодействия в различные периоды жизни композитора. В рамках исследования были применены биографический, историко-культурный, стилевой, сравнительный методы для выявления основных эстетических и стилевых показателей в различные периоды творчества Вакса и их связь с индивидуальным бытием автора.

Научная новизна заключается в том, что впервые творческая и личная биографии Петериса Вакса рассматриваются вместе, выявляются особенности их взаимовлияния.

На сегодняшний день музыка данного автора в отечественном музыкознании исследована недостаточно. Творчество одного из ведущих современных композиторов Латвии, без сомнений, заслуживает внимания. Настоящая статья является шагом на пути к комплексному осмыслению и изучению музыкального наследия Вакса, что и определяет ее *актуальность*.

В данный момент в творчестве латышского композитора можно выявить три периода. Их примерные хронологические рамки таковы:

1. конец 1960-х – 1970-е гг.: обучение композиции в консерватории Латвийской ССР; время эстетического и стилевого поиска, увлечение послевоенным авангардом;

¹ Петерис Васкс (р. 1946) родился в городе Айзпуде (Курземе, Западная Латвия) в семье баптистского пресвитера Арвидса Вакса и Людмилы Буивида-Вакса. С 1959 по 1964 гг. проходил обучение в Рижской средней специальной музыкальной школе им. Э. Дарзиньша по классу контрабаса. Продолжил обучение в Государственной консерватории Литовской ССР (класс контрабаса В. Серейко), в период с 1961 по 1974 гг. работал в различных оркестрах Литвы и Латвии. После службы в армии вернулся в Латвию. С 1973 по 1978 гг. обучался в Государственной консерватории Латвийской ССР (класс композиции В. Уткина).

С 1978 по 1989 годы работал преподавателем в музыкальных школах Салацгривы, Звейниекциемса, Елгавы, с 1989 года – в Рижском музыкальном колледже им. Э. Дарзиньша (ранее Специальная музыкальная школа). С 1991 года является обладателем долгосрочного контракта с музыкальным издательством Schott Musik (Германия). В 2011 году был основан Фонд Петериса Вакса, содействующий развитию молодых музыкантов Латвии.

Петерис Васкс – обладатель многочисленных государственных и международных премий и наград, почетный член Латвийской академии наук (с 1994 г.), Шведской королевской музыкальной академии (с 2001 г.).

2. конец 1970-х – начало 1990-х гг.: «неоромантический»² период творчества; определение главенствующих образных сфер, становление индивидуальной стилистики и стабилизация музыкального языка;
3. 1990-е гг. – настоящее время: постепенное усиление влияния эстетики *sacra nova*, обращение к сфере духовной музыки; стилевые и языковые изменения в русле «новой простоты».

В каждом из периодов биография автора значительным образом влияет на его творчество. Однако наиболее показательными являются два последних, к которым мы обратимся в настоящей статье.

Второй период в творческой судьбе Вакса совпал с закатом советской эпохи. Музыкант болезненно переживал происходящие в Латвии перемены. Изначально существующий диссонанс мировоззрения композитора с советской действительностью в данный период стал еще острее. Религиозная и национальная «инаковость» Вакса естественным образом способствовала разделению мира на «свой» и «чужой».

Данный период в жизни и творчестве композитора носил ярко выраженный «латышский» (как «не-советский») характер. Национальный вопрос, который всегда беспокоил Вакса, в 1980-е – 1990-е гг. стал ключевым. Музыкант отождествлял свою жизнь с судьбой родины: «меня подчас спрашивают, почему так грустна моя музыка? Но я так чувствую. Может быть, это и есть мой взгляд или даже взгляд моего народа на мир» [2, с. 314].

В меняющейся действительности «латышское» стало для композитора опорой и высшей ценностью, которая, однако, находилась под угрозой уничтожения и обезличивания. Вакс видел свою миссию в сохранении этого мононационального замкнутого «мира»: его народа, истории и культуры, родной природы. Творчество воспринималось композитором как способ «ненасильственного сопротивления» (*nonviolent resistance*) «советскому»: «музыка может быть способом борьбы с абсурдом системы... Я считаю, что в мрачные времена композиторы призваны быть маяками, которые указывают нам путь»³ [3].

Значительное количество сочинений того времени связано с национальной тематикой. Она широко представлена в хоровой музыке Вакса: посвященные народной культуре «Māte saule» («Мать-солнце», 1975) на стихи Яниса Петерса, «Dzimtene» («Родина», 1979-1988), «Ķekatu dziesma» («Праздничная песня», 1981) на народные слова, трагические опусы «Zīles ziņa» («Послание синицы», 1981), «Litene» (1993) на стихи Улдиса Берзиньша и др. Не менее разнообразно тема национального воплотилась в инструментальных сочинениях: «Lauda» для симфонического оркестра (1986), Концерт для английского рожка (1989), Второй струнный квартет «Vasaras dziedājumi» («Летние песнопения», 1983), «Ainava ar putniem» («Пейзаж с птицами», 1980) для флейты соло, «Cantus ad pasem» (1984) для органа и пр. Все сочинения вдохновлены латышским фольклором, пронизаны народными интонациями: «можно сказать, что моя музыка родилась из природы. Я думаю, что это и национальная черта...» [4, с. 21].

Через связь с фольклором Вакс выражал в своей музыке вечные идеалы и ценности, стремление к которым может спасти человека. Ключевым здесь выступал романтизированный «положительный идеал», воплощенный в *canto perpetuo* [2, с. 310]. Сформулированный в советское время «от противного» образ «бесконечного пения» являлся выразителем совершенной красоты, гармонии, нравственной чистоты. *Canto*

² В 1970-х гг. на творчество латышских композиторов значительно повлияла неоромантическая тенденция, которая стала эстетической и стилевой доминантой в национальной музыке последней трети XX – XXI вв. [1].

³ Здесь и далее перевод выполнен автором статьи.

perpetuo является проекцией вечных ценностей в музыкальном пространстве. Особая система интонирования, оно связано с бесконечной кантиленой, квазинародной мелодикой, диатоникой – воплощением «латышского языка» в музыке [4, с. 22], – реализуется с помощью развитой многоголосной фактуры. С каждым новым сочинением композитор уточнял и подтверждал значение *canto perpetuo* как музыкального эквивалента вечных ценностей.

Кульминационным в процессе сближения личной и творческой жизни в тот период можно назвать 1991 год. Переживания композитора по поводу событий «Поющей революции», в результате которой был восстановлен суверенитет стран Балтии, его опасения и надежды на будущее выразились в Первой симфонии «Balsis» («Голоса») для струнного оркестра. Три части («Голоса тишины» - «Голоса жизни» - «Голоса совести») – путь от образов природы, красоты к картинам страшной реальности: «Угроза экологической катастрофы. Танки, ракеты. Угнетенные народы. Прямой вопрос тебе, мне, всем нам...» [2, с. 306]. Но, как и всегда в своей музыке, «печальный оптимист» [4, с. 24] Вакс возвращается в коде к светлой музыке.

Третий период творческой биографии Вакса, начавшийся примерно в конце 1980-х – 1990-е гг., отмечен значительной эстетической и стилевой трансформацией, которая проходила под знаком «новой сакральности». Однако вектор творческого развития и суть произошедших изменений были предопределены предшествующими периодами.

Перемены двух последних советских десятилетий связаны с ослаблением идеологического давления, что наиболее ярко проявилось в сфере культуры. Изменения коснулись, помимо прочего, и религиозного вопроса, что для глубоко верующего Вакса стало особенно значимым. Для композитора открылась возможность выявить религиозную природу своей музыки.

Начиная с 1990-х гг. духовная основа творчества Вакса раскрылась полноценно. Хоровые сочинения⁴ в народном духе сменились сакральными опусами на латыни, немецком и английском языках: «Pater Noster» (1995), «Dona nobis pacem» (1996), «Missa» (2000), «The Fruit of Silence» (2013), «Mein Herr und mein Gott» (2016) «Da pacem, Domine» (2016)⁵ и пр. Композитор стал обращаться к духовной тематике и в инструментальном творчестве: «Vientuļais eņģelis» («Одинокий ангел», 1999) для солирующей скрипки и струнного оркестра, «Viatore» («Странник», 2001), «Epifania» (2010) для струнного оркестра, «Te Deum» (1991) для органа соло и др.

Произошедшие в 1991 году перемены в мире и обществе способствовали трансформации мироощущения Вакса как человека и композитора. С исчезновением «внешнего врага» ослабевал и свойственный предыдущему периоду пафос борьбы. Как следствие, романтический тип высказывания уступил место медитативности, сосредоточенности.

Иное звучание в постсоветский период получила тема национального. Ранее ярко провозглашенное Ваксом «латышское» в музыке теперь все чаще возвращается в форме припоминания, растворяющегося в христианском экуменистическом идеале.

Canto perpetuo – *idée fixe* Вакса – также переосмысливается в религиозном ключе. Вместо «национально ориентированного» звучания «позитивного идеала» автор все чаще трактует таковой в сакральном духе, тяготея к модусу церковных песнопений.

Обращение Вакса к эстетике *sacra nova* свидетельствовало об изменении трактовки известной системы ценностей. Все чаще композитор в своей музыке стремится

⁴ Хронологически первым в каталоге Вакса числится сочинение духовной тематики – хор «Golgātas krusts» («Голгофский крест», 1967) на слова Эдвардса Триеманиса.

⁵ Многие из указанных сочинений существуют в нескольких версиях: для хора *a cappella* и в сопровождении различных оркестровых составов, а также в инструментальных вариантах.

к миру не людскому, а божественному. В поздний период творчества вскрывается изначально свойственное Васксу понимание музыки как пути познания Бога; музыка «дает нам возможность говорить со Всевышним без посредников и переводчиков» [5]. В этом ключе каждое сочинение мыслится автором не только как художественный, но, в первую очередь, как религиозный акт.

Показательно, что в это время появляется новый тип сочинений, обращенных к теме личного прошлого композитора. Речь идет о двух струнных концертах, по сути, автобиографических: «*Tālā gaisma*» («Далекий свет», 1995) и «*Vakara gaismā*» («В вечернем свете», 2020). Разнесенные во времени на четверть века они сущностно представляют своеобразный диптих. Сочинения объединяет не только семантическое родство, но и тембровое решение, прямые связи музыкального материала, автоцитаты.

Итак, творчество всегда представляет художественную рефлексию окружающей действительности. Но Петерис Васкс относится к числу тех авторов, для которых творческая деятельность особенным образом связана и синхронизирована с событиями основной личной жизни. Переживания композитора по поводу происходящего, установки его религиозного мировоззрения, активная гражданская позиция воплотились в особой трактовке феномена художественного произведения и творческого процесса.

Вместе с тем, вновь переживая события реальной жизни в звуковом пространстве, Васкс в опоре на личные убеждения стремится смоделировать новую, более счастливую судьбу для себя и своей страны. Композитор создает свою вторую, неразрывно связанную с основной музыкальную биографию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Kudiņš, J. The tendency of neoromanticism in the stylistic development of Latvian symphonic music in the last third of the 20th century : a summary of the Doctoral work. – Rīga: Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music, 2008. – 41 p.
2. Хараджян Р. Петерис Васкса: песнопения и птицы / Р.И. Хараджян // Музыка из бывшего СССР / сост. В. Ценова. – М.: Композитор, 1996. – Вып. 2. – С. 304-319.
3. Vrins O. Rencontre avec un infatigable «Viatore» [Электронный ресурс]. URL: <https://www.crescendo-magazine.be/rencontre-avec-un-infatigable-viatore/> (дата обращения: 10.10.2023).
4. Незвецкая С. Страницы из Латвии / С. Незвецкая // Музыкальная академия. – 1996. – №3-4. – С. 20–28.
5. Verner A. Zeugnis für die Schönheit der Welt [Электронный ресурс]. URL: <http://alexander-werner.org/klassische-musik/peteris-vasks-im-interview.html> (дата обращения: 10.10.2023).

REFERENCES

1. Kudiņš, J. The tendency of neoromanticism in the stylistic development of Latvian symphonic music in the last third of the 20th century: a summary of the Doctoral work. Rīga, Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music, 2008. 41 p.
2. Kharadzhanyan R. Peteris Vasks: Songs and Birds. *Musyka iz byvshego SSSR* [Music from the Former USSR], Moscow, Composer, 1996, no. 2, Pp. 304-319.
3. Vrins O. Rencontre avec un infatigable «Viatore». Available at: <https://www.crescendo-magazine.be/rencontre-avec-un-infatigable-viatore/>
4. Nezvetckaya S. Pages from Latvia. *Muzykalnaya akademiya* [Music Academy], 1996, no. 3-4, Pp. 20-28.
5. Verner A. Zeugnis für die Schönheit der Welt. Available at: <http://alexander-werner.org/klassische-musik/peteris-vasks-im-interview.html>

Криштопа Андрей Николаевич

соискатель кафедры педагогики и психологии
ФГБОУ ВО «Кубанский государственный университет»
e-mail: krishtopa@inbox.ru

Пивнева Светлана Валентиновна

кандидат педагогических наук, доцент,
доцент кафедры информационных технологий,
искусственного интеллекта и общественно-социальных
технологий цифрового общества
ФГБОУ ВО «Российский государственный социальный университет»
e-mail: tlt-swetlana@yandex.ru

Володин Александр Анатольевич

доктор педагогических наук, доцент,
профессор кафедры информационных технологий,
искусственного интеллекта и общественно-социальных
технологий цифрового общества
ФГБОУ ВО «Российский государственный социальный университет»
e-mail: voalan@rambler.ru

Krishtopa Andrey N.

applicant for the Department of Pedagogy and Psychology
Kuban State University

Pivneva Svetlana V.

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Associate Professor of the Department of Information Technologies,
artificial intelligence and socio-social digital society technologies
Russian State Social University

Volodin Alexander A.

Doctor of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Professor of the Department of Information Technologies,
artificial intelligence and socio-social digital society technologies
Russian State Social University

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ДИДАКТИКО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ФОРМИРОВАНИЯ В ВУЗЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ МЕТАКОМПЕТЕНТНОСТИ БУДУЩИХ УЧИТЕЛЕЙ

Аннотация. В современной обществе трудно переоценить важность качественного профессионального образования учителей, в процессе которого у студентов педагогического профиля формируется профессиональная метакомпетентность. В статье обосновывается взаимосвязь понятий «метакомпетенция учителя» и «метакомпетентность учителя», «профессиональная метакомпетентность учителя» и «профессиональная метапредметная компетентность учителя», представлен авторский взгляд на сущность, вариативные и инвариантные структурные компоненты профессиональной метакомпетентности учителя начальных классов и учителя физики. Авторы статьи констатируют, что актуальность и принципиальная важность формирования в вузе у будущих учителей профессиональной метакомпетентности обусловлена объективной необходимостью выпускникам педагогических вузов реализовывать в школах метапредметный подход, который наравне с компетентностным подходом положен в

основу разработки требований федерального государственного образовательного стандарта среднего (полного) общего образования. Особое внимание в содержании статьи уделено характеристике основных образовательных технологий (проектные технологии, кейс-стади), которые могут использоваться в процессе формирования в вузе профессиональной метакомпетентности будущего учителя, также характеристике дифференцированного, субъектно-деятельностного, контекстного подходов, на реализации которых в образовательной среде вуза базируется процесс формирования и развития рассматриваемой компетентности. В заключении статьи делается вывод: формирование в вузе основ профессиональной метакомпетентности будущего учителя обеспечивает развитость у него способности и готовности к решению реальных профессиональных задач педагогической деятельности, гибкости мышления, способности критически анализировать, верифицировать информацию, применять полученные транснаучные (полидисциплинарные) знания, метапознавательные навыки в различных ситуациях своей жизнедеятельности, адаптировать свой индивидуальный стиль общения к контексту ситуации личностно-деловой коммуникации.

Ключевые слова: профессиональная метакомпетентность учителя, профессиональное образование будущего учителя, метакомпетенции, дифференцированный подход, субъектно-деятельностный подход, контекстный подход.

THEORETICAL AND DIDACTIC-TECHNOLOGICAL FOUNDATIONS OF FORMATION AT THE UNIVERSITY OF PROFESSIONAL METACOMPETENCE OF FUTURE TEACHERS

Annotation. In modern society, it is difficult to overestimate the importance of high-quality professional education for teachers, during which professional meta-competence is formed in pedagogical students. The article substantiates the relationship between the concepts of “teacher meta-competence” and “teacher meta-competence”, “teacher’s professional meta-competence” and “teacher’s professional meta-subject competence”, presents the author’s view of the essence, variable and invariant structural components of the professional meta-competence of a primary school teacher and a physics teacher. The authors of the article state that the relevance and fundamental importance of developing professional meta-competence in future teachers at a university is due to the objective need for graduates of pedagogical universities to implement a meta-subject approach in schools, which, along with the competency-based approach, forms the basis for developing the requirements of the federal state educational standard of secondary (complete) general education. Particular attention in the content of the article is paid to the characteristics of the main educational technologies (project technologies, case studies), which can be used in the process of developing the professional metacompetence of a future teacher at a university, as well as the characteristics of differentiated, subject-activity, contextual approaches, the implementation of which in the educational environment of the university the process of formation and development of the competence in question is based. In conclusion, the article concludes: the formation at a university of the foundations of professional metacompetence of a future teacher ensures the development of his ability and readiness to solve real professional problems of teaching, flexibility of thinking, ability to critically analyze, verify information, apply acquired transscientific (multidisciplinary) knowledge, metacognitive skills in various situations of their life, adapt their individual communication style to the context of the situation of personal and business communication.

Keywords: professional meta-competence of a teacher, professional education of a future teacher, meta-competence, differentiated approach, subject-activity approach, contextual approach.

Введение

XXI век можно с уверенностью назвать веком «Мета»: в различных научных отраслях активно разрабатывается содержательно-структурное наполнение понятий «метанавыки» [9], «метакомпетенции» [10], «метапредметность» [5; 16], «метаобразование» [6], «метарефлексия» [11], а работодатели ищут сотрудников, обладающих метакогнитивными стратегиями [3; 15] и метаспособностями [8; 20].

Прежде чем перейти к рассмотрению сущности понятия «профессиональная метакомпетентность учителя» и процессу ее формирования у будущих педагогов в условиях университета, рассмотрим соотношение понятий «метакомпетенция» и «метакомпетентность».

Понятия «метакомпетенции» (обучающихся, учителя и др.) и «метакомпетентность» (студентов, аспирантов, преподавателей и др.) за последнее десятилетие прочно вошли в научный аппарат педагогических исследований. Данные понятия взаимосвязаны и относятся к различным аспектам развития личности как человека-обучающегося и специалиста-профессионала.

В обобщенном значении метакомпетенцию можно трактовать как: а) совокупность универсальных умений, навыков, которые могут быть применены в различных контекстах и областях деятельности; б) знание, понимание и осознанное применение определенных умений, навыков в различных сферах деятельности (в частности, в сфере планирования деятельности, управления отдельными этапами деятельности, самоанализа и самооценки результатов деятельности) [14].

В свою очередь, в отстраненно-абстрактном виде метакомпетентность можно рассматривать как развитое состояние личности (или способность личности), основанное(ую) на умении использовать на практике совокупность вариативных метакомпетенций (в частности, метакомпетенция по работе с информацией, метакомпетенция по планированию, метакомпетенция по саморегуляции, рефлексивной метакомпетенции, коммуникативной метакомпетенции, метакомпетенция по принятию решений и др.). Метакомпетентность позволяет человеку успешно адаптироваться к изменяющимся условиям, требованиям, оценивать результаты своей деятельности, вносить необходимые коррективы в свои действия для достижения поставленных целей [13; 22; 23].

В целом же, метакомпетентность является мета-уровнем развития общей компетентности и предполагает способность человека (специалиста) учиться, анализировать, оценивать, управлять своими профессиональными и личностными ресурсами. Таким образом, метакомпетенция является основой для развития метакомпетентности; совокупность метакомпетенций предоставляет собой навыки (инструменты) для развития метакомпетентности, которая затем применяется в разных контекстах и сферах деятельности.

Оба понятия (метакомпетентность и метакомпетенция) связаны с самоорганизацией, планированием, саморегуляцией, анализом, критическим мышлением, рефлексией и управлением собственной деятельностью, но отличаются содержательно-объемным наполнением, уровнем абстракции, детализации. И метакомпетенция, и метакомпетентность позволяют специалисту проявлять гибкость, креативность мышления, помогают адаптироваться к новым ситуациям, условиям жизнедеятельности, улучшать и оптимизировать свою деятельность.

Актуальность и принципиальная важность формирования в вузе у будущих учителей профессиональной метакомпетентности обусловлена объективной необходимостью выпускникам педагогических вузов реализовывать в школах метапредметный подход, который наравне с компетентностным подходом положен в основу разработки и

реализации требований федерального государственного образовательного стандарта среднего (полного) общего образования. Метапредметный подход в российской школе направлен на развитие у обучающихся универсальных компетенций (метакомпетенций), которые они будут применять в различных предметных областях и в повседневной жизни. Цель метапредметного подхода заключается в том, чтобы помочь обучающимся развить навыки аналитического и критического мышления, самостоятельности, коммуникативности, способности к самоорганизации и саморегуляции, адаптируемости к изменениям, обучению на всю жизнь и участию в общественной жизни, а также развить навыки самостоятельного решения проблем и вариативные метакомпетенции, которые могут быть применены в различных контекстах жизнедеятельности современного человека [17; 21]. Одной из особенностей метапредметного подхода является акцент на развитие метапредметных компетенций обучающихся не только в урочное время, но и во внеурочной деятельности, что способствует более глубокому и полному их формированию, а это, в свою очередь, требует развития у современных учителей профессиональной метакомпетентности в области организации и проведении разнообразных форм внеклассной работы, как учебного (общеобразовательного, культурно-просветительского, интеллектуально-развивающего), так и воспитательного характера [12].

Кратко рассмотрим соотношение содержательного наполнения понятий «профессиональная метакомпетентность учителя» и «профессиональная метапредметная компетентность учителя».

Профессиональная метапредметная компетентность учителя включает в себя способность и готовность педагога применять (использовать) знания, умения, полученные в одной предметной (научной) области, для решения задач (проблем) в другой области. В образовательном контексте это означает, что учитель способен использовать свои профессиональные и предметные, метапредметные компетенции в целях решения образовательных и воспитательных задач, которые могут выходить за рамки привычной для него специфики [4]. Например, учитель математики, обладающий профессиональной метапредметной компетентностью, может применять свои знания для того, чтобы объяснить ученикам сложные геометрические концепции на примерах из истории архитектуры (живописи, искусства).

Профессиональную метакомпетентность можно трактовать как способность учителя осознанно и гибко с учетом контекста профессиональной ситуации применять свои метакомпетенции, универсальные, общекультурные, профессиональные компетенции для эффективного решения профессиональных задач. Данная компетентность включает в себя понимание целей и задач профессионально-педагогической деятельности, способность к самоорганизации и саморефлексии, а также умения адаптироваться к новым требованиям, контекстам жизнедеятельности. Содержание и структура (совокупность составляющих) понятия «профессиональная метакомпетентность учителя» может варьироваться в зависимости от различных подходов к его пониманию.

Так, например, в рамках компетентностного подхода, профессиональная метакомпетентность рассматривается как интегральное (профессионально-личностное) качество учителя, объединяющее все его профессиональные знания (полидисциплинарные), умения (особенно важны: умения учиться, анализировать массивы информации, планировать свою деятельность, осуществлять педагогическую диагностику), навыки, социально значимые и профессионально важные качества. Компетентностный подход подразумевает, что учитель должен обладать комбинацией различных компетенций (универсальных, общекультурных, профессиональных), системой метакомпетенций, чтобы эффективно выполнять свой профессиональный функционал [7].

С точки зрения рефлексивного подхода, профессиональная метакомпетентность учителя связывается с его способностью к самоанализу, самооценке в процессе профессиональной деятельности, с умениями выявлять свои сильные и слабые стороны, анализировать свои ошибки, совершенствовать свою педагогическую практику, осознавать свои потребности в профессиональном и личностном саморазвитии [11].

С позиции гибридного подхода, профессиональная метакомпетентность учителя рассматривается как комплексное (системно-синергетическое) понятие, включающее в себя как компоненты компетентностного, так и рефлексивного подходов. Учитель должен быть способным объединять различные компетенции для эффективной работы, а также постоянно анализировать свою практику и принимать меры для своего профессионального и личностного саморазвития. Гибридный подход подразумевает, что профессиональная метакомпетентность учителя является результатом взаимодействия различных аспектов его профессионального опыта и самоанализа [13; 18].

Каждый из этих подходов имеет свои преимущества и дает особый взгляд на содержание понятия профессиональной метакомпетентности учителя. Важно отметить, что содержание этого понятия может различаться в зависимости от требований конкретных образовательных систем. Однако, независимо от выбранного подхода, профессиональная метакомпетентность остается ключевым аспектом успешной работы учителя и его профессионально-личностного саморазвития.

Основная часть

В современной обществе трудно переоценить важность качественного профессионального образования учителей, в процессе которого у студентов педагогического профиля формируется профессиональная метакомпетентность. Для ее формирования в условиях профессионально-образовательной среды вуза возможно применение (использование) различных методологических подходов.

По нашему мнению, одним из базовых методологических подходов к процессу формирования в вузе основ профессиональной метакомпетентности будущего учителя является дифференцированный подход. Так, в нашем исследовании мы его применяли для формирования основ обозначенной компетентности у будущих учителей начальных классов и будущих учителей физики, что предусматривало учет особенностей выполняемых ими функций, специфики обучаемой дисциплины и психовозрастных особенностей особенностей контингента обучающихся.

Формирование основ профессиональной метакомпетентности учителя начальных классов основывается на развитии следующих составляющих данной компетентности: умений доступно излагать программный материал различных учебных дисциплин детям младшего школьного возраста; адаптировать современные педагогические технологии к особенностям конкретного ученического коллектива; умений устанавливать контакт, осуществлять продуктивное взаимодействие с конкретным учеником с учетом всех контекстов его жизнедеятельности; умений сотрудничать с коллегами (учителями-предметниками); коммуникативных метакомпетенций в сфере эффективного личностно-делового общения с родителями, другими членами семьи младшего школьника; регулятивных метакомпетенций в области саморегуляции своего эмоционального состояния и профессиональных действий; дидактических метакомпетенций в области формирования у обучающихся базовых метапредметных умений, метакогнитивных способностей.

Для формирования основ профессиональной метакомпетентности у будущих учителей физики акцент делается на глубоком и актуальном знании физики как науки и учебной дисциплины, на знании современных достижений в смежных научных областях (с учетом тренда на конвергенцию физики с другими науками); на понимании сути

современных образовательных технологий, особенностей их интеграции в учебный процесс в средней и старшей школе; на развитии умений активизировать учебно-исследовательскую (в отдельных случаях, и научно-исследовательскую) деятельность старшеклассников, развивать у них интерес к науке, научным исследованиям и открытиям; на дидактических метакомпетенциях развивать у обучающихся метакогнитивные способности, метапредметные навыки.

Инвариантными составляющими профессиональной метакомпетентности, которые целенаправленно формируются и у будущих учителей начальных классов, и у будущих учителей физики, являются: умения планирования и организации учебных и внеучебных занятий; диагностики и оценки учебных достижений обучающихся (с учетом их психовозрастных и индивидуальных особенностей); умения развивать творческий потенциал обучающихся, стимулируя их исследовательское мышление; создавать положительную атмосферу (эмоционально благоприятный психологический климат) на уроках и внеклассных занятиях; метакомпетенции в сфере владения мультимедийными технологиями и цифровыми образовательными ресурсами; умения анализировать свою педагогическую практику, выявлять сильные и слабые стороны, работать над своими ошибками, способности к систематическому самообразованию, профессионально-личностному саморазвитию.

В обоих случаях дифференцированный подход к формированию основ профессиональной метакомпетентности будущего учителя начальных классов и будущего учителя физики подразумевает учет особенностей работы в школе каждой специальности и готовность применить в реалиях педагогической практики различные методы, технологии, подходы и стратегии, чтобы обеспечить эффективное обучение, воспитание, развитие обучающихся разных возрастных групп.

Таким образом, дифференцированный подход к формированию основ профессиональной метакомпетентности будущих учителей (в нашем случае учителей начальных классов и учителей физики) позволяет учитывать специфику их профессиональной деятельности, повышая тем самым эффективность учебно-воспитательного процесса, улучшая профессиональную адаптацию молодого специалиста.

Кроме дифференцированного подхода к формированию основ профессиональной метакомпетентности будущих учителей полезно в образовательном процессе университета использовать и контекстный подход.

Основная идея использования контекстного подхода в процессе формирования в вузе профессиональной метакомпетентности будущего учителя заключается в том, чтобы предоставить студентам возможность применять свои полидисциплинарные знания, умения, навыки (в частности, умение саморегулировать свою деятельность, анализировать, рефлексировать над сутью профессиональной проблемы) в реальных контекстах профессиональных ситуациях (или учебных квазипрофессиональных, имитационно-профессиональных ситуациях), с которыми они столкнутся в будущем. Важным элементом процесса реализации контекстного подхода является адаптация содержания учебных программ к содержанию, контекстам реальных ситуаций, с которыми будут сталкиваться в профессиональной деятельности выпускники вуза [2]. Преподаватели педагогических университетов, как правило, стремятся создать (разработать) такие курсы (учебные дисциплины, модули), учебно-профессиональные материалы которые будут непосредственно применимы при работе в школе, учитывая особенности конкретного региона, социальной, этнокультурной среды и контингента обучающихся.

Для формирования профессиональной метакомпетентности целесообразно использовать и субъектно-деятельностный подход, который акцентирует внимание на

развитии личности студента как будущего субъекта трудовой деятельности (специалиста-практика), системы профессиональных компетенций и метакомпетенций будущих учителей через активное участие в различных видах аудиторной и внеаудиторной практической деятельности [19].

Данный подход ориентирован на формирование и развитие у будущих учителей осознанной потребности в систематическом самоанализе процесса и результатов различных видов собственной деятельности, в самооценке своих успехов, неудач (фактически речь идет о формировании рефлексивных метакомпетенций). Очень важно, чтобы преподаватели университета способствовали формированию у будущих педагогов умений определять направления конкретных собственных действий с целью преодолеть проблемные позиции в своей профессиональной подготовленности, умений самостоятельно разработать, а главное – потом реализовывать план по повышению своей квалификации, профессионально-личностному саморазвитию (фактически речь идет о формировании саморегулятивных и прогностических метакомпетенций).

Субъектно-деятельностный подход предполагает, что учебно-профессиональная деятельность в период вузовской подготовки становится для будущего учителя средством профессионально-личностного самоопределения, саморазвития и самообразования, а сам студент педагогического профиля становится полноправным субъектом профессионально-образовательного процесса, ответственным за свое профессиональное обучение и его результаты. Данный подход направлен на формирование у будущих учителей способности реализовывать профессионально-педагогическую деятельность не просто как исполнение определенных предписаний, инструкций, но как творческий процесс, т.е. выпускники университета (молодые педагоги) должны стать активными и ответственными преобразователями учебно-воспитательного (целостного педагогического, образовательного) процесса в условиях школы с учетом контекстов современного развития российского общества.

Основной идеей субъектно-деятельностного подхода является переход от пассивной передачи знаний в системе «преподаватель – обучающийся» к активному вовлечению студентов в самостоятельную, созидательную деятельность в различных аспектах ее проявления (например, в аспекте профессионально-ориентированной самообразовательной деятельности, проектной деятельности, волонтерской деятельности педагогической направленности, самостоятельной педагогической деятельности в периоды практики, учебно-исследовательской и научно-исследовательской деятельности и др.). В формировании и развитии основ профессиональной метакомпетентности студентов педагогических вузов важную роль играют проектные технологии, которые предоставляют будущим учителям возможность работать (размышлять) над реальными проблемами школьной практики (учебно-воспитательного процесса), развивать самостоятельность, навыки планирования и саморегуляции своей деятельности, метакогнитивные и коммуникативные компетенции, аналитические навыки, творческие способности, рефлексивные умения [1].

Студенты педагогического профиля могут выполнять как индивидуальные проекты, так и микро-групповые. В процессе работы в проектной команде у будущих учителей развиваются такие составляющие профессиональной метакомпетентности как умение профессионально-этично общаться с коллегами, находить компромиссное решение спорных моментов, навыки коллективного взаимодействия при обсуждении профессионально-значимых проблем, метакомпетенции саморегуляции своих коммуникативных и поведенческих реакций, гибкость профессионального мышления, аналитико-синтетические мыслительные процессы, стремление к профессионально-личностному саморазвитию.

Еще одной образовательной технологией, зарекомендовавшей себя в качестве эффективной для развития основ профессиональной метакомпетентности будущих учителей, является кейс-метод, который основан на системном анализе и решении реальных практических педагогических, психологических, дидактических, воспитательных задач, стимулирует развитие критического мышления, коммуникативных и проблемно-ориентированных навыков.

Кейс-метод предполагает комплексный анализ реальных ситуаций из практики учителей, школьных психологов, социальных педагогов, классных руководителей, исследование проблем, которые возникают в школьной среде, предложение студентами своих педагогических решений, аргументацию их эффективности, разработку плана действий на основе усвоенных полидисциплинарных знаний, имеющегося первичного педагогического опыта, полученного в ходе практики (учебной или производственной), рефлексию предложенных вариантов решения. Кейс-метод помогает студентам идентифицировать и анализировать ключевые аспекты, проблемные моменты реальной профессионально-педагогической практики, разрабатывать стратегии для их решения. Обсуждение кейса в микрогруппах позволяет студентам обмениваться опытом, развивать коммуникативные навыки, учитывать различные точки зрения, объединять свои знания для поиска наилучшего решения.

В целом же, использование кейс-метода в процессе формирования основ профессиональной метакомпетентности студентов педагогических вузов (будущих учителей) позволяет развивать такие составляющие данной компетентности, как: навыки критического, проблемного, дивергентного, креативного мышления, сотрудничества, анализа информации, коллективного (профессионально-коллегиального) взаимодействия, умения профессионально-личностной рефлексии.

Выводы (заключение)

Формирование в вузе основ профессиональной метакомпетентности будущего учителя обеспечивает развитость у него способности и готовности к решению реальных профессиональных задач педагогической деятельности, гибкости мышления, способности критически анализировать, верифицировать информацию, применять полученные транснаучные (полидисциплинарные) знания, метапознавательные навыки в различных ситуациях своей жизнедеятельности, адаптировать свой индивидуальный стиль общения к контексту ситуации личностно-деловой коммуникации.

Дифференцированный подход к формированию основ профессиональной метакомпетентности будущих учителей (в нашем случае учителей начальных классов и учителей физики) позволяет учитывать специфику их профессиональной деятельности, повышая тем самым эффективность учебно-воспитательного процесса, улучшая профессиональную адаптацию молодого специалиста.

ЛИТЕРАТУРА

1. Автионова Н.В., Гребенникова В.М., Никитина Н.И. Проектная деятельность студентов вуза как средство формирования межличностных отношений // *Bulletin of the International Centre of Art and Education*. – 2021. – № 5. – С. 276-291.
2. Албегова Д.У. Контекстный подход в системе высшего профессионального образования // *Современные проблемы науки и образования*. – 2015. – № 5 – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=22213> (дата обращения: 01.02.2023).
3. Антипенко О. У. Метакогнитивные стратегии как предиктор качества профессиональной подготовки студентов / О. У. Антипенко // *Научные труды республиканского института высшей школы*. – 2017. – № 17-3. – С. 9–22.

4. Бакиева О.А. Формирование метапредметных компетенций студентов педагогического вуза в условиях новой образовательной парадигмы / О.А. Бакиева, О.А. Попова // Концепт: научно-методический электронный журнал. – 2018. – № 5. – С. 282–294.
5. Бахор Т.А. Метапредметность как условие профессиональной подготовки бакалавров педагогического образования / Т.А. Бахор, Н.А. Мазурова, О.Н. Зырянова и др. // Современные проблемы науки и образования. – 2015. – № 6. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=23299> (дата обращения: 17.02.2023).
6. Галинская И.Л. Метаобразование как философская и педагогическая проблема / И. Л. Галинская // Культурология: дайджест. – 2002. – № 4. – С. 152-157.
7. Гребенникова В.М., Криштопа А.Н. Организационно-технологическое обеспечение формирования метакомпетентности бакалавров педагогического образования / В.М. Гребенникова, А.Н. Криштопа // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 3: Педагогика и психология. – 2021. – № 1 (273). – С. 39–45.
8. Громько Ю. В. Век «Мета»: Современные деятельностные представления о социальной практике и общественном развитии. – М., 2006. – 504 с.
9. Даниленко Л. П. Метанавыки и метакомпетенции как учебные стратегии образовательного процесса / Л. П. Даниленко // Электронный научный журнал «Дневник науки». – 2019. – № 4. СМИ ЭЛ № ФС 77-68405 ISSN 2541-8327. – URL: www.dnevniknauki.ru
10. Ильина Н.Ф. Метакомпетенции педагога как ресурс реализации школьных стандартов нового поколения / Н.Ф. Ильина, А.С. Ильин // Инновации в образовании. – 2017. – №4. – С. 35–46.
11. Каширин В. И. Метарефлексия и метаобразование / В. И. Каширин // Метаобразование как философская и педагогическая проблема: сб. науч. ст. – Ставрополь: Ставропольский государственный университет, 2001. – С. 10–50.
12. Князева Т.Г. Проблема подготовки учителя к реализации метапредметного подхода в условиях общеобразовательной организации / Т.Г. Князева // Наука вчера, сегодня, завтра. – 2017. – №36 (2). – С. 56–60.
13. Криштопа А.Н. Критерии и показатели уровня развития метакомпетентности бакалавров педагогического образования в процессе их естественно-научной подготовки / А.Н. Криштопа // Человеческий капитал. – 2019. – № 11 (131). – С. 129–139.
14. Михайличенко С.А., Буряк Ю.Ю., Афанаскова Ю.А. Метакомпетенции как основа успешной самореализации выпускников на рынке труда // Материалы VIII междунар. науч.-пр. конф. «Содействие профессиональному становлению личности и трудоустройству молодых специалистов в современных условиях». – Белгород: Изд-во: Белгородский государственный технологический университет им. В.Г. Шухова, 2016. – С. 94-101.
15. Перикова Е. И. Эффективность метакогнитивных стратегий принятия решений в учебной деятельности / Е. И. Перикова, А. Е. Ловягина, В. М. Бызова // Sciencefor Education Today, – 2019. – Т. 9. – №4. – С. 19–35.
16. Пурышева Н.С. О метапредметности, методологии и других универсалиях / Н.С. Пурышева, Н.В. Ромашкина, О.А. Крысанова // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2012. – № 1 (1). – С. 11–17.
17. Рединова А. А. Формирование метапредметных умений и навыков: типология задач / А. А. Рединова // Преподаватель XXI век. – 2018. – № 1. – С. 189–197.

18. Россинская С.А. Формирование профессиональной метакомпетентности педагогов средствами облачных технологий в процессе повышения квалификации: дисс. ... к. п. н. – Ростов-на-Дону, 2022. – 203 с.
19. Сороковых Г.В. Субъектно-деятельностный подход к личностно-профессиональному образованию студентов // Педагогика. – 2004. – №1. – С. 62-67.
20. Чернокова Т.Е. О влиянии метакогнитивных способностей на успешность учебной деятельности студентов / Т.Е. Чернокова // Экология образования: актуальные проблемы. – 2007. – Т. 2, вып. 3. – С. 153–160.
21. Хуторской А. В. Метапредметный подход в обучении. – М.: Изд-во «Эйдос»; Изд-во Института образования человека, 2012. – 73 с.
22. Brown B.R. Meta-Competence: A Recipe for Reframing the Competence Debate / B.R. Brown // Personnel Review. – 1993. – № 22 (6). – P. 25–32.

REFERENCES

1. Avtionova N.V., Grebennikova V.M., Nikitina N.I. Project activity of university students as a means of forming interpersonal relationships // Bulletin of the International Center of Art and Education. – 2021. – No. 5. – Pp. 276-291.
2. Albegova D.U. Contextual approach in the system of higher professional education // Modern problems of science and education. – 2015. – No. 5 – [Electronic resource]. – Access mode: URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=22213> (access date: 02/01/2023).
3. Antipenko O. U. Metacognitive strategies as a predictor of the quality of professional training of students / O. U. Antipenko // Scientific works of the Republican Institute of Higher School. – 2017. – No. 17-3. – Pp. 9–22.
4. Bakieva O.A. Formation of meta-subject competencies of students of a pedagogical university in the conditions of a new educational paradigm / O.A. Bakieva, O.A. Popova // Concept: scientific and methodological electronic journal. – 2018. – No. 5. – Pp. 282–294.
5. Bakhor T.A. Metasubject as a condition for professional training of bachelors of pedagogical education / T.A. Bakhor, N.A. Mazurova, O.N. Zyryanova and others // Modern problems of science and education. – 2015. – No. 6. – [Electronic resource]. – Access mode: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=23299> (date of access: 02/17/2023).
6. Galinskaya I.L. Meta-education as a philosophical and pedagogical problem / I. L. Galinskaya // Culturology: digest. – 2002. – No. 4. – Pp. 152-157.
7. Grebennikova V.M., Krishtopa A.N. Organizational and technological support for the formation of metacompetence of bachelors of pedagogical education / V.M. Grebennikova, A.N. Krishtopa // Bulletin of the Adygea State University. Series 3: Pedagogy and psychology. – 2021. – No. 1 (273). – Pp. 39–45.
8. Gromyko Yu. V. Century “Meta”: Modern activity-based ideas about social practice and social development. – М., 2006. – 504 p.
9. Danilenko L. P. Meta-skills and meta-competences as educational strategies of the educational process / L. P. Danilenko // Electronic scientific journal “Science Diary”. – 2019. – No. 4. MEDIA EL No. FS 77-68405 ISSN 2541-8327. – URL: www.dnevniknauki.ru
10. Ilyina N.F. Meta-competence of a teacher as a resource for implementing school standards of the new generation / N.F. Ilyina, A.S. Ilyin // Innovations in education. – 2017. – No. 4. – Pp. 35–46.

11. Kashirin V. I. Metareflection and meta-education / V. I. Kashirin // Meta-education as a philosophical and pedagogical problem: collection. scientific Art. – Stavropol: Stavropol State University, 2001. – Pp. 10–50.
12. Knyazeva T.G. The problem of teacher preparation for the implementation of a meta-subject approach in a general education organization / T.G. Knyazeva // Science yesterday, today, tomorrow. – 2017. – No. 36 (2). – Pp. 56–60.
13. Krishtopa A.N. Criteria and indicators of the level of development of metacompetence of bachelors of pedagogical education in the process of their natural science training / A.N. Krishtopa // Human capital. – 2019. – No. 11 (131). – Pp. 129–139.
14. Mikhailichenko S.A., Buryak Yu.Yu., Afanaskova Yu.A. Meta-competences as the basis for successful self-realization of graduates in the labor market // Materials of the VIII International. scientific-pr. conf. “Promotion of professional development of personality and employment of young specialists in modern conditions.” – Belgorod: Publishing house: Belgorod State Technological University named after. V.G. Shukhova, 2016. – Pp. 94-101.
15. Perikova E. I. Effectiveness of metacognitive decision-making strategies in educational activities / E. I. Perikova, A. E. Lovyagina, V. M. Byzova // Sciencefor Education Today, – 2019. – Vol. 9. – No. 4 . – Pp. 19–35.
16. Puryшева N.S. On metasubjectivity, methodology and other universals / N.S. Puryшева, N.V. Romashkina, O.A. Krysanova // Bulletin of Nizhny Novgorod University. N.I. Lobachevsky. – 2012. – No. 1 (1). – Pp. 11–17.
17. Redinova A. A. Formation of meta-subject skills: typology of tasks / A. A. Redinova // Teacher of the XXI century. – 2018. – No. 1. – Pp. 189–197.
18. Rossinskaya S.A. Formation of professional metacompetence of teachers using cloud technologies in the process of advanced training: diss. ... Ph.D. – Rostov-on-Don, 2022. – 203 p.
19. Forty G.V. Subjective-activity approach to personal and professional education of students // Pedagogy. – 2004. – №1. – Pp. 62-67.
20. Chernokova T.E. On the influence of metacognitive abilities on the success of students’ educational activities / T.E. Chernokova // Ecology of education: current problems. – 2007. – T. 2, issue. 3. – Pp. 153–160.
21. Khutorskoy A. V. Meta-subject approach to teaching. – M.: Publishing house “Eidos”; Publishing house of the Institute of Human Education, 2012. – 73 p.
22. Brown B.R. Meta-Competence: A Recipe for Reframing the Competence Debate / B.R. Brown // Personnel Review. – 1993. – No. 22 (6). – Pp. 25–32.

Чжан Мэншуан

аспирант

Институт музыки, театра и хореографии

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет

им. А. И. Герцена»

e-mail: zhangmengshuangcz@foxmail.com

Zhang Mengshuang

Postgraduate student

Institute of Music, Theater and Choreography

The Herzen State Pedagogical University

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ ОБЛИК МАРИИ ЮДИНОЙ В КОНТЕКСТЕ ЕЕ АУДИОНАСЛЕДИЯ

Статья посвящена некоторым аспектам исполнительского искусства выдающейся пианистки XX века Марии Вениаминовны Юдиной, которые рассматриваются сквозь призму ее аудионаследия. Прежде всего освещаются нравственно-этические принципы, духовные ориентиры пианистки в связи со значением ее аудиозаписей в наше время. Также выделяются две главные фигуры в ее репертуаре (И. С. Бах и Л. Бетховен) и на основе анализа звукозаписей Марии Юдиной раскрываются ключевые черты исполнительского стиля, связанные с образно-художественным наполнением, особенностями педализации, агогики, звукоизвлечения и т. д.

Ключевые слова: исполнительский стиль, пианистка, репертуар, аудиозаписи.

THE PERFORMANCE IMAGE OF MARIA YUDINA IN THE CONTEXT OF HER AUDIO LEGACY

The article is devoted to some aspects of the performing art of the outstanding pianist of the twentieth century Maria Veniaminovna Yudina, which are viewed through the prism of her audio heritage. First of all, the moral and ethical principles and spiritual guidelines of the pianist are highlighted in connection with the significance of her audio recordings in our time. There are also two main figures in her repertoire (J. S. Bach and L. Beethoven) and based on the analysis of Maria Yudina's sound recordings, the key features of the performing style associated with figurative and artistic content, features of pedalization, agogics, sound production, etc. are revealed.

Keywords: performing style, pianist, repertoire, audio recordings.

Если рассматривать психологические особенности творческого стиля выдающейся пианистки XX века Марии Вениаминовны Юдиной (1899-1970), то можно отметить, что оно воспринимаются *экстравертивно*. В записях ее выступлений ощущается невероятная экспрессия, жизненная сила, значительность высказывания. Своей игрой (независимо от исполняемых композиторов) пианистка всегда говорит о чем-то высоком и духовном, проповедует или страстно взывает к чему-то.

В своей общественной жизни М. В. Юдина была на переднем фланге борьбы за культуру и красоту, с «открытым забралом» она стремилась к служению искусству и людям. Она всегда хотела выйти за пределы только фортепианного исполнительства, мечтала помогать людям, просвещать их искусством.

Сегодня масштаб фигуры М. В. Юдиной характеризуется большим аудионаследием – в последнем релизе на торрентах можно найти коллекцию из 33 компакт-дисков. Каким образом современниками воспринимается выдающееся искусство пианистки?

Сегодняшний взгляд на фортепианное искусство «старых» мастеров складывается у слушателей на основе впечатлений от прослушивания аудиозаписей в сети. Практически ушли из массового обихода пластинки и компакт-диски, и мейнстримом оказался аудиоконтент в социальных сетях.

Между тем, мир вокруг нас стал очень шумным, порой громким, нас везде окружают компьютеры, гаджеты, автомобили, громкоговорители и т. д. И нам невольно приходится воспринимать все это звуковое давление, постоянную рекламу, надоедливые звонки. В результате становится гораздо сложнее услышать самого *себя* и просто побыть в тишине, на природе. Последние необходимы для того, чтобы появилась возможность самим творить, создавать свой уникальный контент, что актуально не только для творческих профессий, но и для всех людей, ведь каждый имеет заложенный природой креативный потенциал в самых разных сферах жизнедеятельности.

В этом контексте прослушивание классической музыки давно стало лишь одним из сегментов этого бесконечного звукового давления, которое нас окружает. Поэтому по-настоящему вслушиваться, дифференцировать тонкие детали игры бывает просто трудно. По этой причине изменилась культура слушания – оно по большей части перестало быть творческим, напряженным.

Как известно, одно и то же исполнение может быть услышано абсолютно по-разному: кто-то отметит отдельные детали или общий план, другой проживет каждую ноту или будет представлять, как бы он сыграл тот или иной мотив или фразу, а третий вообще будет думать о чем-то постороннем.

И в этом контексте записи М. В. Юдиной предлагают не только выдающиеся интерпретации, но и погружают в иную социокультуру слушания, восприятия музыки. Говоря современным молодежным сленгом, они «грузят», их сложно слушать фоном. Причина в том, что каждое решение, ход музыкальных мыслей продиктован острой необходимостью дойти до сути, правды. Как говорила сама пианистка, она – «единственная, кто работает за роялем с Евангелием в руках» [1, с. 13].

При этом артистка никогда не заслоняет собой автора, высочайший пиетет, преклонение перед личностью композитора ощущаются даже в ее самых экспериментальных интерпретациях. Ее игра обладает яркими *духовными* качествами – звук фортепиано под ее руками отличается чистотой, некой первозданностью. Она стремится охватить форму, целое, чтобы не заслонить деталями главное. Безыскусность и простота – другие черты ее стиля.

Примечательно воспоминание одного не музыканта, который сказал однажды, что М. В. Юдина способна научить понимать музыку.

Мария Вениаминовна прекрасно разбиралась в искусстве, поэзии, знала немецкий, французский языки и латынь. Филология стала для нее близкой наукой, благодаря тому, что она много читала и анализировала литературные тексты. Это увлечение возникло во многом благодаря общению с выдающимся философом XX века и историком литературы М. М. Бахтиным, а также филологом Л. В. Пумпянским и др., хотя она и не была профессиональным ученым.

Рассматривая более подробно стиль пианистки, начать следует, конечно, с интерпретаций *И. С. Баха*. Как известно, М. В. Юдина в числе немногих учащихся

выучила оба тома ХТК к окончанию консерватории⁶ [2, с. 187]. Помимо этого, она постепенно включала в свой репертуар Гольдберг-вариации, Хроматическую фантазию и фугу, Токкаты, Сюиты, Концерт ре минор, Искусство фуги и др. Многие из перечисленного, а также практически весь ХТК сохранились на пластинках.

И кроме того, зафиксированы идеи пианистки в области содержания пьес. Благодаря крупному исследователю ее искусства М. А. Дроздовой, мы можем судить о том, какое содержание видела пианистка в пьесах Первого тома ХТК. Хотелось бы выделить некоторые, например, до мажор из первого тома – «Сотворение человека» или «Благовещение» до минор – «Зло», или си-бемоль мажор – «Поклонение пастухов» [1, с. 200].

Мысли пианистки перекликаются с выдающимся исследованием Б. Л. Яворского. Вообще было бы странным, если бы М. В. Юдина с ее интеллектуализмом творчества с головой не окунулась в глубокую тему символики баховской музыки.

Хорошо темперированный клавир в исполнении М. В. Юдиной сохранился практически целиком, и можно говорить о том, что ее трактовки Прелюдий и Фуг очень отличаются между собой.

Часто она играет строго, стараясь донести текст произведения максимально бесстрастно, без единого намёка на психологизм, глубину, философствование и т. д. М. В. Юдина словно показывает – вот гениальная музыка, которая сама за себя говорит! Так звучат у нее Прелюдия *C-dur* из I т., Прелюдия и Фуга *c-moll, d-moll, E-dur* из II т. В таком исполнении И. С. Бах звучит именно как духовный композитор, писавший музыку для церкви. Минимальное использование педали, и ясный, барочный штрих туше свидетельствуют о стремлении приблизить звучание к клавишину или органу.

Но это, как отмечалось ранее, лишь часть взгляда пианистки на ХТК. Необычайной выразительностью отличаются отдельные пьесы (Прелюдии *e-moll* и *f-moll* из I т., *cis-moll, dis-moll* из II т.).

Многое М. В. Юдина стремится приблизить к органной звучности (Фуга *f-moll* из I т.). Нередко в таких записях совсем пропадает «грамотное» разделение голосов – каждый стремится как бы перекричать друг друга. Этим пианистка создает образ чего-то стихийного, неконтролируемого (например, Прелюдия и фуга *D-dur* из II т.).

Нередко эта сила звука передается в живом *declamato* туше (Фуга *dis-moll* II т.). Здесь чувствуется, что в ее интерпретации И. С. Бах – остросовременный, бесконечно далекий от «музейного» представления многих пианистов.

Концепционность проявляется также в темповых характеристиках, которые у пианистки своеобразны. Многие Прелюдии М. В. Юдина играет быстрее привычного (*h-moll* из I т., *D-dur, E-dur* из II т.), другие – наоборот (Прелюдия *Cis-dur*). Также есть агогические нюансы в некоторых пьесах. К примеру, Прелюдию *c-moll* из I т. пианистка играет на *accelerando*, как бы разгоняясь. В некоторых случаях она даже дополняет нотный текст. К примеру, в окончании фуги *E-dur* из II т. она удваивает басовый голос в левой руке.

Общее, что объединяет все записанные пьесы из ХТК у М. В. Юдиной – это высокое напряжение и мужественность, даже в *piano*. Излюбленная же динамика у пианистки находится в зоне *forte-fortissimo*, что нередко приводит к излишнему акцентированию, к примеру, в Фуге *gis-moll* из II т.

Следующая важная веха в искусстве Юдиной – это интерпретации сочинений **Л. ван Бетховена**. Были записаны многие его сонаты, 4 и 5 концерты для фортепиано с

⁶ Также к выпускному экзамену выучили все 48 Прелюдий и фуг И. С. Баха Е. А. Бекман-Щербина в 1899 г. (соученица Л. В. Николаева по классу В. И. Сафонова) и С. Е. Фейнберг в Московской консерватории в 1911 г.

оркестром, Фантазия для фортепиано, хора и оркестра, другие сочинения. И каждая запись своеобразна, далека от привычных представлений.

Так, модернистским предстает исполнение Сонаты № 17 ре минор, в частности, трактовка ее первой части. Вся она буквально соткана из напряжения, акцентов, сильных динамических контрастов – настоящая *la tempesta*, но скорее XX, а не XIX века.

Вторая часть *Adagio* удивительно энергична, нигде не возникает ощущения длиннот, пианистка смело пользуется педалью. Вся часть богата оркестровыми красками, сопоставлениями тембров.

Финал Сонаты вновь возвращает к картине бури своим довольно быстрым темпом. Динамичность усиливается смелыми педальными красками, а также тем, что не повторяется экспозиция.

Не менее остросовременно звучит в исполнении М. В. Юдиной Соната № 32 ор. 111 – ее абсолютный исполнительский шедевр. В трактовке Сонаты усиливаются заложенный композитором драматургический конфликт. Пианистка выделяет две линии содержания, дуализм в драматургии произведения: тормозящий движение *rubato*'ный образ размышления, созерцания мироздания (вступление, фрагменты *adagio* в первой части, побочная партия, тема и некоторые вариации во второй части) и активный движущий образ стремительно уносящегося времени (связующая и заключительные партии, вся разработка и кода первой части, большая часть вариаций во второй части). Эти две линии резко сменяют друг друга, образуя мощный конфликт.

Первый образ – *Maestoso* вступления Сонаты, в котором динамика, ритмическое начало, тембры максимально рельефны: каждый пунктир, аккорд, нота обладают своим индивидуальным временем, краской. В смелом *tempo rubato* ощущается присутствие концепции, точно выверенная реализация намеченного, вера в собственную правоту в каждом звуке.

Сонатное *Allegro* первой части вероятно одно из наиболее сжатых, драматически насыщенных у Бетховена, что наиболее показательно в напряженной и крайне малой по размерам разработке. Главная партия начинается также графично, декламационно, как вступление. Но вот уже второй, «моторный» образ неумолимого потока появляется в шестнадцатых связующей партии. Это стихия М. В. Юдиной, излюбленный для нее характер исполнения быстрой музыки, когда создается ощущение *perpetuum mobile*, целеустремленности. И при этом пианистка играет мужественнее, монументальнее многих мужчин, вот уж настоящее *Allegro con brio ed appassionato*! Далее движение решительно останавливается наступлением побочной партии – возвращение к первому образу⁷. Кажется, что наступила полная тишина, остановка грозного потока. И вдруг мощнейшее переключение в стремительное *Allegro* заключительной партии, неудержимо ведущее к окончанию экспозиции. Разработка вся проходит единым потоком, в ней все сжато: небольшое *fugato*, за которым сразу начинается органнй пункт доминанты, подготавливающий репризу. В последней М. В. Юдина еще более усиливает сопряжение партий, особо уделяя внимание побочной, ее проведению в левой руке.

Мужественность, рельефность драматургии и острота конфликтов сохраняются и во второй части Сонаты ор. 111 – Ариетте, где величественная, гимническая тема противостоит бесконечному вселенскому потоку постепенно «ускоряющихся» вариаций.

У каждого крупного пианиста, исполнявшего эту выдающуюся Сонату существовала своя оригинальная и отличающаяся от других концепция, и прочтение М. В.

⁷ Возможно в этом проявилось влияние А. Шнабеля, который в своей исполнительской редакции Сонаты ор. 111 указал смену темпа в побочной партии первой части. Как известно из писем пианистки, она была под большим впечатлением от концертов австрийского музыканта в 1925 году, и даже присутствовала на его мастер-классах.

Юдиной Ариетты можно считать одним из наиболее интересных, запоминающихся. В нем ощущается особая приподнятость духа, звучание светлое, как будто взятое из баховских мажорных пьес ХТК.

Согласно мнению самой пианистки, она не была согласна со взглядом на произведение писателя Т. Манна, изложенного в его романе «Доктор Фаустус» [3]. Это мнение, согласно которому Ариетта знаменует собой «прощание», казалось М. В. Юдиной поверхностным, поскольку, по ее мнению, вторая часть Сонаты уже выражает «пребывание в другой реальности» [1, с. 196].

В теме, которая исполняется пианисткой бесстрастно, загадочно ощущается ожидание будущих изменений. Далее в каждой вариации М. В. Юдина не стремится абсолютно точно сохранять один темп, заметны некоторые отклонения. Благодаря умеренной педали и декламационности туше нигде не происходит оромантизирования, расслабления. Везде светлый, ясный звук с оттенком механистичности. Говоря словами самой пианистки, относящимися, правда, к музыке И. Ф. Стравинского, ее исполнение напоминает «устройство райского сада». В пятой вариации и в трелях последней вариации звучание напоминает музыкальную шкатулку.

В репертуаре М. В. Юдиной были также сочинения романтиков, в которых она проявила себя блестящим мастером кантилены, и певучего, нежного туше в произведениях.

Вообще же тайны звукоизвлечения М. В. Юдиной – отдельная тема. Неоднозначно об этом свидетельствуют ученики и ученицы пианистки в совместной беседе с крупным исследователем ее творчества А. М. Кузнецовым. Они дискутируют о том, насколько разнообразным было ее туше, и точки зрения их не во всем совпадают.

Одни говорят о том, что Мария Вениаминовна всегда играла плотным, глубоким звуком, что ей чужды были легкие касания, и она добивалась от учеников «прочной» игры даже в пианиссимо... При этом она постоянно проверяла, чтобы кисти рук не были зажаты, а локти были бы абсолютно свободны и своим весом помогали фразировке. Большое значение она придавала также работе пальцев, которые должны были, по ее выражению, как бы «сыпаться» из естественно округленных ладоней [4, с. 153].

Другие утверждают, что легкость у нее все же была. И, тем не менее, в педагогической деятельности пианистки отчетливо вырисовываются ее взгляды на этот важный аспект пианизма, и связаны они с «весовой игрой».

В первые годы работы в Ленинградской консерватории М. В. Юдина активно поддержала это новое веяние того времени. Приведем несколько фрагментов, один из очерка А. А. Альшванга о В. В. Софроницком и М. В. Юдиной: «Лучшие педагогические достижения Л. Николаева внутренне обусловлены глубоко продуманными, усвоенными, своеобразно переработанными им принципами «весовой» игры. Его школа, чуждая всякого эклектизма и дилетантства, способствует овладению большими звуковыми массивами. Она выращивает артистов мощного, монументального типа» [2, с. 186].

Несмотря на то, что М. В. Юдина проучилась у Л. Николаева всего один год, его мудрая педагогика несомненно повлияла на манеру игры пианистки. Хотя стиль игры М. В. Юдиной и В. В. Софроницкого отличаются во многом, узнаваемой становится у них *драматическая декламационность*. У обоих бывает и динамическая форсировка, намеренное акцентирование. Во многих записях М. В. Юдиной («Картинки с выставки» М. П. Мусоргского) градус напряжения достигается именно за счет *ff* самого высокого накала. Все это не что иное, как общая традиция игры плотным, ярким звуком, которая была популярна в то время (20-30 годы XX века) и во многом является чертой русской фортепианной школы и сегодня.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дроздова, М. А. Мария Юдина : религиозная судьба / М. А. Дроздова. – М. : Изд-во Московской патриархии Русской православной церкви, 2016. — 269, [2] с.
2. Мария Вениаминовна Юдина : Статьи. Воспомяная. Материалы / сост. А. М. Кузнецов, предисл. Г. М. Когана. – М. : Советский композитор, 1978. – 416 с., 13 л. ил.
3. Вспомяная Юдину : сб. воспомянаний / авт.-сост. А. М. Кузнецов. – Москва : Классика-XXI, 2008. – 310, [1] с.
4. Манн, Томас. Доктор Фаустус / Т. Манн – Электронный ресурс: https://royallib.com/book/tomas_mann/doktor_faustus.html (дата обращения 22.11.2023)

REFERENCES

1. Drozdova, M. A. Marija Judina : religioznaja sud'ba / M. A. Drozdova. – M. : Izd-vo Moskovskoj patriarhii Russkoj pravoslavnoj cerkvi, 2016. — 269, [2] p.
2. Marija Veniaminovna Judina : Stat'i. Vospominaja. Materialy / sost. A. M. Kuznecov, predisl. G. M. Kogana. – M. : Sovetskij kompozitor, 1978. – 416 p., 13 l. il.
3. Vspominaja Judinu : sb. vospominanij / avt.-sost. A. M. Kuznecov. – Moskva : Klassika-XXI, 2008. – 310, [1] p.
4. Mann, Tomas. Doktor Faustus / T. Mann – Jelektronnyj resurs: https://royallib.com/book/tomas_mann/doktor_faustus.html (data obrashhenija 22.11.2023)

Лю Тяньцюань

аспирант

Центральная академия изящных искусств

e-mail: andrelyu@icloud.com

Liu Tianquan

Post-graduate student

Central Academy of Fine Arts

ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД КИТАЙСКОГО ЖИВОПИСЦА ЦЗЯН ЧЖАОХЭ

Аннотация. В статье изучаются особенности творческого стиля художника Цзян Чжаохэ, который сыграл выдающуюся роль в формировании современного китайского искусства. Являясь одним из родоначальников целого направления – китайской тушевой живописи, он, с одной стороны, продолжил традиции «го-хуа», а с другой стороны, дал ей реалистическое звучание, поставив в центр судьбу человека. В исследовании уникальный творческий метод Цзян Чжаохэ рассматривается на примере его грандиозного свитка «Беженцы», в котором он рассказал о судьбе китайского народа в период японской оккупации.

Ключевые слова: Китай, изобразительное искусство, Цзян Чжаохэ, «Беженцы», художник, творческий метод, японская оккупация.

THE CREATIVE METHOD OF THE CHINESE PAINTER JIANG ZHAOHE

Abstract. This article examines the unique creative style of the artist Jiang Zhaohe, a pioneer in the realm of Chinese ink painting. In developing this cultural vector, Jiang not only continued the traditions of “guohua” but also, by assimilating the European language of artistic expression, infused “guohua” with a new, realistic resonance, focusing on the fate of the common man. The study considers Jiang Zhaohe’s unique creative method through the lens of his monumental scroll “Refugees,” in which he artistically narrates the life of the Chinese people during the Japanese occupation (1937-1945). The article also addresses the challenge of shaping the trajectory of contemporary Chinese art in the context of Jiang Zhaohe’s artistic legacy, who is among the most illustrious painters of the 20th century.

Keywords: China, Fine Arts, Jiang Zhaohe, “Refugees,” Artist, Creative Method, Japanese Occupation.

Введение

Цзян Чжаохэ (1904–1986) – один из самых ярких представителей китайской живописи XX века. Его творчество, пользующееся популярностью на родине, с середины прошлого столетия стало известно и советским людям. В 1957 году на выставке китайской живописи, проходившей в Москве, центральное место заняло его легендарное полотно «Беженцы». Это произведение, выражающее весь драматизм событий, которые пережили жители Поднебесной в период японской интервенции (1931-1933), глубоко взволновало посетителей экспозиции. Не оставляет оно равнодушным и современного российского зрителя.

Полотно «Беженцы» Цзян Чжаохэ по праву считается вершиной китайской реалистической тушевой живописи. Отметим, что еще в начале XX столетия реализм, как художественный метод, не был характерен для китайского изобразительного искусства. Декоративность, условность, плоскостность, определенная ритмическая структура были на протяжении веков важнейшими чертами художественной культуры Поднебесной. После

1912 года, с окончанием эпохи правления династии Цин, местные мастера получили возможность познакомиться с западным искусством. Некоторые из них побывали в различных европейских странах, освоили новые приемы и технологии, жанры и темы, и привезли их на родину. Одним из таких реформаторов в области искусства был Кан Ювэй (1858-1927) – китайский философ и каллиграф.

Известно, что Ювэй посетил несколько государств Запада, познакомился с искусством этих стран, которое его настолько восхитило, что он, вернувшись на родину, начал продвигать среди соотечественников новые для них принципы искусства, особенно акцентируя внимание на ритмической структуре живописных произведений и реалистической манере исполнения. Идеи Кан Ювэя в области художественного творчества были в то время революционными для Китая. Они были подхвачены некоторыми мастерами, среди которых был художник Сюй Бэйхун (1895-1953), считающийся сегодня основоположником современной китайской живописи. Бэйхун предложил создать новое национальное искусство, которое, по его мнению, должно стать не улучшением и не сочетанием европейских и китайских методов, а синтезом традиций Запада и Востока: «...необходимо сохранять древние принципы искусства, следовать им, при этом, для их обновления, принять западную живопись». Картины Сюй Бэйхуна пользовались большой популярностью на родине. Его профессиональный авторитет позволил ему воплотить собственные новаторские установки в системе художественного образования Поднебесной, такие как, работа с натурой, масляная живопись, анатомическая точность, классическая перспектива и другие.

Среди адептов мировоззрения Сюй Бэйхуна был художник Цзян Чжаохэ. Их знакомство, произошедшее в 1927 году, полностью изменило творческий путь Цзян Чжаохэ. Он, будучи последователем «го-хуа» (буквальный перевод «живопись страны»), работал в традиционной для китайского искусства технике – тушью по бумаге. После судьбоносной для него встречи со Сюй Бэйхуном, он не отказался от своих предыдущих творческих поисков, а усилил их научными размышлениями западных живописцев. Постепенно Цзян Чжаохэ выработал собственный стилистический метод, который сыграл огромную роль в становлении целого направления китайского искусства – современной тушевой фигурной живописи. При этом, реалистический метод, в котором писал Цзян Чжаохэ, позволял ему глубже, полнее и объемнее художественно осмыслить жизнь простого народа, выразить сострадание к нему, передать свою боль за его судьбу.

Особенности художественного мировоззрения

Центральное место в творчестве Цзян Чжаохэ занимает масштабное полотно «Беженцы», которое по праву считается вершиной китайской реалистической тушевой живописи. Действие работы связано с историческими событиями, когда Китай на протяжении долгого времени переживал глобальные потрясения, которые по силе накала и мощи последствий каждый раз ошеломляли людей: революционные перевороты, гражданские столкновения, иностранные вторжения, мировые войны. Однако одним из самых страшных испытаний китайский народ считает японскую интервенцию в первой половине XX века. На протяжении нескольких лет страна, униженная агрессором, находилась в состоянии бедствий, подогреваемых внешними угрозами и внутренними противоречиями. Люди переживали голод, холод, массовые эпидемии. Многие из них оказались в статусе беженцев (дословный перевод с китайского – «вытесненные люди»), лишившись дома, семьи, своей прежней жизни. В период японской оккупации Цзян Чжаохэ видел много обездоленных китайцев, вспоминая, что «... это был ад на земле».

В 1941 году он задумал рассказать эту историю художественными средствами. Цзян Чжаохэ приехал в Шанхай для сбора живописных материалов и провел большую работу по изучению образа и психологии героев картины. Мастер проработал индивидуальность

каждого персонажа, психологический рисунок которого им был определен после тщательного отбора и многократных корректировок. Основным творческим методом он выбрал набросок. Композиция свитка включила в себя несколько групп персонажей, выполненных в этой технике. Таким образом, все эпизоды полотна были соединены в эпическую панораму (длина 26 метров, высота 2 метра), вместившую: нескончаемую цепь шокирующих событий, безбрежный поток бредущих людей, (более 100 фигур), бесконечный календарь драматичных лет истории Китая. Позже живописец вспоминал, что «... вложил все свое сердце и душу в концепцию этой картины», которая в 1943 году была завершена.

Картина «Беженцы» выполнена в национальной традиции – тушью на свитке, размеры которого значительно больше, чем все, когда-либо созданные в Китае, включая древний период. Работа состоит из нескольких блоков, где фигуры каждой сцены, написанные в реальном размере, находятся в фокусной перспективе. Однако в целом масштабное полотно производит впечатление рассеянной панорамы, что характерно для ручных свитков Поднебесной. Люди на картине расположены на разных уровнях – высоком (задний план) и низком (передний план), что формирует ритм всей картины и в то же время символизирует взлеты и падения человеческих судеб в описываемую эпоху. Визуально живописная эпопея разворачивается справа налево, напоминая музыкальную партитуру: тревожное начало, приглушенная средняя часть и драматический финал. В картине нет конкретной сюжетной линии, но есть трагическая «мелодия» каждого персонажа и группы, в которую он входит.

Началом картины служит сцена, расположенная справа. На ней изображена группа женщин, обнимающих детей, в попытке спасти их от бомбардировки. Затем взгляд зрителя переходит к матери, несущей на спине ребенка, а после устремляется вглубь картины. Эта часть свитка композиционно выстроена на острых перевернутых треугольниках, вершина угла которых направлена вниз, словно выдавливая людей. Этот художественный прием усилен взглядом женщин, которые в ужасе смотрят в небо. Благодаря резкому, прерывистому ритму расположения персонажей, которые взглядами, мимикой, пластикой тела выражают страх, печаль, отчаяние, зритель как бы начинает слышать пронзительный гул бомбардировщиков в небе, погружаясь в трагическую атмосферу картины.

Каждый образ, созданный художником, поражает силой правды – мертвая мать и цепляющийся за ее бездыханное тело плачущий малыш... Беженка, которая безучастно ведет за руку своего сына, в ее глазах немой вопрос... Юная девушка с трупом сестренки на руках... Мальчик, который испуганно взирает на происходящее. Его мать, горестно опустив голову, бредет вслед за мужем... Женщина, поддерживающая умирающего старика... Эмоции каждого персонажа передаются живописцем в основном с помощью мимики, которая становится важнейшим элементом для построения сюжетной линии. Художественный метод, в котором мастерски работает Цзян Чжаохэ, живописует каждого беженца предельно реалистично, и, самое главное – через взгляд и пластику тела он выражает духовный мир каждого героя, что придает масштабному свитку особый смысл и непреходящую во времени ценность.

Беженцы на картине передвигаются слева направо, хотя начало действия начинается справа. Таким образом зритель как бы «идет» против людского потока, «протискивается» между людьми, переживая судьбу каждого человека и целого народа, подвергшегося гонениям захватчиков на собственной земле. Таким образом, Цзян Чжаохэ мастерски достигает единства формы и содержания, и через композиционные приемы доносит до зрителя основную идею живописной эпопеи.

Синтез западных и восточных живописных традиций

На протяжении многовековой истории традиционный художественный дух

китайской живописи остается неизменным. Картина «Беженцы» создана в соответствии с правилами национальной живописи «го-хуа». Однако, если изображения в традиционной «живописи страны» были связаны с цветами и птицами, то Цзян Чжаохэ сосредоточил свое внимание на судьбах людей, дав этой теме острое социальное звучание. На свитке «Беженцы» он изображает фигуры на пустом фоне. Сведенные к минимуму элементы пейзажа не столько обозначают место действия, сколько лишь намекают на него (ствол дерева, угол полуразрушенной кирпичной стены). Во всем художественном строе произведения господствует предельный лаконизм, придающий трагедийному звучанию работы оттенок мужественной, суровой сдержанности. Основную смысловую нагрузку несет рисунок, удивительно сильный, острый, динамичный при всей своей немногословности. Только нанесенный тушью контур, местами энергично подчеркнутый, местами едва намеченный тончайшей гибкой линией, да легкая подсветка акварелью – это все средства, которыми оперирует художник. Такой минимализм убедительно передает объемность фигур, все разнообразие их движений, сложную игру психологических чувств, которые переживает каждый персонаж. Сам художник позже пояснял, что «Духовная сущность образа не только заключена в его характеристиках, но яснее проявляется в мельчайших изменениях этих характеристик. Только основываясь на такой многообразной точности, можно достичь поразительной живости изображаемого» [4].

В отточенности изобразительная языка Цзян Чжаохэ отображается многовековая живописная культура «го-хуа», знанию которой художник придавал огромное значение. Он подчеркивал, что на первом этапе обучения искусству необходимо освоить правила, то есть понять внутреннюю и внешнюю структуру изображения, уметь создавать форму. В европейской системе художественного образования этот процесс связан с изучением анатомии, рисунка. В 1960-х годах в Центральной академии изящных искусств Китая на кафедре живописи были введены предметы «Набросок» и «Белый рисунок», которые основывались на изучении двух методов – светотеневого моделирования (по европейской системе) и линии (по восточной системе). Если первый метод помогал, по мнению Цзян Чжаохэ, осмыслить процесс формообразования, то второй, направленный на изучение китайской живописи, перекликался с задачами второго этапа обучения – освоение сути, духа объекта. Эту уникальную задачу искусства позже осмыслил известный в Китае живописец У Гуаньчжун: «Оторванные от конкретного образа, изолированные штрихи чернилами не обладают ценностью, потому что не способны передать переживания автора. Любые средства, используемые в картине, будь то кисть, чернила или что-то иное, обретают способность превращать камень в золото. Важно, чтобы форма передавала дух времени» [1]. Духовную ткань картины способная выразить линия, как полагал Цзян Чжаохэ, если она направлена на выражение душевных переживаний человека. Этой цели способствует обучение технике наброска по китайским канонам живописи, подчеркивающей структуру объекта и одновременно выражающей его духовные характеристики. На третьем этапе необходимо, как утверждал мастер, освоить традиции китайской живописи, овладеть техникой туши и пера, изучить работу линии, которая способна не только обобщать целое, лепить форму, но и выразить дух изображаемого. Умение владеть искусством линии, по мнению Цзян Чжаохэ, позволяет выразить контур объекта, его пропорции, сформировать объем и форму, обозначать светотеневые нюансы: «Линии, нанесенные кистью можно сравнить со скелетом в изображении, которые оплотняют чернила. Штрихи придают образам жизнь, наполняя их не только мышцами, но и духовным светом» [2].

Будучи художником-самоучкой, китайский мастер достиг больших высот в профессии. Известно, что он преподавал в Центральной академии художеств Нанкина, был избран членом Китайской ассоциации художников. Для своих учеников и

последователей, он написал несколько книг, в которых изложил методику обучения рисунку. Среди них наиболее значимыми являются: «Проблемы преподавания китайской фигурной живописи», «Об обучении рисованию в китайской живописи», «Правила китайской рисования рисунков тушью» и другие. В них художник уделял большое внимание технике наброска, заострив внимание на следующем: во-первых, необходимо проводить анализ формы, ее пропорций в различных ракурсах. Во-вторых, необходимо знание анатомии объекта в движении; в-третьих, важно знать психологию объекта, чувствовать его харизму. Проработанная им теория была революционной для изобразительного искусства Китая первой половины XX века, поскольку Цзян Чжаохэ синтезировал принципы китайской и европейской художественных традиций и продемонстрировал их союз в своих произведениях. Также совершенно новым приемом стало использование Цзяном Чжаохэ наброска, который он создавал не как подготовительный материал для произведения, а как самостоятельную часть масштабного свитка «Беженцы». Именно набросок, по его мнению, стал тем художественным методом, который позволил предельно точно и убедительно выразить его внутренние переживания и размышления.

Заключение

Подводя некоторый итог рассуждениям, связанным с творческим методом китайского живописца Цзян Чжаохэ, подчеркнем следующее. Судьба свитка «Беженцы» столь же не проста, как и тех персонажей, трагедию которых изобразил художник. В 1943 году во время японской оккупации художник выставил в Пекине 26-метровый свиток «Беженцы». В тот же день выставка была закрыта, а полотно, которое охранялось японскими солдатами, удалось выкрасть, переправить в Шанхай и спрятать. Долгое время об этом произведении ничего не было неизвестно. Только в 1956 году «израненная» картина, пострадавшая от сырости, увидела свет. Свиток, запечатлевший судьбу измученных, но непобежденных людей, сам стал символом негибкости духа китайского народа, «рефлексивным отражением его жизни в конкретную эпоху, являясь своего рода прохладным напитком в знойный день» [3].

ЛИТЕРАТУРА

1. «У гуаньчжун и его искусство» Издательство народной литературы, 2004, 377 с.
2. Лю Силиня «Цзян Чжаохэ об искусстве», Народное издательство изобразительных искусств, 1994, 78 с.
3. Сюй Фугуань «Дух китайского искусства» Шэньян: Издательство литературы и искусства "Чуньфэн", 1987.
4. Люй Силинь «Цзян Чжаохэ о искусстве» Пекинское издательство народного изобразительного искусства, 2002, 170 с.

REFERENCES

1. «U guan'chzhun i ego iskusstvo» Izdatel'stvo narodnoj literatury, 2004, 377 p.
2. Lju Silinja «Czjan Chzhaohje ob iskusstve», Narodnoe izdatel'stvo izobrazitel'nyh iskusstv, 1994, 78 p.
3. Sjuj Fuguan' «Duh kitajskogo iskusstva» Shjen'jan: Izdatel'stvo literatury i iskusstva "Chun'fjen", 1987.
4. Ljuj Silin' «Czjan Chzhaohje o iskusstve» Pekinskoe izdatel'stvo narodnogo izobrazitel'nogo iskusstva, 2002, 170 p.

Цай Шуйн

аспирант департамента музыкального искусства

Институт культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Князева Галина Львовна

кандидат педагогических наук, доцент департамента музыкального искусства

Институт культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

e-mail: knyazevagl@yandex.ru

Tsai Shuin

graduate student of the Department of Musical Art

Institute of Culture and Arts

Moscow City Pedagogical University

Knyazeva Galina L.

Candidate of Pedagogical Sciences,

Associate Professor of the Department of Musical Art

Institute of Culture and Arts

Moscow City Pedagogical University

МУЗЫКАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ СТУДЕНТОВ ТЕХНИЧЕСКИХ НАПРАВЛЕНИЙ В УСЛОВИЯХ ДИВЕРСИФИКАЦИИ ОБРАЗОВАНИЯ

Аннотация. В статье поднимается проблема музыкально-эстетического воспитания студенческой молодежи. Авторами рассматривается интеграция историко-культурных основ знаний о музыке в непрофильное образование в университетах Китая. В образовательных учреждениях, в которых реализуется процесс обучения техническим специальностям, на основе междисциплинарного и культурологического подходов организуется знакомство студентов с мировым музыкальным наследием в исторической ретроспективе. Возможности диверсификации образования конкретизированы на примере элективного курса «Искусство и наука» для студентов технических направлений, разработанного и апробированного в Южном университете науки и технологий. Показано, что усвоение историко-теоретических знаний, подкрепленное восприятием и анализом музыкальных произведений, создает предпосылки для самостоятельного изучения студентами мирового культурного наследия.

Ключевые слова: диверсификация, система высшего образования в КНР, университет, технические специальности, учебные курсы, музыкально-эстетическое воспитание, историко-культурные основы знаний о музыке, искусство и наука.

MUSICAL AND AESTHETIC EDUCATION OF STUDENTS OF TECHNICAL AREAS IN THE CONDITIONS OF EDUCATIONAL DIVERSIFICATION

Abstract. The article raises the problem of musical and aesthetic education of students. The authors consider the possibilities of integrating the historical and cultural foundations of knowledge about music into non-core education at universities in China. In educational institutions where the process of teaching technical specialties is implemented, on the basis of interdisciplinary and culturological approaches, students are introduced to the world musical heritage in historical retrospect. The possibilities of diversification of education are specified by

the example of the elective course "Art and Science" for students of technical fields, developed and tested at the Southern University of Science and Technology. It is shown that the assimilation of historical and theoretical knowledge, supported by the perception and analysis of musical works, creates prerequisites for independent study by students of the world cultural heritage.

Keywords: diversification, higher education system in China, university, technical specialties, training courses, musical and aesthetic education, historical and cultural foundations of knowledge about music, art and science.

В наши дни в условиях глобализации, информатизации и цифровизации образование во всем мире претерпевает глубокие изменения, вызванные духовными, экономическими и социально-политическими преобразованиями. Вместе с тем, наряду с общими процессами не вызывает сомнения наличие специфических особенностей образовательных практик в разных странах, и многие из них заслуживают самого пристального изучения. Ведь любой инновационный опыт может послужить стимулом к развитию и повышению качества преподавания. Задачей нашей статьи является анализ интеграции историко-культурных основ знаний о музыке в непрофильное образование в университетах Китая.

Система высшего образования в Китайской Народной Республике представляет собой динамично развивающуюся структуру, охватывающую свыше трех тысяч учебных заведений и ориентированную на модернизацию, повышение эффективности, создание университетов мирового уровня, выпускающих специалистов, успешно конкурирующих на профессиональном рынке труда и вносящих существенный вклад в развитие национальной экономики и общества. Вместе с этим, несомненные достижения Китая в области промышленности, экономического и научно-технического прогресса чреваты технократизмом мышления, негативным воздействием на духовно-нравственный мир личности и деформацией базовых человеческих ценностей в общественном сознании. В этих условиях особое значение приобретает реализация гуманистической, воспитательной и просветительской функций образования.

Подготовка высококвалифицированного специалиста не исключает его осведомленности в разных областях знания, напротив, расширение культурного кругозора является фундаментальным требованием всесторонней реализации качественного обучения и идейно-нравственного воспитания творчески мыслящей гармоничной личности. Поэтому значимой тенденцией в условиях непрерывного качественного усовершенствования выступает диверсификация образования, понимаемая в общих чертах как принцип разностороннего развития, разнообразия, вариативности организации и содержания обучения [1, с. 239]. В рамках нашего исследования диверсификация интересует авторов в первую очередь в аспекте обогащения содержания образования понятиями культуры и искусства с целью обеспечить общекультурные компетенции студентов и их личностное, духовно-нравственное совершенствование.

Основным путем эстетического воспитания студенчества может служить внедрение элементов музыкального образования в обучение непрофильным и, шире, негуманитарным специальностям. Несмотря на то, что воспитательную силу музыки подчеркивал еще Конфуций (551 – 479 гг. до н.э.), чье учение до сих пор является базовым ценностным ориентиром китайского общества, музыка пока недостаточно проникла в образовательные программы негуманитарных специальностей. Согласно Конфуцию, музыка является основой нравственного самосовершенствования личности, служащего залогом социального совершенствования и достижения гармонии в обществе. Пять звуков пентатоники, будучи хорошо настроенными, отражают гармонию космоса и влияют на

формирование пяти добродетелей в человеке и обществе: искренности, человечности, справедливости, воспитанности и предусмотрительности [2].

В связи с тем, что в настоящее время воспитательный и развивающий потенциал музыкального искусства в обучении специальностям негуманитарного профиля в китайских университетах востребован и реализован явно недостаточно, представляется необходимым включение в образовательный процесс технических вузов всего многообразия форм и средств музыкально-эстетического воспитания. Правда, нельзя забывать, что этот процесс должен быть научно обоснован и выстроен с учетом методико-дидактических, социально-психологических, художественно-эстетических факторов. Содержание музыкально-эстетического воспитания в непрофильном вузе включает в себя основы музыкальной теории, понимание логики исторического развития музыкального искусства, знакомство с его лучшими образцами в различных стилях и жанрах, а также любительское музыкальное исполнительство. Наряду с этим, содержание музыкально-эстетического воспитания студентов негуманитарных вузов вариативно, основные его компоненты определяются в процессе исследования личностных, профессионально-образовательных и социокультурных запросов, потребностей и интересов обучающихся с учетом междисциплинарного и культурологического подходов.

Базовая музыкальная грамотность студентов подразумевает наличие у них историко-культурных основ знаний о музыке и способность к восприятию музыкальных произведений, что обеспечивается теоретическими дисциплинами в форме специально разработанных элективных курсов. Наряду с этим востребованными в студенческой среде являются и практические курсы, прежде всего, вокального исполнительства. Безусловно, репертуарное содержание практических занятий должно определяться принципом доступности обучения и индивидуальным подходом. Таким образом, содержание музыкально-эстетического воспитания студентов негуманитарных вузов является интегративным и может рассматриваться в теоретико-интеллектуальном и художественно-практическом аспектах.

Рассмотрим подробнее практику внедрения элементов музыкального образования в обучение техническим направлениям в Южном университете науки и технологий (г. Шэньчжэнь). Это один из наиболее молодых и стремительно развивающихся университетов Китая: основанный в 2009 году, на текущий момент он занимает передовые позиции в области научных исследований. Несмотря на сугубо техническую специализацию, в университете уделяется серьезное внимание созданию культурно-эстетической среды, действуют студенческие общества в области культуры и искусства, проводятся фестивали, спектакли и тематические концерты, а также занятия, удовлетворяющие интерес студенческой молодежи к явлениям культурной жизни и художественным произведениям. Тематика этих занятий многогранна и реализует взаимосвязи между искусством и различными областями науки и техники, через точки соприкосновения подводя студентов к знакомству с соответствующими художественно-эстетическими знаниями. Приведем в качестве примера некоторые темы занятий: «Новые технологии в музыкальной индустрии», «Применение арт-терапии в клинической медицине», «Эмоциональный код в искусстве», «Научная детекция художественного голоса», «Влияние искусственного интеллекта на музыкальную индустрию».

Опишем инновационный элективный курс для студентов бакалавриата, основанный на идее интеграции искусства и науки, который рассчитан на 16 занятий по 2 академических часа в течение одного семестра. Исходя из того, что студенты получают образование в области инженерно-технических специальностей и естественных наук, основной направленностью данного курса стало выявление и раскрытие взаимосвязей музыкального искусства и науки с позиций междисциплинарного подхода.

Темы занятий затрагивают многообразные сферы культурной жизни, различные явления, виды и жанры музыкального искусства. Некоторые из них, такие как «Пусть компьютер понимает музыку: распознавание и классификация музыки на основе искусственного интеллекта», «Технологии и искусство дополняют друг друга» – прямо раскрывают заявленную проблематику. В других акцентируется внимание на одном фундаментальном явлении, таком как культура («Культура – это капитал»), драма («Драматический фестиваль в длинной реке истории»), опера («Краугольный камень китайской оперы – Опера во время Освободительной войны»), хор («Кантата о Желтой реке – классика китайского хора»), оркестр («Чем занимается дирижер оркестра?»), симфония («Симфония Республики – оценка китайских симфонических произведений после 1950-х годов»), кинематограф и телевидение («Моя точка зрения на телевизионное искусство»), менеджмент в сфере исполнительского искусства («Управление искусством»). Большая часть занятий посвящена приобщению к классической музыке и формированию навыка активного слушательского восприятия. Так, на занятии «Что такое музыка?» в ходе прослушивания произведений анализируются элементы музыкального языка – темпо-ритм, мелодия, гармония, фактура, лад; занятие «Красота гармонии – анализ произведений китайской и западной струнной музыки» раскрывает специфические особенности западной и китайской камерной музыки с точки зрения концепции, образного содержания, выбора материала и его тематической разработки. На заключительное занятие в семестре приглашаются известные в Шэньчжэне музыканты, чтобы живым исполнением музыки подкрепить впечатления об исполнительском искусстве и навыки его восприятия.

Остановимся на некоторых конкретных примерах. Иллюстративным материалом на музыкально-эстетических занятиях служат наиболее значительные и известные произведения современного музыкального искусства Китая, созданные в классических западноевропейских формах с учётом национального музыкального языка и идейно-художественного содержания.

Эпическое сочинение «Кантата о Желтой реке» (или «Кантата о реке Хуанхэ») появилась в 1939 г. в период борьбы китайского народа с японскими захватчиками. Композитор Сянь Синхай был так впечатлен патриотическими стихами Гуан Вэйжэня, участника и свидетеля военных событий, что меньше чем за неделю он написал на них музыку, а уже через две недели кантата была исполнена и начала триумфальное шествие по всей стране, поднимая людей на борьбу с интервентами. Образ величественной и бурной реки Хуанхэ многогранен: он выступает прежде всего как символ сопротивления иноземным захватчикам, но в то же время Желтая река считается колыбелью китайской нации и кормилицей, разрушительницей и утешительницей. Состав оркестра менялся в зависимости от условий исполнения, и если в первой редакции его составляли только скрипки, губная гармоника, ударные и несколько китайских народных инструментов, то сейчас кантата исполняется при участии полного симфонического оркестра, усиленного традиционным этническим инструментарием. Композитор проявил высочайшее мастерство оркестровки, виртуозное владение тембрами, штрихами, фактурой, имитационной техникой развития материала. В исполнении предусмотрен смешанный хор, солисты (сопрано, тенор, баритон, бас) и чтец. Включение декламации, имеющей ведущее значение в раскрытии идейного замысла, в музыкальное произведение неслучайно, оно зиждется на традициях китайского оперного театра. Музыкальный язык произведения сочетает мелодии народных песен с европейской композиционной техникой, синтезирует традиции китайского национального пения и стиля бельканто.

Опера «Седая девушка» была представлена китайской публике в 1945 г., музыка и либретто появились в результате творческой деятельности коллектива авторов Академии

им. Лу Синя. Эта масштабная пятиактная музыкальная драма воплощает в героическом ключе тему классово-борьбы китайского народа. Основой создания оперы стал синтез поэзии, песни и танца во взаимодействии европейских, американских и национальных традиций. В качестве лейтмотивов, характеризующих главных действующих лиц, использованы известные народные мелодии, однако они развиваются по принципам европейской симфонической техники. Особая оперно-песенная манера исполнения опирается на сближение китайского национального стиля пения с канонами западноевропейского академического бельканто. Большое значение для развития сценического действия имеют привычные для китайской публики разговорные эпизоды и особые элементы сценографии и пластических решений, однако велика и роль оркестра в создании музыкальной драматургии. Высокие достоинства спектакля свидетельствуют об органичном освоении китайскими авторами методов европейской композиции при бережном отношении к самобытным народно-музыкальным традициям. Опера «Седая девушка» считается образцом патриотического революционного искусства и первой китайской национальной оперой, открывшей новые пути развития современного музыкального театра. До сих пор она не сходит с оперной сцены Китая, исполняется и в других странах.

Прослушивая и анализируя такие музыкальные произведения как «Кантата о желтой реке» и «Седая девушка», студенты знакомятся с широким кругом явлений мировой и отечественной истории и художественной культуры. На основе постижения и усвоения теоретических знаний о музыке, обсуждения интересной для молодежи тематики у студентов формируется умение воспринимать и анализировать произведения искусства, а также создаются предпосылки для самостоятельного изучения мирового культурного наследия. Внедрение музыкально-эстетического воспитания в образовательный процесс технических направлений университетов Китая позволяет качественно обогатить содержание обучения и расширить общекультурные компетенции студентов, сформировать у них грамотные представления об искусстве и науке, а также продвинуть на пути духовно-нравственного совершенствования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Безрукова В.С. Основы духовной культуры (энциклопедический словарь педагога). – Екатеринбург: Деловая книга, 2000. – 959 с.
2. Конфуций. Беседы и суждения / пер. с кит. П.С. Попова. – М.: АСТ, 2021. – 224 с.
3. Иваницкая А.В., Князева Г.Л. Слушание классической музыки в русле артподхода на развивающих занятиях с детьми младшего школьного возраста // Инновационные процессы в культуре, искусстве и образовании: Коллективная монография. – М.: Издательство «Перо», 2016. – С. 96-101.
4. Князева Г.Л., Цай Ш. Значение обмена опытом между Россией и Китаем в области музыкально-педагогического образования // Диалог культур в музыкальной педагогике и образовании. Коллективная монография департамента музыкального искусства института культуры и искусств ГАОУ ВО МГПУ. – М.: УЦ «Перспектива», 2023. – С. 99-111.
5. Князева Г.Л., Печерская А.Б. Музыкальное образование в условиях пандемии: взгляд на проблему // Проблемы управления качеством образования: сборник избранных статей Международной научно-методической конференции (Санкт-Петербург, ноябрь 2020). – СПб.: ГНИИ «Нацразвитие», 2020. – С. 125-128.
6. Князева Г.Л. Творческая интерпретация в становлении личности будущего педагога-музыканта // Инновационные проекты в системе модернизации

музыкально-педагогического образования: материалы научно-практического мероприятия. – М.: МГПУ, 2014. – С. 69-73.

7. Павлова Н.Д., Князева Г.Л. Гуманистическое воспитание на современном этапе развития педагогической науки // Наука и образование в контексте культурных традиций: материалы международной научно-практической конференции. – М.: Издательство «Перо», 2018. – С. 205-210.
8. Князева Г.Л. Полифоническое мышление в музыкально-педагогической практике и исполнительском искусстве // Искусство и образование. 2021. № 2 (130). С. 131-136.

REFERENCES

1. Bezrukova V.S. Osnovy dukhovnoi kul'tury (Fundamentals of spiritual culture), Ekaterinburg: Delovaya kniga, 2000, 959 p.
2. Konfutsii. Besedy i suzhdeniya (Conversations and judgments), Moscow: AST, 2021, 224 p.
3. Ivanitskaya A.V., Knyazeva G.L. Innovatsionnye protsessy v kul'ture, iskusstve i obrazovanii (Innovative processes in culture, art and education), Moscow: Izdatel'stvo «Pero», 2016, Pp. 96-101.
4. Knyazeva G.L., Tsai Sh. Dialog kul'tur v muzykal'noi pedagogike i obrazovanii (Dialogue of cultures in music pedagogy and education), Moscow: Perspektiva, 2023, Pp. 99-111.
5. 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.
6. Knyazeva G.L. Innovatsionnye proekty v sisteme modernizatsii muzykal'no-pedagogicheskogo obrazovaniya (Innovative projects in the system of modernization of music and pedagogical education), materials of a scientific and practical event, Moscow: MCU, 2014, Pp. 69-73.
7. Pavlova N.D., Knyazeva G.L. Nauka i obrazovanie v kontekste kul'turnykh traditsii: materialy mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii (Science and education in the context of cultural traditions), Proceedings of the International Conference, Moscow, Izdatel'stvo «Pero», 2018. – Pp. 205-210.
8. Knyazeva G.L. Polifonicheskoe myshlenie v muzykal'no-pedagogicheskoy praktike i ispolnitel'skom iskusstve // Iskusstvo i obrazovanie. 2021. № 2 (130). Pp. 131-136.

ПЕДАГОГИКА ИСКУССТВА

Уколова Любовь Ивановна

доктор педагогических наук,
профессор департамента музыкального искусства

Институт культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Афанасьев Владимир Васильевич

доктор педагогических наук,
профессор департамента музыкального искусства

Институт культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Ukolova Lyubov I.

Doctor of Pedagogical Sciences,
Professor of the Department of Musical Art

Institute of Culture and Arts

Moscow City Pedagogical University

Afanasyev Vladimir V.

Doctor of Pedagogical Sciences,
Professor of the Department of Musical Art

Institute of Culture and Arts

Moscow City Pedagogical University

ФОРМИРОВАНИЕ ДУХОВНО-НРАВСТВЕННЫХ И ГРАЖДАНСКИХ КАЧЕСТВ СОВРЕМЕННОЙ МОЛОДЕЖИ СРЕДСТВАМИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО И МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ

Аннотация. В статье определяющее значение имеет педагогически организованная музыкальная среда и подчеркивается важность философской категории духовной культуры растущего человека в сочетании с необходимостью подготовки специалистов – преподавателей музыки, живописи и других видов прикладных искусств, готовых к созданию синтеза искусств и внедрения этих видов искусств в формировании духовно-нравственных основ личности молодого растущего поколения, помогая тем самым молодежи раскрыть свой творческий потенциал, расширить кругозор и найти свое место в мире искусств.

Ключевые слова: преподаватель музыки, преподаватель изобразительного искусства, музыкальная среда, синтез искусств, музыкальное пространство, основные функции искусства, области искусства, художественно-образное поле, творческий потенциал, духовно-нравственное воспитание.

FORMATION OF SPIRITUAL, MORAL AND CIVIC QUALITIES OF MODERN YOUTH BY MEANS OF ARTISTIC AND MUSICAL EDUCATION

Abstract. The article is of decisive importance is the pedagogically organized musical environment and emphasizes the importance of the philosophical category of spiritual culture of a growing person in combination with the need to train specialists - teachers of music, painting and other types of applied arts, ready to create a synthesis of arts and introduce these types of arts in the formation of spiritual - the moral foundations of the personality of the young growing

generation, thereby helping youth to reveal their creative potential, broaden their horizons and find their place in the world of art.

Keywords: music teacher, fine arts teacher, musical environment, synthesis of arts, musical space, main functions of art, fields of art, artistic and figurative field, creative potential, spiritual and moral education.

Музыкальное и художественное воспитание играют важную роль в формировании духовно-нравственной основы молодежи. Они способствуют развитию эстетического вкуса, творческого мышления и эмоциональной сферы личности.

Музыка, как универсальный язык, способна передавать и выражать самые глубокие чувства и эмоции. Она способна поднять настроение, вызвать волнение или успокоить душу. Музыкальное воспитание позволяет молодым людям погрузиться в мир звуков, расширить свой музыкальный словарь и развить музыкальное восприятие. Оно помогает развивать чувство ритма, мелодии и гармонии, а также улучшает слух и координацию движений.

Художественное воспитание, в свою очередь, помогает молодежи развивать свою творческую индивидуальность. Через изучение искусства, молодые люди учатся видеть красоту вокруг себя, а также развивают свою эстетическую чувствительность. Художественное воспитание способствует формированию творческого мышления, воображения и креативности. Оно помогает молодым людям выражать свои мысли и чувства через различные художественные формы: живопись, скульптуру, литературу, танец и театр.

Музыкальное и художественное воспитание обладают не только эстетической ценностью, но и являются мощным инструментом формирования духовно-нравственных ценностей. Они способствуют развитию эмпатии, сочувствия и уважения к другим людям. Через изучение искусства, молодежь учится ценить труд и талант других людей, а также развивает свою способность к самовыражению и самореализации.

Музыкальное и художественное воспитание должны стать неотъемлемой частью образовательной системы. Они помогут молодежи раскрыть свой потенциал, развить творческие способности и укрепить духовные ценности. Организация музыкальных и художественных мероприятий, участие в коллективных творческих проектах и общение с профессионалами в этих областях помогут молодежи расширить свой кругозор и найти свое место в мире искусства.

Таким образом, музыкальное и художественное воспитание имеют огромное значение для формирования духовно-нравственной основы молодежи. Они развивают эстетическое восприятие, творческое мышление и способствуют формированию ценностей. Поэтому необходимо уделять больше внимания и ресурсов на развитие этих сфер в образовательной системе, чтобы молодежь могла раскрыть свой потенциал и стать активными участниками культурной жизни общества.

Музыкальное и художественное воспитание играют важную роль в духовно-нравственном развитии молодежи, так как они способны влиять на формирование ценностей, эмоциональной сферы и мировоззрения молодых людей.

Музыка очень многогранна (инструментальная, вокальная, хоровая и т.д.) и имеет уникальную способность вызывать эмоции и передавать глубокие чувства. Она может вдохновить, поднять настроение или вызвать глубокое размышление. Музыкальное воспитание позволяет молодежи раскрыть свой внутренний мир, выразить свои эмоции и научиться понимать эмоциональные состояния других людей. Через музыку молодые люди учатся быть более открытыми, эмпатичными и способными к социальной адаптации.

Художественное воспитание также играет важную роль в формировании духовно-нравственной основы молодежи. Искусство позволяет молодым людям видеть мир с новой перспективы, обогащает их воображение и развивает творческое мышление. Через изучение искусства, молодежь учится анализировать и интерпретировать произведения искусства, а также формулировать свои собственные мысли и идеи. Это помогает им развивать критическое мышление, самостоятельность и самовыражение.

Музыкальное и художественное воспитание способствуют развитию творческого потенциала молодежи. Они помогают молодым людям находить свое призвание, развивать свои таланты и стремиться к самореализации. Участие в музыкальных и художественных коллективах, конкурсах и выставках позволяет молодежи получить ценный опыт, научиться работать в команде, преодолевать трудности и достигать поставленных целей.

Кроме того, музыкальное и художественное воспитание способствуют развитию нравственных ценностей у молодежи, что сегодня очень ценно и важно. Через изучение произведений искусства, молодые люди учатся ценить красоту, доброту и справедливость. Они развивают этическое сознание, уважение к другим людям и способность к моральным выборам. Музыка и искусство помогают молодежи осознать свою индивидуальность, найти свое место в обществе и стремиться к гармоничному развитию личности.

В целом, музыкальное и художественное воспитание играют неотъемлемую роль в формировании духовно-нравственной основы молодежи посредством развития эстетического восприятия, творческих способностей и тем самым помогают молодым людям стать более эмоционально развитыми, толерантными и нравственно ответственными. Поэтому очень важно создавать условия для доступного и качественного музыкального и художественного образования, а также поддерживать и развивать творческие и культурные инициативы среди молодежи.

Современная молодежь играет важную роль в развитии культурных инициатив. Молодежь не только является активными потребителями культуры, но и достаточно часто, по собственной инициативе сами создают и организуют различные культурные события, проекты и инициативы. Развитие культурных инициатив среди молодежи имеет огромное значение для сохранения и обогащения культурного наследия, стимулирования творческого потенциала и формирования активного гражданского общества.

В современном мире растущее поколение сегодня активно использует цифровые технологии и социальные сети для создания и продвижения своих культурных инициатив. Они организуют онлайн-выставки, концерты, литературные чтения, фестивали и другие мероприятия, которые привлекают широкую аудиторию. Благодаря доступности интернета и социальных платформ, молодые люди хотят и могут поделиться своими творческими достижениями и идеями со всем миром.

Развитие культурных инициатив среди молодежи способствует разнообразию и плюрализму культурного ландшафта. Молодежные проекты и инициативы часто отражают различные культурные традиции, стили и жанры. Они позволяют молодым людям выражать свою индивидуальность, исследовать новые формы искусства и создавать собственные культурные продукты. Это способствует развитию культурного разнообразия и обогащению культурного наследия.

Развитие культурных инициатив среди молодежи также способствует развитию творческого потенциала. Молодежь имеет возможность проявить свои таланты в различных областях искусства: музыке, танце, живописи, литературе, театре и других. Организация творческих мастерских, конкурсов, фестивалей и выставок позволяет молодым людям получить опыт, обратную связь и возможность презентовать свои

проекты широкой аудитории. Это стимулирует их дальнейшее развитие и самореализацию в сфере культуры и искусства.

Культурные инициативы среди молодежи также способствуют формированию активного гражданского общества. Молодежь, занимающаяся культурными проектами, часто выступает в роли организаторов, активистов и лидеров. Они учатся работать в команде, принимать решения, решать проблемы и влиять на общественные процессы. Культурные инициативы позволяют молодежи проявить свой голос и внести свой вклад в развитие общества.

В целом, развитие культурных инициатив среди современной молодежи имеет огромное значение для разнообразия культурного пространства, стимулирования творческого потенциала и формирования активного гражданского общества. Поддержка и развитие молодежных культурных проектов, создание условий для самореализации и творческого развития молодежи являются важными задачами для общества. Только через активное участие молодежи в культурной жизни мы сможем достичь гармонии, толерантности и развития нашего общества.

Формирование активного гражданского общества играет важную роль в культурной жизни страны. Культура является основой исторического и культурного наследия народа, а также отражает его ценности и идентичность. Активное участие граждан в культурной жизни способствует развитию общества, укреплению демократических ценностей и созданию гармоничной среды для развития личности.

Гражданское общество включает в себя активных граждан, организации и сообщества, которые активно участвуют в общественной жизни. В культурной сфере это проявляется в организации и поддержке различных культурных мероприятий, фестивалей, выставок, концертов и других проектов. Активное участие граждан в культурной жизни способствует расширению культурного разнообразия, сохранению и продвижению культурного наследия и созданию новых творческих форм.

Укрепление демократических ценностей и создание гармоничной культурной среды играют важную роль в развитии личности и общества в целом. Культура является неотъемлемой частью демократического общества, поскольку она способствует свободному выражению идей, разнообразию мнений и уважению к различиям традиций всех народов, населяющих нашу страну.

В гармоничной культурной среде каждый человек имеет возможность свободно выражать свои мысли, идеи и убеждения. Разнообразие культурных традиций и практик создает богатство и плюрализм в обществе. Уважение к различиям и толерантность становятся фундаментальными принципами, которые способствуют взаимопониманию и сотрудничеству между различными группами людей.

Также культура играет важную роль в формировании личности. Она помогает раскрыть творческий потенциал, развить эстетическое восприятие, критическое мышление и этическое сознание. Через постижение и изучение искусства, литературы, музыки и других форм культурного выражения, личность развивает свою индивидуальность, уникальность и способность к самореализации. Культурная среда стимулирует личностный рост, самовыражение и саморазвитие.

Укрепление демократических ценностей в культурной среде включает в себя защиту свободы слова, свободы выражения и свободы творчества. Оно также предполагает участие граждан в принятии решений, разработке политик и создании культурных программ. Гражданская активность в культурной сфере позволяет гражданам оказывать влияние на общественные процессы и принимать ответственность за развитие культуры и искусства.

Для создания гармоничной культурной среды необходимо обеспечить доступность и равные возможности для всех граждан. Это включает в себя доступ к образованию в области искусства и культуры, поддержку талантливых молодых людей, создание инклюзивных пространств и программ, а также защиту культурного наследия и разнообразия.

В заключении мы можем констатировать, что укрепление демократических ценностей и создание гармоничной культурной среды являются важнейшими задачами для развития личности и общества. Они способствуют свободному выражению идей, уважению к различиям и толерантности, а также развитию творческого потенциала и самореализации каждого человека. Поддержка и развитие культурных программ, обеспечение доступности и равных возможностей для всех граждан являются ключевыми факторами в формировании гармоничного и демократического общества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреев Ю.А. Место искусства в познании мира. – М.: Политиздат, 1980. – 255с.
2. Баженова Л.М. Использование комплекса искусств в формировании художественных взглядов подростков. Методические рекомендации. - М.:МП СССР, 1981. - 131 с.
3. Алексеева Л.Л. Песня – верный друг твой навсегда /Программы дополнительного художественного образования детей в каникулярное время /под ред. Е.П. Кабковой. – М.: Просвещение, 2007.
4. Кабкова Е.П. Торжество почемучек: художественная культура для детей. – М.: ИХО РАО, 2003. - 103 с.
5. Курчан Н.Н. Музыкальная культура XX века //Мировая художественная культура. – М.: Питер, 2008.
6. Можейко М.А. От «этики кодекса» к «этике творчества»: трансформация нравственного сознания в современной культуре // Живая Этика и наука. Сборник статей. Выпуск. I. – М.: МЦР; Мастер-Банк, 2008. – С. 260-303.
7. Назайкинский Е.В. Мультимедиа: вирусы и антивирусы музыкального образования. Материалы международной конференции «Музыкальная культура христианского мира». – Ростов-на Дону, 2001.
8. Неменский Б.М. Изобразительное искусство и художественный труд. Книга для учителя. – Петрозаводск, 1991. - 192 с.
9. Рувинский, Л.И. Самовоспитание личности. - М.: Просвещение, 1984. - 312 с.
10. Соколов В.Г. Живая Этика и новая парадигма культуры //Журнал «Культура и время». – 2008. - № 1. – С. 4-17.
11. Сухомлинский В.А. Хрестоматия по эстетике. – М.: Педагогика, 1990. - 303 с.
12. Тельчарова Р.А. Музыкальная культура личности как предмет философского анализа: Автореф. дисс.... докт. филос. наук. - М., 1992. - 55 с.
13. Уколова Л.И. Музыкальная среда как интегральный показатель развития культуры личности / Л.И. Уколова, ред. Е.А. Бодина, Е.Г. Артемова // Развитие идей Д.Б. Кабалевского в современном музыкальном образовании, 2010. – С. 67 - 71
14. Уколова Л.И. Формирование духовной культуры молодого поколения / Л.И. Уколова // Искусство и образование. – 2015. – Т.4. – №5. – С.132.
15. Уколова Л.И. Педагогически организованная музыкальная среда как средство становления духовной культуры растущего человека. //Диссертация на соискание ученой степени доктора педагогических наук по специальности 13.00.08-теория и методика профессионального образования, Москва, 2008.

16. Цыпин Г.М. Психология музыкальной деятельности: проблемы, суждения, мнения. – М.: Интерпракс, 1994.
17. Школяр Л.В., Красильникова М.С., Медушевский В.В. Теория и методика музыкального образования детей. М.: Флинта-Наука, 1990. - 330 с.

REFERENCES

1. Andreev Ju.A. Mesto iskusstva v poznanii mira. – М.: Politizdat, 1980. – 255 p.
2. Bazhenova L.M. Ispol'zovanie kompleksa iskusstv v formirovanii hudozhestvennyh vzgljadov podrostkov. Metodicheskie rekomendacii. - М.:MP SSSR, 1981. - 131 p.
3. Alekseeva L.L. Pesnja – vernyj drug tvoj navsegda /Programmy dopolnitel'nogo hudozhestvennogo obrazovanija detej v kanikuljarnoe vremja /pod red. E.P. Kabkovej. – М.: Prosveshhenie, 2007.
4. Kabkova E.P. Torzhestvo pochemuchek: hudozhestvennaja kul'tura dlja detej. – М.: ИХО RAO, 2003. - 103 p.
5. Kurchan N.N. Muzykal'naja kul'tura HH veka //Mirovaja hudozhestvennaja kul'tura. – М.: Piter, 2008.
6. Mozhejko M.A. Ot «jetiki kodeksa» k «jetike tvorcestva»: transformacija npravstvennogo soznanija v sovremennoj kul'ture // Zhivaja Jetika i nauka. Sbornik statej. Vypusk. I. – М.: MCR; Master-Bank, 2008. – Pp. 260-303.
7. Nazajkinskij E.V. Mul'timedia: virusy i antivirusy muzykal'nogo obrazovanija. Materialy mezhdunarodnoj konferencii «Muzykal'naja kul'tura hristianskogo mira». – Rostov-na Donu, 2001.
8. Nemenskij B.M. Izobrazitel'noe iskusstvo i hudozhestvennyj trud. Kniga dlja uchitelja. – Petrozavodsk, 1991. - 192 p.
9. Ruvinskij, L.I. Samovospitanie lichnosti. - М.: Prosveshhenie, 1984. - 312 p.
10. Sokolov V.G. Zhivaja Jetika i novaja paradigma kul'tury //Zhurnal «Kul'tura i vremja». – 2008. - № 1. – Pp. 4-17.
11. Suhomlinskij V.A. Hrestomatija po jestetike. – М.: Pedagogika, 1990. - 303 p.
12. Tel'charova R.A. Muzykal'naja kul'tura lichnosti kak predmet filosofskogo analiza: Avtoref. diss.... dokt. filos. nauk. - М., 1992. - 55 p.
13. Ukolova L.I. Muzykal'naja sreda kak integral'nyj pokazatel' razvitija kul'tury lichnosti / L.I. Ukolova, red. E.A. Bodina, E.G. Artemova // Razvitie idej D.B. Kabalevskogo v sovremennom muzykal'nom obrazovanii, 2010. – Pp. 67 - 71
14. Ukolova L.I. Formirovanie duhovnoj kul'tury molodogo pokolenija / L.I. Ukolova // Iskusstvo i obrazovanie. – 2015. – T.4. – №5. – P.132.
15. Ukolova L.I. Pedagogicheski organizovannaja muzykal'naja sreda kak sredstvo stanovlenija duhovnoj kul'tury rastushhego cheloveka. //Dissertacija na soiskanie uchenoj stepeni doktora pedagogicheskikh nauk po special'nosti 13.00.08-teorija i metodika professional'nogo obrazovanija, Moskva, 2008.
16. Сypin G.M. Psihologija muzykal'noj dejatel'nosti: problemy, suzhdenija, mneniija. – М.: Interpraks, 1994.
17. Shkoljar L.V., Krasil'nikova M.S., Medushevskij V.V. Teorija i metodika muzykal'nogo obrazovanija detej. М.: Flinta-Nauka, 1990. - 330 p.

Брагина Мария Константиновна

аспирант

ФГБОУ ВО «Казанская государственная консерватория

им. Н.Г. Жиганова»

e-mail: masha.bragina.99@mail.ru

Bragina Maria K.

Graduate student

Kazan State Conservatory them. N.G. Zhiganova

СОВРЕМЕННЫЕ ПАРАДИГМЫ МУЗЫКАЛЬНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКИХ ИННОВАЦИЙ В ДОПОЛНИТЕЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ

Аннотация. В статье рассматриваются современные парадигмы инновационных музыкально-просветительских инноваций в дополнительном образовании. Исследование основано на анализе существующих практик искусствоведческого образования, а также научно-методической литературы в области музыкального просвещения.

В статье обсуждаются различные подходы к инновационному обучению и просвещению в музыкальной сфере, включая использование современных технологий. Особое внимание уделяется разработке и реализации инновационных программ и проектов в дополнительном образовании, которые способствуют развитию музыкальных навыков и культурного образования у детей и молодежи.

Также рассматриваются преимущества и вызовы, связанные с внедрением инновационных подходов в образовательный процесс. Анализируются практические примеры успешной реализации инновационных программ и проектов в дополнительном образовании, а также предлагаются рекомендации для дальнейшего совершенствования музыкально-просветительского образования.

Исследование в данной статье имеет практическую значимость для педагогов, исследователей и специалистов в области дополнительного образования, а также для всех, кто интересуется современными тенденциями в музыкальном просвещении.

Ключевые слова: музыка, дополнительное образование, инновации, музыкальная педагогика.

MODERN PARADIGM OF MUSICAL AND EDUCATIONAL INNOVATIONS IN ADDITIONAL EDUCATION

Annotation. This article examines modern paradigms of innovative musical and educational innovations in additional education. The study is based on an analysis of existing practices in art education, as well as scientific and methodological literature in the field of music education.

The article discusses various approaches to innovative teaching and education in the music field, including the use of modern technologies. Particular attention is paid to the development and implementation of innovative programs and projects in additional education that contribute to the development of musical skills and cultural education in children and youth.

The article also discusses the advantages and challenges associated with the introduction of innovative approaches into the educational process. Practical examples of the successful implementation of innovative programs and projects in additional education are analyzed, and recommendations are offered for further improvement of music education.

The research in this article has practical significance for teachers, researchers and specialists in the field of additional education, as well as for anyone interested in modern trends in music education.

Keywords: music, additional education, innovation, music pedagogy.

Современная мультипарадигмальная ситуация в музыкальном образовании требует развития и внедрения инновационных подходов в подготовке учителей для системы дополнительного образования. В современной России проводится значительное количество разноаспектных мероприятий, связанных с годом педагога-наставника. Сохранение духовно-нравственных традиций и культурного кода молодого поколения является приоритетной задачей государственных структур. В свете этих обстоятельств педагогическое сообщество объединяет свои усилия для решения данной задачи.

Известно, что формирование грамотной личности, обладающей высокими морально-нравственными принципами и серьезной гражданской позицией, требует длительного времени. Для того чтобы ребенок в будущем стал истинным гражданином и патриотом своей страны, обладая высокими духовно-содержательными основами, необходимо воспитать учителей, способных передать эту духовность молодому поколению.

Культурный код представляет собой готовность принять ценности своей страны, усвоить культурно-этнические основы родного региона, а также сохранять эти традиции и культуру. Для достижения этой цели педагогическое сообщество разрабатывает инновационные техники и технологии, направленные на формирование духовно-культурных ценностей у молодого поколения, школьников, подростков и студентов.

Разнообразные научные статьи и монографии были написаны о различных педагогических парадигмах в социально-культурной сфере. Известные исследователи, занимающиеся комплексным подходом к образованию и культурологической подготовке, представили свои концепции. Среди них Л.П. Буева, Л.А. Волович, Л.С. Выготский, Р.Х. Гильмеева, А.Д. Жарков, О.А. Калимуллина, Г.Г. Коломиец, М.К. Мамардашвили, В.Ш. Масленникова, В.А. Слостенко, Л.Ю. Сироткин, И.М. Таланчук, П.П. Терехов, Д.В. Шамсутдинова и Н.Н. Ярошенко. Эти ученые внесли значительный вклад в развитие теории и практики образования, и их работы являются важным источником информации для исследователей и практиков в данной области.

Концепция формирования ключевых компетенций в профессиональной подготовке студентов, представленная Р.Х. Гильмеевой, основывается на теоретическом обосновании, структурно-смысловом проектировании содержания подготовки и методическом обеспечении формирования компетенций. По мнению Р.Х. Гильмеевой, содержание профессиональной подготовки включает несколько компонентов, таких как эмоционально-целостный, критический, рефлексивный, творческий и регулирующий [1].

В своей работе «Технология культурно-досуговой деятельности» А.Д. Жарков рассматривает концепцию важности подготовки профессиональных кадров в сфере культуры. Автор подчеркивает необходимость наличия у этих специалистов глубоких знаний и навыков в областях культуры, искусства, психологии, социологии и других связанных дисциплин [2].

Авторская концепция, разработанная и внедренная в практику педагогической науки О.А. Калимуллиной, представляет собой концептуально-содержательную модель формирования творческой направленности студенческой молодежи на основе синергетического подхода. Данная модель рассматривается в контексте инноваций педагогической науки и практики. Она осуществляет системное проектирование уровней творческой направленности личности и обеспечивает комплексное развитие личности в

условиях досуговой деятельности. Концепция основана на принципах синергетики, таких как открытость, нелинейность, вариативность, бифуркация, аттрактор и флуктуация. Она также разрабатывает синергетические принципы, такие как иерархичность, неустойчивость, незамкнутость, динамичность и самоактуализация, с учетом современных социально-культурных признаков [5].

Концепция методологической культуры будущего специалиста социокультурной сферы, предложенная В.Ш. Масленниковым, включает в себя выработку подхода к профессиональной деятельности, осознание роли методологии, концептуальный анализ, моделирование и проектирование, реализацию процесса социальной работы, а также творчество и системность социально-культурной деятельности. Эта концептуальная модель направлена на формирование компетентного специалиста, способного успешно работать в высших учебных заведениях [8].

В рамках концепции Н.М. Таланчука, системно-синергетический подход к воспитанию становится центральным элементом. Он призывает к освобождению от философии борьбы и переходу к разумной и цивилизованной философии жизни, с целью воспитания разумного и цивилизованного человека, ориентированного на созидание. Педагогические явления и процессы рассматриваются как системный синергетизм, а педагогика рассматривается как наука о системно-социальном человековедении [9].

Концепция П.П. Терехова представляет собой научный подход к воспитанию и образованию, основанный на системном и комплексном подходе. Она выделяет следующие основные принципы: 1) целостность и системность – воспитание и образование рассматриваются как сложная система, в которой все элементы взаимосвязаны и взаимодействуют между собой; 2) индивидуализация и дифференциация – учет индивидуальных особенностей каждого обучающегося и адаптация образовательного процесса под его потребности; 3) контекстуальность и социокультурный подход – учет социокультурной среды, в которой происходит образовательный процесс, и взаимодействие с ней; 4) компетентностный подход – акцент на развитии не только знаний, но и навыков, умений и компетенций у обучающихся [10].

Исходя из вышесказанного, мы можем утверждать, что несмотря на большое количество различных взглядов, каждая концепция уникальна и имеет под собой очевидные варианты развития, однако, они по своему смысловому наполнению не исчерпывают наш научный интерес и дают почву для дальнейших размышлений, так в рамках нашей статьи важно рассмотреть вопросы, посвященные проблемам музыкально-просветительских инноваций.

В современной педагогической науке существует ряд научно-практических основ, посвященных инновациям в современном музыкальном исполнительстве. Известный ученый, профессор И.М. Красильников, в своих научных трудах разработал новую концепцию электронного музыкального творчества как нового вида учебно-художественной деятельности. Данная концепция основывается на взаимодействии теоретической и методической моделей. Первая модель характеризует исторический генезис этой деятельности, ее роль в современной музыкальной культуре и обосновывает содержание обучения, а вторая модель определяет педагогическую технологию развития электронного музыкального творчества учащихся, обучающихся в учреждениях системы художественного образования.

И.М. Красильников обосновал целесообразность применения в учебном процессе различных электронных музыкальных инструментов и компьютерных программ, таких как музыкальные конструкторы, автоаранжировщики, MIDI-секвенсоры, аудиоредакторы и другие. Это позволяет обеспечить достижение гармоничного музыкального развития

учащихся, развивать их способности не только в исполнении, но и в сочинении музыки, осуществлять звуковую режиссуру и звуковой синтез [7].

На основе предложенных профессором И.М. Красильниковым примерных образовательных программ для ДМШ и ДШИ "Клавишный синтезатор", "Ансамбль клавишных синтезаторов" и "Студия компьютерной музыки", школы разработали собственные адаптированные программы, учитывая свои собственные ресурсы. Музыкально-компьютерные технологии (МКТ) в начальном (школьном) уровне музыкального образования используются в учебном процессе, преимущественно с целью создания мультимедийной среды (фотослайды, видеофильмы, компьютерные интерактивные программы с тестами) на уроках теоретического курса. Создание собственных музыкально-компьютерных аранжировок, видео- и аудио-дизайн, компьютерная студия звукозаписи - все эти инновационные направления в учебном процессе, требующие когнитивного подхода, школы искусств разрабатывают самостоятельно, исходя из своих ресурсов и кадрового потенциала. В российской системе образования указанные цифровые формы творчества в настоящее время включены либо в общеразвивающие программы (в основном, за дополнительную плату, то есть недоступные для многих желающих), либо в вариативную часть предпрофессиональной образовательной программы [2].

Наблюдается тенденция к модернизации и усовершенствованию системы образования на всех уровнях. Один из эффективных подходов, применяемых в данной области, заключается в использовании геймификации - метода, основанного на применении игровых принципов и идей для стимулирования взаимодействия и развития обучающихся. Согласно исследованию Е.В. Климковича, распространение игрового подхода в системе дополнительного профессионального образования обуславливается рядом преимуществ геймификации перед традиционными методами обучения. Исследование выделяет следующие 5 основных преимуществ использования геймификации в образовании:

1. Увлекательность и повышение уровня вовлеченности: Геймификация делает процесс обучения более увлекательным и значительно повышает уровень вовлеченности студентов в образовательный процесс. Этот эффект достигается путем использования принципов соревновательности, неожиданных открытий, повышения статуса, получения вознаграждений и поощрений.

2. Развитие творческого мышления: Геймификация способствует развитию навыка творческого мышления, позволяющего находить инновационные решения теоретических или практических задач в любой области. Этот подход предполагает использование разнообразных методов решения задачи, что обогащает знания и умения, получаемые обучающимися.

3. Повышение мотивации и успеваемости: Геймификация оказывает влияние на поведение учащихся и стимулирует их желание посещать занятия, проявлять инициативу и сосредоточиваться на полезных задачах. В результате общая академическая успеваемость улучшается.

4. Преодоление прокрастинации: Игровой подход, включающий элементы геймификации, является эффективным методом преодоления прокрастинации, которая является распространенной проблемой среди обучающихся. Путем внедрения игровых элементов, таких как установление целей, отслеживание прогресса и предоставление наград, геймификация стимулирует учащихся к активному выполнению заданий и преодолению откладывания на потом.

5. Положительный эмоциональный фон и самовыражение: Геймификация позволяет создать положительный эмоциональный фон в процессе обучения. Занятия,

основанные на геймификации, предоставляют возможность каждому участнику проявить себя, расширяют возможности для самовыражения, самореализации и самоутверждения. Кроме того, геймификация способствует формированию адекватного отношения к возможности допущения ошибок. Вместо указания на ошибки и наказания за них, игровой подход помогает учащимся осознавать ошибки в процессе игры и развивать адекватное отношение к ним [6].

Информационно-коммуникативные технологии (ИКТ) играют значимую роль в образовании, предоставляя новые возможности для обучения и развития навыков учащихся. Исследователи-педагоги из-за рубежа, применяющие МКТ в своей профессиональной деятельности, отмечают неизбежность прогресса технологий и его воздействия на молодое поколение. Поэтому важно научиться контролировать и направлять этот процесс в пользу образования (Гриво, Франция, 2017).

Современная инновационная музыкальная педагогика связана с использованием МКТ, которые являются эффективным средством для улучшения качества обучения музыкальному искусству на всех уровнях образовательного процесса. МКТ становятся неотъемлемым инструментом для различных социальных групп, позволяя им погрузиться в мир высококультурной музыки, а также уникальным средством для реализации инклюзивного педагогического процесса, обеспечивая обучение людей с ограниченными возможностями здоровья.

Комплексная инновационная образовательная концепция под названием "Музыкально-компьютерные технологии в образовании педагога-музыканта", разработанная УМЛ "Музыкально-компьютерные технологии" РГПУ им. А.И. Герцена под руководством И.Б. Горбуновой, основывается на лучших традициях отечественного классического музыкального образования, зарубежном инновационном опыте и современных МКТ. Она способствует развитию как музыкального, так и информационно-технологического образования, а также затрагивает социальные аспекты информатизации художественного образования в целом [2].

Успех инновационной деятельности педагогов дополнительного образования зависит от их профессиональной компетентности, уровня развития внутреннего потенциала, интеллектуальных, эмоциональных и творческих способностей. Основным признаком инновационной деятельности является творческая способность педагога, которая проявляется в сборе новых идей, их проектировании и моделировании в практические формы. Гибкость мышления, открытость к новым идеям и готовность к самосовершенствованию являются основой этой способности.

В связи с этим, в системе дополнительного образования возникает потребность в разработке новых общеобразовательных программ и методического обеспечения. Эти программы должны обладать многофункциональным характером, быть гибкими и адаптированными к различным способностям обучающихся. Они также должны позволять педагогам дополнительного образования регулировать и корректировать ход образовательной деятельности в зависимости от уровня подготовки детей [11].

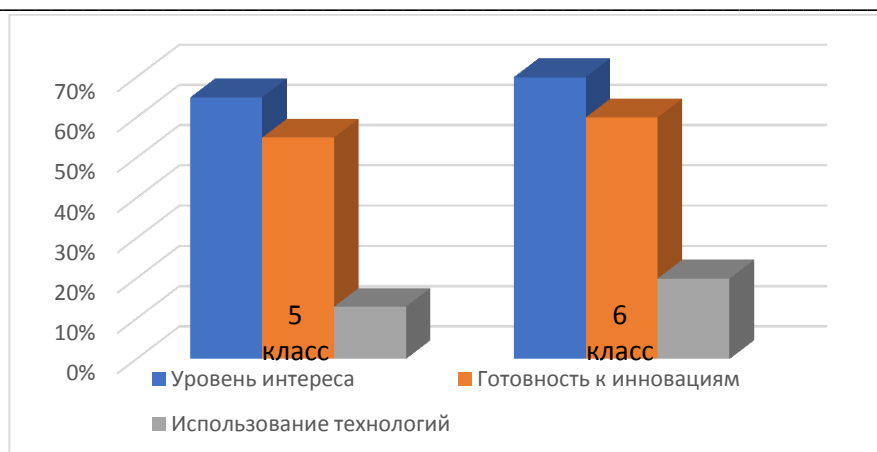
Резюмируя вышесказанное можно говорить о том, что только система дополнительного образования детей дает фактическую свободу для внедрения разного рода инноваций, и именно готовность к ним и является важным аспектом, который может повлиять на дальнейший уровень включенности молодого поколения в процесс овладения музыкально-просветительскими практиками.

Мы провели экспериментальную работу среди учащихся 5-6 классов Детской школы искусств им. М.А. Балакирева в городе Казань с целью выявления их готовности для включения в программу "Инновационные горизонты искусства". Основной задачей эксперимента было определение уровня готовности учащихся включиться в процесс

освоения инновационных методов в области искусства. В ходе исследования была разработана и распределена анкета среди 36 учащихся. Анкета включала вопросы, направленные на оценку уровня интереса и готовности учащихся к применению инновационных методов в изучении искусства.

1. В каком классе Вы учитесь?
 - 5 класс
 - 6 класс
 2. Как бы Вы оценили свой уровень интереса к искусству на сегодняшний день? (от 1-3 - совсем не интересно; от 4-7 - интересно, от 8-10 - очень интересно)
 - 1-3
 - 4-7
 - 8-10
 3. Как бы Вы оценили свою готовность к применению инновационных методов в изучении искусства? (от 1-3 - совсем не готов; от 4-7 - заинтересован, от 8-10 - готов)
 - 1-3
 - 4-7
 - 8-10
 4. Какие виды искусства Вас больше всего привлекают? (например, живопись, музыка, танцы, актерское мастерство и т.д.)
-
5. Какие инновационные методы в изучении искусства Вы уже пробовали?
 - Использование современных технологий: виртуальная реальность (VR), расширенная реальность (AR), искусственный интеллект (AI)
 - Интерактивные занятия, с использованием музыкально-компьютерных технологий
 - Интерактивные музеи и галереи
 - Свой ответ: _____
 - Не пробовал / а
 6. Что, по Вашему мнению, может сделать изучение искусства более интересным и привлекательным?

 7. Какие, из перечисленных выше, инновационные методы в изучении искусства Вы бы хотели попробовать в будущем?



В ходе проведения анкетирования было обнаружено, что оба класса учащихся проявляют значительный интерес к искусству. Однако ученики 6 класса проявляют немного больший интерес по сравнению с учениками 5 класса (65% учеников 5 класса и 70% учеников 6 класса проявляют интерес). Результаты анкетирования также показывают, что большинство учеников обоих классов заинтересованы в использовании инновационных методов обучения искусству. Однако ученики 6 класса проявляют немного большую готовность к применению таких методов по сравнению с учениками 5 класса (55% учеников 5 класса и 60% учеников 6 класса заинтересованы). Дополнительно, результаты анкетирования также указывают на то, что лишь небольшая часть учеников 5 класса уже имела опыт использования современных технологий в изучении искусства. Однако данные об использовании технологий учениками 6 класса не были предоставлены.

На основании полученных данных можно сделать следующие выводы. Уровень интереса к искусству среди учеников обоих классов является высоким и превышает 60%. Это говорит о том, что искусство вызывает интерес у молодого поколения и может быть использовано в качестве стимула в образовательном процессе. Большинство учеников обоих классов проявляют готовность к применению инновационных методов обучения искусству. Это открывает новые возможности для внедрения новых подходов и технологий в учебный процесс, что может способствовать повышению эффективности обучения и интереса к предмету. Следует отметить, что лишь небольшое количество учеников 5 класса уже имело опыт использования современных технологий в изучении искусства. Это указывает на необходимость расширения использования технологий в учебном процессе и обеспечения доступности таких ресурсов для всех учеников.

Важно отметить, что использование современных технологий в обучении искусству представляет не только потенциальную пользу для развития творческих навыков учащихся, но и способствует расширению доступности образования в данной области. Внедрение технологий, таких как виртуальная реальность, МКТ, цифровой инструментальной и другие, может обеспечить возможность получения образования в искусстве независимо от места проживания или финансовых возможностей.

Таким образом, результаты анкетирования подтверждают потенциал использования инновационных методов и технологий в обучении искусству. Внедрение программы "Инновационные горизонты искусства" может способствовать повышению интереса учащихся к данному предмету и обеспечению более эффективного обучения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гильмеева Р.Х. Формирование профессионально-значимых личностных качеств будущего специалиста в процессе гуманитарной подготовки [Текст] / Р.Х. Гильмеева // Профессиональное образование в России и за рубежом. - 2011. - № 1(3).
2. Горбунова И.Б. Концепция музыкально-компьютерного образования в подготовке педагога-музыканта [Текст] : монография / И. Б. Горбунова, А. Камерис; Российский гос. пед. ин-т им. А. И. Герцена. - Санкт-Петербург : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2011. - 115 с.
3. Горбунова И.Б., Романенко Л.Ю. Феномен музыкально-компьютерных технологий в современной культурологической и социогуманитарной теории и практике. Казанский педагогический журнал. 2015; № 5-2 (112): 388 – 395.
4. Жарков А.Д. Технология культурно-досуговой деятельности: учебное пособие для студентов вузов культуры и искусств / А.Д. Жарков. - М.: МГУКИ, 2007. - 204 с.
5. Калимуллина О.А. Формирование творческой направленности студенческой молодежи в условиях досуговой деятельности: синергетический подход:

- автореферат дис. ... доктора педагогических наук : 13.00.05 / Калимуллина Ольга Анатольевна; [Место защиты: Казан. гос. ун-т культуры и искусств]. - Казань, 2014. - 42 с.
6. Климкович Е.В. Развитие геймификации образования в процессе реализации программ высшего и дополнительного образования // Современное педагогическое образование: научный журнал. Москва: KnoРус, 2021. No 8. С. 23–26.
 7. Красильников И.М. Электронное музыкальное творчество в системе художественного образования: автореферат дис. ... доктора педагогических наук: 13.00.02 / Красильников Игорь Михайлович; [Место защиты: Ин-т худож. образования Рос. акад. образования]. - Москва, 2007. - 42 с.
 8. Масленников В.Ш. Методологическая и этическая культура будущего специалиста социокультурной сферы [Текст] / В.Ш. Масленникова // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. -2012.-№2.-С. 101-108.
 9. Таланчук Н.М. 100 новых идей в педагогике, связанных с открытием фундаментальных законов систематического синергизма / Н. М. Таланчук. -Казань, 1993.-263 с.
 10. Терехов П.П. Формирование педагогической компетентности специалиста в системе непрерывного профессионального социокультурного образования : автореф. дис. ... д-ра пед. наук : 13.00.01 / П.П. Терехов. - Казань, 2004.-417 с.
 11. Щетинская А.И. Теория и практика современного дополнительного образования детей: учебное пособие / А.М. Щетинская, О.Г. Тавстуха, М.И. Болотова. – Оренбург: ОГПУ, 2016. – 404 с.

REFERENCES

1. Gil'meeva R.H. Formirovanie professional'no-znachimyh lichnostnyh kachestv budushhego specialista v processe gumanitarnoj podgotovki [Tekst] / R.H. Gil'meeva // Professional'noe obrazovanie v Rossii i za rubezhom.-2011. - № 1(3).
2. Gorbunova I.B. Konceptija muzykal'no-komp'juternogo obrazovanija v podgotovke pedagoga-muzykanta [Tekst] : monografija / I. B. Gorbunova, A. Kameris; Rossijskij gos. ped. in-t im. A. I. Gercena. - Sankt-Peterburg : Izd-vo RGPU im. A. I. Gercena, 2011. - 115 p.
3. Gorbunova I.B., Romanenko L.Ju. Fenomen muzykal'no-komp'juternyh tehnologii v sovremennoj kul'turologicheskoj i sociogumanitarnoj teorii i praktike. Kazanskiĭ pedagogicheskiĭ zhurnal. 2015; No 5-2 (112): 388 – 395.
4. Zharkov A.D. Tehnologija kul'turno-dosugovoj dejatel'nosti: uchebnoe posobie dlja studentov vuzov kul'tury i iskusstv / A.D. Zharkov. -M. : MGUKI, 2007. - 204 p.
5. Kalimullina O.A. Formirovanie tvorcheskoj napravlenosti studencheskoj molodezhi v uslovijah dosugovoj dejatel'nosti: sinergeticheskij podhod : avtoreferat dis. ... doktora pedagogicheskikh nauk : 13.00.05 / Kalimullina Ol'ga Anatol'evna; [Mesto zashhity: Kazan. gos. un-t kul'tury i iskusstv]. - Kazan', 2014. - 42 p.
6. Klimkovich E.V. Razvitie geĭmifikacii obrazovanija v processe realizacii programm vysshego i dopolnitel'nogo obrazovanija // Sovremennoe pedagogicheskoe obrazovanie: nauchnyĭ zhurnal. Moskva : KnoРус, 2021. No 8. Pp. 23–26.
7. Krasil'nikov I.M. Jelektronnoe muzykal'noe tvorcestvo v sisteme hudozhestvennogo obrazovanija : avtoreferat dis. ... doktora pedagogicheskikh nauk : 13.00.02 / Krasil'nikov Igor' Mihajlovich; [Mesto zashhity: In-t hudozh. obrazovanija Ros. akad. obrazovanija]. - Moskva, 2007. - 42 p.

8. Maslennikov V.Sh. Metodologicheskaja i jeticheskaja kul'tura budushhego specialista sociokul'turnoj sfery [Tekst] / V.Sh. Maslennikova // Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. -2012.-№2.-Pp. 101-108.
9. Talanchuk N.M. 100 novyh idej v pedagogike, svjazannyh s otkrytiem fundamental'nyh zakonov sistematicheskogo sinergizma / H. M. Talanchuk. -Kazan', 1993.-263 p.
10. Terehov P.P. Formirovanie pedagogicheskoj kompetentnosti specialista v sisteme nepreryvnogo professional'nogo sociokul'turnogo obrazovanija : avtoref. dis. ... d-ra ped. nauk : 13.00.01 / P.P. Terehov. - Kazan', 2004.-417 p.
11. Shhetinskaja A.I. Teorija i praktika sovremennogo dopolnitel'nogo obrazovanija detej: uchebnoe posobie / A.M. Shhetinskaja, O.G. Tavstuha, M.I. Bolotova. – Orenburg: OGPU, 2016. – 404 p.

Чай Ифаньцзы

аспирант

Институт музыки театра и хореографии

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет

им. А. И. Герцена»

e-mail: chaiyifanzi@163.com

Chai Yifanzi

Institute of Theater Music and Choreography

The Herzen State Pedagogical University of Russia

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ПРЕПОДАВАНИЯ ОПЕРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ П.И. ЧАЙКОВСКОГО ДЛЯ СТУДЕНТОВ В КЛАССЕ ВОКАЛА

Аннотация. В статье рассмотрены особенности изучения оперных арий Петра Ильича Чайковского при подготовке будущих музыкантов и музыкальных педагогов в классе вокала. При этом анализируется оперное творчество Чайковского в целом, и те педагогические принципы, выведенные самим композитором, и которых он придерживался в работе со студентами. После этого в рамках настоящей статьи рассматривается процесс преподавания произведений оперного искусства в классе вокала. Делается вывод о том, что преподавание оперных композиций Чайковского представляет собой важную составляющую вокальной подготовки в вузах Китая.

Ключевые слова: педагогические принципы, оперные произведения П.И. Чайковского, вокал, студенты.

PEDAGOGICAL PRINCIPLES OF TEACHING OPERA WORKS P.I. TCHAIKOVSKY FOR STUDENTS IN VOCAL CLASS

Annotation. The article discusses the features of studying opera arias by Pyotr Ilyich Tchaikovsky in the preparation of future musicians and music teachers in vocal class. At the same time, Tchaikovsky's operatic work as a whole is analyzed, and those pedagogical principles derived by the composer himself, and which he adhered to in his work with students. After this, this article examines the process of teaching works of opera in a vocal class. It is concluded that teaching Tchaikovsky's opera compositions is an important component of vocal training in Chinese universities.

Keywords: pedagogical principles, opera works by P.I. Tchaikovsky, vocals, students.

Пётр Ильич Чайковский (1840 – 1893) – великий русский композитор, педагог, дирижёр и музыкальный критик. Он является автором целого ряда балетов, симфоний, романсов, программных симфонических произведений, фортепианных циклов и миниатюр, хоровых сочинений, камерно-инструментальных ансамблей, кантат и так далее. Среди его творчества важное место занимает десять оперных произведений, которые приведены в таблице 1.

Таблица 1. Перечень опер Чайковского

Название оперы	Авторы либретто	Год и место премьеры
Воевода	Чайковский и Александр	1869, Большой театр,

	Николаевич Островский (1823 – 1886)	Москва
Опричник	Чайковский по одноимённому произведению Ивана Ивановича Лажечникова (1792 – 1869)	1874, Мариинский театр, Санкт-Петербург.
Кузнец Вакула	Яков Петрович Полонский (1819 – 1898) по повести Николая Васильевича Гоголя (1809 – 1852) «Ночь перед Рождеством»	1876, Мариинский театр, Санкт-Петербург.
Евгений Онегин	Константин Степанович Шиловский (1849 – 1893) по одноимённому роману Александра Сергеевича Пушкина (1799 – 1837)	1879, Малый театр, Москва
Орлеанская дева	Чайковский по произведениям западноевропейских литераторов эпохи романтизма	1881, Мариинский театр, Санкт-Петербург
Мазепа	Виктор Петрович Буренин (1841 – 1926) по поэме Пушкина «Полтава»	1884, Большой театр, Москва
Черевички	Новая редакция оперы «Кузнец Вакула», исправленная и модифицированная	1887, Большой театр, Москва
Чародейка	Ипполит Васильевич Шпажинский (1847 – 1917)	1887, Мариинский театр, Санкт-Петербург
Пиковая дама	Чайковский по повести Пушкина	1890, Мариинский театр, Санкт-Петербург
Иоланта	Чайковский по произведению датского драматурга Хенрика Херца (1797 – 1870) «Дочь короля Рейна»	1892, Мариинский театр, Санкт-Петербург

Кроме перечисленных выше десяти опер также присутствует одиннадцатая опера. Это произведение «Ундина», либретто которого было написано по одноимённой поэме немецкого литератора Фридриха де ла Мотт Фуке (1777 – 1843). Черновик оперы был уничтожен композитором, поэтому в наши дни она не исполняется и не используется в педагогической деятельности.

Если же говорить об ариях из остальных оперных произведений Чайковского, то они широко применяются при подготовке будущих вокалистов в системе высшего образования. Хотя Чайковский является композитором русского происхождения, который всю жизнь жил и работал на территории Российской Империи, его оперы изучают не только в российских высших учебных заведениях, но также и в ВУЗах за пределами

России.

К примеру, в Китае на отделении подготовки будущих педагогов по вокалу в институте музыки Университета Цзямусы (город Цзямусы, провинция Хэйлунцзян) в официальном педагогическом репертуаре присутствуют арии из опер «Пиковая дама», «Евгений Онегин», «Черевички» и «Иоланта» [2, с. 60].

Кроме того, как отдельные арии из опер Чайковского, так и целые оперы предусмотрены как материал для обучения будущих музыкантов и музыкальных педагогов в различных ВУЗах Китая, Франции, Италии, США, Великобритании, Японии, Южной Кореи, Индонезии, Малайзии, Ганы, Индии и многих других стран. Всё это указывает на международный масштаб популярности произведений Чайковского не только среди слушателей и любителей музыки, но и среди составителей учебных репертуаров ВУЗов и консерваторий.

Рассматривая педагогический процесс преподавания музыки П.И. Чайковского конкретно в Китае, следует отметить, что произведения мастера заложили основу китайской вокальной школы в том виде, в котором она известна в настоящее время. В начале двадцатого века в Китае разрушилась последняя императорская династия; была провозглашена республиканская форма правления, а также взят курс на увеличение контактов с другими странами. Таким образом, в стране получила стремительное распространение зарубежная музыкальная культура, включая русскую классическую музыку.

Примерно в это же время от последствий Октябрьской Революции в Китай уехало значительное количество образованного населения России. Многие из них изучали вокал в стране своего происхождения, поэтому устроились в Китае на должности вокалистов и вокальных педагогов, чтобы заработать себе на жизнь на новом месте. В их исполнительский и педагогический репертуар неизменно входили арии из опер Чайковского. Тогда же в крупных городах Китая начали ставиться оперные постановки композитора в исполнении китайских и русских коллективов; тогда же эти произведения стали входить в репертуар музыкальных и музыкально-педагогических высших учебных заведений [5, с. 25].

Из сказанного можно сделать вывод о серьезном влиянии оперного творчества Петра Ильича Чайковского на становление и дальнейшее развитие китайской школы академического вокала. Это влияние прослеживается в китайском музыкальном образовании вплоть до настоящего времени.

Принципы преподавания оперных композиций Чайковского отличаются значительным разнообразием. Необходимо обратить внимание на тот факт, что классические принципы преподавания этих арий были заложены самим композитором, который много лет посвятил преподаванию в консерватории. Ещё, будучи студентом, он обучал вокальному мастерству других студентов младших курсов. В дальнейшем он прославился не только как композитор, но и как музыкальный педагог. Главные принципы педагогики Петра Ильича Чайковского перечислены в таблице 2.

В дальнейшем эти принципы дополнялись и модифицировались в последующие десятилетия и столетия. Это связано как с совершенствованием педагогической науки в целом, так и с появлением новых методик обучения академическому оперному вокалу в частности. Однако, верность основным принципам преподавания всё ещё остаётся [4, с. 106].

Таблица 2. Главные принципы педагогики Петра Ильича Чайковского

Принцип	Характеристика принципа
---------	-------------------------

Добросовестность и честность	Хотя Чайковский работал преподавателем не более 25 часов в неделю, он тратил большое количество времени на сбор и анализ музыкального материала для своих занятий. Это помогало ему качественно проводить собственные занятия для студентов. В наши дни благодаря Интернету можно сократить время на подготовку, получив вместе с этим доступ к более качественному материалу.
Системная подача учебного материала	Занятия Чайковского отличались системностью в подаче фактов, а также живым и понятным языком. Это одна из причин успеха Чайковского как педагога.
Поддержка каждого обучающегося	Чайковский не только хвалил своих студентов и относился к ним с уважением, но также помогал им материально в случае финансовых затруднений. В наши дни соблюдение этого принципа не всегда возможно и необходимо доводить до такой степени; тем не менее, важно всегда быть готовым похвалить студента за его успехи и дать необходимый совет в случае возникновения у него затруднений.
Непрерывное самосовершенствование не только обучающихся, но и педагога	Согласно точке зрения П. И. Чайковского, хорошему педагогу необходимо учиться всю жизнь, невзирая на возраст, достижения и опыт. Это не только поможет развить мастерство самого педагога, но и окажется полезным для обучающихся. Сам композитор продолжал учиться новому до конца своей жизни.

Если говорить о педагогике Чайковского конкретно на примере преподавания оперных произведений, то он был убежден в необходимости не только совершенствования голоса своих студентов и их артистического таланта, но также их теоретических познаний. Он был твердо уверен в том, что эта информация является важной для любого исполнителя, ведь никакой талант не может, согласно его точке зрения, компенсировать полное отсутствие теоретической подготовки у вокалиста; если же уровня развития таланта недостаточно, то существует возможность в некоторой степени развить то, что дано природой за счёт не только постоянной вокальной практики (необходимость которой очевидна и не подлежит обсуждению), но также и следования теоретическим принципам последовательности, постепенности, целостности педагогического процесса.

Техника исполнения предполагает работу над правильным дыханием, над голосовыми регистрами и так далее. Так как оперы Петра Ильича Чайковского представляют собой произведения, которые относятся к академическому вокалу, то их исполнение требует совершенного владения вокальной техникой. Правильное дыхание представляет собой один из важнейших аспектов вокальной техники. Студентам следует научиться правильно дышать, используя диафрагму, для поддержки звука и контроля над

выдохом. Кроме правильного дыхания, важно также постоянно развивать разные голосовые регистры, такие как грудной и головной регистры, а также научиться плавным переходам между ними. Важно, чтобы в этом процессе исполнение звучало естественно, без видимых со стороны слушателя усилий.

Оперы Чайковского исполняются на русском языке, поэтому могут вызывать определенные сложности у иностранных студентов, которые учатся в России. Чтобы эти трудности были успешно преодолены, преподаватель должен разбирать с обучающимися тексты арий, анализируя их. Например, что означает каждое слово и каждая фраза, а также выделяя общий смысл и значимые детали. Помимо этого, также важно постоянно работать над четкостью и выразительностью произнесения текста. Для этого рекомендуется предлагать студентам скороговорки, развивающие дикцию. Перед каждым занятием студенты должны пропеть эти скороговорки для подготовки к собственно учебному исполнению [6, с. 61].

И, наконец, важно записывать собственное исполнение на аудио и видео, чтобы услышать и увидеть себя. Это поможет студентам, как заметить собственные успехи, так и понять свои ошибки, чтобы в дальнейшем приложить усилия к их исправлению.

Владение вокальной техникой является обязательным условием исполнения арий П.И. Чайковского. Однако это условие не является достаточным. Важно также обращать внимание и на то *эмоциональное состояние*, которое должен передать исполнитель вокального произведения. К примеру, при пропевании арии Татьяны из оперы «Евгений Онегин» в «Сцене письма Татьяны», вокалистка должна выразить то страстное чувство, которая испытывает героиня к Онегину. Сцена начинается с разговора с няней героини.

– *Не спится, няня: здесь так душно!*

Открой окно да сядь ко мне.

– *Что, Таня, что с тобой?*

– *Мне скучно,*

Поговорим о старине.

Пропевая слово «скучно», необходимо голосом показать, что имеется в виду вовсе не скука, но нечто иное, более возвышенное и прекрасное. Напряжение накаляется; Татьяна говорит няне:

Ах, няня, няня, я тоскую,

Мне тошно, милая моя:

Я плакать, я рыдать готова!

Здесь исполнительница обязана показать не просто любовное томление, но настоящий крик души молодой девушки, находящейся в отчаянии, так как считает, что окружающие её не понимают, и даже попытка рассказать няне, единственному взрослому, которому Татьяна доверяет, собственный секрет не увенчалась успехом [1, с. 170].

Это был лишь один из возможных примеров. Если же говорить обо всех остальных произведениях, то и их изучение также должно сопровождаться анализом эмоционального состояния каждого персонажа. Если у студентов возникают затруднения, то стоит обсудить с ними заложенные изначально эмоции, а также попросить их представить собственную интерпретацию вокального произведения из оперы.

Кроме этого, так как Чайковский жил и работал практически два века назад, а многие его оперные произведения рассказывают о ещё более давних временах, то преподавателю следует провести со студентами подробный анализ того культурно-исторического контекста, в котором живут и действуют персонажи. Возможно, это поможет студентам лучше понять их логику, что сделает процесс исполнения более привлекательным для зрителей и слушателей.

К примеру, если говорить об опере «Евгений Онегин», а конкретно – о «Сцене

письма Татьяны», уже упоминающейся выше, то стоит обратить внимание на то, что в то время женщины не могли выражать собственные чувства открыто; кроме того, они редко выходили из дома, что делало повторную встречу с любимым достаточно затруднительной. Часто не только знакомство, но и ряд последующих встреч, происходили по инициативе мужчины и / или родителей женщины, или же случайно. Так произошло и в этом случае – Онегин приезжал в имение Лариных три раза, из них два раза по приглашению матери Татьяны, а один раз – добровольно, по своему желанию. Сама организовать встречу Татьяна не могла; хотя она и написала письмо, но это являлось серьёзным нарушением этикета и не было слишком приличным для молодой аристократки [7, с. 160].

Помимо обучения сольной вокализации, также стоит обратить внимание и на хоровые партии в операх Чайковского. Чайковский включал хоровые части во многие свои произведения. К примеру, это хоры крестьян из «Евгения Онегина», широких народных масс из «Мазепы», гостей в игорном доме и посетителей Летнего Сада из «Пиковой дамы» и так далее. Хоровое пение требует от исполнителей не столько вокального мастерства (оно может быть развито на среднем уровне или чуть выше), сколько умения работать слажено с другими хористами. Часто в педагогическом процессе делается акцент на технике хорового исполнения в ущерб эмоциональной выразительности. Существует распространённое предубеждение, что выражение эмоций должно оставаться прерогативой солистов, тогда как хоровым исполнителям достаточно хорошо владеть техникой и слажено петь. Тем не менее, как хоровые, так и сольные арии создаются не просто так, но для взыскательного зрителя и слушателя произведения. Следовательно, чтобы вызвать у аудитории необходимые эмоции, сначала следует обучить хористов их выражению.

Уместно привести в качестве примера изучение оперы «Опричник» в контексте девичьего хора («На море утушка купалася») и хора опричников. Первый хор предназначен для женского исполнения, а второй – для мужского. Эти хоры написаны композитором с учётом традиций славянского фольклора. Время и место действия – Москва времён Ивана Грозного, когда традиции в России были ещё сильны, а общество ещё недалеко ушло от изначальных, исконно-славянских корней. Чтобы отразить эту примету времени, композитор использовал в своих хоровых сочинениях славянские народные мотивы. Преподавателю следует обговорить со студентами культурно-исторический контекст произведения, рассказать им о периоде опричнины XVI века в России и о быте людей этого времени. Это будет способствовать более органичному вживанию хористов в образы персонажей [3, с. 51].

Подводя итоги, можно говорить о том, что преподавание оперных произведений П.И. Чайковского представляет собой важную составляющую вузовской вокальной подготовки, как в России, так и за её пределами. Так как произведения Чайковского относятся к академическому вокалу, то существует большое количество правил и стандартов, которые необходимо учитывать при их исполнении. Однако, приложенные усилия того стоят, ведь в итоге студенты научатся виртуозно и с высоким художественно-эмоциональным выражением исполнять композиции классической русской вокальной музыки. Это мастерство высоко ценится как в России, так и во многих странах за её пределами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андрейко Е. О. Фонетический метод воспитания голоса на примере «Сцены письма Татьяны» из оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин» // Вопросы вокального образования. Сборник научных трудов Всероссийской научно-практической

- конференции по вокальному образованию. – М., 2020. – С. 169-174.
2. Ду Х. Сравнительный анализ подготовки педагогов-вокалистов в институте музыки Университета Цзямусы и Институте музыки, театра и хореографии РГПУ им. А. И. Герцена // Современные проблемы науки и образования. – М., 2020. – № 6. – С. 60.
 3. Карпетян Д. А., Чиркина Д. В. Воплощение традиций национальной культуры в хорах из оперы «Опричник» П. И. Чайковского // Художественное произведение в современной культуре: творчество – исполнительство – гуманитарное знание. – Челябинск, 2020. – С. 50-56.
 4. Корепина С. В. Преемственность педагогических традиций в русской вокальной школе // Образовательный форсайт. – М., 2021. – № 1 (9). – С. 104-109.
 5. Ли С. Феномен русской классической вокальной школы в контексте развития вокальных традиций Китая // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. – Казань, 2022. – № 3. – С. 22-28.
 6. Панова Ж. В., Минхуэй Л. Педагогические принципы освоения творчества П. И. Чайковского студентами КНР // Известия Южного федерального университета. Педагогические науки. – Ростов-на-Дону, 2014. – № 12. – С. 55-64.
 7. Поляков И. А. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин» в либретто одноименной оперы П. И. Чайковского: специфика трансформации // Культура и текст. – Барнаул, 2019. – № 2 (37). – С. 157-167.

REFERENCES

1. Andrejko E. O. Foneticheskiy metod vospitaniya golosa na primere «Sceny pis'ma Tat'jany» iz opery P. I. Chajkovskogo «Evgenij Onegin» // Voprosy vokal'nogo obrazovaniya. Sbornik nauchnyh trudov Vserossijskoj nauchno-prakticheskoj konferencii po vokal'nomu obrazovaniju. – М., 2020. – Pp. 169-174.
2. Du H. Sravnitel'nyj analiz podgotovki pedagogov-vokalistov v institute muzyki Universiteta Czjamusy i Institute muzyki, teatra i horeografii RGPU im. A. I. Gercena // Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya. – М., 2020. – № 6. – P. 60.
3. Karapetjan D. A., Chirkina D. V. Voploshhenie tradicij nacional'noj kul'tury v horah iz opery «Oprichnik» P. I. Chajkovskogo // Hudozhestvennoe proizvedenie v sovremennoj kul'ture: tvorchestvo – ispolnitel'stvo – gumanitarnoe znanie. – Cheljabinsk, 2020. – Pp. 50-56.
4. Korepina S. V. Preemstvennost' pedagogicheskikh tradicij v russkoj vokal'noj shkole // Obrazovatel'nyj forsajt. – М., 2021. – № 1 (9). – Pp. 104-109.
5. Li S. Fenomen russkoj klassicheskoy vokal'noj shkoly v kontekste razvitija vokal'nyh tradicij Kitaja // Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. – Kazan', 2022. – № 3. – Pp. 22-28.
6. Panova Zh. V., Minhujey L. Pedagogicheskie principy osvoeniya tvorchestva P. I. Chajkovskogo studentami KNR // Izvestija Juzhnogo federal'nogo universiteta. Pedagogicheskie nauki. – Rostov-na-Donu, 2014. – № 12. – Pp. 55-64.
7. Poljakov I. A. Roman A. S. Pushkina «Evgenij Onegin» v libretto odnoimennoj opery P. I. Chajkovskogo: specifika transformacii // Kul'tura i tekst. – Barnaul, 2019. – № 2 (37). – Pp. 157-167.

Кан Линь

аспирант кафедры методологии и технологий
педагогике музыкального образования им. Э.Б.Абдуллина
ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»
e-mail: kanglin1112@126.com

Kan Lin

postgraduate student of the Department of Methodology and Technology
music education pedagogy them. E.B.Abdullina,
Moscow Pedagogical State University

ТЕНДЕНЦИЯ ПОВЫШЕНИЯ РОЛИ КИТАЙСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ В ОБЩЕМ МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ

Аннотация. В статье раскрывается тенденция повышения роли китайской традиционной музыкальной культуры в содержании современного общего музыкального образования в Китае. Она возникла благодаря нескольким решениям китайского правительства, в которых выдвинута задача обучения и воспитания молодого поколения на материалах и средствами богатейшего многовекового культурного наследия китайского народа. Эти решения способствуют преодолению длительной вестернизации китайского музыкального образования, влияния на него американской, европейской и японской моделей музыкально-образовательной деятельности. Китаю необходима собственная, национально - ориентированная модель, аналогичная «методу Кодая» в Венгрии, включенному ЮНЕСКО в Список объектов всемирного наследия. Для укрепления и более динамичного развития обозначенной тенденции необходимо обновлять содержание школьных учебников музыки, повышать этнокультурную компетентность учителей, внедрять в практику инновационные образовательные проекты. Например, авторский проект «Музыка в мире традиционной китайской культуры», апробированный в нескольких школах Китая в процессе опытно-экспериментальной работы.

Ключевые слова: китайская традиционная музыкальная культура, культурное наследие, общее музыкальное образование, учебники музыки, образовательный проект, опытно-экспериментальная работа.

THE TREND OF INCREASING THE ROLE OF CHINESE TRADITIONAL MUSIC CULTURE IN GENERAL

Annotation. The article reveals the trend towards increasing the role of Chinese traditional musical culture in the content of modern general music education in China. It arose thanks to several decisions of the Chinese government, which put forward the task of training and educating the younger generation using the materials and means of the rich, centuries-old cultural heritage of the Chinese people. These decisions help overcome the long-term Westernization of Chinese music education and the influence of American, European and Japanese models of music education on it. China needs its own, nationally-oriented model, similar to the “Kodály method” in Hungary, included in the UNESCO World Heritage List. To strengthen and more dynamically develop this trend, it is necessary to update the content of school music textbooks, improve the ethnocultural competence of teachers, and introduce innovative educational projects into practice. For example, the author’s project “Music in the world of traditional Chinese culture”, tested in several schools in China in the process of

experimental work.

Keywords: Chinese traditional musical culture, cultural heritage, general music education, music textbooks, educational project, experimental work.

Китайская традиционная музыкальная культура является частью богатейшего культурного наследия Китая, отражает его многовековую историю, уникальный эмоциональный мир и гуманистический дух китайского народа. К китайской традиционной музыкальной культуре относятся старинные народные песни и музыкальные инструменты, храмовая и дворцовая музыка, знаменитая во всем мире Пекинская опера, а также традиционные формы исполнения и бытования китайской музыки и музыкальных представлений.

Музыкальная культура Китая имеет очень глубокие исторические корни и богатые самобытные традиции. Но в XX веке она почти не изучалась на уроках музыки в школах Китая, поскольку наше музыкальное образование развивалось под влиянием американской, западноевропейской и японской моделей. В XXI веке эта ситуация стала меняться: наметилась тенденция к повышению роли китайской традиционной музыкальной культуры в содержании общего музыкального образования.

Аналогичная тенденция прослеживается и в других странах. Мировое признание получила концепция венгерского композитора, исследователя, собирателя народного венгерского музыкального наследия и педагога Золтана Кодая по сохранению народной музыки посредством ее включения в общее музыкальное образование [1]. Она начала применяться в венгерских школах с середины XX века. В 2016г. «метод Кодая» был включен ЮНЕСКО в Список всемирного наследия.

В России создано и внедрено несколько новых методических систем обучения школьников музыке в контексте традиционных российских духовно-нравственных ценностей, культурного наследия русского и других народов Российской Федерации [2,3,4].

В современной китайской государственной образовательной политике особое значение придается формированию у школьников национального духа и укреплению национальной сплоченности на основе изучения традиционной культуры. Генеральный секретарь Си Цзиньпин неоднократно подчеркивал, что превосходная традиционная китайская культура — это «корень» и «душа» китайской нации, глубочайшая культурная мягкая сила, благодатная почва для построения социализма с китайскими особенностями и основа для того, чтобы мы могли прочно закрепиться в прогрессе мировой культуры.

В 2017 г. в Китае было опубликовано «Уведомление Министерства образования о создании школ для наследования превосходной китайской культуры и искусства». В таких школах предусмотрена интеграция китайской традиционной культуры во все направления школьного эстетического воспитания. На основании этого решения в 2017 г. в Китае было открыто 1000 школ с углубленным изучением китайского культурного и художественного наследия. Теперь таких школ стало намного больше.

В 2018 г. было обнаружено «Уведомление Министерства образования о строительстве базы для наследования превосходной китайской традиционной культуры». В нем намечено построить в Китае около 100 таких баз по всей стране к 2020 году, в том числе в колледжах и университетах. Теперь их студенты достигают очень хороших результатов в изучении культурного наследия Китая, успешно осваивают способы его сохранения, защиты и распространения в современном социуме.

В 2021 г. Министерство образования Китая издало «Руководство по внедрению превосходной китайской традиционной культуры в учебную программу и учебные материалы начальных и средних школ». В этом документе отмечается, что развитие

качественного образования в области китайской традиционной культуры в начальных и средних школах имеет большое значение для устойчивого развития корней и души китайской нации, воспитания приверженности ее идеалам и верованиям, создание фундамента национальной культурной уверенности в себе и ценностных ориентиров, поддержание культурной безопасности, укрепление культурной мягкой силы страны и воспитание молодого поколения достойными гражданами Китая.

Чтобы лучше способствовать популяризации и наследованию традиционной китайской музыки и культуры Министерство образования Китая и многие школы проводят разнообразные акции. Например, «Сила наследования — 2019: школьное спортивное и художественное образование для популяризации достижений выдающейся традиционной культуры Китая». К этой акции присоединились школьники и студенты колледжей. Они исполняли веселые народные песни и танцы, мелодичную народную инструментальную музыку, проводили интересные мероприятия в рамках традиционных праздников и фестивалей, направленных на популяризацию уникальных многовековых традиций китайской культуры.

Однако, до настоящего времени остается актуальной проблема обучения детей китайской традиционной музыкальной культуре на уроках музыки в обычных школах Китая. В результате проведенного нами анкетирования учащихся двух таких школ у многих из них выявлены поверхностные и отрывочные знания этой культуры.

Можно выделить несколько причин такой ситуации: недостаточное отражение китайской музыки и культуры в школьных учебниках [5]; недостаток профессиональных учителей музыки; недостаточное внимание руководства школ к приобщению детей к традиционной китайской культуре; сохраняющееся до сих пор влияние на многих учителей западной музыкальной культуры [6].

Китайская исследовательница Ма Цянь констатирует, что многие школьники имеют очень низкую осведомленность о традиционной китайской музыке, им не хватает опыта ее восприятия и исполнения. Они отдают предпочтение блюзу, хип-хопу и другой явлениям «молодежной музыкальной культуры». Крайне редко встречаются школьники, умеющие играть на традиционных китайских музыкальных инструментах [7].

На решение этих проблем направлены современные государственные стандарты учебной программы обязательного образования по искусству и их научно-методические интерпретации [8].

В рамках нашего диссертационного исследования на тему «Проектирование содержания уроков музыки в школах Китая в контексте традиционной культуры», осуществляемого под научным руководством доктора педагогических наук, профессора Т.И.Баклановой, разработан образовательный проект «Музыка в мире традиционной китайской культуры» для шестых классов общеобразовательных школ Китая. Он состоит из концептуального обоснования, экспериментальной рабочей программы по музыке и инструментария для мониторинга ее эффективности. В содержании проекта отражена связь китайской традиционной музыки с традициями празднично-обрядовой, семейно-бытовой и художественной культуры китайцев, а также с ее древними памятниками («Книгой песен» Конфуция, и др.).

В процессе опытно-экспериментальной работы по реализации этого проекта мы наблюдали творческую активность и взволнованность школьников при разучивании народных песен на диалектах этнических меньшинств Китая и при исполнении ролей в инсценировках фрагментов Пекинской оперы, а также когда они участвуют в традиционных китайских играх с детскими стишками, пением и танцами. У каждого из них в это время были открытые светлые лица. С помощью смайликов школьники фиксировали свои эмоции. Они менялись в процессе опытно-экспериментальной

работы: от растерянности в начале к желанию попробовать позже, а затем – к проявлению неожиданных позитивных эмоциональных всплесков. Это доказывает, что уроки по нашей программе доставили школьникам радость и удовольствие, оказались для них хорошим опытом.

В результате опытно-экспериментальной работы школьники не только получили новые знания и проявили эмоциональную отзывчивость, но также приобрели практические умения и навыки исполнения китайских народных песен и участия в инсценировках на темы Пекинской оперы. Как утверждал китайский философ XV века Вэн Ян Мин, «Знание – это начало действия; действие – это завершение знания». Этой мудрой мыслью был восхищен народный просветитель г-н Тао Синчжи.

Обучение школьников музыке по нашей и аналогичным рабочим программам требует соответствующего квалификации учителей музыки. Большинство из них серьезно пострадали от прошлой «вестернизации» китайской культуры и образования. Поэтому они недостаточно знают и понимают, чему и как надо учить детей в новой образовательной парадигме. Им необходимо повышать свою квалификацию. Как гласит русская народная, пословица, «Век живи, век учись».

Таким образом, для сохранения и развития тенденции повышения роли китайской традиционной музыкальной культуры в общем образовании необходимо обновление на научной основе содержания и методик общего музыкального образования и подготовка учителей музыки к их практическому применению. Все это обеспечит повышение интереса школьников к традиционной китайской музыке и культуре, вызовет у них чувство сопричастности к богатейшему культурному наследию Китая, разовьет способность и готовность к его творческому освоению, а главное – воспитает у школьников национальную уверенность и гордость за великую традиционную культуру своей Родины.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кодай З. Венгерская народная музыка / Перевод Ляо Найсюна. Пекин: Музыкальное издательство, 1964. 183 с.
2. Бакланова Т.И. Музыкальное искусство и народные художественные промыслы в дополнительной общеобразовательной программе «Мир русской культуры» // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2023. № 1. С. 305-311.
3. Бакланова Т.И. Обучение музыке в начальной школе в контексте традиционных российских духовно-нравственных ценностей // Искусство и образование, 2023, №1 (4). С.104-111.
4. Бакланова Т.И. Этнокультурная педагогика: проблемы русского этнокультурного и этнохудожественного образования : монография. Саратов: Вузовское образование, 2023. 168 с. URL: <https://www.iprbookshop.ru/132520.html> (дата обращения: 11.11.2023).
5. Кан Линь. Элементы традиционной китайской музыкальной культуры в учебниках музыки для школ Китая // Человеческий капитал. 2022. № 9 (165). С. 83–89.
6. Ли Сяомэй. Изучение традиционной музыки в рамках музыкального образования в начальных и средних школах. Цзыгун, 2018. 202 с.
7. Ма Цянь. Применение традиционной китайской культуры в преподавании музыки в начальных школах. Хуайань, 2022. 396 с.
8. Пэн Цзисян, Лю Пэй, Инь Шаочунь. Интерпретация стандартов учебной программы обязательного образования по искусству (версия 2022 года). Пекин: Издательство Пекинского педагогического университета. 2022. 310 с.

REFERENCES

1. Kodaj Z. Vengerskaya narodnaya muzyka / Perevod Lyao Najsyuna. Pekin: Muzykal'noe izdatel'stvo, 1964.183 p.
2. Baklanova T.I. Muzykal'noe iskusstvo i narodnye hudozhestvennye promysly v dopolnitel'noj obshcheobrazovatel'noj programme «Mir russoj kul'tury» // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2023. № 1. Pp. 305-311.
3. Baklanova T.I. Obuchenie muzyke v nachal'noj shkole v kontekste tradicionnyh rossijskih duhovno-nravstvennyh cennostej // Iskusstvo i obrazovanie, 2023, №1 (4). Pp.104-111.
4. Baklanova T.I. Etnokul'turnaya pedagogika: problemy russkogo etnokul'turnogo i etnohudozhestvennogo obrazovaniya : monografiya. Saratov: Vuzovskoe obrazovanie, 2023. 168 c. URL: <https://www.iprbookshop.ru/132520.html> (data obrashcheniya: 11.11.2023).
5. Kan Lin'. Elementy tradicionnoj kitajskoj muzykal'noj kul'tury v uchebnikah muzyki dlya shkol Kitaya // CHelovecheskij kapital. 2022. № 9 (165). Pp. 83–89.
6. Li Syaomej. Izuchenie tradicionnoj muzyki v ramkah muzykal'nogo obrazovaniya v nachal'nyh i srednih shkolah. Czygun, 2018. 202 p.
7. Ma Cyan'. Primenenie tradicionnoj kitajskoj kul'tury v prepodavanii muzyki v nachal'nyh shkolah. Huajan', 2022. 396 p.
8. Pen Czisyan, Lyu Pej, In' SHaochun'. Interpretaciya standartov uchebnoj programmy obyazatel'nogo obrazovaniya po iskusstvu (versiya 2022 goda). Pekin: Izdatel'stvo Pekinskogo pedagogicheskogo universiteta. 2022. 310 p.

Мятиева Наталья Атаевна
кандидат искусствоведения, доцент
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
e-mail: natalmiati@gmail.com

Myatieva Natalya A.
Ph.D. in History of Arts, Associate Professor
Moscow State Institute of Culture

ПРОБЛЕМА ГОТОВНОСТИ К НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ РАБОТЕ МАГИСТРАНТОВ-ВОКАЛИСТОВ, ИМЕЮЩИХ НЕПРОФИЛЬНОЕ БАЗОВОЕ ВЫСШЕЕ ОБРАЗОВАНИЕ

Аннотация. Статья посвящена процессу обучению в магистратуре вокалистов, окончивших бакалавриат по немusыкальным направлениям. Цель работы заключается в поиске путей повышения готовности и эффективности научно-исследовательской работы вокалистов без базового профильного образования, обучение которых стало возможным благодаря Болонскому соглашению и внедренной в отечественное высшее образование двухступенчатой системе «бакалавр-магистр». В свете того, что в 2022 году был взят курс на отказ от приверженности Болонскому процессу и выработку в России суверенной системы образования, учитывающей как лучший отечественный, так и зарубежный опыт, избранная тема представляется особенно актуальной. На основе анализа и оценки десятилетней практики обучения в магистратуре Московского государственного института культуры по направлению 53.04.02 «Вокальное искусство», профилю «Академическое пение» выяснены области знания, из которых приходят магистранты данной категории, их образовательные мотивы, потребности. Анализ материала позволяет выявить важные противоречия, значительно затрудняющие обучение. Предложены пути смягчения остроты этого противоречия в области научно-исследовательской работы.

Ключевые слова: магистратура, бакалавриат, вокальное искусство, академическое пение, МГИК, Болонское соглашение, научное руководство, научная работа.

THE PROBLEM OF READINESS TO RESEARCH WORK VOCALISTS HAVING A NON-CORE BASIC HIGHER EDUCATION IN THE MASTER'S PROGRAM

Annotation. The article is devoted to the process of master's training for vocalists who have completed a bachelor's degree in non-musical areas. The purpose of the work is to find ways to increase the readiness and efficiency of research work of vocalists without a basic specialized education, whose training was made possible thanks to the Bologna Agreement and the two-stage "bachelor-master" system introduced into domestic higher education. In light of the fact that in 2022 a course was set to abandon adherence to the Bologna process and develop a sovereign education system in Russia, taking into account both the best domestic and foreign experience, the chosen topic seems especially relevant. Based on the analysis and evaluation of ten years of practice in the master's program at the Moscow State Institute of Culture in the direction 53.04.02 "Vocal Art", the profile "Academic Singing", the areas of knowledge from which master's students of this category come, their educational motives, and needs were clarified. Analysis of the material allows us to identify important contradictions that significantly complicate learning. Ways have been proposed to mitigate the severity of this contradiction in the field of scientific research work.

Keywords: magistracy, bachelor's degree, specialty, vocal art, academic singing, MSIC, vocal education, Bologna agreement, research work.

Введение

В 2003 г. Российская Федерация примкнула к странам-участницам Болонского соглашения, что явилось историческим событием для отечественной образовательной системы. Данная инициатива предполагала вхождение нашей страны в единое свободное европейское образовательное пространство, разделяющее ценности академической мобильности, международной конкурентоспособности выпускников, объективного контроля качества и объема обучения, унификации компетенций, необходимых для освоения той или иной специальности или образовательного уровня.

В большинстве российских вузов произошло разделение традиционной одноступенчатой системы специалитета на двухуровневую – бакалавриат и магистратуру. Бакалавриат – базовая образовательная ступень, в рамках которой за 4 года приобретаются основополагающие знания и навыки, осуществляется общая подготовка по избранному направлению. Магистратура – вторая ступень, предполагающая более глубокое погружение в специальность, и за два года подготавливающая к более квалифицированной практической, а также научно-исследовательской, педагогической и управленческой деятельности. Этот образовательный уровень мыслится как эффективная стартовая площадка для последующей учебы в аспирантуре и докторантуре.

Окончательному переходу на новую двухуровневую систему предшествовали дискуссии. Российское научное сообщество восприняло нововведение с немалыми опасениями в силу того, что отечественное высшее образование имеет свою 300-летнюю историю и славные традиции, особенно бурное развитие которых происходило в советский период. (Справедливости ради, необходимо отметить, что, например, по сведениям М.В. Сляднева [1] степень магистра в некоторых областях знания существовала в России в дореволюционные времена, и в силу этого она не должна считаться абсолютной новацией в отечественном образовании). Однако, современное воплощение магистратуры и в целом переход на болонский тип вузовского образования дался отечественной образовательной системе непросто. И по сей день специалисты из многих научных областей продолжают наблюдать, анализировать и оценивать результаты данного шага, как это, например, происходит в работах А.С. Роботовой [2], Ю.С. Эзроха [3], Б.А. Якимовича [4].

В музыкальных учебных заведениях также живо обсуждались проблемы, связанные с преобразованием отлаженной отечественной трехзвенной системы музыкального образования – «школа-училище-вуз», которая обеспечивала передовые позиции российским музыкантам, в двухступенчатую «бакалавр-магистр» в высшем звене. Так, в 2007 г. в Московском государственном институте культуры была проведена конференция «Музыкально-теоретическое образование в свете Болонских соглашений». В дальнейшем к данной тематике обращались, например, А.О. Аракелова [5], А.Н. Чванова [6], П.А. Черватюк [7], А.С. Рыжинский [8].

В течение нескольких лет система музыкального образования во многих вузах постепенно была перестроена со специалитета на бакалавриат и магистратуру. В частности, в МГИК в 2012 г. была осуществлена первая приемная кампании на магистерскую программу по направлению «Вокальное искусство» по профилю «Академическое пение». Был разработан и неоднократно переработан комплекс учебно-методической документации, соответствующей актуальным редакциям государственных стандартов.

В 2022 г. был взят курс на размежевание российского образования и Болонского процесса. В настоящий период поставлена цель создания суверенной системы высшего образования. При этом главой Минобрнауки В.Н. Фальковым подчеркивается, что не будет механического возвращения к советской системе. Перестройка должна учитывать достижения всех предыдущих этапов и быть последовательной и постепенной, с сохранением многовариантной модели обучения: бакалавриат, магистратура, специалитет (особенно в наукоемких областях). Министр поясняет: «надо смотреть вперед прагматично, не разрушая того, что было сделано. Не отрицая предыдущего этапа. Надо взять от него лучшее — и двигаться вперед» [7].

В свете этих событий представляется особенно актуальным изучение как общих, так и частных вопросов, связанных с обучением в магистратуре в разных областях знания, необходимы анализ и суммирование эмпирических наблюдений, обнаружение противоречий и лучших практик магистратуры. В рамках данной статьи обратимся к более чем 10-летнему опыту функционирования магистратуры в МГИК по направлению 53.04.02 «Вокальное искусство», профилю «Академическое пение». Цель настоящей статьи заключается в поиске подходов, улучшающих эффективность научно-исследовательской работы данной, довольно многочисленной категории магистрантов. Для ее решения необходимо решить задачи определения исходного образовательного уровня и его специфики, выявить противоречия, осложняющие успешные занятия научно-исследовательской работой, проанализировать положительный опыт и предложить рекомендации для работы с данной категорией обучающихся.

Основная часть

Образовательный профиль «Академическое пение» направления 53.04.02. «Вокальное искусство» очень востребован среди абитуриентов многих вузов. Наряду с певцами, у которых за плечами традиционная образовательная база (школа, училище, вуз) особую категорию поступающих и зачисленных на курс составляют вокалисты, имеющие непрофильное высшее образование. В большинстве своем, это трудоустроенные профессионалы, добившиеся определенного успеха в первоначальной области, но примерно к тридцатилетнему возрасту начинающие искать новые пути удовлетворения одной из важнейших высших психологических потребностей человека – потребности в самореализации. Именно Болонская система предоставляет им право менять траекторию обучения, быть более самостоятельными в выборе курсов и получать новую специальность за относительно короткий, двухлетний срок в то время, как традиционная программа обучения вокалу рассчитана в полном виде на 16-17 лет.

Примечательно, что подобные примеры не имеют места на других музыкальных направлениях. Не характерно обучение, например, пианистов, струнников, духовиков и пр., которые, минуя предыдущие этапы, приходят сразу в магистратуру. Однако, подобная тенденция прослеживается в других направлениях обучения. Так, например, Ю.В. Корчемкина, Н.А. Белоусова, С.Н. Фортыгина отмечают, что в области педагогики и дефектологии «возникает неоднородность контингента обучающихся, которая характеризуется нахождением в одной академической группе студентов, имеющих педагогическое образование по профилю, близкому к профилю магистратуры, студентов, имеющих педагогическое образование другого профиля, и студентов, получивших высшее образование по специальностям и направлениям других групп специальностей (экономическое, юридическое, техническое и т.п.)» [8, 208].

Появление данной категории обучающихся в среде вокалистов – явление новое, совсем не изученное, представляющее значительный научный интерес. В 2019-2021 гг. магистрантом О.Ю. Ушаковой под научным руководством автора было проведено исследование группы выпускников, окончивших вокальную магистратуру МГИК в 2014-

2020 г., не имевших до магистратуры классического музыкального образования. В настоящей статье мы будем опираться на сведения, собранные и представленные в данной выпускной квалификационной работе [8].

В академическое пение магистранты приходят из разных отраслей знания. По результатам анкетирования выяснилось, что до поступления технические специальности имели 30,8% магистрантов, гуманитарные – 30,8%, экономические – 23,1%, педагогические – 7,65%, и медицинские – 7,65%. В отношении довузовской вокальной подготовки было установлено, что практически все магистранты этой категории ранее в различной форме занимались пением: учились в системе дополнительного образования, и/или брали частные уроки, чтобы подготовить вступительную программу согласно требованиям вуза.

90% выпускников до поступления в магистратуру имели опыт сценической деятельности на крупных концертных площадках в составе хоров либо выступали сольно. Несмотря на отсутствие диплома об образовании, некоторые завоевали звания лауреатов различных конкурсов, что свидетельствует об их удовлетворительной вокальной подготовке и наличии опыта сценических выступлений. На вопрос “Занимались ли вы теорией и историей музыки до поступления в магистратуру?” 76% выпускников ответили на вопрос положительно. Однако, почти четверть от числа опрошенных не имели практически никакой музыкально-теоретической подготовки, что, согласно проведенному исследованию, значительно осложняло их обучение в магистратуре.

Проводимые вступительные испытания сконцентрированы прежде всего на исполнении программы, выявляющим уровень вокального мастерства, потенциал природного тембра голоса певца. Осведомленность в области музыкального искусства в целом проверяется на коллоквиуме, проводимого в форме собеседования. Специальный экзамен музыкально-теоретической направленности отсутствует. Также не диагностируются способность абитуриента к научной работе, например, в виде представления и/или защиты реферата или другой аналогичной работы.

Таким образом обнаруживается противоречие: с одной стороны уровень вокальной подготовки исполняемой абитуриентом программы и ответа на коллоквиуме может соответствовать вступительным требованиям и обеспечить поступление, с другой стороны, уровень музыкально-теоретической подготовки, фундаментальных знаний о теории и истории музыки, культурного кругозора, слушательского опыта, общих компетенций, приобретаемых в процессе долгого профильного обучения у магистрантов с непрофильным образованием, как бы то ни было, оказывается недостаточным и несоответствующим самой цели магистратуры – углублять знания, более полно осваивать избранную область на основе ранее приобретенных обширных знаний.

Важным вопросом изучения данной категории магистров является их мотивация к учебе. По данным анкетирования, целями своего поступления в магистратуру выпускники назвали:

- развитие вокальной техники, расширение репертуара, получение академической певческой базы - 50%;
- перспективы работы в музыкальном театре - 13%;
- получение диплома для возможности участвовать в конкурсах и трудоустройстве в государственные учреждения культуры - 10%;
- восполнение теоретических и практических пробелов в своём музыкальном образовании - 15 %;
- приобретение новых знаний, общение - 5%.

Относительно готовности вести педагогическую деятельность 69% выпускников отметили, что никогда не занимались ею прежде и лишь 7% планируют преподавать вокал

или смежные дисциплины в будущем. На вопрос «Намерены ли вы заниматься научной деятельностью после окончания магистратуры?» 53,8% ответили отрицательно, 38,5% респондентов не определились с выбором и лишь 7,7% ответили утвердительно.

Эти данные показывают, что подавляющее большинство магистрантов с непрофильным базовым образованием пришли в магистратуру скорее заниматься развитием своего вокально-исполнительского мастерства, а не углубленным изучением вокального искусства с упором на научную, методическую и управленческую работу, что порождает второе серьезное противоречие, заключающееся в расхождении между потребностями данной категории магистрантов и содержанием учебной программы.

По действующему учебному плану на освоение всех дисциплин отводится:

- общенаучных курсов - 1368 ч. (43,8% от общего числа часов);
- научно-исследовательскую работу – 900 ч. (28,7%);
- специальных предметов - 864 ч. (27%).

Как легко заметить, на столь востребованные магистрантами дисциплины отводится чуть больше четверти времени, когда три четверти объема учебных часов приходится на те предметы, в которых необходимо расширять знания и совершенствовать те навыки, которых нет у данной категории магистрантов по объективным причинам. В результате недостаточной мотивации и оснащенности у магистрантов возникают серьезные проблемы как в вокальной подготовке, так и при научно-исследовательской работе, главным выражением которой, является написание выпускной квалификационной работы.

В ходе опроса преподаватели, отвечающие за научную работу, отмечали, что данные магистранты затрудняются в выборе темы, знании основополагающей литературы ведущих авторов по той или иной проблематике, организации планомерной работы, владении терминологическим аппаратом. Они не имеют необходимых навыков написания научного текста, которые формируются в процессе написания дипломной работы в бакалавриате или специалитете именно в сфере музыки.

В результате многолетней практики научного руководства на кафедре был получен определенный положительный опыт преодоления противоречия между требованиями и возможностями обучающихся данной категории. Прежде всего он связан с тщательным выбором тематики научной работы. Анализ и классификация тематики ВКР магистрантов может представляться слишком частным вопросом для рассмотрения, однако статьи Р.Г. Коленько [12] и Н.Н. Ходинской [13], в которых проанализированы темы ВКР в музыкальной и хореографической магистратуре соответственно, свидетельствуют об актуальности и правомерности такого подхода.

Наиболее удачные выпускные работы и наибольшая мотивация магистрантов наблюдается, если в работе используются знания, методы, подходы, полученные студентами как в предыдущей, так и в текущей учебной практике. Во-первых, за счет внедрения в сферу вокального искусства знаний из достаточно далеких областей, обнаруживаются интересные связи, параллели, которые невозможно было бы проследить, не будь у исследователя пройденной им уникальной образовательной траектории. Примером такой практики может выступать выпускная квалификационная работа И.Ф. Газизуллина, окончившего химический факультет МГУ им. М.В. Ломоносова и предложившего на защиту тему «Синтез алхимии и музыки в XVI-XVIII вв. на примере трактата Михаэля Майера «Убегающая Аталанта»» (2017 г.) [14]. Во-вторых, магистранты, имеющие возможность поделиться своими уникальными знаниями с коллегами-вокалистами, по-другому мотивированы. В этой связи особенно запомнился целый ряд работ магистрантов-медиков по различным аспектам здоровья певца. В-третьих, если даже предыдущее образование совсем не коррелирует с проблематикой

вокального искусства, возможно применение методов и подходов, не столь широко употребляемых в среде музыкантов: так, например, в прошлом программисты и экономисты имеют навык работать с большими объемами данных, статистикой, алгоритмами, программным обеспечением; менеджеры и предпринимателями – с кейсами и пр. Применение известного метода на новом материале также дает достойный научный результат и мотивирует магистранта к самоотдаче на научном поприще.

Путь междисциплинарного взаимодействия признается многими учеными эффективным и дающим импульс как к развитию науки в целом, так и индивидуальному повышению компетентности исследователя. По словам Н.А. Царевой «подобные изменения проявляются отчетливее, если предмет диссертации выходит за рамки узкоспециальной тематики. Этот предмет начинает «притягивать» к себе знания из разных областей науки, заставляя студента углубляться в вопросы, ранее перед ним не стоявшие» [с.13]. И если в случае традиционного образования к знаниям из области музыки «притягиваются» сведения из других сфер, то в отношении исследуемой категории магистрантов, происходит скорее обратный процесс: в имеющиеся знания, умения и навыки постепенно интегрируются сведения из области музыки, что также положительно и продуктивно.

Заключение

Обучение в магистратуре вокалистов, имеющих непрофильное высшее базовое образование, оказывается сопряженным с трудностями и противоречиями, которые значительно осложняют ход обучения. Данная Болонским соглашением возможность круто изменить образовательную траекторию, дополнить немusыкальную специальность вокальной магистратурой и за пару лет войти в сферу культуры и искусства на правах дипломированного профессионала, в действительности оказывается непросто реализуемой. Бесспорно, прецеденты обнаружения во взрослом возрасте своего истинного призвания в академическом пении, а не в первоначальной профессии, случались и раньше: известно, что Л.В. Собинов был дипломированным юристом, И.К. Архипова окончила МАрхИ, Е.Е. Нестеренко имел диплом инженера-строителя и работал прорабом. Однако, вряд ли это можно назвать массовой практикой с гарантированным результатом.

Представляется, что традиционный, более трудоемкий и долгосрочный путь получения второго высшего образования с нуля (колледж/бакалавриат/ специалитет) в большей степени оправдывает себя. А слова министра образования В.Н. Фалькова: «Поступление в магистратуру [после бакалавриата] без профильного образования зачастую ведет к снижению качества образования» особенно актуальны и справедливы в отношении именно этого профиля. Однако, до тех пор пока данный образовательный маршрут существует, необходимо искать оптимальные способы его реализации, смягчать существующие противоречия и изучать особенности обучения певцов без базового профильного образования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сляднев М. В. Особенности развития института магистратуры в дореволюционной России // Социально-экономическое развитие России: проблемы, тенденции, перспективы : сборник научных статей 19-й Международной научно-практической конференции, Курск, 25 июня 2020 года. Том 4. – Курск: Финансовый университет при Правительстве Российской Федерации, Курский филиал, 2020. – С. 140-143.
2. Роботова А.С. О смысле магистратуры: размышления преподавателя // Высшее образование в России. 2013. №5. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-smysle-magistratury-razmyshleniya-prepodavatelya> (дата обращения: 10.11.2023).

3. Эзрох Ю.С. Болонская система высшего образования в России: мифы и реальность // ЭКО. 2016. №2 (500). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/bolonskaya-sistema-vysshego-obrazovaniya-v-rossii-mify-i-realnost> (дата обращения: 09.11.2032).
4. Якимович Б.А. Институт магистратуры: опыт и перспективы // Высшее образование в России. 2008. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/institut-magistratury-opyt-i-perspektivy> (дата обращения: 10.11.2023).
5. Аракелова А.О. Спектр образовательных программ в области высшего музыкального образования на современном этапе // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2012. №1 (22). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/spektr-obrazovatelnyh-programm-v-oblasti-vysshego-muzykalnogo-obrazovaniya-na-sovremennom-etape> (дата обращения: 10.11.2023).
6. Чванова А.Н. Музыкальное образование в контексте многоуровневой системы высшего образования // Вестник СамГУ. 2015. №1 (123). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnoe-obrazovanie-v-kontekste-mnogourovnevoysistemy-vysshego-obrazovaniya> (дата обращения: 10.11.2023).
7. Черватюк П. А. Музыкальное искусство: бакалавриат и магистратура // Культурная жизнь Юга России. 2013. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnoe-iskusstvo-bakalavriat-i-magistratura> (дата обращения: 10.11.2023).
8. Рыжинский, А. С. Включение современной системы российского музыкального образования в единое мировое образовательное пространство: миф или реальность? // Искусствоведение в контексте других наук в современном мире: параллели и взаимодействия : сборник трудов Международной научной конференции, Москва, 21–26 апреля 2019 года. – Москва: ООО "Информационно-издательский дом "Филинь", 2020. – С. 89-104.
9. Васильева А., Фальков В. «Будут и бакалавриат, и магистратура» // Газета «Коммерсантъ» №96 от 02.06.2022, стр. 1. URL: https://www.kommersant.ru/doc/5381815?utm_campaign=push&utm_source=kommersant (дата обращения: 10.11.2023).
10. Корчемкина Ю.В., Белоусова Н.А., Фортыгина С.Н. Индивидуальная образовательная траектория как условие повышения эффективности обучения в магистратуре // Ученые записки университета Лесгафта. 2021. №3 (193). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/individualnaya-obrazovatel'naya-traektoriya-kak-usloviyepovysheniya-effektivnosti-obucheniya-v-magistrature> (дата обращения: 10.11.2023).
11. Ушакова О.Ю. Особенности обучения вокалистов, имеющих непрофильное высшее образование, в магистратуре вузов культуры. Выпускная квалификационная работа магистра ... 53.04.02 Вокальное искусство. Химки, 2021. – 55 с.
12. Коленько, Р. Г. Обзор тематики магистерских исследований по музыкальному искусству в белорусском государственном педагогическом университете им. Максима Танка / Р. Г. Коленько // Научный поиск в сфере современной культуры и искусства : Материалы научной конференции профессорско-преподавательского состава Белорусского государственного университета культуры и искусств, Минск, 26 ноября 2020 года / Редколлегия: Н.В. Карчевская (пред.) [и др.]. – Минск: Белорусский государственный университет культуры и искусств, 2021. – С. 26-30.
13. Ходинская, Н. Н. Анализ тематики научных работ китайских хореографов, обучающихся в БГУКИ / Н. Н. Ходинская // Научный поиск в сфере современной культуры и искусства : Материалы научной конференции профессорско-преподавательского состава Белорусского государственного университета культуры и искусств, Минск, 26 ноября 2020 года / Редколлегия: Н.В. Карчевская

- (пред.) [и др.]. – Минск: Белорусский государственный университет культуры и искусств, 2021. – С. 30-34.
14. Газизуллин И.Ф. Синтез алхимии и музыки в XVI-XVIII вв. на примере Михаэля Майера «Убегающая Аталанта». Химки, 2017. – 81 с.
 15. Царева, Н. А. Междисциплинарный подход в подготовке магистров музыкально-педагогического образования // Гуманитарные исследования. Педагогика и психология. – 2020. – № 3. – С. 9-17.

REFERENCES

1. Slyadnev, M. V. (2020), "Features of the development of the institute of magistracy in pre-revolutionary Russia" // *Sotsial'no-ehkonomicheskoe razvitie Rossii: problemy, tendentsii, perspektivy* : sbornik nauchnykh statei 19-i Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii, Kursk, 25 June 2020. V. 4. – Kursk: Finansovyi universitet pri Pravitel'stve Rossiiskoi Federatsii, Kurskii filial. – Pp. 140-143.
2. Robotova, A.S. (2013) "About meaning of magistracy: teacher's reflections", *Vysshee obrazovanie v Rossii*, no. 5, available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-smysle-magistratury-razmyshleniya-prepodavatelya> (accessed 10 Nov. 2023).
3. Ezroh, Yu.S. (2016), "Bologna system of higher education in Russia: myths and reality", *EKO*, no. 2 (500), available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/bolonskaya-sistema-vysshego-obrazovaniya-v-rossii-mify-i-realnost> (accessed 10 Nov. 2023).
4. Yakimovich, B.A. (2008), "Master's Institute: Experience and Prospects", *Vysshee obrazovanie v Rossii*, no. 2, available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/institut-magistratury-opyt-i-perspektivy> (accessed 10 Nov. 2023).
5. Arakelova A.O. (2012), "The range of educational programs in the field of higher music education at the present stage" // *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya*, №1 (22), available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/spektr-obrazovatelnyh-programm-v-oblasti-vysshego-muzykal'nogo-obrazovaniya-na-sovremennom-etape> (accessed 10 Nov. 2023).
6. Chvanova, A.N. (2015), "Music education in the context of a multilevel system of higher education", *Vestnik SamGU*, no. 1 (123), available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnoe-obrazovanie-v-kontekste-mnogourovnevoy-sistemy-vysshego-obrazovaniya> (accessed 10 Nov. 2023).
7. Chervatyuk, P. A. (2013), "Musical art: undergraduate and graduate", *Kul'turnaya zhizn' yuga Rossii*, no. 2, available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnoe-iskusstvo-bakalavriat-i-magistratura> (accessed 10 Nov. 2023).
8. Ryzhinskij, A. S. (2020), "Inclusion of the modern system of Russian music education in a single educational space: myth or reality?", *Iskusstvovedenie v kontekste drugih nauk v sovremennom mire: paralleli i vzaimodejstviya* [Art history in the context of other sciences in the modern world: parallels and interactions], Moscow, Russia, 21–26 Apr. 2019, Pp. 89-104.
9. Vasil'eva, (2022), A., Fal'kov V., "There will be both undergraduate and graduate programs", *Gazeta "Kommersant"* [newspaper "Merchant"], no. 96 by 02 Jun. 2022, p. 1, available at: https://www.kommersant.ru/doc/5381815?utm_campaign=push&utm_source=kommersant (accessed 10 Nov. 2023).
10. Korchemkina YU.V., Belousova N.A., Fortygina S.N., (2021), "Individual educational trajectory as a condition for increasing the effectiveness of master's studies" // *Uchenye zapiski universiteta Lesgafta*, №3 (193), available at:

- <https://cyberleninka.ru/article/n/individualnaya-obrazovatel'naya-traektoriya-kak-usloviyepovysheniya-effektivnosti-obucheniya-v-magistrature> (accessed 10 Nov. 2023).
11. Ushakova O.YU. (2021), "Features of training vocalists with non-core higher education in the master's program of universities of culture", *Vypusknaya kvalifikacionnaya rabota magistra ... 53.04.02 Vokal'noe iskusstvo* [master's final qualifying work... 53.04.02 Vocal art], Khimki, 55 p.
 12. Kolen'ko R. G., (2021), "Review of the topics of master's studies in musical art at the Belarusian State Pedagogical University named after. Maxim Tank" // *Nauchnyi poisk v sfere sovremennoi kul'tury i iskusstva : Materialy nauchnoi konferentsii professorsko-prepodavatel'skogo sostava Belorusskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv*, Minsk, 26 Nov. 2020 / Redkollegiya: N.V. Karchevskaya (pred.) [i dr.]. – Minsk: Belorusskii gosudarstvennyi universitet kul'tury i iskusstv, Pp. 26-30.
 13. Khodinskaya, N. N. (2020), "Analysis of the topics of scientific works of Chinese choreographers studying at BSUCA" // *Nauchnyi poisk v sfere sovremennoi kul'tury i iskusstva : Materialy nauchnoi konferentsii professorsko-prepodavatel'skogo sostava Belorusskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv*, Minsk, 26 NOV. 2020 / Redkollegiya: N.V. Karchevskaya (pred.) [i dr.]. – Minsk: Belorusskii gosudarstvennyi universitet kul'tury i iskusstv, – Pp. 30-34.
 14. Gazizullin, I.F. (2017), "Synthesis of alchemy and music in the 16th-18th centuries. using the example of Michael Mayer's "Fleeing Atalanta"". Khimki, – 81 p.
 15. Tsareva N. A., (2020), "Interdisciplinary approach in the preparation of masters of music pedagogical education" // *Gumanitarnye issledovaniya. Pedagogika i psikhologiya*, № 3, – Pp. 9-17.

Хань Шо

аспирант

ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»

e-mail: 617628620@qq.com

Han Shuo

Post-graduate student

St. Petersburg State Institute of Culture

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ ПРЕПОДАВАНИЯ ВОКАЛА В НАЧАЛЬНОЙ ШКОЛЕ КИТАЯ

В статье рассматриваются проблемы обучения вокалу в начальных школах Китая в условиях углубления реформы образования в стране. На примере анализа деятельности некоторых известных начальных школ в городе Чанчунь, автор выявляет ряд проблем и предлагает соответствующие меры по их устранению. Исследование показало, что основные проблемы включают слабых учителей, нехватку учебных ресурсов, единые методы обучения и необоснованную структуру учебных программ. Среди предложений по улучшению качества преподавания – усиление подготовки учителей музыки, обновление учебных ресурсов, инновационные методы обучения и оптимизация организации курсов.

Ключевые слова: начальные школы Китая, музыкальное образование, инновационное обучение, вокальное воспитание.

PROBLEMS OF THE DEVELOPMENT OF VOCAL TEACHING IN PRIMARY SCHOOLS IN CHINA

The article examines the problems of vocal teaching in primary schools in China in the context of deepening education reform in the country. Using the example of an analysis of the activities of some well-known primary schools in Changchun, the author identifies a number of problems and suggests appropriate measures to eliminate them. The study showed that the main problems include weak teachers, lack of educational resources, uniform teaching methods and unreasonable curriculum structure. Among the suggestions for improving the quality of teaching are strengthening the training of music teachers, updating educational resources, innovative teaching methods and optimizing the organization of courses.

Keywords: primary schools in China, music education, innovative training, vocal education.

В системе базового образования Китая преподавание вокала в начальной школе имеет чрезвычайно важное значение. Профессор Ли Сяорун из Педагогического университета Чэнду отметил: «Вокальное воспитание обучающихся занимает особое место в содержании школьного музыкального образования, является важным способом содействия всестороннего развития личности» [1]. Уроки вокала способствуют развитию музыкально-эстетической деятельности в школе, воспитанию эстетического вкуса школьников, формированию благородных нравственных качеств, позволяют ощутить красоту музыки и выработать позитивное, оптимистичное отношение к жизни.

Вокальная музыка является также важным носителем культурного наследия. Поэтому изучение китайских национальных песен позволит учащимся понимать и любить вокальную музыкальную культуру родины, воспитать патриотизм. Изучение песен других стран и этнических групп мира, даст возможность расширить эстетический кругозор школьников. Бай Руюэ – учитель начальной школы Минчжу в городе Цзяюгуань подчеркнул в своей статье, что «на уроках вокала в начальной школе учащиеся могут не

только научиться петь, но также почувствовать и понять различные национальные культуры через песни» [2].

Рассмотрим более подробно современную ситуацию и проблемы преподавания вокала в начальных школах Китая.

Во-первых, учителя начальной школы в отдаленных районах слабы. На это указывают Ли Сянлань и Мао Чуньжун в своей статье «Некоторые мысли по преподаванию вокала в начальной школе»: «многим учителям вокала в начальных школах в отдаленных районах не хватает профессионального опыта в области вокала, а некоторые учителя начальной школы даже специализируются на чем-то другом, кроме вокала» [3]. Это напрямую приводит к недостаточной строгости в содержании и методике занятий вокалом и музыкой в начальной школе.

В настоящее время в отдаленных районах Китая существует несколько начальных школ. Несмотря на то, что требования к прохождению профессиональных собеседований при приеме на работу учителей вокала относительно строгие, в них по-прежнему имеется достаточное количество учителей с профессиональным опытом обучения вокалу и музыке. Однако из-за нехватки средств, недостатка информации и чрезмерного акцентирования на профессиональное развитие учителей «базовых курсов», таких как китайский язык, математика и английский язык, преподаватели вокала имеют относительно мало возможностей для профессионального развития и непрерывного образования.

Во-вторых, недостаток учебных ресурсов. Это одна из серьезных проблем, с которыми в настоящее время сталкиваются преподаватели вокала в начальных школах Китая. На это, например, указывает Хуан Бихун из экспериментальной начальной школы города Цзянсу провинции Цзянсу: «В экспериментальной начальной школе города Цзянсу используется учебник по вокалу от Народного Издательства. Большинство песен в учебнике по музыке от Народного Издательства представляют собой народные песни, популярные в конце прошлого века» [4]. На примере учебников по вокалу, используемых в большинстве китайских начальных школ и изданных Народным Издательством, можно отметить следующее. После проведенного нами анализа было обнаружено, что в настоящее время эти учебники отстают от времени и не соответствуют современным трендам, содержат множество сложных и многочисленных песен, но при этом лишены новизны. Каждый из шести учебников состоит из десяти разделов. В каждом разделе 2-3 песни представляют собой учебный материал по вокальной технике, такие, которые требуют исполнения и одновременного театрализованного представления со стороны учеников, также 2-3 песни ориентированы на музыкальное восприятие. Это затрудняет удовлетворение разнообразных потребностей обучения младших школьников в новом времени. Это напрямую приводит к тому, что многие ученики теряют интерес к урокам вокала, а также не достигают должного уровня понимания культуры музыкальных произведений из других стран.

В-третьих, зависимость от традиционных методов обучения.

В настоящее время большинство начальных школ Китая осознали важность инновационных методов обучения. Некоторые начальные школы начали использовать мультимедийные онлайн-технологии для обучения вокалу. Однако в большинстве начальных школ Китая по-прежнему используется традиционный метод обучения – «рассказывающего обучения», ориентированный больше на учителя, чем на учащегося. Учитель вокала из начальной школы Юцай в городе Янчжоу У Мэй, подчеркнула: «В эпоху информационных технологий Интернета многие учителя вокала в средних и младших школах не смогли повысить свои комплексные качества с течением времени, что привело к тому, что их преподавательская способность не полностью соответствует требованиям времени. Многие учителя вокала в начальных школах все еще

придерживаются традиционной модели обучения, что приводит к пассивному обучению в классе» [5].

Подобная методика, где учитель демонстрирует и разъясняет как петь песни, самостоятельность и активность учащихся ограничивается подражанием и имитацией. Это существенно уменьшает интерес к урокам вокала и не поддерживает энтузиазм учащихся. В то же время из-за того, что традиционная методика вокального обучения слишком сосредоточена на овладении музыкальными навыками учащихся, она не направлена на развитие эмоций и ценностных установок, что делает методику обучения узкоспециализированной и не способствует всестороннему развитию качеств личности учащихся.

В-четвертых, недостаточное количество учебных часов вызвано недостаточным вниманием к концепции (вокального) музыкального образования в начальных школах.

Сегодня большинство начальных школ в Китае придают большое значение «базовым курсам», таким как китайский язык, математика и английский язык, но относительно мало внимания уделяют курсам вокала и музыки. Это приводит к сильному сокращению уроков вокала. Во многих начальных школах они проводятся уже только 2-3 раза в неделю, многие полностью исключили уроки вокала из учебной программы пятого-шестого классов. Создавшаяся ситуация не позволяет учащимся получать непрерывную, глубокую и эффективную вокальную подготовку. В это также указывает в своей статье Цзи Чживэй [6].

Чтобы получить более глубокое понимание реальной текущей ситуации с преподаванием вокальной музыки в начальных школах Китая, автор провел исследование в нескольких репрезентативных начальных школах города Чанчунь, Китай. Методами сбора данных стали интервью и анкетирование.

1) Начальная школа Чанчунь Миндэ.

Начальная школа Чанчунь Миндэ расположена в центре города Чанчунь, с относительно развитой экономикой. По сравнению с нехваткой учебных ресурсов, с которыми сталкиваются начальные школы в сельских и уездных городах города Чанчунь, начальная школа Чанчунь Миндэ имеет относительно достаточные учебные ресурсы. В школе имеется достаточное количество музыкальных классов и относительно квалифицированные учебники. Несмотря на это, все еще существуют серьезные проблемы с преподаванием вокала в начальной школе Миндэ города Чанчунь.

Преподаватели вокала в начальной школе Миндэ в городе Чанчунь общим числом 10 человек. Все они обладают профессиональным образованием в области вокала. Тем не менее они, в основном, широко используют метод «рассказывающего обучения» в преподавании вокала. Содержание обучения основано на популярных народных песнях конца прошлого века и не лишено новизны. Однако уроки вокала в начальной школе Миндэ в городе Чанчунь также серьезно недостаточны. Под влиянием «экзаменационного образования» школа отменила уроки вокала и музыки из учебной программы после четвертого класса и заменила их большим количеством уроков китайского языка, математики и английского языка. Таким образом, даже в начальной школе Миндэ в городе Чанчунь, которая имеет относительно достаточные ресурсы для преподавания вокальной музыки, учащиеся все еще не получают достаточного вокально-музыкального образования.

2) Экспериментальная начальная школа округа Нунань.

Экспериментальная начальная школа Нунань расположена в округе Нунань под юрисдикцией города Чанчунь. Всего в экспериментальной начальной школе округа Нунань 12 учителей вокала, но только 7 из них специализируются на «вокальном пении», 3 — на «музыковедении» и 2 — на «преподавании музыки». Отсутствие специализации

напрямую влияет на качество обучения вокалу. Экспериментальная начальная школа округа Нунань предоставляет очень мало возможностей для дальнейшего обучения и непрерывного образования учителям вокала и музыки. Из 12 преподавателей вокала только один получил дополнительное вокальное образование.

По сравнению с начальной школой Миндэ Чанчуня, экспериментальная начальная школа Нонгань имеет относительно лучшую организацию классов. Учащиеся 1-6 классов проводят 2 урока вокала в неделю. Однако из-за ограниченных финансовых инвестиций в экспериментальной начальной школе Нонгань имеется только три музыкальных класса. В каждом музыкальном классе есть только одно пианино и одна стереосистема. В одном из классов из-за небрежного ухода за фортепиано возникли проблемы с интонацией. Есть также музыкальный класс, динамики которого находятся в таком плохом состоянии, что ими больше нельзя пользоваться. По сравнению с начальной школой Чанчунь Миндэ, учебники, используемые в экспериментальной начальной школе Нонгань, слишком устарели.

3) Начальная школа деревни Шуанчэн.

Начальная школа деревни Шуанчэн расположена в административной деревне под городом Цитаму района Цзютай города Чанчунь. Из-за многочисленных ограничений, таких как удаленное географическое расположение, отсутствие информации и экономические условия, в начальной школе деревни Шуанчэн возникают серьезные проблемы со слабыми учителями и нехваткой учебных ресурсов.

В начальной школе деревни Шуанчэн работают три учителя вокала. Один из них специализировался на «Музыковедении», а два других преподавателя вокала – на «Изобразительном искусстве». Это означает, что преподавательскую работу двух учителей вокала и музыки в начальной школе деревни Шуанчэн одновременно выполняют учителя рисования. Хотя эти два учителя имеют определенные музыкальные интересы и базовый опыт, им не хватает систематического и профессионального опыта обучения вокалу. Серьезный недостаток профессиональных знаний преподавателей вокала значительно снижает качество преподавания на курсах вокала.

Проведенный анализ текущей ситуации в начальных школах Китая позволяет определить стратегию развития качественного преподавания вокала в начальной школе.

Во-первых, необходимо осознать ценность и значение преподавания вокала в начальной школе, создать профессиональную команду учителей вокала.

Начальным школам Китая необходимо активно формировать профессиональные коллективы преподавателей вокала и музыки. Хотя китайские начальные школы имеют достаточную квалификацию для профессионального набора и прохождения собеседований для учителей вокала, они также могут использовать хорошие социальные льготы для привлечения более выдающихся талантов в области преподавания вокала. Школы также должны предоставить учителям вокала больше возможностей для непрерывного образования и платформ обучения во время преподавания, чтобы повысить профессионализм преподавателей. Возможен также обмен опытом с другими более известными музыкальными школами и дальнейшее обучение с целью повышения базовых качеств учителей вокала.

Во-вторых, актуально обновление и улучшение учебных ресурсов, необходимых для преподавания вокала в начальной школе.

Чтобы улучшить общее качество преподавания вокала в начальных школах Китая, школам также необходимо предоставить необходимые учебные ресурсы. Фортепиано и стереосистема являются основными и необходимыми в преподавании вокала в начальной школе. Однако повлиять на эффективность и качество обучения вокальной музыке в школе может обращение к музыкальным инструментам, которых сегодня в школе

недостаточно. Все это требует совместных усилий школ и правительства. Например, при изучении «Трубача и барабанщика» и «Удивительной бамбуковой флейты», школа должна по мере необходимости закупать для учеников трубу, барабаны, бамбуковую флейту и другие инструменты и обучать учеников правильному использованию различных инструментов.

В-третьих, важно использовать в обучении более гибкие и разнообразные методы.

Развитие преподавания вокальной музыки в начальной школе тесно связано с изменением традиционного педагогического мышления и внедрением инновационных и исследовательских методов обучения. Учителя вокальной музыки начальной школы могут использовать передовые информационные технологии, мультимедийное оборудование для проигрывания вокальных произведений и создания музыкальных образов, чтобы погрузить учеников в атмосферу сочинения и улучшить их понимание музыки.

В-четвертых, необходимо оптимизировать организацию курсов повышения квалификации и отказаться от традиционного механизма оценки.

Для улучшения общего качества вокального обучения в китайских начальных школах и стимулирования дальнейшего развития вокального обучения руководство начальных школ и педагоги должны обладать достаточным пониманием вокального обучения и осознавать его важную роль в процессе воспитания учащихся. Для руководства начальной школы также важно разумно и законно распределять учебное время для вокальных занятий, как с точки зрения продолжительности, так и частоты проведения занятий.

Школам также следует преодолеть традиционный механизм оценки и использовать более всесторонние и многогранные методы. Механизм оценки должен включать в себя такие аспекты, как участие в уроках, музыкальное творчество, выступления и внеклассная активность учащихся. Такой механизм оценки не только позволяет более точно оценить реальные способности учеников, но также стимулирует у них более высокий уровень инициативы в изучении вокала и проявлении творчества.

Таким образом, несмотря на значительные достижения в развитии начального вокального обучения, существующие взгляды, содержание и методы музыкального образования уже не соответствуют требованиям развития системы качественного образования в новых исторических условиях. Эта ситуация влияет на эффективное развитие эстетических функций в музыкальном образовании в китайских начальных школах и является тормозом для развития музыкального образования в целом. Поэтому китайское начальное вокальное обучение должно сегодня активно откликаться на призыв к обновлению образовательных концепций в стране, вносить соответствующие изменения с учетом требований времени.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ли Сяорун. Проблемы базового образования в Китае / Ли Сяорун. – Чанша : Издательство образовательной литературы Хунань, 1995. – 419 с.
2. Бай Руюэ. Эмоциональное воспитание в обучении музыке и вокалу в начальной школе / Бай Руюэ // Интеллект. – 2021. – № 12. – С. 59–60.
3. Ли Сянлань, Мао Чуньжун. Некоторые мысли по преподаванию вокала в начальной школе / Ли Сянлань, Мао Чуньжун // Обзор искусства. – 2022. – № 16. – С. 118–120.
4. Хуан Бихун. Мысли об эффективном преподавании вокала в начальной школе / Хуан Бихун // Шэньси Образование. – 2012. – № 10. – С. 77–78.
5. У Мэй. Анализ применения методов преподавания вокальной музыки на уроках музыки в начальной школе / У Мэй // Тяньцзинь Образование. – 2021. – № 33. – С. 138–139.

6. Цзи Чживэй. Инновационное исследование содержания и системы учебных программ преподавания вокала и музыки для учителей музыки начальных классов / Цзи Чживэй // Журнал Университета радиовещания и телевидения Цзилинь. – 2013. – № 6. – С. 47–48.

REFERENCES

1. Li Sjaorun. Problemy bazovogo obrazovanija v Kitae / Li Sjaorun. – Chansha : Izdatel'stvo obrazovatel'noj literatury Hunan', 1995. – 419 p.
2. Baj Rujuje. Jemocional'noe vospitanie v obuchenii muzyke i vokalu v nachal'noj shkole / Baj Rujuje // Intellekt. – 2021. – № 12. – Pp. 59–60.
3. Li Sjanlan', Mao Chun'zhun. Nekotorye mysli po prepodavaniju vokala v nachal'noj shkole / Li Sjanlan', Mao Chun'zhun // Obzor iskusstva. – 2022. – № 16. – Pp. 118–120.
4. Huan Bihun. Mysli ob jeffektivnom prepodavanii vokala v nachal'noj shkole / Huan Bihun // Shjen'si Obrazovanie. – 2012. – № 10. – Pp. 77–78.
5. U Mjej. Analiz primenenija metodov prepodavanija vokal'noj muzyki na urokah muzyki v nachal'noj shkole / U Mjej // Tjan'czin' Obrazovanie. – 2021. – № 33. – Pp. 138–139.
6. Czi Chzhivjej. Innovacionnoe issledovanie sodержanija i sistemy uchebnyh programm prepodavanija vokala i muzyki dlja uchitelej muzyki nachal'nyh klassov / Czi Chzhivjej // Zhurnal Universiteta radioveshhanija i televidenija Czilin'. – 2013. – № 6. – Pp. 47–48.

Хуан Кань

аспирант

Институт музыки, театра и хореографии

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет

им. А. И. Герцена»

e-mail: huangkan002@gmail.com

Научный руководитель - доктор педагогических наук, профессор

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет

им. А. И. Герцена»

Р.Н. Слонимская

Juan Kan

graduate student

Institute of Music, Theater and Choreography

The Herzen State Pedagogical University of Russia

Scientific adviser - Doctor of Pedagogical Sciences, Professor

The Herzen State Pedagogical University of Russia

R.N. Slonim

ДЕТСКАЯ МУЗЫКА С. СЛОНИМСКОГО: ШКОЛА ИГРЫ НА ФОРТЕПИАНО

Аннотация. Статья посвящена анализу детской фортепианной музыки С.М. Слонимского. Объектом исследования является фортепианное творчество композитора. Предметом исследования являются особенности стиля в указанных сборниках, позволяющие обнаружить системный подход композитора к обучению игре на фортепиано. Цель данного исследования состоит в выявлении в указанных произведениях характерных черт методической системы С.М. Слонимского, которую можно классифицировать как *школу игры на фортепиано*. Актуальность темы объясняется возрастающим интересом к творчеству композитора и востребованностью его сочинений в музыкальной среде, чему немало способствует культурное кредо композитора, считавшего воспитание художественно-цельной, гармоничной личности одной из важнейших педагогических задач. Фортепианные произведения Слонимского — это обширный многогранный пласт отечественной культуры, способствующий воспитанию всесторонне развитого исполнителя.

Ключевые слова: Слонимский, фортепианная школа, современная фортепианная музыка, детская музыка, пьесы для фортепиано.

S. SLONIMSKY'S CHILDREN'S MUSIC: PIANO PLAYING SCHOOL

Abstract. The article is devoted to the analysis of children's piano music by S.M. Slonimsky. The object of the study is the composer's piano work. The subject of the study is the peculiarities of the style in these collections, which make it possible to detect the composer's systematic approach to learning to play the piano. The purpose of this study is to identify in these works the characteristic features of the methodological system of S.M. Slonimsky, which can be classified as a school of piano playing. The relevance of the topic is explained by the increasing interest in the composer's work and the demand for his works in the musical environment, which is greatly facilitated by the cultural credo of the composer, who considered the education of an artistically integral, harmonious personality one of the most important pedagogical tasks.

Slonimsky's piano works are an extensive multifaceted layer of Russian culture, contributing to the education of a comprehensively developed performer.

Keywords: Slonimsky, piano school, modern piano music, children's music, piano pieces.

Сергей Михайлович Слонимский известный автор крупных оперно-симфонических полотен. Фортепианную музыку для детей, будучи сам прекрасным пианистом-исполнителем, он писал легко и свободно, часто по просьбе своих коллег и учителей. Получившее признание среди практиков – практикующих учителей и юных исполнителей - его творчество продолжает изучаться в научных кругах, тем более, что большая часть его фортепианных произведений писалась уже в XXI столетии и появилась относительно недавно – в 2010-2011 годах. Среди известных исследований монография М. Рыцаревой [1], книга Р. Слонимской и Лин Цзи Ин «Фортепианное творчество Сергея Слонимского: традиция и новаторство» [2], статьи Т. Тарновской [3,4,5], посвященные детским пьесам.

Целью исследования является анализ фортепианных сочинений для детей и юношества С. М. Слонимского на предмет выявления в них черт методической системы обучения игре на фортепиано.

Задачи:

- определить понятие «школа игры на фортепиано»
- вычленив общие черты, позволяющие классифицировать сборник или несколько сборников фортепианных пьес как *школу (методическую систему)*
- проанализировать некоторые сборники фортепианных пьес С.М. Слонимского с целью выявления в них признаков методической системы.

В ходе работы использованы методы сравнительного анализа и обозначены некоторые методические особенности последования характеризующие принципы системы фортепианной школы.

Творчество выдающегося современного композитора Сергея Михайловича Слонимского является классикой музыкального искусства. Его жанровая палитра невероятно разнообразна и включает как произведения крупной формы (оратории, кантаты, симфонии, оперы) так и камерные жанры, среди которых вокальные циклы, хоровые миниатюры, произведения для самых разнообразных и нестандартных составов и большое количество фортепианных миниатюр. Уникальность фортепианных произведений Сергея Слонимского объясняется тем, что к их созданию автор подходит не только как профессиональный пианист, но и как вдумчивый музыкант-практик, теоретик, писатель, фольклорист с широким масштабом кругозора и глубоким пониманием квалификации профессиональной специфики. Замечательную музыку, представляющую не только художественную, но и дидактическую ценность, помимо яркого названия нередко сопровождают литературное предисловие («Принцесса, не умевшая плакать», «Король-музыкант» и др.) и остроумные ремарки в нотном тексте. Разнообразие тем, форм, исполнительских приемов ставит детскую фортепианную музыку Слонимского в один ряд с такими признанными в этом ряду мировыми шедеврами как «Детский альбом» Чайковского, «Альбом для юношества» Шумана, «Детский альбом» Гречанинова, а также произведениями современников композитора - Арама Хачатуряна, Эдисона Денисова, Софии Губайдулиной, Родиона Щедрина.

Однако, в отличие от С.М. Слонимского не каждый композитор стремится к системному подходу в обучении игре на фортепиано. Зачастую фортепианные пьесы для детей объединены по смыслу в целостные циклы, но не преследуют цель последовательного поэтапного освоения разноуровневого материала. Интерпретируя пласт детской фортепианной музыки Слонимского как *школу игры на фортепиано*, следует, во-первых, определиться с понятием «фортепианная школа», во-вторых,

попытаться определить, каким критериям школы соответствует его фортепианное творчество, и, наконец, определить место композитора в современной отечественной фортепианной школе. Так, А. Бородин в статье «О структуре понятия «фортепианная школа»» [6] дает подробную классификацию фортепианных школ с позиции типов *научных школ*:

- школа как образовательная структура с лидером во главе (например, школа Нейгауза);

- школа как национальное/интернациональное направление, влияющее на музыкальный мир (например, Русская фортепианная школа);

- школа как методическая система конкретного педагога - отличается опосредованным типом коммуникации (учебно-методическое пособие, сборник упражнений и этюдов);

- школа как образовательное учреждение;

- школа как выучка, опыт.

К фортепианному творчеству Слонимского применимо такое определение фортепианной школы: «методическая система конкретного педагога, посвященная комплексному и методичному воспитанию музыканта, (и) или формированию, тренировке пианистической техники, либо каких-то определенных её элементов» [6, с. 188]. Для того, чтобы убедиться в этом, обратимся к некоторым фортепианным сборникам, долгие годы сохраняющим популярность в отечественной фортепианной педагогике. Поскольку подробный обзор дидактического материала не входит в задачи данной статьи, ограничимся лишь несколькими хрестоматийными примерами.

Первенство, безусловно, в этом ряду занимает «Школа игры на фортепиано» под ред. А. Николаева [7]. Во вступительной статье автор обозначает следующие важные моменты:

- системный подход к обучению: связь между «воспитанием мышления, памяти, чувства ритма, музыкального слуха и задачами овладения исполнительскими приемами, ознакомления с музыкальной грамотой и элементами строения произведений». [7, с. 3]

- расположение материала в порядке постепенного усложнения музыкально-исполнительских задач [7, с.3].

- чередование пьес, этюдов, упражнений и ансамблей.

- воспитание на высоких художественных образцах и народной музыке.

Сборник А. Артоболевской «Первая встреча с музыкой» [8] отличается от предыдущего яркостью, внешней привлекательностью, отражающей педагогические принципы автора: «моя основная задача – сделать интересными и любимыми занятия музыкой. Этому должно способствовать все, что будит воображение ребенка» [8, с.5] (музыкальный материал, рисунок, подтекстовка, рассказ, игра). Реализацию этого педагогического принципа первой учительницы С.М. Слонимского, выделим в его детских пьесах - красочных, интересных, загадочных, сопровождаемых литературной программой. Также в сборнике соблюдается принцип последовательного усложнения материала «с учетом постановки рук, приобретения начальных пианистических навыков и усвоения нотной грамоты» [8, с.5]. Так, О. Геталова в методическом вступлении к своему сборнику «В музыку с радостью» пишет: «Главный принцип отбора [...]: профессиональная польза, удобство в исполнении, яркие и доступные музыкальные образы [...] нотный материал выстроен по возрастанию степени сложности.» [9, с.3]

При всех отличиях эти сборники, как и многие другие, объединяет системный подход к обучению: принцип группировки материала по возрастанию степени сложности, подбор ярких музыкальных примеров, знакомство с разными жанрами, формами и теоретическими понятиями в процессе обучения, методические пояснения. Аналогичный

принцип построения фортепианных сборников для детей прослеживается и в творчестве С.М. Слонимского.

Фортепианную музыку для детей условно можно разделить на 2 творческих периода. Первый период охватывает 60е-80е годы XXвека. Большинство этих пьес затем вошли в сборник «От 5 до 50»:

1. Детские пьесы (1968—1970)
2. Капельные пьесы для детей (1973, войдет в цикл «От 5 до 50»)
3. Альбом для детей и юношества (1982, частично войдет в цикл «От 5 до 50»)
4. Пьесы для детей в две и четыре руки (1987—1990).
5. «От пяти до пятидесяти» (1960-1980гг. Цикл включает 5 тетрадей, в 1-3 тетради вошли пьесы в 2 руки, в 4-5 – фортепианные дуэты)

Эти пьесы композитор начал писать по инициативе С. Я. Вольфензона и А. Д. Артоблевской, первой учительницы композитора. Пьесы сгруппированы по альбомному принципу, здесь композитор еще не ставит целью последовательное решение дидактических задач, хотя яркая образность и оригинальность музыкального материала привлекала к ним как преподавателей, так и исполнителей разных возрастов.

Пьесы второго периода написаны в 2010-2011 годах по просьбе коллег и издательства «Композитор». Здесь музыкальный материал систематизирован по законам школы фортепианной игры: последовательное усложнение музыкального материала, решение определенных технических задач, освоение определенных исполнительских приемов, одновременное знакомство с ладами, метроритмом, формами, развитие воображения:

Разнообразные «Веселые и грустные, страшные и смешные приключения, 6 циклов легких и трудных фортепианных пьес для учащихся младшего и старшего возраста» композитор написал в 2010 году. Вскоре они вышли в издательстве и охотно исполняются учащимися детских музыкальных школ.

- «Первые шаги на клавиатуре»
- «Три лесные истории»
- «В Африке»
- «В виртуальном мире»
- «Из русских народных сказок»
- «Юность»

Новый «Альбом фортепианных пьес». Для детей и юношества написал в следующем 2011 году для издательства в Германии.

I. «Первые шаги пианиста».

II. «Музыкальное путешествие по странам и континентам»

В него вошел цикл пьес подобно романтическому повествованию Шумана, «Летний день ребенка», детская сюита для фортепиано, также написанная в 2011году.

Рассмотрим оба эти цикла для начинающих пианистов: «Первые шаги на клавиатуре» и «Первые шаги пианиста». Первые две пьесы цикла "Первые шаги на клавиатуре" («Правой рукой», «Левой рукой») являются зеркальным отражением друг друга, аппликатура совпадает. В третьей пьесе («Обе руки идут вместе») обе мелодические линии соединяются. Аналогично построены первые 3 пьесы цикла «Первые шаги пианиста»: «Монодия правой руки», «Монодия левой руки», «Дуэт согласия». По сравнению с предыдущим примером этот сложнее в ладовом и ритмическом отношении – появляются заливочные ноты, нет квадратной структуры, мелодия более прихотлива. Отсылка к древней одноголосной музыке в названии первых пьес находит продолжение в следующих 7 пьесах цикла «в ладах»; знакомство с полифонией (подобие зеркального контрапункта в 1-3 пьесах) происходит на протяжении всего цикла.

Центральный раздел цикла «Первые шаги на клавиатуре» составляют 2 пьесы, «Веселый день» и «Грустный день», знакомящие ребенка с мажорным и минорным ладами и более сложной полифонией: «Грустный день» - это слегка видоизмененный, но вполне узнаваемый «Веселый день» в миноре.

Основной раздел Второй цикл тоже посвящен знакомству, но уже с другими ладами, а также знакомит с полифоническими и фактурными приемами игры на фортепиано. Ладовое многообразие представлено здесь семиступенными диатоническими ладами в пределах «белоклавишной» диатоники. Полифония «прорастает» постепенно, но непреклонно: сначала мелодизируется бас в паузах правой руки (№4), затем появляются имитации (№5, №6, №8, №9, №10), а последние 3 пьесы представляют мини цикл из самостоятельных полифонических пьес («Канон», «Двойной контрапункт», «Фуга»).

Первый цикл завершают 2 танца в 4 руки: «Вальс» и «Веселый галоп».

Как видно, оба сборника представляют собой «Школу фортепианной игры» в миниатюре: материал постепенно усложняется, одновременно с изучением исполнительских приемов происходит знакомство с ладами (мажор, минор, диатонические лады), разными видами фактуры, полифонии, формами. Они даже заканчиваются аналогично: один – фортепианным ансамблем, другой – полифоническими пьесами.

Однако, пьесы первого сборника намного проще и короче. Во втором – более изысканном, стилистически выдержанном в духе старинной, барочной музыки, композитор свободно обращается с ладами, использует натуральный минор, пустые квинты, создавая своеобразный эффект, отстраненности, временной удаленности.

В рамках данной статьи не представляется возможным уделить время подробному рассмотреть и проанализировать остальные пьесы сборников С.М. Слонимского, но для осмысления их в контексте методической системы следует остановиться на распределении пьес по годам обучения.

Остальные сборники 2010-2011гг. сам композитор предлагает распределить по годам обучения по возрастанию уровня сложности:

«Три лесные истории» – 2-4 класс, однако, многие пьесы развитые ученики могут играть и в 1 классе.

«В Африке» - 2-4 класс.

«В виртуальном мире» - 3-5 класс. Несмотря на использование новаторских приемов – кластерной, сонорной техники, приготовленного фортепиано – технической сложности эти пьесы не представляют.

«Из русских народных сказок» - 5-7 классы.

«Юность» - старшие классы ДМШ и училище.

В интервью с А. Харьковским [10] композитор признается, что подсознательно ставил задачу приобщения детей к современным техническим и выразительным средствам, но делал это осторожно, включая то там, то здесь элементы новизны. В результате последовательного освоения 6 фортепианных сборников 2011г юный исполнитель знакомится с новыми способами звукоизвлечения, новыми созвучиями: например, игра на струнах в пьесе «Инопланетянин на НЛО», кластеры в «Гиганском динозавре» и др.

Говоря о методической системе Слонимского, необходимо упомянуть об образной стороне его музыки. Все произведения автора для детей имеют программу. Большинство сборников тематически объединены в альбомы. Эти альбомы можно разделить на сюжетные и бессюжетные, объединенные общей темой. К тематическим альбомам относятся, например, «Сюита путешествий», «Воспоминания о XIX веке», «Французская сюита», «В Африке», «В виртуальном мире», «Летний день ребенка». Однако, особый

интерес представляют детские сюиты, в основу которых положены сюжеты известных сказок. Это несколько произведений, объединенные общей драматургической линией, что, конечно, уникально с точки зрения истории жанра: «Три лесные истории», «Принцесса, не умевшая плакать», «Король-музыкант», «Из русских народных сказок».

Циклы Слонимского оказываются для ученика не монотонным занятием, а увлекательным путешествием, развивают образное мышление и эмоциональный интеллект учащегося. В его пьесах наряду с известными сказочными героями появляются новые современные персонажи, требующие иных музыкальных характеристик и оправдывающих применение новых выразительных средств. Необычные сюжетные, содержательные линии, проведенные через несколько произведений, одновременно интересны и поучительны: где-то ребенок посмеётся, а где-то и задумается, пожалеет сломанный цветок и съеденного воробья.

В результате проведенной работы:

- определено понятие «школа игры на фортепиано»

- выделены общие черты, позволяющие классифицировать сборник или несколько сборников фортепианных пьес как *методическую систему* – этот системный подход к обучению и воспитанию; расположение материала в порядке постепенного усложнения музыкально-исполнительских задач; чередование разножанровых пьес (этюдов, упражнений, пьес); использование ярких и доступных музыкальных примеров; наличие методического обоснования.

- проанализированы некоторые сборники фортепианных пьес С.М. Слонимского, в которых обнаружены перечисленные выше признаки методической системы.

Проведенный анализ фортепианных сочинений С. М. Слонимского позволяет утверждать, что фортепианное творчество композитора представляет собой стройную методическую систему преподавания фортепиано детям и, органично сочетая традиции с новациями, занимает уникальное место в современной фортепианной литературе для детей.

Яркие, образные, эмоциональные, написанные современным музыкальным языком, фортепианные пьесы Слонимского не только способствуют расширению кругозора и совершенствованию музыкальных способностей ученика, но и органично вводят его в мир взрослой музыки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Рыцарева, М. Г. Композитор Сергей Слонимский: Монография / М. Г. Рыцарева // Ленинград. – Сов. композитор: Ленингр. отд. – 1991. – 251 с.
2. Слонимская, Р. Н., Линь Цзы Ин. Фортепианное творчество Сергея Слонимского: традиция и новаторство. / Р. Н. Слонимская, Линь Цзы Ин // СПб. – Нестор-История. – 2017. — 184 с.
3. Тарновская, Т. К. О новых пьесах С. М. Слонимского / Т. К. Тарновская // Вестник СПбГИК. – 2013. – №3 (16). – С. 64-67
4. Тарновская, Т. К. С.М. Слонимский - автор музыки для детей и о детях / Т. К. Тарновская // Искусство и образование. – 2011. – № 5(73). – С. 11-18. – EDN OJLSYX.
5. Тарновская, Т.К. Фортепианные пьесы из России. 49 музыкальных образов С. Слонимского / Т. К. Тарновская // МНКО. – 2015. – №5 (54).
6. Бородин, А. Б. О структуре понятия «фортепианная школа» / А. Б. Бородин // Вестник Башкирск. ун-та. 2007. №1.
7. Школа игры на фортепиано / Под общей редакцией А. Николаева / Сост. А. Николаев, В. Натансон, Л. Рощина. – М.: Музыка. – 2007. – 200 с.

8. Артоболевкая, А. Д. Первая встреча с музыкой. Учебное пособие. / А. Д. Артоболевская // Москва. – Советский композитор. – 1986. – 104 с.
9. Геталова, О. А. В музыку с радостью: хрестоматия: 1-3 кл: полифония, крупная форма, этюды, гаммы. / О. А. Геталова, И. Визная // СПб. – Композитор. – 2017. – 120с.
10. Сергей Слонимский. Фортепианные циклы для детей и юношества. Интервью. Точный адрес статьи: <https://compozitor.spb.ru/our-autors/interview/sergey-slonimsky.php>

REFERENCES

1. Rycareva, M. G. Kompozitor Sergej Slonimskij: Monografija / M. G. Rycareva // Leningrad. – Sov. kompozitor: Leningr. otd. – 1991. – 251 p.
2. Slonimskaja, R. N., Lin' Czy In. Fortepiannoe tvorcestvo Sergeja Slonimskogo: tradicija i novatorstvo. / R. N. Slonimskaja, Lin' Czy In // SPb. – Nestor-Istorija. – 2017. — 184 p.
3. Tarnovskaja, T. K. O novyh p'esah S. M. Slonimskogo / T. K. Tarnovskaja // Vestnik SPbGIK. – 2013. – №3 (16). – Pp. 64-67
4. Tarnovskaja, T. K. S.M. Slonimskij - avtor muzyki dlja detej i o detjah / T. K. Tarnovskaja // Iskusstvo i obrazovanie. – 2011. – № 5(73). – Pp. 11-18. – EDN OJLSYX.
5. Tarnovskaja, T.K. Fortepiannye p'esy iz Rossii. 49 muzykal'nyh obrazov S. Slonimskogo / T. K. Tarnovskaja // MNKO. – 2015. – №5 (54).
6. Borodin, A. B. O strukture ponjatija «fortepiannaja shkola» / A. B. Borodin // Vestnik Bashkirsk. un-ta. 2007. №1.
7. Shkola igry na fortepiano / Pod obshhej redakciej A. Nikolaeva / Sost. A. Nikolaev, V. Natanson, L. Roshhina. – M.: Muzyka. – 2007. – 200 p.
8. Artobolevkaja, A. D. Pervaja vstrecha s muzykoj. Uchebnoe posobie. / A. D. Artobolevskaja // Moskva. – Sovetskij kompozitor. – 1986. – 104 p.
9. Getalova, O. A. V muzyku s radost'ju: hrestomatija: 1-3 kl: polifonija, krupnaja forma, jetjudy, gammy. / O. A. Getalova, I. Viznaja // SPb. – Kompozitor. – 2017. – 120 p.
10. Sergej Slonimskij. Fortepiannye cikly dlja detej i junoshestva. Interv'ju. Tochnyj adres stat'i: <https://compozitor.spb.ru/our-autors/interview/sergey-slonimsky.php>

Кудринская Ирина Владимировна
кандидат педагогических наук,
доцент департамента музыкального искусства
Института культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Kudrinskay Irina V.
Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor of the Department of Musical Art
Institute of Culture and Arts
Moscow City Pedagogical University

МЕТОДЫ ОРГАНИЗАЦИИ УЧЕБНО-ВОСПИТАТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В РАБОТЕ С ПОДРОСТКАМИ

Аннотация. Автор статьи стремится раскрыть всю суть и пользу развития умений и навыков у обучаемых средствами различных методов организации творческой художественной и музыкальной учебной работы, используя уже известные методы, используя наработки и предложения педагогов-новаторов, так и свой собственный опыт.

Ключевые слова: педагогический процесс, познание, восприятие, навык-автоматизированное умение, вокально-певческие навыки, развитие певческого дыхания, проблемно-поисковый метод.

METHODS OF ORGANIZING EDUCATIONAL ACTIVITIES IN WORKING WITH TEENAGERS

Abstract. The author of the article strives to reveal the essence and benefits of developing skills in students through various methods of organizing creative artistic and musical educational work, using already known methods, using the developments and suggestions of innovative teachers, and his own experience.

Keywords: pedagogical process, cognition, perception, automated skill, vocal and singing skills, development of singing breathing, problem-search method.

Методы организации учебно-воспитательной деятельности подразделяют в свою очередь на: словесные методы, наглядные методы, практические методы.

Среди словесных методов можно выделить методы сообщения новых знаний о различных видах искусства, их особенностях – рассказ, объяснение, лекция, а также методы закрепления знаний и развития новых умений и навыков – работа с учебником, книгой, консультация, игровой метод, речевые и вокальные упражнения, а также многое другое. Словесными методами педагог может пользоваться, когда необходимо донести до учащихся какую-то конкретную информацию о произведении искусства. Это может быть, например, рассказ о художественном произведении, либо лекция на тему художественного или музыкального направления, либо беседа о композиторе и эпохи того времени, когда жил композитор, непосредственно о музыкальном произведении, истории его создания и другие. Благодаря словесным методам решаются следующие задачи:

- Осваиваются новые термины, используемые в процессе теоретических и практических занятий определенной художественной, музыкальной или вокальной деятельностью.

- Закладываются фундаментальные основы знаний в области различных видов искусства и культуры.
- Проводится диагностика накопленных знаний, умений и навыков художественной деятельности.

Наглядные методы позволяют непосредственно получить представление об определенном предмете искусства. Материал, используемый в качестве наглядного метода должен обладать такими важными для работы с обучаемыми качествами, как доступность и убедительность. С помощью наглядности расширяются возможности познания, восприятие предполагает возможность участия в нем всех органов чувств – зрения, слуха, осязания и других.

В качестве наглядных методов можно использовать показ рисунков, видео материалов и иллюстраций, фотографий или предметов декоративно-прикладного искусства, исполнение музыкальных произведений, чтение литературных отрывков или стихов, исполнение педагогом какой-либо сценической роли в качестве примера ее воплощения и т.д.

Практические методы обучения с точки зрения педагогики продуктивны в случае изучения и применения обучаемыми навыков художественных действий, например, способов движения под музыку, либо приемов и техник художественной выразительности, приемов игры на музыкальных инструментах, вокально-певческих навыков, театрально-сценических приемов и других.

Под практическими методами мы понимаем выполнение разнообразных упражнений на отработку каких-либо приемов действий, применяемых в различных формах художественной деятельности. Также упражнения являются методом закрепления полученных знаний. Широко используются на практике упражнения на развитие и приобретение различных вокальных способностей при постановке голоса, развития певческого дыхания, а также слуховых навыков.

Все вышеперечисленные методы имеют свои особенности и способствуют росту результативности обучения. Например, словесные методы не только передают информацию об определенном виде искусства, но также позволяют эмоционально настроить обучающихся, создать благоприятную атмосферу сопереживания идеям и мыслям, выраженным в произведениях искусства, вызывая интерес к героям или событиям, которым это произведение посвящено.

Применение словесных методов, как и наглядных, и практических может иметь репродуктивный характер, а также проблемно-поисковый.

Под репродуктивными методами мы понимаем такие методы, которые позволяют воспринимать и запоминать учебную информацию уже сформулированную учителем или в контексте учебного пособия. Это могут быть определения каких-либо понятий, факты, акценты на определенной информации в области искусства.

Во время лекции педагог передает учащимся определенные сведения из области творческой деятельности, записывает самые важные факты на доске, а учащиеся фиксируют эту информацию в виде конспектов.

Репродуктивный метод не предполагает обсуждение на занятии, но активно опирается на ранее изложенный материал, усвоенные учащимися факты. Благодаря этим методам отрабатываются практические умения и навыки, так как в основном учащимся предлагается действовать по образцу.

В целях более прочного и активного усвоения информации применяется наглядность. На основе подражания образцу репродуктивные методы способствуют:

- Запоминанию учебной информации в области художественной и музыкальной культуры.

- Формированию представления о разнообразии видов и жанров искусства, их специфике.

- Формирование навыков пения, движения под музыку, исполнения музыкальных произведений, навыков сценического мастерства, драматизации, чтения стихов или отрывков из художественных произведений и другие.

Эффективность репродуктивных методов заключается в подражании обучаемых образцу художественных действий или запоминании новой художественной информации.

Только с использованием репродуктивных методов невозможно развивать такие важные в области искусства качества личности, как креативность, самостоятельность, творческий поиск. Возможность развития этих качеств у учащихся требует применения таких методов обучения, которые бы обеспечивали проявление инициативности в творческой деятельности.

В решении этой задачи помогает применение проблемно-поисковых методов обучения с помощью следующих приемов:

- создается проблемная ситуация; возникновение обсуждений;
- в ходе обсуждения предлагаются варианты решения;
- делаются выводы;

Основываясь на приобретенных знаниях и опыте, обучаемые предлагают различные пути решения проблемы, выбирают более эффективный и рациональный вариант, а также обобщают ранее усвоенную информацию.

Проблемно-поисковые методы способствуют развитию навыков самостоятельной творческо-поисковой деятельности, позволяют более осмысленно применять полученные в процессе обучения знания.

Эффективность применения проблемно-поисковых методов заключается в активизации творческих и мыслительных процессов, рассмотрении разнообразных проблемных ситуаций, связанных с творчеством в целом, самостоятельном поиске и подборе вариантов решения предложенных проблем и задач.

Рассмотрим подробнее возникновение мотивации учебно-познавательной деятельности. К этим методам относятся:

- предложение ситуаций эмоционального переживания;
- создание ситуаций успеха в учебной и творческой деятельности;
- метод поощрения;
- метод предъявления определенных требований в творческой деятельности и другие.

Подбор этих методов зависит от компетентности и богатого творческого опыта педагога, от конкретных художественных целей и задач, от уровня подготовки и творческой активности обучаемых.

Применение технических средств обучения можно выделить в специальную группу методов.

Применение технических средств обучения дает педагогу широкий спектр возможностей и открывает новые перспективы в обучении разнообразным видам искусства. Можно выделить следующие виды технических средств обучения, применяемых в педагогике:

- звуковоспроизводящие устройства (магнитофоны, музыкальные центры, радио и др.);
- видеовоспроизводящие устройства (видео и киноаппаратура, телепередачи, компьютерные видеопрограммы);

- компьютеры, ноутбуки, планшеты, электронные книги (обеспечивают возможность самостоятельного изучения нового материала, а также закрепления полученных знаний и самоконтроля);
- цифровые проекторы (позволяют отобразить и наглядно преподнести предложенную информацию в виде рисунков, схем, таблиц, видеороликов и других возможностей компьютерных программ);
- интерактивные доски (позволяющие изменять демонстрационный материал в ходе его изложения);

От частоты использования технических средств обучения зависит ее эффективность и результативность. Частота применения технических средств обучения в учебно-познавательном, а также творческом процессе зависит от творческой дисциплины, возраста обучаемых, необходимости применения в каждом конкретном случае.

Применение педагогом технических средств в учебно-познавательном процессе может носить эпизодический, либо систематический характер. Также существует вариант синхронного применения технических средств в обучении и творческом процессе (движение под музыку, исполнение вокальных произведений, зарисовка музыкального впечатления, видео-уроки, аудио-уроки и другие).

Подробнее рассмотрим методы воспитания применяемые в педагогике.

В классической педагогике понятие «метод воспитания» имеет разнообразные трактовки. Одни рассматривают методы воспитания, как средства, используемые педагогом для формирования твердых принципов и убеждений, нравственных привычек и навыков [8]. Другие называют методы воспитания совокупностью способов и приемов формирования у учащихся определенных качеств и свойств личности.

Однако в данном осмыслении понятия воспитательных методов упускается факт самостоятельной работы учащихся над собственными личностными качествами.

Также методы воспитания рассматриваются как средства и приемы взаимодействия педагога и учащихся, направленные на решение определенных воспитательных задач в образовании [9].

Подводя итоги, под методами воспитания в педагогике подразумеваются способы и приемы разнообразной активной учебно-познавательной и творческой деятельности учащихся, организованной педагогом с целью их личностного развития, формирования мотивации, сознания, чувств, потребностей, нравственных взглядов и убеждений.

В первую очередь в качестве воспитательных методов словесного воздействия в педагогике применяются методы убеждения (фронтальная беседа, индивидуальная беседа, дискуссия).

Упражнения через организацию творческой деятельности создают эмоциональное состояние, формирующее прочные навыки творческой деятельности, способствующее возникновению интереса к эстетическим действиям, потребности в общении со сверстниками и педагогом на темы, касающиеся различных видов искусства, а также желанию обогащать свой мир прекрасным.

Немаловажную роль в процессе художественного воспитания играет метод приучения. Обучаемые через прикосновение к высоким образцам искусства (живописи, музыке, литературе, архитектуре и др.) воспитывают в себе потребность в красоте и нетерпимость к безобразному, уродливому, будь то кинофильм, музыкальное произведение, картина художника или собственное мнение о произведении искусства.

Яркое, профессиональное и выразительно-эмоциональное исполнение педагогом музыкального произведения, либо яркий пример готового образца вызывает у обучаемых живые эмоции и глубокие чувства, подталкивая их не столько подражать мастерству

педагога, сколько делать попытки самовыражения через собственную творческую деятельность.

Ситуация успеха в художественной деятельности достигается вследствие выполнения определенных действий, направленных на создание творческого продукта. Это может быть исполнение или слушание музыкального произведения, песни, чтение стихов, выполнение рисунка, поделки, коллажа, исполнение определенной драматической роли и т.д.

От педагога непосредственно зависит степень удовлетворения обучаемым собственной творческой значимостью. Творческие задачи должны быть посильными, интересными и увлекательными, а результат творческой деятельности должен нести видимый положительный эффект.

Педагогическая помощь направлена в этом случае на преодоление страха, порожденного неуверенностью в себе, неудовлетворенностью своими возможностями. В педагогические задачи входит поддержание оптимистичного настроения обучаемых, веры в собственные силы и способности.

Также немаловажную роль в воспитании учеников играют методы стимулирования, относящиеся не только к поведению, но и ко всей творческой деятельности, оказывая влияние на развитие навыков работоспособности, самоорганизации и самоконтроля.

В качестве поощрения педагогом может использоваться похвала, награда, либо благодарность, побуждая учащегося интереснее, лучше и активнее работать, развивая свои лучшие качества.

Любой человек нуждается во внешней оценке своих поступков и действий, поэтому еще одним методом стимулирования, избираемый педагогом в процессе воспитания и обучения является метод оценки. Оценка может быть вербально выраженной и в виде определенной балльной отметки [10].

Подбирая определенные методы и приемы педагог ориентируется на группу, а также на индивидуальные специфические особенности, интересы, возможности, художественные наклонности и уровень подготовки каждого обучаемого в отдельности.

Личностное отношение педагога к высшим эстетическим и культурным ценностям раскрывается и передается обучаемым, осуществляя определенное художественное и эстетическое воздействие. Формирование эмоций, оценок, а также художественно-эстетических чувств у воспитанников подросткового возраста, их внутренние переживания и внешние эмоциональные проявления зависят от того, насколько удастся педагогу передавать свои эмоции, чувства и переживания, свое собственное отношение к тому виду искусства, к которому педагог обращается в работе с обучаемыми [13].

ЛИТЕРАТУРА

1. Грибкова О.В. Значение музыкального образования в современной школе / О.В. Грибкова // Антропологическая дидактика и воспитание. 2021. Т. 4. № 4. С. 102-108.
2. Грибкова О.В. Опыт реализации дистантных технологий обучения в системе дирижёрско-хоровой подготовки / О.В. Грибкова, О.Б. Ушакова // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2021. № 5. С. 233-243.
3. Грибкова О.В. Развитие вокально-хорового творчества в современном музыкальном воспитании / О.В. Грибкова, А.В. Лебедева // Искусство и образование. 2020. № 2 (124). С. 98-105.
4. Зайцева М.Л. Влияние массовой культуры на развитие современного исполнительского искусства / М.Л. Зайцева, Р.Р. Будагян // Музыка и время. 2019. № 6. С. 23-27.

5. Корсакова И.А. Глобальные проблемы культуры XX-XXI вв. / И.А. Корсакова // Вестник МГИМ имени А. Г. Шнитке. 2021. № 2 (14). С. 7-13.
6. Кудринская И.В. Психолого-физиологические особенности обучения пению детей младшего школьного возраста на занятиях вокалом / И.В. Кудринская, Л.И. Уколова // Искусство и образование: методология, теория, практика. 2019. Т. 2. № 3-4. С. 72-79.
7. Лю Ч. Обзор трудов российских и зарубежных педагогов-музыкантов по развитию вокальных навыков у молодёжи / Ч. Лю, Л. Чжан, Л.И. Уколова // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2022. № 4. С. 83-91.
8. Огородников Ю.А. Особенности воздействия искусства на человека: учебное пособие / Ю.А. Огородников. – М.: Б.Н., 1992. – 92 с.
9. Сластенин В.А. и др. Педагогика: Учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений / В.А. Сластенин, И.Ф. Исаев, Е.Н. Шиянов; Под ред. В.А. Сластенина. - М.: Издательский центр "Академия", 2002. - 576 с.
10. Торопова А.В. Музыкальная психология и психология музыкального образования: Учебное пособие / А.В. Торопова. – Учебно-методический издательский центр «ГРАФ-ПРЕСС», 2008. - 200 с.
11. Уколова Л.И. Воспитание духовной культуры растущего человека через синтез искусств в пространстве педагогически организованной музыкальной среды / Л.И. Уколова // Искусствоведение. 2022. № 3. С. 17-25. - EDN: LLBYZB
12. Уколова Л.И. Основные теоретические подходы отечественных и зарубежных педагогов к проблеме эстетического воспитания подрастающего поколения / Л.И. Уколова, И.В. Сокерина, Ш. Цзян // Мир науки, культуры, образования. 2016. № 1 (56). С. 211-213.
13. Уколова Л.И. Особенности развития певческой культуры у детей младшего школьного возраста / Л.И. Уколова, Б. Хань, И.В. Кудринская // Искусство и образование. 2021. № 5 (133). С. 108-113.

REFERENCES

1. Gribkova O.V. Znachenie muzykal'nogo obrazovaniya v sovremennoj shkole / O.V. Gribkova // Antropologicheskaja didaktika i vospitanie. 2021. Т. 4. № 4. Pp. 102-108.
2. Gribkova O.V. Opyt realizacii distantnyh tehnologij obuchenija v sisteme dirizhjorskohorovoj podgotovki / O.V. Gribkova, O.B. Ushakova // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2021. № 5. Pp. 233-243.
3. Gribkova O.V. Razvitie vokal'no-horovogo tvorchestva v sovremennom muzykal'nom vospitanii / O.V. Gribkova, A.V. Lebedeva // Iskusstvo i obrazovanie. 2020. № 2 (124). Pp. 98-105.
4. Zajceva M.L. Vlijanie massovoj kul'tury na razvitie sovremennogo ispolnitel'skogo iskusstva / M.L. Zajceva, R.R. Budagjan // Muzyka i vremja. 2019. № 6. Pp. 23-27.
5. Korsakova I.A. Global'nye problemy kul'tury HH-HHI vv. / I.A. Korsakova // Vestnik MGIM imeni A. G. Shnitke. 2021. № 2 (14). Pp. 7-13.
6. Kudrinskaja I.V. Psihologo-fiziologicheskie osobennosti obucheniju peniju detej mladshego shkol'nogo vozrasta na zanjatijah vokalom / I.V. Kudrinskaja, L.I. Ukolova // Iskusstvo i obrazovanie: metodologija, teorija, praktika. 2019. Т. 2. № 3-4. Pp. 72-79.
7. Lju Ch. Obzor trudov rossijskih i zarubezhnyh pedagogov-muzykantov po razvitiju vokal'nyh navykov u molodjozhi / Ch. Lju, L. Chzhan, L.I. Ukolova // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2022. № 4. Pp. 83-91.

8. Ogorodnikov Ju.A. Osobennosti vozdejstvija iskusstva na cheloveka: uchebnoe posobie / Ju.A. Ogorodnikov. – M.: B.N., 1992. – 92 p.
9. Slastenin V.A. i dr. Pedagogika: Ucheb. posobie dlja stud. vyssh. ped. ucheb. zavedenij / V.A. Slastenin, I.F. Isaev, E.N. Shijanov; Pod red. V.A. Slastenina. - M.: Izdatel'skij centr "Akademija", 2002. - 576 p.
10. Toropova A.V. Muzykal'naja psihologija i psihologija muzykal'nogo obrazovanija: Uchebnoe posobie / A.V. Toropova. – Uchebno-metodicheskij izdatel'skij centr «GRAF-PRESS», 2008. - 200 p.
11. Ukolova L.I. Vospitanie duhovnoj kul'tury rastushhego cheloveka cherez sintez iskusstv v prostranstve pedagogicheski organizovanoj muzykal'noj sredy / L.I. Ukolova // Iskusstvovedenie. 2022. № 3. Pp. 17-25.
12. Ukolova L.I. Osnovnye teoreticheskie podhody otechestvennyh i zarubezhnyh pedagogov k probleme jesteticheskogo vospitanija podrastajushhego pokolenija / L.I. Ukolova, I.V. Sokerina, Sh. Czjan // Mir nauki, kul'tury, obrazovanija. 2016. № 1 (56). Pp. 211-213.
13. Ukolova L.I. Osobennosti razvitija pevcheskoj kul'tury u detej mladshhego shkol'nogo vozrasta / L.I. Ukolova, B. Han', I.V. Kudrinskaja // Iskusstvo i obrazovanie. 2021. № 5 (133). Pp. 108-113.

Хэ Фанлинь

аспирант

Институт музыки, театра и хореографии

ФГБОУ ВО «Российский государственный университет имени А.И. Герцена»

e-mail: liangxiaoxue096@gmail.com

He Fanglin

Post-graduate student

Institute of Music, Theater and Choreography

The Herzen State Pedagogical University of Russia

ТЕХНИКА ДИРИЖЁРА-ХОРОВИКА КАК СРЕДСТВО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ С КОЛЛЕКТИВОМ

Аннотация. Целью настоящей статьи является рассмотрение техники дирижёра-хоровика как средство взаимодействия с коллективом. Актуальность исследования состоит в необходимости уточнения роли дирижёра в хоровом коллективе и значения его техники для успешного взаимодействия с хоровиками, поскольку существует множество интерпретаций данной темы. Новизна исследования состоит в том, что впервые техника дирижёра-хоровика трактуется как определённый музыкальный код, элементы которого позволяют установить взаимодействие с коллективом на различных уровнях.

Ключевые слова: хормейстер, дирижёрский жест, дирижёрская техника, хор, музыкальный код, коммуникация.

THE TECHNIQUE OF THE KOROVIK CONDUCTOR AS A MEANS OF INTERACTION WITH THE TEAM

Abstract. The purpose of this paper is to consider the technique of the choral conductor as a means of interaction with the ensemble. The relevance of the study lies in the need to clarify the role of the conductor in a choral group and the importance of his technique for successful interaction with choralists, since there are many interpretations of this topic. The novelty of the study lies in the fact that for the first time the technique of the choral conductor is treated as a certain musical code, the elements of which make it possible to establish interaction with the ensemble at various levels.

Keywords: choirmaster, conducting gesture, conducting technique, choir, musical code, communication.

Современная музыкальная практика показывает, дирижёрские жесты можно считать своеобразными кодексами поведения, которые оказывают решающее влияние на хоровой коллектив. П. Булез утверждал: «Не жест дирижёра формирует соответствующую музыкальную мысль, а наоборот, музыкальная мысль инстинктивно порождает соответствующие жесты» [7, с. 56].

Дирижёрские жесты, обусловленные именно музыкальным мышлением хормейстера, способны передавать самые различные нюансы; характер жестов дирижёра охватывает широкий диапазон настроений, и его руки, в зависимости от музыкального произведения, могут быть мягкими, решительными, отрывистыми, экспрессивными, успокаивающими. Но в любом случае они содержат в себе семантически наполненный, хотя и неосознаваемый посыл.

Участникам хорового коллектива необходимо научиться понимать и расшифровывать эти послы. Известно, что язык дирижёрских жестов понятен далеко не

всем, и в непрофессиональной среде существует мнение, что функция дирижёра – отбивать время и ритм, задавать темп.

Можно согласиться с этими утверждениями, но не менее важным является тот факт, что дирижёр ещё и интерпретирует произведение, передаёт музыкальную информацию. Феномен дирижёрского искусства состоит в том, что, не исполняя музыку, дирижёр транслирует её самый многослойный и сложный смысл. Кроме того, посредством жестов он также общается с коллективом и воздействует на него.

Очевидно, что эта система невербальных дирижёрских знаков сложилась не вчера и имеет под собой масштабную историческую и культурную платформу. Исходя из научной литературы, можно выявить, что

дирижёрский жест репрезентируется как результат действия двух сил: одной, обусловленной принципом меры и направленной на механическое соблюдение расширения акцентов; другой, исходящей из желания передать предписания, относящиеся ко всем другим особенностям исполнения в части, касающейся режимов и вариаций динамики, агогики, фразировки и т. д. Эта сила имеет тенденцию придать форму визуальной семантике, имеющей более правильный образно-выразительный характер и восходящей к принципу античной хейрономии [4].

Термин «хейрономия» обозначает жестикуляционную технику, распространённую во многих древних цивилизациях, например, в Древнем Египте. Она представляет собой способ расположения рук, кистей и пальцев, с помощью которых хейроном, предок дирижёра, направлял музыкантов, указывая ход мелодических линий и интервалов. Многие изображения музыкальных сцен, встречающиеся на древнеегипетских барельефах в украшениях гробниц, содержат изображение одного или нескольких хейрономов [4].

Анализ этих серий жестов в изображениях, найденных в египетских гробницах, проведенный музыковедом Г. Хикманном, позволил выдвинуть гипотезу о системе кодирования нотных значений. Различные положения пальцев и кистей рук должны были соответствовать определённой ритмической и звуковой информации, такой как основная тональность и некоторые интервалы, например, квинта [5, с. 82].

Хотя не все учёные согласны с расшифровкой и интерпретацией Г. Хикмана, широкое распространение дирижёрских жестов в других культурах и в последующие века подтверждает их неотъемлемую роль в музыкальном исполнительстве. Например, в средневековье руководитель григорианского хора (прецептор) дирижировал движениями рук, указывая на восходящее или нисходящее развитие мелодии, тем самым передавая информацию, необходимую для исполнения музыки [5, с. 83].

Именно в период Арс Нова, характеризующийся новой, по сравнению с предыдущими веками, ритмико-музыкальной системой нотации, зародился такт как единица музыкального измерения, а вместе с ним и необходимость обозначать не только развитие мелодии, но и ритмический темп, кодируемый звуковыми или зрительными ударами. Звуковые удары выполнялись постукиванием рукой, ногой или палочкой по поверхности, а визуальные – движением руки. Использование палочки утвердилось только в XIX веке с появлением дирижёрской практики в её современном понимании [6].

В эпоху барокко дирижировал один из членов оркестра, обычно первая скрипка или клавесинный мастер. Часто дирижировал и руководил сам композитор. Однако усложнение композиций, повышение требований к музыкальной технике способствовали появлению фигуры дирижёра без инструмента, занимающегося исключительно координацией действий музыкантов и технико-музыкальной подготовкой исполнения. С постепенным изменением перспективы в эпоху модерна значение дирижёра значительно возросло, вплоть до признания его в качестве основного интерпретатора музыкального произведения. Эти новации коснулись и хормейстера [6].

Эволюция дирижёрской виртуозности дошла, по сути, до формирования персональных стилей музыкальной интерпретации, которые узнаваемы не только внутренне и определяют характер всего звучания музыкального коллектива. В итоге возникает множество вопросов – например, об уникальности дирижёрского стиля, о структуре информации, которую передаёт хормейстер, ведь в ней, помимо, музыкального материала, отражённого в партитуре, есть ещё сверхсмысл, а именно – система кодов, с помощью которой происходит общение с хором.

Происходит это, в первую очередь, с помощью жестов. Как правило, правая рука используется для обозначения темпа, с помощью специальных жестов в такт. Даже жест руки с простым на первый взгляд сообщением, например, обозначающий такт в размере 4/4, оказывается предметом различных интерпретационных подходов и, соответственно, различных жестовых техник. Здесь нужно точное осознание, что понимается под тактом 4/4 и является ли выбор способа обозначения такта произвольным. На самом деле жест, которым дирижёр обозначает время, гораздо шире, он передаёт всю коммуникативную способность дирижера и является носителем музыкальной интерпретации.

Известно, что каждый дирижёр трактует одно и то же произведение по-разному, и это касается как музыкальной составляющей, так и эмоциональной стороны. Это говорит о том, что чтение и интерпретация возлагаются на дирижёра и в обоих случаях полностью правомерны. Именно дирижёр-хормейстер, выбирая то или иное сочинение для исполнения хором, должен расшифровать музыкальный дух произведения, понять его и передать музыкантам, вновь закодировав его визуальной семантикой. Таким образом, его жест передает всю ту информацию, которую он намерен донести до музыкантов, являясь результатом сочетания профессиональной подготовки и субъективной интерпретации произведения композитора.

При этом будут учитываться и техническая информация, содержащаяся в партитуре, и субъективный выбор выразительных возможностей отдельных инструментов. Одним словом, дирижёрский жест – это тот акт, который превращает множество хоровых голосов в единый выразительный многоголосный инструмент. Несмотря на наличие стандартных технических приёмов, таких как ауфтакт, активные, пассивные или диалоговые жесты, фигуры, которые будет использовать дирижёр, неизбежно будут характеризоваться его личным экспрессивным отпечатком.

Перейдем к жестам руки. Четыре сустава (плечевой, локтевой, лучезапястный, пальцы) позволяют тщательно контролировать выполняемый жест и передаваемую им информацию. Чем шире движение, тем сильнее громкость. Чем осторожнее жест, тем менее интенсивным будет звук. В технике общения дирижера с хором задействованы не только руки, но и все составляющие тела, о чем свидетельствует, например, ключевая роль в этом процессе мимики, взгляда, дыхания и наклона корпуса.

Все эти компоненты выражают не только чисто технические признаки, такие как изменение темпа, но и так называемую агогическую прогрессию –тональные оттенки, баланс звуков, динамика, энергетика и всю информацию, заключенную в отдельных звуках.

Поэтому невозможно выделить отдельные дирижёрские жесты и обозначить их как нечто неизменное и постоянное. Каждый жест, по сути, содержит почти бесконечное число сообщений, которые следуют по своей собственной траектории. Сложность этого своеобразного языка стала предметом нескольких исследований с использованием метода захвата движения – записи движений человеческого тела.

В результате между дирижёром и хоровым коллективом возникает многоуровневая коммуникация, которая затрагивает очень глубокие сферы.

Движения как бы спонтанно, но в то же время осознанно, возникают из необходимости самой музыки, становясь метафорами звуков, присутствующих в настоящем. Музыкальный дух придает форму исполняемым движениям, формируя их, как материю в пространстве.

Если под кодом понимать набор знаков и символов, разделяемых отправителем и получателем, то из этого следует, что жесты дирижёра – это часть общей реальности, общего знания и сознания не только музыкантов, но и слушателей. М. Шульдт-Йенсен в своей статье «Что такое дирижирование. Признаки, принципы и проблемы» так описывает уникальное положение дирижёра: «... дирижёр и ансамбль стоят не в конце музыкального смысла (композитор и публика), а на пути между ними, где действуют другие семантические правила: музыкальный смысл несёт в себе смысл самого звука в функции времени» [8]. Таким образом, дирижер берёт на себя роль посредника между композитором и слушателем, становясь интерпретатором музыкального духа, проявляющегося в кодах во время акта интерпретации [8].

Из этого следует, что дирижёр выступает в роли интерпретатора, в исключительном смысле, музыкального произведения для хора, о чём он узнает в процессе чтения партитуры. По отношению к хоровому коллективу, воспринимаемому как единое целое, он находится в отношениях, практически аналогичных тем, что существуют между исполнителем-инструменталистом и его инструментом. Специфическое отличие состоит, конечно, в том, что практическое воздействие дирижёра на коллектив осуществляется не на механизм физической природы, а на музыкально-оперативный строй человеческого сознания [2].

Л. Бернштейн иллюстрирует это явление через практические действия дирижёра: «Дело не столько в том, чтобы навязать им свою волю, как диктатор. Скорее, он проецирует свои чувства на них так, что они доходят до любого из участников коллектива. И когда это происходит, когда каждый разделяет свои чувства, когда сто человек испытывают точно такие же чувства, одновременно, реагируя как один на каждый подъём и спад в музыке, на каждую маленькую интерпозицию, на каждую точку прихода и ухода, когда всё это происходит, тогда возникает некая человеческая идентичность чувств, которой нет равных в других местах» [1, с. 76].

Эти наблюдения применимы и к хоровому коллективу, поскольку в нём происходит аналогичный посыл от дирижёра к певцам, реализующийся на нескольких уровнях – техническом, музыкальном, эмоциональном – посредством системы невербальных семантических знаков. На этом волне идентичности дирижёр может общаться с участниками коллектива и, в конечном счёте, со своей публикой на самых глубоких уровнях.

Дирижёрский жест, согласованный и разделяемый как кодифицированный язык, создаёт, таким образом, органическую идентичность, общее сознание, в котором встречаются отправитель и получатель, дирижёр и исполнитель, композитор и слушатель. Э. Канетти в книге «Масса и власть» пишет, что дирижёр – «это живое воплощение позитивного и негативного закона. Его руки приказывают и запрещают» [3].

А поскольку во время исполнения музыки не должно быть ничего, кроме этой деятельности, то на это время дирижёр оказывается хозяином настоящего момента, потому что именно в его жесте рождается новое тело, сформированное из человеческого и музыкального сознаний, далёких во времени, но объединённых в жизненном дыхании одного мгновения музыкального потока. И именно жесты дирижёра обеспечивают коммуникацию внутри этого музыкального дыхания, каждый раз комбинируясь в соответствии с коммуникативной необходимостью, чтобы придать форму бесконечности

калейдоскопических образов, которые рождаются, трансформируются и исчезают в тот самый момент, когда они реализуются.

Н.В. Соболева, размышляя на данную тему, пишет: «В результате интерпретации и понимания музыкантами художественно-невербального дирижерского текста исполняемый ими нотный текст приобретает новый смысл, а само исполнение становится уникальным произведением дирижерского искусства, которое и является целью и результатом художественно-невербальной коммуникативной деятельности дирижера-исполнителя» [6, с. 21-22]. Данное высказывание во многом подтверждает измышления, представленные в нашей статье.

Таким образом, можно подвести выводы: техника дирижера-хоровика является основным средством взаимодействия с коллективом. Её феноменальное воздействие на музыкальный коллектив объясняется тем, что дирижёрская техника – это, по сути, музыкальный код, состоящий из системы семантических невербальных знаков, способный воздействовать на хоровой коллектив на разных уровнях. Благодаря дирижёрским жестам участники хора понимают техническую сторону исполняемого произведения, его трактовку; получают эмоциональное и психологическое воздействие и на этой основе вместе с дирижёром создают художественный образ.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бернштейн Л. Музыка – всем. М. Советский композитор 1978. 258 с.
2. Вейнгартнер Ф. О дирижировании. СПб.: Композитор, 2015. 56 с.
3. Канетти А. Масса и власть [Электронный ресурс] // URL: <https://fil.wikireading.ru/81020?ysclid=ln62rlryh7705477267> (дата обращения 24.09.2023).
4. Каюков В.А. Дирижёр и дирижирование / Вступ. ст. П.С. Гуревич, А.Р. Кашаев. М.: Издательство «ДПК Пресс», 2014. 200 с.
5. Смоляков Б.О. Музыкальная археология // Наука и жизнь. 2023. № 9. С. 80 – 85.
6. Соболева Н.А. Художественно-невербальная коммуникация и её преломление в дирижерском исполнительстве. Вологда : ВГПУ, 2014. - 167 с.
7. Boulez P. Penser la musique aujourd'hui. Denoel, 1977. 176 p.
8. Schuldt-Jensen M. What Is Conducting? Signs, Principles, and Problems [Electronic resource] // URL: <http://journals.openedition.org/signata/1126> (accessed 26.09.2023).

REFERENCES

1. Bernstajn L. Muzyka – vsem. M. Sovetskij kompozitor 1978. 258 p.
2. Vejngartner F. O dirizhirovanii. SPb.: Kompozitor, 2015. 56 p.
3. Kanetti A. Massa i vlast' [Jelektronnyj resurs] // URL: <https://fil.wikireading.ru/81020?ysclid=ln62rlryh7705477267> (data obrashhenija 24.09.2023).
4. Kajukov V.A. Dirizhior i dirizhirovanie / Vstup. st. P.S. Gurevich, A.R. Kashaev. M.: Izdatel'stvo «DPK Press», 2014. 200 p.
5. Smoljakov B.O. Muzykal'naja arheologija // Nauka i zhizn'. 2023. № 9. Pp. 80 – 85.
6. Soboleva N.A. Hudozhestvenno-neverbal'naja kommunikacija i ejo prelomlenie v dirizherskom ispolnitel'stve. Vologda : VGPU, 2014. - 167 p.
7. Boulez P. Penser la musique aujourd'hui. Denoel, 1977. 176 p.
8. Schuldt-Jensen M. What Is Conducting? Signs, Principles, and Problems [Electronic resource] // URL: <http://journals.openedition.org/signata/1126> (accessed 26.09.2023).

Рапацкая Людмила Александровна

доктор педагогических наук,
профессор кафедры методологии и технологий педагогики музыкального
образования им. Э. Б. Абдуллина
ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»
e-mail: obris-lar@inbox.ru

Лю Тинтин

аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»

Rapatskaya Lyudmila A.

Doctor of Pedagogical Sciences,
Professor of the Department of Methodology and Technology music education
pedagogy named after. E. B. Abdullin
Moscow Pedagogical State University

Liu Tingting

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

ОСВОЕНИЕ НАСЛЕДИЯ РУССКОГО КЛАССИЧЕСКОГО ВОКАЛЬНОГО ИСКУССТВА КИТАЙСКИМИ СТУДЕНТАМИ В ПЕДАГОГИЧЕСКОМ ВУЗЕ: ОБОСНОВАНИЕ ПРОБЛЕМЫ И ПРОЦЕСС ЕЕ НАУЧНОЙ РЕАЛИЗАЦИИ

Аннотация. К числу научных направлений, которые являются наиболее актуальными для теории и методики музыкального обучения студентов из Китайской Народной Республики, следует отнести теоретическое и практическое освоение наследия русского классического певческого искусства, феномен которого раскрывается в синтезе культурно-исторической, музыкально-теоретической, педагогической и вокально-исполнительской деятельности. В течение второй половины XX–XXI веков советская и российская педагогическая мысль обогатилась достижениями общегуманитарных, музыковедческих и музыкально-исполнительских школ, оказавших существенное влияние на становление музыкально-педагогического образования в широком значении этого понятия. Научный арсенал российской педагогики музыкального образования и ее методологические установки позволяют не только обозначить проблему освоения наследия русского классического вокального искусства китайскими студентами в педагогическом вузе, но и разработать основные контуры ее научной реализации.

Ключевые слова: педагогика музыкального образования, русское классическое вокальное наследие, методология музыкально-педагогического исследования, его гипотеза, задачи и этапы реализации.

MASTERING THE HERITAGE OF RUSSIAN CLASSICAL VOCAL ART BY CHINESE STUDENTS AT A PEDAGOGICAL UNIVERSITY: JUSTIFICATION OF THE PROBLEM AND THE PROCESS OF ITS SCIENTIFIC IMPLEMENTATION

Abstract. Among the scientific directions that are most relevant for the theory and methodology of music education for students from the People's Republic of China, one should include the theoretical and practical development of the heritage of Russian classical singing art, the phenomenon of which is revealed in the synthesis of cultural-historical, musical-theoretical,

pedagogical and vocal performing activities. During the second half of the 20th and 21st centuries, Soviet and Russian pedagogical thought was enriched by the achievements of general humanitarian, musicological and music-performing schools, which had a significant impact on the development of music pedagogical education in the broad sense of this concept. The scientific arsenal of Russian pedagogy of music education and its methodological guidelines make it possible not only to identify the problem of mastering the heritage of Russian classical vocal art by Chinese students at a pedagogical university, but also to develop the main contours of its scientific implementation.

Keywords. Pedagogy of music education, Russian classical vocal heritage, methodology of music pedagogical research, its hypothesis, tasks and stages of implementation.

Введение

Освоение наследия русского классического вокального искусства китайскими студентами-музыкантами в российских педагогических вузах в настоящее время далеко не полно отражает уникальный опыт русской музыкально-педагогической науки. Несмотря на интерес и любовь китайского народа к музыке России, повсеместное распространение русских песен в китайских образовательных учреждениях, в числе наименее изученных с педагогической точки зрения остается проблема освоения будущими учителями музыки историко-культурологических оснований, содержательных смыслов и особенностей интерпретации русского классического вокального искусства. Решение указанной проблемы затрагивает, прежде всего, содержание учебного процесса, музыкально-педагогическую теорию и практику профессионального обучения китайских студентов в российских педагогических университетах, где за последние годы сформировалась специализированная сфера научных исследований, направленная на поиск наиболее оптимальных средств подготовки специалистов для Китайской Народной Республики.

Обсуждение

В течение второй половины XX–XXI веков советская и российская педагогическая мысль обогатилась достижениями общегуманитарных, музыковедческих и музыкально-исполнительских школ, оказавших существенное влияние на становление музыкально-педагогического образования в широком значении этого понятия. Вместе с тем необходимо подчеркнуть: музыкально-педагогическое образование в высшей школе современной России имеет многовековую традицию, в контексте которой возникли устойчивые представления о методологических основаниях обучения, разнообразные методики и дидактические средства, сопряженные с российской философией, этикой, культурологией, психолого-педагогической наукой. Интеграция достижений гуманитарных наук в педагогику музыкального образования, характерная для исследований последних десятилетий, отчасти стала стимулом для анализа и дальнейшего развития серьезных методологических проблем, позволяющих обогатить подготовку учителя-музыканта общеобразовательной школы. Поэтому сегодня можно говорить об актуальности динамичного обогащения, как теории, так и практики музыкального обучения студентов педагогических университетов в различных сферах их будущей деятельности (музыкально-исторической, музыкально-теоретической, исполнительской, методической и др.), входящих в континуум сложной, многоаспектной профессии. Но особенно важной становится проблема разработки содержательных оснований и методик обучения китайских студентов, уровень довузовской подготовки которых (включая слабое знание русского языка) существенно отличается от уровня российских абитуриентов.

К числу научных направлений, которые являются наиболее актуальными для теории и методики музыкально-педагогического образования студентов из Китайской Народной Республики, следует отнести теоретическое и практическое освоение наследия русского

классического певческого искусства, феномен которого раскрывается в синтезе культурно-исторической, музыкально-теоретической, педагогической и вокально-исполнительской деятельности. Здесь уместно вспомнить меткое замечание выдающегося исследователя певческого искусства Л.Б. Дмитриева о том, что «теоретические сведения не всегда легко усваиваются студентами-певцами, часто кажутся довольно сложными и далекими от педагогической практики, от певческого творчества» (5, с. 3). Иначе говоря, обучающимся в классе вокала китайским студентам часто трудно понять смысловую взаимосвязь исполняемой музыки с информацией, полученной при освоении общегуманитарных или музыкально-теоретических дисциплин.

Сказанное позволяет выделить следующие противоречия, характерные для процесса музыкально-педагогической подготовки студентов из Китайской Народной Республики в российских педагогических университетах:

- между возросшей значимостью вокального искусства в современном мире и недостаточно разработанными теоретическими установками, регулирующими процесс освоения наследия русского классического вокального искусства студентами из Китайской Народной Республики, обучающимися по программе музыкально-педагогического образования;
- между потребностью приобщения будущих учителей музыки из Китайской Народной Республики к ценностям русской вокальной классики разных эпох, стилей, жанров и ограниченными возможностями (как языковыми, так и певческими) освоения русского вокального наследия в полноте сочетания историко-культурологического и музыкально-педагогического его понимания и исполнительского опыта;
- между необходимостью постижения интегративных оснований методологии российской педагогики музыкального образования, на основе которой базируется процесс подготовки будущего учителя музыки в области вокального искусства, и отсутствием учебной дисциплины, способствующей освоению русского классического вокального наследия как духовно-нравственной, эстетической и музыкально-педагогической ценности.

Из перечисленных противоречий современного состояния подготовки будущих педагогов-музыкантов из Китайской Народной Республики в университетах России и возросшими потребностями глубокого теоретического и практического освоения русской классической вокальной школы китайскими студентами вытекает основная проблема исследования, которую следует отнести к актуальным областям современного высшего музыкально-педагогического образования. Цель настоящего исследования — теоретико-методологическое обоснование и опытно-экспериментальная апробация методики освоения наследия русского классического вокального искусства в процессе теории и практики музыкально-педагогической подготовки будущих учителей музыки из Китайской Народной Республики в российском университете.

Если обобщить степень изученности обозначенной проблемы в публикациях последних десятилетий, необходимо подчеркнуть: освоение наследия русского классического вокального искусства в контексте интеграции теории и практики музыкально-педагогической подготовки студентов из Китайской Народной Республики в российских вузах системно не рассматривалось. При этом отметим, что соотношение теоретического опыта и практического его применения во все времена являлось одним из предметов исследовательского педагогического анализа. Педагогика музыкального образования не является исключением. Можно предположить, что сопряжение теории и практики в учебном процессе, направленном на подготовку педагога-музыканта в классе вокала, с течением времени становится все более сложным как следствие экспансии

информационной среды в педагогическое пространство и как явление всеобщей интернетной зависимости студентов. Поэтому столь ценными являются труды советских и российских ученых, заложивших основы для дальнейшего развития вокальной педагогики в ее взаимосвязи с традиционными ценностями русской культуры.

Педагогика музыкального образования России всегда опиралась на положение, согласно которому многогранная профессия учителя музыки в самых разных ее разновидностях предполагает наличие большого «портфеля» не только специальных, прежде всего исполнительских, умений, но и разнохарактерных гуманитарных знаний — философских, исторических, культурологических, общепедагогических, музыковедческих и др. Можно утверждать, что исследование сопряжения теории и практики в учебном процессе является одной из наиболее актуальных задач вокальной подготовки в контексте профессионального становления будущего учителя музыки.

Процесс музыкально-педагогической подготовки китайских студентов в российских педагогических университетах имеет традиционные методологические основания, обоснованные в трудах Э. Б. Абдуллина, которые предопределяют логику интерпретации положений научных публикаций, затрагивающих проблематику настоящего исследования [1]. Поскольку педагогика музыкального образования как наука обладает большой степенью интегративности, то в настоящей работе следует опираться на публикации в разных областях гуманитарных знаний — философии, культурологии, педагогики, психологии, музыковедения, теории и методике преподавания вокала и др.

Исходя из концепции Э. Б. Абдуллина, кратко охарактеризует методологический фундамент исследования. Философские основания работы составляют публикации, раскрывающие процессы интернационализации современного высшего образования (Б. Л. Вульфсон, Т. Г. Грушевицкая, В. М. Данильченко, З. А. Малькова и др.). Культурологические и искусствоведческие положения, которые позволяют сформулировать положение об историко-культурологическом подходе к восприятию, исполнению, трактовке русской классической вокальной музыки в учебном процессе, наиболее глубоко представлены в трудах эстетиков Ю. Б. Борева, В. В. Ванслова, А. Я. Зися, культурологов М. С. Кагана, Д. С. Лихачева, Б. С. Мейлаха, музыкантов-культурологов В. Д. Конен, Т. Н. Ливановой, Г. А. Прасловой. Большое значение для изучения обозначенной в данной статье проблемы имеют музыковедческие теории российских и советских исследователей, рассматривающих русское классическое музыкальное искусство в многообразии его стилей и жанров как цивилизационное явление, смысловое ядро которого на протяжении столетий составляют высокие духовные смыслы и ценности (Б. В. Асафьев, Т. Ф. Владышевская, Е. М. Левашев, В. И. Мартынов, Л. А. Рапацкая, А. Н. Сохор, Б. Л. Яворский и др.). Вокальное искусство как основа русской национальной музыкальной традиции рассмотрено в трудах Ю. В. Келдыша, В. А. Васиной-Гроссман, Л. Б. Дмитриева, О. Е. Левашовой, Л. В. Шишкиной и др.).

В педагогике музыкального образования высшей школы наибольшее значение для разработки идей настоящего исследования имеют публикации последних лет И. С. Аврамковой, Н. И. Ануфриева, Е. В. Николаевой, М. С. Осеневой, Г. П. Стуловой. Вокальные методики, позволяющие изучить сущность проблемы вокально-педагогического мастерства, достаточно широко представлены в работах российских музыкантов в разные периоды развития русской музыкальной культуры. Это труды великих композиторов и педагогов М. И. Глинки и А. И. Варламова, а также современных авторов — М. С. Агина, В. А. Багадурова, П. В. Голубева, Л. Б. Дмитриева, В. В. Емельянова, Ф. Ф. Заседателя, Д. А. Кочаровой, Н. Е. Косовцева, А. Г. Менабени, С. Б. Яковенко, А. С. Яковлевой. В работе нашли отражение некоторые методические

положения вокалистов-педагогов, работающих в Китае (Ван Хэ, Ван Юйхэ, У Ген-Ира, Линь Линь, Ян Цзин, Сун Сяосяо, У Цзинь и др.)

Для научной реализации исследования, посвященного освоению наследия русского классического вокального искусства китайскими студентами в российском педагогическом вузе, необходимо решить несколько взаимосвязанных задач. Среди них выделим:

- рассмотреть вокальное искусство как системообразующую основу русской национальной музыкальной традиции; определить стили и жанры, русского вокального наследия с позиции педагогической целесообразности их освоения китайскими студентами в процессе музыкально-педагогической подготовки;
- обосновать историко-культурологический подход к трактовке наследия русского вокального искусства в теории и практике музыкально-педагогической подготовки китайских студентов;
- выделить педагогические условия освоения наследия русского вокального искусства; разработать на этой основе теоретическую модель учебного процесса, позволяющую эффективно интегрировать компоненты теории и практики музыкально-педагогической подготовки китайских студентов;
- провести опытно-экспериментальную работу, направленную на апробацию разработанной модели освоения наследия русского вокального искусства в теории и практике музыкально-педагогической подготовки студентов из Китайской Народной Республики.

Учитывая терминологическую свободу применения основных достаточно распространенных в разных науках категорий данного диссертационного исследования (в том числе при их переводах на китайский язык) нами были приняты следующие их значения.

Русское классическое вокальное искусство — вид храмового и светского музыкального искусства XI — начала XX веков, к которому относятся произведения, написанные как для сольного исполнения, так и для ансамбля или хора. Особенностью русского классического вокального искусства является генетическая связь слова (поэтического текста) и звука, приоритетная значимость которых в вокальной композиции была исторически изменчивой.

Наследие русского классического вокального искусства в данной работе рассматривается как собирательное понятие, включающее шедевры русской храмовой и светской музыки XI — начала XX веков разных жанров, которые включены в континуум музыкального репертуара класса вокала в российском педагогическом университете.

Теория музыкально-педагогической подготовки охватывает содержание разных общегуманитарных, педагогических, музыковедческих учебных дисциплин, составляющих теоретико-методологический фундамент музыкально-педагогической деятельности учителя музыки.

Практика музыкально-педагогической подготовки в данной работе представлена специализированной сферой вокальных дисциплин, а также непосредственным закреплением аудиторных знаний и умений в концертно-просветительской деятельности и педагогической практике. Практика музыкально-педагогической подготовки студентов неотделима от теоретических оснований российского педагогического образования.

Гипотеза исследования заключается в предположении о том, что освоение наследия русского вокального искусства в теории и практике музыкально-педагогической подготовки студентов из Китайской Народной Республики в российском педагогическом университете будет более эффективным, если:

- осуществить анализ наследия русского вокального искусства как

системообразующей основы национальной музыкальной традиции; с этой целью разработать спецкурс (курс по выбору), построенный по историческому принципу;

- обосновать педагогическую целесообразность изучения определенных стилей и жанров русской классической вокальной музыки китайскими студентами; речь идет о включении в репертуар обучающихся музыкальных произведений, последовательно отражающих становление и развитие национальной певческой традиции;

- проанализировать историко-культурологический подход к анализу русской вокальной музыки как средства интеграции теоретических и практических компонентов музыкально-педагогической подготовки;

- осуществить диагностику готовности студентов из Китайской Народной Республики, специализирующихся в области сольного пения, более глубоко и системно изучать наследие русского классического вокального искусства;

- разработать и апробировать в опытно-экспериментальной работе методику освоения наследия русского вокального искусства с будущими учителями музыки из Китайской Народной Республики.

Для научной реализации проблемы освоения наследия русского классического вокального искусства китайскими студентами в российском педагогическом университете необходимо овладеть следующими методами:

- перевод, освоение и анализ российской научной литературы, отбор положений и выводов, позволяющих сформулировать основные теоретико-методологические выводы работы;

- наблюдение, беседы с преподавателями класса вокала и руководителями педагогической практики; устные опросы китайских бакалавров и магистров российского педагогического университета, специализирующихся в области вокального искусства;

- педагогическое моделирование предполагаемого содержания учебного процесса, посвященного музыкально-педагогической подготовке будущих учителей музыки из Китайской Народной Республики;

- педагогический эксперимент, количественный и качественный анализ его результатов в соотношении с гипотезой исследования.

Заключение и выводы

Таким образом, научная реализация проблемы освоения наследия русского классического вокального искусства китайскими студентами предполагает многоуровневый теоретический и эмпирический анализ, состоящий из нескольких этапов. Из них выделим три. На первом этапе необходимо осуществить освоение (перевод) и анализ основных положений указанной ранее литературы. Одновременно необходимо определить методологические основы исследования, составить его план, сформировать научный аппарат, осуществить диагностику готовности студентов из Китайской Народной Республики, специализирующихся в области сольного пения, более глубоко и системно изучать наследие русского классического вокального искусства. Для определения уровня подготовки китайских студентов к освоению наследия классического русского вокального искусства следует провести беседы и опросы преподавателей вокала российского вуза, что позволит наметить контуры опытно-экспериментального исследования. Суммируя проведенную работу, результаты которой позволяют выявить исходный уровень знаний и профессиональных умений китайских студентов в области русской классической музыки, можно констатировать предварительные статистические результаты. На втором этапе, продолжая работу над текстом исследования, необходимо провести формирующий эксперимент, процессе которого посвящен апробации спроектированной модели учебного

процессе и педагогических средств освоения наследия русского классического вокального искусства. На третьем этапе следует завершить диагностику уровня освоения наследия русской классической вокальной музыки китайскими студентами-бакалаврами на основе подведения итогов проверочного эксперимента и всей опытно-экспериментальной работы и сделать общие выводы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абдуллин Э. Б. Методологическая подготовка музыканта-педагога: сущность, структура, процесс реализации : монография / Э. Б. Абдуллин. — Москва : МПГУ, 2019. — 280 с.
2. Агин, М. С. История отечественного вокального искусства : учебное пособие / М. С. Агин. — Москва : Пробел, 2017. — 500 с.
3. Багадуров, В. А. Очерки по истории вокальной методологии / В. А. Багадуров. — Вып. 1–3. — Москва : Музсектор Госиздата, 1929. — 248 с.
4. Варламов, А. Е. Полная школа пения : учебное пособие / А. Е. Варламов. — Санкт-Петербург : Лань, 2008. — 120 с.
5. Дмитриев, Л. Б. Основы вокальной методики / Л. Б. Дмитриев. — Москва : Музыка, 2007. — 368 с.
6. Кочарова, Д. А. Педагогические основы русской вокальной школы А. В. Неждановой : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук. — Москва, 2015. — 24 с.
7. Косовцев, Н. Е. Педагогические традиции и методики русской классической вокальной школы XVIII—XIX вв. : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук. — Москва, 2018. — 39 с.

REFERENCES

1. Abdullin Je. B. Metodologicheskaja podgotovka muzykanta-pedagoga: sushhnost', struktura, process realizacii : monografija / Je. B. Abdullin. — Moskva : MPGU, 2019. — 280 p.
2. Agin, M. S. Istorija otechestvennogo vokal'nogo iskusstva : uchebnoe posobie / M. S. Agin. — Moskva : Probel, 2017. — 500 p.
3. Bagadurov, V. A. Oчерki po istorii vokal'noj metodologii / V. A. Bagadurov. — Vyp. 1–3. — Moskva : Muzsektor Gosizdata, 1929. — 248 p.
4. Varlamov, A. E. Polnaja shkola penija : uchebnoe posobie / A. E. Varlamov. — Sankt-Peterburg : Lan', 2008. — 120 p.
5. Dmitriev, L. B. Osnovy vokal'noj metodiki / L. B. Dmitriev. — Moskva : Muzyka, 2007. — 368 p.
6. Kocharova, D. A. Pedagogicheskie osnovy russkoj vokal'noj shkoly A. V. Nezhdanovoj : avtoreferat dissertacii na soiskanie uchenoj stepeni kandidata pedagogicheskikh nauk. — Moskva, 2015. — 24 p.
7. Kosovcev, N. E. Pedagogicheskie tradicii i metodiki russkoj klassicheskoi vokal'noj shkoly XVIII—XIX vv. : avtoreferat dissertacii na soiskanie uchenoj stepeni kandidata pedagogicheskikh nauk. — Moskva, 2018. — 39 p.

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ

Левина Ирина Дмитриевна

кандидат педагогических наук, доцент,
директор Института культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: leval1763@yandex.ru

Новичков Владимир Борисович

кандидат педагогических наук, доцент,
Заслуженный учитель Российской Федерации,
главный редактор журнала «Антропологическая дидактика и воспитание»
e-mail: buttur1@yandex.ru

Потапов Дмитрий Александрович

кандидат педагогических наук, доцент,
заместитель главного редактора журнала «Искусство и образование»
e-mail: dimacreator@mail.ru

Levina Irina D.

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Director of the Institute of Culture and Arts
Moscow City Pedagogical University

Novichkov Vladimir B.

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Honored Teacher of the Russian Federation,
editor-in-chief of the journal "Anthropological didactics and education"

Potapov Dmitry A.

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
deputy editor-in-chief of the magazine "Art and Education"

ЭВРИСТИЧЕСКИЕ РАССУЖДЕНИЯ КАК СПОСОБ РЕШЕНИЯ ДИДАКТИЧЕСКИХ ЗАДАЧ В ПОЛЕ ДИДАКТИКИ СОДЕРЖАНИЯ ОБРАЗОВАНИЯ

Аннотация. Целью статьи является доказательство того, что дидактическую задачу невозможно решить способом вычисления, её нельзя решить с использованием графов, не решается она и алгоритмическим путем, поскольку не имеет строгого решения. Существует лишь один инструментальный способ решения дидактических задач – это способ эвристического рассуждения. Показано, что природа эвристического мышления такова, что позволяет осуществлять поиск ответов в процессе решения в широком диапазоне предположительных данных. При этом результаты решения, такого рода задач носят вероятностный, а не систематический, бесспорный характер. Доказано, что своим решением дидактическая задача способна указать на те области человеческого знания и опыта, которые обоснованно могут быть включены в содержание образования. Постулируется, что в системе взаимодействия «образовательный идеал – образовательные цели – дидактические задачи» именно задача своим решением указывает на те средства или области знания и человеческого опыта, которые необходимы для достижения образовательных целей и приближения к образовательному идеалу. Следовательно, новая

функция дидактической задачи состоит в выявлении причинно-следственной связи между образовательным идеалом и конструированием содержания образования, а также в отборе его составляющих.

Ключевые слова: дидактическая задача, эвристическое мышление, эвристика, эвристические рассуждения, содержание образования, образовательный процесс.

HEURISTIC REASONING AS A WAY TO SOLVE DIDACTIC PROBLEMS IN THE FIELD OF DIDACTICS THE CONTENT OF EDUCATION

Abstract. The purpose of the article is to prove that a didactic problem cannot be solved by calculation, it cannot be solved using graphs, and it cannot be solved algorithmically, since it does not have a strict solution. There is only one instrumental way to solve didactic problems - this is the method of heuristic reasoning. It is shown that the nature of heuristic thinking is such that it allows the search for answers in the decision process in a wide range of conjectural data. At the same time, the results of solving such problems are probabilistic, and not systematic, indisputable. It has been proven that, through its solution, a didactic task can point to those areas of human knowledge and experience that can reasonably be included in the content of education. It is postulated that in the system of interaction "educational ideal - educational goals - didactic tasks", it is the task that, through its solution, indicates those means or areas of knowledge and human experience that are necessary to achieve educational goals and approach the educational ideal. Consequently, the new function of the didactic task is to identify the cause-and-effect relationship between the educational ideal and the design of the content of education, as well as the selection of its components.

Keywords: didactic task, heuristic thinking, heuristics, heuristic reasoning, content of education, educational process.

Постановка задачи

В отличие от видового разнообразия задач, представленных в естественных науках, в изобретательстве, инженерном деле, в гуманитарной сфере и т.д., дидактические задачи нацелены на поиск компонентов содержания образования. В этом и состоит их видовое своеобразие и особая дидактическая функция. Как было показано в предшествующем изложении, дидактическая задача имеет и свое структурное отличие от задач иных видовых семейств: математических, химических, физических, педагогических, конструкторских и т.д. Принципиальное отличие дидактической задачи от задач всех других возможных видов заключается и в единственно возможном способе её решения.

Поскольку дидактические задачи охватывают своим содержанием значительные пространства человеческой бытийности со многими разнохарактерными данными, то наиболее адекватным способом решения задач такого уровня является способ эвристического рассуждения.

Результаты исследования

«Эвристическое рассуждение не рассматривается как окончательное и строгое, но лишь как предварительное и правдоподобное рассуждение, цель которого найти решение для данной проблемы. Нам часто приходится прибегать к эвристическим рассуждениям. Мы достигаем полной уверенности в правильности своего решения, когда получаем окончательное решение, но до этого мы часто должны довольствоваться более или менее правдоподобной догадкой...» [9]. Поскольку содержание образования всегда несет на себе отпечаток времени и места, оно не может рассматриваться как константная совокупность, раз и навсегда определенный набор предметных областей знания и человеческого опыта, постольку «окончательное решение» дидактической задачи невозможно по определению.

Следовательно эвристическое рассуждение ведет нас к той полноте необходимого решения, которое вполне может удовлетворить как правдоподобное.

Однако и к правдоподобию продвижение осуществляется как осознанное и планомерное. Это продвижение в своем исходном пункте всегда имеет какую-нибудь общую идею, развиваемую затем в план действий и операций. Каждая осуществляемая операция или действие направлены на уяснение решающим исходного условия задачи, возможного его упрощения, приведение к виду, требующему дополнительной информации, «подстраиваемых данных», выявления аналогий с уже известным и т.д. Но все эти действия и операции осуществляются в контексте определенного плана, что позволяет, в случае необходимости, изменять ход решения, корректируя план, но не теряя уже найденного.

Под влиянием используемых операций исходный план или гипотеза решения таким образом корректируются, уточняются или, как говорят авторы различных решебников, методик по составлению и решению задач, - специфицируются. Но решающий полностью не отказывается от первоначального плана. Он его обогащает, модифицирует, пока не выстроится конкретный ход решения. Ю.К. Кулюткин о таком плане работы над задачей писал: «Исходная идея преобразуется в специфицированную гипотезу о конкретном способе решения, о совокупности тех отношений, через которые можно определить искомое» [7].

В этом замечании следует обратить особое внимание на слово «отношение». Ведь в условии любой задачи практически никогда не приводится логически несвязанных, несоотносимых данных. Кроме того, требуют постоянного соотношения данные условия задачи с данными задачного вопроса [1]. Да и само понятие «эвристическое рассуждение» имеет в себе смысл соотношения исходных данных с искомым. С.И. Ожегов, рассматривая рассуждение, сразу начинает его толкование с умозаключения. По Ожегову, рассуждение – это умозаключение, ряд мыслей, изложенных в логически последовательной форме, или высказывание, обсуждение. Семантически богаче трактовка слов «суждение» и «судить» у В.И. Даля. По Далю, судить – это «понимать, мыслить и заключать; разбирать, соображать и делать вывод; доходить от данных к последствиям до самого конца; сравнивать, считать и решать» [5]. Даль своим толкованием определяет более широкий репертуар логических операций и действий, связанных с выработкой суждений или с процессом рассуждения.

Определение Даля гораздо ближе к описанию процедур, используемых в процессе решения задач. В эвристических рассуждениях, направленных на поиск наиболее «правдоподобных» решений предлагаемых дидактических задач, будут широко использованы все вышеназванные процедуры и некоторые другие. Так, Д. Пойа в своих работах, посвященных решению задач, настаивал на необходимости разнообразной и многократной проверки (разными способами) получаемых промежуточных результатов решения, соотнося их с искомым. В необходимости и образовательно развивающей значимости этой процедуры убеждать не требуется. В случае с решением предлагаемых дидактических задач их результат может быть проверен, но, по нашему мнению, только в соотношении с результатами решений других задач из предлагаемой совокупности и в выявлении получаемой (или не получаемой) целостности информационно-деятельностных ресурсов и механизмов, подлежащих включению в содержание образования [3].

Рассматривая эвристики и эвристические методы, но уже не только как способы решения задач, а как целостное содержание образования, А.В. Хуторской утверждает, что эвристическое образование включает в себя две части: инвариантную и вариативную [11]. Инвариантную часть он трактует как «внешнезадаваемую и усваиваемую учениками», а вариативную – как «создаваемую каждым учеником в ходе обучения». Для нашего исследования наибольший интерес представляет трактовка Хуторским инвариантной

части предлагаемой им модели содержания образования. В её компонентном составе он называет первичную образовательную среду [8], необходимую для эвристической деятельности (вопросы и проблемы по заданной теме, предпосылки последующей деятельности (?), необходимая информация); «набор фундаментальных образовательных объектов и связанных с ними проблем; культурно-исторические аналогии решения образовательных проблем, связанных с выделенными фундаментальными образовательными объектами» [11]. Из приведенной выдержки следует, что автор разделяет взгляд на образовательный процесс как на процесс продвижения от задачи к задаче. А весь пафос его монографии отражает стремление формировать содержание школьного (и шире – любого другого) образования на «задачной», эвристической основе.

Это наблюдение убеждает в том, что утверждаемый в данном исследовании подход к отбору и конструированию содержания образования не выпадает из современного контекста развития дидактической науки и определяет в этом контексте его семантическую составляющую.

Утверждаемый подход в пункте «эвристического рассуждения» как способа решения дидактической задачи как таковой ставит исследователя перед мнимой альтернативой между достоверностью и правдоподобием получаемого искомого [1]. На наш взгляд, если рассматривать правдоподобие и достоверность как альтернативы, то это означает абстрагироваться от самой природы задачи. Совершенно очевидно, что если физические, химические, инженерные и т.д. задачи по своей природе могут быть математически вычислены, искомым результатом практически всегда будет достоверен, то существует большое количество задач, особенно в гуманитарном пространстве знания, которые не могут иметь математической выраженности. Такого рода задачи возникают в политической, правовой, педагогической практике. И тем не менее они требуют своего обоснованного решения. Тем более, что цена получаемого неверного решения подчас чрезвычайно велика. Для таких случаев и существует не строгое достоверное, а правдоподобное, но обоснованное решение, получаемое средствами эвристического рассуждения. Очевидно, что нельзя математически вычислить оптимальное содержание образования. Но нельзя допускать и административного произвола, конъюнктурного подхода и вкусовщины в решении задачи его отбора и конструирования. Разрешение этой дилеммы дает нам онтодидактика и эвристическое рассуждение как способ решения дидактических задач.

Проиллюстрируем наши утверждения конкретными примерами. Возьмем первую из вышеприведенных дидактических задач. Для наглядности и удобства работы воспроизведем её повторно.

Дано: если в своем стремлении к свободному самоопределению, самореализации и самосохранению индивид сознательно выбирает такую систему образования, которая аккумулирует в себе возможности его личностного развития, а также творческих созидательных, человеческих родовых способностей при условии обеспечения корреляции отобранного содержания образования с развитием его креативно-деятельностных возможностей и совершенствованием им собственного психофизического и познавательного потенциала, то неизвестными переменными выступают те средства (информационно-деятельностные ресурсы и механизмы), которые способны содействовать выполнению заданных условий (целеполагаемой устремленности).

Спрашивается: какие предметные области знания и человеческого опыта, количественно оптимально представленные в составе содержания образования, необходимы индивиду для решения задачи, адекватного её условиям?

Для решения этой задачи воспользуемся методом эвристического рассуждения.

Начинаем с анализа условия задачи, с соотнесения имеющихся в нем данных. Стремление к самоопределению, самореализации и самосохранению – это не только рефлексорные (особенно самосохранение), но и рефлексивно-деятельностные, определенным образом ориентирующие новообразования личности. Значит, в содержание образования должны быть заложены такие информационно-деятельностные ресурсы и механизмы, которые позволяли бы обеспечить актуализацию рефлексорного потенциала требуемых качеств образующейся личности и при последующих процедурах рефлексивного анализа осваиваемых информационно-деятельностных ресурсов и технологий, выводили бы формируемые новообразования личности на уровень актуальных, деятельностно используемых умений и навыков. Или, как принято в терминологии стандартов второго поколения, на метапредметные, предметные и личностные результаты обучения. Значит, речь идет как об актуализации витальных потенциалов человеческого организма, так и об интеллектуально-творческом развитии личности средствами образования. Важным моментом в анализе условия задачи является выяснение вопроса о необходимости для самоопределения, самореализации и самосохранения индивида сугубо специфических информационно-деятельностных ресурсов и механизмов или в какой-то части они будут дублироваться, пересекаться? Например, такая область знания и опыта, как психология, необходима в процессе удовлетворения всех трех целеполагаемых устремленностей личности. А знания, предположим, по этнологии будут наиболее востребованными и применимыми в процессах этнокультурного самоопределения (самоидентификации) и самореализации личности, и в несколько меньшей степени – в процессе самосохранения.

Из приведенных примеров следует, что информационные ресурсы и механизмы, служащие для решения важнейших жизненных задач человека – самоопределения, самореализации и самосохранения, – будут между собой дублироваться, что и создает условия для определения их оптимальной по объему представленности в конструируемом содержании образования.

Здесь необходимо отметить, что подобный эффект дублирования выделяемых областей знания и опыта будет проявляться и при решении остальных предложенных задач. Его проявление детерминировано фактом многофункциональности теоретического знания и объективной природой человека как такового, поддерживающей различные целеполагаемые устремленности личности повторяющимися средствами.

Прежде чем переходить к анализу областей знания и человеческого опыта, соотносимых с обозначенными в условиях задачи потребностями в самоопределении, самореализации и самосохранении, необходимо обратиться к генезису этих потребностей. Так, в основе самоопределения, по утверждению психолого-педагогической науки, лежит вызревшее осознание индивидом себя как личности, как отдельного «Я» и формирующееся отношение к окружающей действительности. Сюда же следует добавить еще один базисный фактор, под воздействием которого формируется потребность в самоопределении. И.П. Павлов определял его как «рефлекс свободы». Вот те три питательные среды, на которых вырастает потребность в самоопределении.

Что касается потребности в самореализации, то она не может возникнуть до сформированности «Я – концепций» человека (Р. Бернс), относящейся к себе самому, к своим способностям и возможностям, к общечеловеческим ценностям. В основе потребности (стремления) в самореализации лежит отношение личности конкретно: к обществу и определенной идеологии, труду, другим людям и самому себе (Б.Г. Ананьев), а также эта потребность кристаллизуется в отношении к знанию как таковому и к профессионализму.

Сложная потребность в самосохранении сложна уже потому, что имеет двусоставную основу: природную – инстинктивную и социокультурную. Часто приходится слушать о страхах грозы, наводнений, других природных катаклизмов, о боязни высоты, замкнутых пространств и других фобиях. Все они имеют одну и ту же природу – инстинктивный страх за свою единственную и неповторимую жизнь, который в «повседневном существовании сущего» (М. Хайдеггер) трансформируется в потребность в самосохранении. Но это о природе и инстинкте. Однако у потребности в самосохранении имеется и социокультурная составляющая. Известны распространенные в нашем народе страхи войны, экономических и финансовых кризисов, эпидемий, болезней близких людей, различного рода террористических событий. Эти фобии пришли к людям из социокультурной действительности, и количество их множится по мере развития человечества. С другой стороны, эти страхи и опасения выступают, кроме того что проявлением потребности в самосохранении, ещё и как утверждение бытийности сущего, своего права на существование, на свободное и ответственное бытие (Ж.-П. Сартр).

Полученные в ходе эвристических рассуждений уточнения и конкретизация условия задачи позволяют сделать несколько значимых обобщений.

Первое из них заключается в том, что формирующиеся в ходе развития личности потребности имеют как природный, так и социокультурный базис. Это означает, что средства удовлетворения этих потребностей следует выявлять (обнаруживать) как в природной, так и в социокультурной информационно-деятельностной среде, и в образцах известного человеческого опыта. Кроме того, осуществленные эвристические рассуждения со всей очевидностью выявляют сравнительную ограниченность воздействия первой онтологической реальности на процесс формирования трех рассматриваемых потребностей в сравнении со второй онтологической реальностью. Наиболее наглядную картину в этом отношении представляют собой базисные основания, формирующие потребность в самореализации личности, которые складываются исключительно в социокультурной среде под воздействием бытующих в ней идеалов и идеологий, отношений к обществу, труду, самооценности личности, к знанию как таковому, профессионализму, к свободе, праву и государству.

Второе обобщение заключается в том, что всё живое на земле всегда устремлено к выживанию и к продолжению своего рода. Как родовое существо человек также несет в себе потребность к самосохранению (в условиях нормы). Эта доминантная устремленность позволяет ему преодолевать как субъективные внутренние конфликты, так и внешние кризисные ситуации, от него не зависящие. Инстинктивные реакции на происходящее во внешней среде преобразуются в рефлекторные поведенческие нормы – стереотипы, обеспечивающие успешное преодоление кризисных ситуаций. Так в потребности к самосохранению выявляется взаимодействие первой и второй онтологических реальностей [13].

Третье обобщение концентрируется на том, что фундаментальные основания всех трех рассматриваемых потребностей коррелируют с принципами онтодидактики, а последовательное их рассмотрение от оснований самоопределения к основаниям самореализации, а от них – к основаниям самосохранения отражают генезис целеполагания и задаче-определения в онтодидактике, представленный в обратном порядке, зеркально отраженном.

После выявления оснований рассматриваемых потребностей ход эвристического рассуждения ставит нас перед очередным вопросом: как соотносятся выявленные основания с известными в культуре областями знания и человеческого опыта, чтобы быть обоснованно включенными в содержание образования для удовлетворения вышеназванных потребностей? Значит, по ходу решения нашей задачи необходимо

соотнести базовые основания интересующих нас потребностей с образовательными средствами их удовлетворения.

Эвристический путь рассуждения приводит к нескольким правдоподобным утверждениям. А именно: если справедливы выдвинутые предположения, что психофизическому развитию индивида соответствуют определенные корреляты в предметных областях знания и опыта, то тогда можно допустить, что наиболее адекватное соответствие с психофизическим развитием индивида имеют такие области знания и опыта, как физиология и психология, теория иммунохимического гомеостаза, практика физической культуры и здоровьесберегающие технологии. Так как психофизические параметры развития личности действительно работают на удовлетворение ее потребности в самоопределении, самореализации и самосохранении.

Если рассматривать с этих же позиций информационно-деятельностные ресурсы (соотносимые с потребностями и их базовыми основаниями в области знания и человеческого опыта), необходимые для развития креативно-деятельностных способностей индивида, то вышеназванные потребности соотносимы с психологией творческой деятельности, с необходимостью системы внутренних и внешних стимулов, поддерживающих такую деятельность. При этом ясно, что любая творческая деятельность сложнее, чем исполнительская работа. Это обстоятельство обращает эвристическое размышление по пути к аксиологическому знанию, т.к. для любого индивида творческая деятельность более «затратна» с точки зрения психофизических нагрузок, и готовность к ней определяется ценностными ориентирами, исповедуемыми человеком идеалами, осознанием им собственных креативных возможностей. Таким образом, эти рассуждения вновь выявляют для исследователя правдоподобный адресат, способный удовлетворить обсуждаемые потребности. Это такие области знания и человеческого опыта как психология и физиология, сведения о функционировании высшей нервной деятельности, технологии развития креативности, творческой деятельности и её основы – познавательной деятельности. Это аксиология и ее направляющая роль в судьбостроительстве человека.

Однако все названные выше области знания и человеческого опыта в большей мере направлены на удовлетворение потребности в самореализации индивидов, отчасти и потребности в самоопределении потому, что для самоопределения в современном мире человеку необходим более широкий знаниево-эмпирический контекст.

Для самоопределения в социально-экономической сфере необходимо деятельностное владение элементарными знаниями и опытом в области социологии и экономики, экономической географии и экологии, математики и современных средств коммуникации, включая компьютерную технику.

Для социокультурного самоопределения индивиду необходима его ориентированность в таких областях знания и опыта, как социология и культурология, этнология и история, литература и основы правоведения, владение родным, государственным и иностранными языками.

Это тот необходимый минимум, который соотносим с необходимостью удовлетворения потребности индивидуума в самоопределении и самореализации.

Как указывалось выше, потребность в самосохранении представляет собой сложноструктурное образование, поэтому ее удовлетворение происходит в контексте создания ориентировочной основы поведения и повторяющихся событий в окружающей действительности. Но и ориентировочная основа формируется в процессе теоретического познания мира и освоения его опытным путем. Человек всегда будет что-то не знать о мире, в котором живет. Поэтому оконтуривание знаниевого поля, необходимого для обеспечения самосохранения, – одна из сложнейших проблем. Дело в том, что все наши

знания в различных областях науки – лишь фрагменты целостного мира, в котором живет и с которым взаимодействует человек. Поэтому развиваемые в процессе жизни ориентировочные реакции на различные импульсы (вызовы), поступающие к человеку из внешнего и внутреннего мира, ему предстоит научиться приводить к адекватной выраженности опытным путем.

Эти эвристические рассуждения приводят к необходимости установить соотносимость потребности в самосохранении с различными областями знания и опыта, которые с позиции правдоподобной результативности могли бы удовлетворить обсуждаемую потребность.

К числу таковых априорно относятся блоки естественнонаучного и политехнического знания и опыта, объединяющие в себе физику, химию, биологию, географию, астрономию, геологию, экологию, электротехнику и машиноведение, формирование элементарных и наиболее широко применимых трудовых навыков, сгруппированные в максимально возможно интегрированные учебные курсы, а также математику как универсальный язык науки и как условие функциональной грамотности индивида.

Завершая уточнение и конкретизацию условия задачи, устанавливая соотносимость основных параметров условия с гипотетически возможными информационно-деятельностными средствами, удовлетворяющими этим условиям, выстраиваем с помощью эвристических рассуждений пока лишь образ искомого.

Для получения решения обсуждаемой задачи необходимо обобщить все данные, полученные в ходе эвристических рассуждений, и соотнести их с задачным вопросом на предмет выявления обусловленной коррелируемости.

Чтобы не терять нить развиваемых эвристических рассуждений, воспроизведем задачный вопрос повторно: *какие предметные области знания и человеческого опыта, количественно оптимально представленные в составе содержания образования, необходимы индивиду для решения задачи, адекватного его условиям?*

Вопрос предполагает обозначение определенной номенклатуры разнопредметного знания и сопряженного с ним опыта. Тогда решение будет представлять собой подробный перечень (без повторов), отображающий знаниево-деятельностное поле информационно-деятельных средств и эмпирического опыта, необходимых для удовлетворения сущностных потребностей индивида в самоопределении, в самореализации и самосохранении. Полученный методом эвристического рассуждения, он включает в себя общие психологию и физиологию, теорию иммунохимического гомеостаза, физическую культуру, здоровьесберегающие технологии, психологию творческой деятельности, аксиологию, экологию, сведения о закономерностях высшей нервной деятельности, технологии развития творческих способностей и познавательной деятельности, социологию, экономику, экономическую географию, информатику, современные средства коммуникации, культурологию, этнологию, историю, литературу, языки (родной, государственный, иностранные, как минимум два), физику, химию, биологию, общую географию, астрономию, геологию, электротехнику, машиноведение, формирование элементарных трудовых навыков, элементы правоведения.

Полученный перечень следует рассматривать как «правдоподобный», но не окончательный, не исчерпывающий. Во-первых, потому, что он отражает только определенную целеполагаемую устремленность личности, а для его полноты необходимо еще рассмотреть устремленности общества и государства, также являющиеся субъектами образования. Во-вторых, совершенно ясно, что при осуществлении аналогичных процедур с условиями других задач выявятся неизбежные дублирования и пересечения, которые потребуются устранить. В-третьих, существенные ограничивающие рамки будут

задаваться получаемым перечнем решением вопроса об объемах представленности различных областей знания и опыта в конструируемом содержании образования. На этом этапе исследования понятно, что многие из обозначенных областей могут быть представлены только в интегрированном между собой виде и в пропедевтической обработанности.

Изначально предполагалось, перечни областей знания и эмпирического опыта, получаемые в ходе решения последующих задач, будут количественно сопоставимы с полученным перечнем. Однако предполагаемые повторы будут обозначать собой еще более высокий уровень обоснованности включения в содержание образования повторяющихся в решениях областей знания и опыта.

Переход к следующей из сформулированных в исследовании задач, посвященной образовательным потребностям гражданского общества, предполагает осуществление тех же самых процедур эвристического рассуждения, что и в предыдущем случае. Но представлены они будут в более свернутом виде.

Дано: если в своем стремлении к самоидентификации, собственному развитию инновационной направленности и самовоспроизводству гражданское общество выстраивает такую систему образования, которая обеспечивает развитие индивидов, их включение в производительный труд, развитие институционализации общества при условии корреляции отобранного содержания образования с принципами его гуманизации и демократизации социальной жизни, то неизвестными выступают те информационно-деятельностные ресурсы, которые призваны обеспечивать достижение целеположенного результата.

Спрашивается: Элементы каких областей знания и человеческого опыта, оптимально представленные (в плане объема) в составе содержания образования, необходимы обществу и индивидам для решения задачи, адекватного её условию?

Проблему, связанную с самоидентификацией российского общества нельзя считать качественно решенной. Политический класс за 20 лет так и не смог четко сформулировать ответ на вопрос, какое общество выстраивается в стране с точки зрения его экономической основы. Официально декларируется, что строится демократическое общество с рыночными конкурентными отношениями. Но рынком сейчас живет весь глобализирующийся мир, а конкурентные отношения характерны как для современного типичного капитализма (Великобритания, Франция, США), так и для скандинавских стран с социально-демократической направленностью экономического развития.

Нет внятных признаков формирования единой гражданской нации россиян, о чем свидетельствуют периодически вспыхивающие в различных территориях страны межэтнические конфликты. Не завершено формирование партийно-политической структуры общества с учетом необходимости представленности в ней интересов всех социальных слоев и групп населения.

Предпринимаются недостаточные меры по распространению в народе экономической и правовой грамотности. Прекращены разработки национальной консолидирующей идеи, отсутствие которой резко сокращает возможности людей с позитивным отождествлением себя со своей страной, с определенной группой ее населения, с формирующимся морально-нравственным укладом.

В связи с названными обстоятельствами возникают серьезные затруднения с обоснованным, с точки зрения социальной и психолого-педагогической науки, формулированием образовательного идеала, служащего ориентиром для конструирования содержания образования. В условиях неконсолидированного общества возникают затруднения и с достижением консенсуса относительно предлагаемых версий образовательного идеала.

Однако от ответов на вопросы «каким мы хотим видеть выпускника школы?» и «к чему в нашей действительности он должен быть готов?» зависит не только модернизируемое содержание образования, но и целостность образовательной политики, учитывающей все нюансы и нашего современного бытования, и перспектив нашего развития.

В сфере образования предпринимаются локальные шаги в направлении решения этих проблем [6], однако они пока не выходят за пределы профессионального сообщества. Да и внутри него им пока не удастся получить всеобщую поддержку. Предлагаемый в данной работе онтодидактический подход позволяет получить еще «не достоверные», но уже «правдоподобные» ответы на поставленные вопросы.

Первое утверждение, от которого мы отталкиваемся, заключается в том, что человеку необходимо отождествление себя с какой-то группой людей, с обществом в целом, со своей страной. Это одна из важнейших его социокультурных потребностей, неудовлетворенность которой лишает его возможности самоопределиваться в собственной жизни.

Эта же потребность латентно присутствует и у общества в целом. Но в обществе она удовлетворяется через расширение горизонта знания и эмпирического опыта отдельных его членов, т.е. средствами образования, а также реализацией консолидирующих население проектов.

Общество, не преодолевшее кризис самоидентификации, лишено ориентиров собственной жизнедеятельности, подвержено спонтанным откликам на динамичную социальную ситуацию, утрачивает аксиологическую рамку собственного бытия [4].

Из предварительного анализа условия рассматриваемой задачи и соотнесения его данных между собой, а также с задачным вопросом, следует, что искомый ответ в значительной степени будет располагаться в сфере гуманитарного знания, но не только. Для решения триединой задачи общественной самоидентификации, развития (самореализации), самовоспроизводства всему обществу и индивидам, его образующим, необходимы информационные ресурсы из социологии и политологии, правоведения и экономики. Обеспечение самосохранения и воспроизводства общества, кроме перечисленного, потребует еще определенного объема знаний по экологии и охране окружающей среды. Развитие производственной сферы жизни общества и его ориентация в условиях рыночных отношений, новых для России, потребуют широкого распространения среди населения хотя бы элементарных знаний уже упомянутых экономики, математики, ориентации в финансово-хозяйственной деятельности и ее соответствующих институтах.

Человеческая общность любой масштабности, как правило, оказывается не в состоянии сохранить свою целостность, не создавая своих традиций, своей мифологии, своей обрядности. Это все сфера литературы, истории, этнологии, искусства. Морально-нравственное регулирование в обществе базируется в основном на культурно-исторической традиции и утверждающихся во времени ценностных ориентациях [12].

Как показывает мировая практика, стабильности собственного развития общество достигает в условиях демократии, свободы предпринимательства, равенства граждан перед законом, нацеленности производства на перманентную модернизацию и инновационные технологии.

Эвристические рассуждения приводят нас к пониманию и выявлению факторов (информационно-технологических), отвечающих этим условиям. Среди них вновь возникают такие области знания и эмпирического опыта, как политология и социология, экономика и правоведение, основы производства и элементарные трудовые навыки.

Необходимо отметить, что в состав содержания образования должны включаться только те области знания, которые обладают свойствами наибольшей широты применимости в жизни и обобщенности, сложившимся языком и понятийным корпусом, а также наличием операциональных средств их практического использования. Еще два существенных требования к отбираемым областям знания со стороны онтодидактики – это их достаточно широкая интегрируемость (конкордантность) и возможность корректной пропедевтической представленности.

Принципиальными факторами, обеспечивающими самосохранение общества и его самовоспроизводство, проявляют себя достойный жизненный уровень населения страны, обеспеченная возможность трудовой занятости, ценности семейных и других социальных отношений, доверие к власти, государству и его институтам, институционализация самых разнообразных общественных объединений. Поддерживают процесс возникновения этих факторов в общественно-экономической и политической среде уже упомянутые выше компоненты содержания образования. Это все те же области знания и эмпирического опыта, которые были выявлены средствами эмпирических рассуждений применительно к ситуации самоидентификации и самореализации (саморазвития) общества. Поскольку никакое самосохранение, по определению, невозможно без динамики развития – иначе, застой, деградация и гибель, – то инкорпорирование уже вышеназванных областей знания и опыта в состав содержания образования, обеспечивающих самосохранение, представляется оправданным и в последней ситуации.

Таким образом обосновывается и на конкретных примерах раскрытия двух целевых установок и сформулированных на их основе двух дидактических задач выделяется один из возможных подходов (онтодидактический) к выявлению состава содержания образования, которое подлежит дальнейшему конструированию. Эмпирические рассуждения, направленные на поиск искомого в ходе решения задач, привели к двум принципиальным выводам: во-первых, обнаружилась необходимость переосмыслить природную сущность задачи и ее дидактические возможности. Выявленные в ходе аналитических процедур факты подтверждают ранее сделанное предположение о традиционно сохранявшейся долгое время недооценке функциональных возможностей задачи, правомерности поднятия статуса задачи до уровня конструктивного элемента отбора содержания образования, его методического обеспечения. Во-вторых, показаны возможные способы задаче-определения по сформулированным образовательным целям. И наконец, в-третьих, предпринята попытка использования метода эвристического рассуждения в решении дидактической задачи, приводящего пока не к «достоверному», но уже к промежуточному «правдоподобному» результату. Очевидно, что предлагаемый способ (метод) и сам ход рассуждения не может претендовать на «единственность». Он обозначает «модельность» возможного [10]. Модель, уже в силу своей природы, предполагает вариативность. Но избранный ход демонстрирует возможность получения достаточно полной и логически обоснованной номенклатуры областей знания и эмпирического опыта, которая должна быть представлена в содержании образования «как необходимое, существенное» [2].

Из выше приведенного определения дидактической задачи следует, что ее генетическими истоками являются, с одной стороны, целевые установки к содержанию образования, вся система целеполагания в образовании, а с другой стороны, – дидактические принципы конструирования содержания образования, так как задача несет в себе, в своем определении, все их родовые признаки, выводится из них. Задача антропогенна, т.к. человекотворна. В силу этой же причины она по своей сопричастности с человеком еще и социогенна, культуругенна, идеалогенна, и диалогенна. Задача

целесообразна и проектно-конструктивна. Она «указующий перст», в отборе и конструировании содержания образования.

Итогом рассмотрения проблемы дидактической задачи является раскрытие способов ее решения. В данном случае принят метод эвристического рассуждения (хотя, видимо, возможны и другие). Этот метод позволяет проанализировать условие задачи, внутренне сформулировать для себя гипотезу её решения, построить стратегии и тактики поиска ответа на задачный вопрос, вовлекать «подстраиваемые» вспомогательные данные, возникающие в ходе эвристического рассуждения; соотносить промежуточные результаты с предполагаемым конечным результатом решения. Наконец, получить «правдоподобный» обоснованный результат, что и было осуществлено в вышеприведенном изложении.

При этом выделенные с помощью задачи области знания и эмпирического опыта не являются конечным продуктом, готовым для предъявления учащимся. Это не предметы и не учебные курсы. Это только конструкты, подлежащие дальнейшей обработке, но достаточно обоснованно выделенные. В этой выделенности нет произвола, волонтаризма или политиканства. Но нет в ней и «гармонии, проверенной алгеброй». Хотя устремленность к тому присутствует. Данный аспект исследования направлен на то, чтобы показать и доказать, что задача есть категория дидактики содержания образования (как утверждает Г.А. Балл, и психологии), выступающая одним из механизмов конструирования содержания общего образования. Без включения задачи в процесс такого конструирования проблема обоснованности остается не разрешимой или решаемой в традиционном ключе, на уровне субъективных экспертных оценок.

Заключение и обобщения

Переосмысленные в определенном контексте категории онтологической дидактики естественным образом находятся между собой в отношениях взаимодействия, взаимозависимости и взаимообусловленности. Так, осмысление человека как антропо-социокультурной сущности влечет за собой выявление целостной системы онтодидактических принципов как условий самопроявления, существования этой сущности, ее первоосновного фундамента.

Выявленные принципы детерминируют собой формулирование соответствующего принципам и эпохе образовательного идеала. В свою очередь образовательный идеал ориентирует (направляет) целеполагание, которое задает определенный вектор развития образовательной среды в целом.

Своим решением дидактические задачи, исходя из условий, могут указать лишь на необходимые области знания, никак не структурируемые применительно к образовательному процессу. Результаты решения дидактических задач, подвергнутые обработке соответствующими методами, выявляют конструкты формируемого содержания образования. Эти конструкты представляют собой лишь строительный материал, над которым должны поработать психологи, методисты, физиологи, методологи. Такой подход к выявлению «необходимого и существенного» содержания общего образования в состоянии обеспечить его научную обоснованность, целостность и деятельностную направленность. Решение этих проблем не вступает в противоречие с идеями профилизации образования или выбора индивидуальной его траектории.

ЛИТЕРАТУРА

1. Афанасьев, В. В. Задача как основа и средство диагностики и оценки качества обучения в вузе / В. В. Афанасьев, С. В. Сафонова // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Педагогика. – 2006. – № 2. – С. 41–48. – EDN TVEMBH.

2. Афанасьев, В. В. Моделирование процессов в области гуманитарных наук: методологические установки и сущностный анализ / В. В. Афанасьев, И. В. Афанасьев, А. А. Павленко // Большая конференция МГПУ : сборник тезисов. В 3 т., Москва, 28–30 июня 2023 года. Том 2. – Москва: Издательство ПАРАДИГМА, 2023. – С. 44–47. – EDN ALHCBE.
3. Афанасьев, В. В. Методы представления знаний в процессе решения практических педагогических проблем / В. В. Афанасьев, И. В. Афанасьева // Вестник Нижневартковского государственного университета. – 2015. – № 2. – С. 3–9. – EDN TXHXOD.
4. Гасанова, Р. Р. Социокультурный феномен педагогической деятельности / Р. Р. Гасанова, М. Фан // Журнал психолого-педагогических исследований. – 2023. – № 2(2). – С. 11–21. – EDN PSEESP.
5. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4т. – М.: Олма-Пресс, 2002. – Т.4.
6. Данилюк, А. Я. Концепция духовно-нравственного развития и воспитания личности гражданина России / А. Я. Данилюк, А. М. Кондаков, В. А. Тишков. – Москва: Акционерное общество «Издательство «Просвещение», 2009. – 23 с. – (Стандарты второго поколения). – ISBN 978-5-09-022138-2. – EDN QXTZAB.
7. Кулюткин, Ю.Н. Эвристические методы в структуре решений. – М.: «Педагогика», 1970. 232с.
8. Куницына, С. М. Проектирование образовательной среды начальной школы / С. М. Куницына // Журнал психолого-педагогических исследований. – 2023. – № 1(1). – С. 12–19. – EDN YWMJMS.
9. Пойа, Д. Как решать задачи. М.: Учпедгиз, 1959, 208 с.
10. Скударева, Г. Н. Моделирование становления допрофессиональной педагогической компетентности старшеклассника в системе допрофессионального педагогического образования в условиях социального партнёрства / Г. Н. Скударева // Журнал психолого-педагогических исследований. – 2023. – № 1(1). – С. 20–32. – EDN MSAIOI.
11. Хуторской, А.В. Эвристическое обучение: Теория, методология, практика. - М.: Международная педагогическая академия, 1998. – 266 с.
12. Ясвин, В. А. Международные образовательные сети в истории и современности / В. А. Ясвин // Журнал психолого-педагогических исследований. – 2023. – № 1(1). – С. 33–40. – EDN RBTYTS.
13. Organizational environment for the schoolchildrens' professional identities: Establishing, modelling, efficiency expectations and long-term development / V. V. Afanasyev, O. A. Ivanova, R. G. Rezakov [et al.] // International Journal of Civil Engineering and Technology. – 2019. – Vol. 10, No. 2. – P. 1612-1637. – EDN MJCTPZ.

REFERENCES

1. Afanas'ev, V. V. Zadacha kak osnova i sredstvo diagnostiki i ocenki kachestva obuchenija v vuze / V. V. Afanas'ev, S. V. Safonova // Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta. Serija: Pedagogika. – 2006. – № 2. – Pp. 41–48. – EDN TVEMBH.
2. Afanas'ev, V. V. Modelirovanie processov v oblasti gumanitarnyh nauk: metodologicheskie ustanovki i sushhnostnyj analiz / V. V. Afanas'ev, I. V. Afanas'ev, A. A. Pavlenko // Bol'shaja konferencija MGPU : sbornik tezisov. V 3 t., Moskva, 28–30 ijunya 2023 goda. Tom 2. – Moskva: Izdatel'stvo PARADIGMA, 2023. – Pp. 44–47. – EDN ALHCBE.

3. Afanas'ev, V. V. Metody predstavlenija znanij v processe reshenija prakticheskikh pedagogicheskikh problem / V. V. Afanas'ev, I. V. Afanas'eva // Vestnik Nizhnevartovskogo gosudarstvennogo universiteta. – 2015. – № 2. – Pp. 3–9. – EDN TXHXOD.
4. Gasanova, R. R. Sociokul'turnyj fenomen pedagogicheskoy dejatel'nosti / R. R. Gasanova, M. Fan // Zhurnal psihologo-pedagogicheskikh issledovanij. – 2023. – № 2(2). – Pp. 11–21. – EDN PSEESP.
5. Dal' V. I. Tolkovyj slovar' zhivogo velikorusskogo jazyka. V 4t. – M.: Olma-Press, 2002. – T.4.
6. Daniljuk, A. Ja. Konceptija duhovno-nravstvennogo razvitija i vospitanija lichnosti grazhdanina Rossii / A. Ja. Daniljuk, A. M. Kondakov, V. A. Tishkov. – Moskva: Akcionernoe obshhestvo «Izdatel'stvo «Prosveshhenie», 2009. – 23 p. – (Standarty vtorogo pokolenija). – ISBN 978-5-09-022138-2. – EDN QXTZAB.
7. Kuljutkin, Ju.N. Jevristicheskie metody v strukture reshenij. – M.: «Pedagogika», 1970. 232s.
8. Kunicyna, S. M. Proektirovanie obrazovatel'noj sredy nachal'noj shkoly / S. M. Kunicyna // Zhurnal psihologo-pedagogicheskikh issledovanij. – 2023. – № 1(1). – Pp. 12–19. – EDN YWMJMS.
9. Poja, D. Kak reshat' zadachi. M.: Uchpedgiz, 1959, 208 p.
10. Skudareva, G. N. Modelirovanie stanovlenija doprofessional'noj pedagogicheskoy kompetentnosti starsheklassnika v sisteme doprofessional'nogo pedagogicheskogo obrazovaniya v uslovijah social'nogo partnerstva / G. N. Skudareva // Zhurnal psihologo-pedagogicheskikh issledovanij. – 2023. – № 1(1). – Pp. 20–32. – EDN MSAIOI.
11. Hutorskoj, A.V. Jevristicheskoe obuchenie: Teorija, metodologija, praktika. - M.: Mezhdunarodnaja pedagogicheskaja akademija, 1998. – 266 p.
12. Jasvin, V. A. Mezhdunarodnye obrazovatel'nye seti v istorii i sovremennosti / V. A. Jasvin // Zhurnal psihologo-pedagogicheskikh issledovanij. – 2023. – № 1(1). – Pp. 33–40. – EDN RBTYTS.
13. Organizational environment for the schoolchildrens' professional identities: Establishing, modelling, efficiency expectations and long-term development / V. V. Afanasyev, O. A. Ivanova, R. G. Rezakov [et al.] // International Journal of Civil Engineering and Technology. – 2019. – Vol. 10, No. 2. – Pp. 1612-1637. – EDN MJCTPZ.

Брызгов Николай Викторович

кандидат искусствоведения, профессор кафедры промышленного дизайна
ФГБОУ ВО «Московский художественно-промышленный университет
им. С.Г. Строганова»
e-mail: nick-62@yandex.ru

Рыжов Артур Вячеславович

декан факультета Дизайна
ФГБОУ ВО «Московский государственный университет технологий и управления
им. К.Г. Разумовского»
e-mail: art_ura@mail.ru

Bryzgov Nikolay V.

Candidate of Art History, Professor of the Department of Industrial Design
Moscow Art and Industry University them. S.G. Stroganova

Ryzhov Arthur V.

Dean of the Faculty of Design
Moscow State University of Technology and Management. K.G. Razumovsky

ДИЗАЙН-ПРОГРАММИРОВАНИЕ ВО ВНИИТЭ СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ МИРОВОЙ ДИЗАЙНЕРСКОЙ МЫСЛИ

Аннотация. Статья посвящена дизайн-программированию как направлению в развитии дизайна, которое реализовывалось в советский период существования ВНИИТЭ. Дизайн-программы обогатили дизайн-культуру своего времени новыми инструментами проектирования, моделирования и внедрения результатов. Дизайн-программа включала в свое обоснование содержание с целями и задачами проекта; модель функционирования и развития объекта; стратегию проектного преобразования объекта. В статье освещены наиболее значимые проекты в рамках программы дизайн-программирования: дизайн-программа «Электромера» по созданию фирменного стиля «Союзэлектроприбор» (Д. Азрикан, Д. Щелкунов и другие); программа по сбору и утилизации мусора ВТОМАР, «Вторичные материальные ресурсы» (Д. Водзяновский, Д. Кочугов, А. Кулагин и др.); БАМЗ (Бытовая аппаратура магнитофонной записи), направленная на клиентоориентированность дизайна звукозаписывающей аппаратуры; «Гомо телекомус» Д. Азрикана, система личных носимых средств владельца для связи с внешним миром, прототип смартфона на основе наручных часов. Дизайн-программирование, как разработанная методология, сыграла значительную роль в развитие проектной культуры и оказала большое влияние на генезис современного дизайн-мышления. К сожалению, можно констатировать тот факт, что дизайн-программирование ВНИИТЭ сегодня недостаточно исследуется и воспринято практиками от дизайна.

Ключевые слова: ВНИИТЭ, дизайн-программа, дизайн-программирование, системный дизайн, советский дизайн.

DESIGN PROGRAMMING AT THE VNIITE OF THE SOVIET PERIOD IN THE CONTEXT OF THE WORLD DESIGN THOUGHT DEVELOPMENT

Abstract. The article is devoted to Soviet design programming, implemented during the Soviet period of VNIITE. Design programs enriched the design culture of their time with new tools for designing, modeling and implementing results. The design program included the content with the goals and objectives of the project; model of the functioning and development of the object; project design transformation strategy. The article highlights the most significant

projects in the framework of the design programming program: the design program «Elektromera» to create the corporate identity «Soyuzelektroprigor» (D. Azrikan, D. Schelkunov and others); VTOMAR waste collection and utilization program (D. Vodzyanovsky, D. Kochugov, A. Kulagin, etc.); BAMZ (Household equipment for tape recording), aimed at customer-oriented design of sound recording equipment; «Homo Telecomus» by D. Azrikan, owner's personal wearable system for communication with the outside world, a prototype of a smartphone based on watches. Design programming, as a developed methodology, played a significant role in the development of design culture and had a great influence on the genesis of modern design thinking. Unfortunately, VNIITE design programming today is not sufficiently studied and accepted by design practitioners.

Keywords: VNIITE, design program, design programming, system design, Soviet design.

Введение

Деятельность дизайн-школы ВНИИТЭ, созданной в 1962 г. Ю.Б. Соловьевым, до сих пор остается серьезным вкладом в историю мирового дизайна. Так, сегодня одним из самых перспективных направлений дизайна является «дизайн-мышление», то есть системный подход к решению проектных задач. Этот подход был разработан во ВНИИТЭ в 1960–1980-е гг. и применен в советском дизайне [Львов, Даниляк, Синягин, Цветков, 2016].

Системный подход нашел свое воплощение в дизайн-программах. Дизайн-программирование «является универсальной методологией проектирования, применимой к проектно-художественному моделированию различных системных объектов дизайна – от предметных комплексов до функциональной деятельности человека» [Дружинина, 2019, 6]. Дизайн-программы обогатили дизайн-культуру своего времени новыми инструментами проектирования, моделирования и внедрения результатов.

Материалы и методы исследования

Методами исследования являются анализ, синтез, обобщение научных источников по проблеме исследования, интерпретационный анализ. Материалом исследования послужили результаты деятельности дизайн-школы ВНИИТЭ.

Результаты и их обсуждение

ВНИИТЭ, образованный в 1962 г., следовал духу времени: идеи системного подхода широко обсуждались в международном пространстве, на конференциях и в профессиональных изданиях. В частности, проблемами системного дизайна занимались К.В. Александер, Б. Арчер, Р. Стадер, Д.Э. Арнольд и другие. У Роже Таллона было бюро под названием «Дизайн-программы». Исследователи СССР шли своим путем, однако в рамках общей тематики. Так, К.М. Кантор считал главной целью дизайна «тотальное проектирование», то есть, по сути, системное обеспечение человека удобным, красивым и системно связанным окружением [Жердев, 2007, 10].

Теория «системного дизайна» была охарактеризована в трудах ВНИИТЭ, опубликованных в 1987 г.: в книгах «Методика художественного конструирования. Дизайн-программа» и «Средства дизайн-программирования»; согласно научному обоснованию этой теории, «специфика системного дизайна всегда связана с проектированием целостно-структурных объектов» [Сложеникина, 2014, 166]. Дизайн-программа включала в свое обоснование содержание с целями и задачами проекта; модель функционирования и развития объекта; стратегию проектного преобразования объекта [Устинов, 1981].

Во второй половине 1970-х – начале 1980-х годов во ВНИИТЭ была выполнена дизайн-программа «Электромера» по созданию фирменного стиля «Союзэлектроприбор» (дизайнерами были Д. Азрикан, Д.Щелкунов и другие); впервые был применен подход,

направленный на достижение эстетического однообразия всей продукции объединения, которое включало более 30 предприятий и организаций. Эта дизайн-программа включала в себя унифицированные электроприборы, рабочие места, спецодежду, графические символы и шрифты, упаковку, организацию производственной среды, лабораторий и мастерских. Также дизайн-программа включала в себя проектную систему, которая объединяла различные приборы в единое целое [Лаврентьева, 2012, 61]. Как писал один из ведущих дизайнеров этого времени Д. Азрикан, важнейшей задачей было найти «связи между элементами системы, которая должна стать не внешним дополнительным средством, а свойством, присущим самим элементам» [Азрикан, 1981, 8].

Д. Азрикан решил пересмотреть ассортимент всех приборов, сделать их комбинируемыми, создать общий язык общения, коммуникации техники и оператора; дизайнер создавал не столько отдельный предмет, сколько комплекс предметов, работающих вместе. В группу универсальных элементов, спроектированных художниками-конструкторами ВНИИТЭ, вошли панели управления, несущие конструкции и корпусные детали. Как отмечают исследователи, «впервые дизайнеры рассмотрели и спроектировали как единый объект продукцию целой отрасли промышленности» [Дружинина, 2018, 46]. Программа получила премию Совета министров СССР, стандартизированные правила компоновки панелей остаются актуальными и сегодня. Она не была реализована полностью, однако отдельные приборы используются до сих пор.

Другой серьезной дизайн-программой была ВТОМАР (Вторичные материальные ресурсы). В Советском Союзе специалисты в конце 1970-х годов озаботились проблемами загрязнения среды: большие массы бытовых отходов отправлялись на полигоны захоронения. Разработанная во ВНИИТЭ программа ВТОМАР (Д. Водзяновский, Д. Кочугов, А. Кулагин и др.) была направлена на усовершенствование системы сбора и утилизации отходов. Дизайнеры проанализировали массу факторов – временных, пространственных, использовали сценарное моделирование и в итоге вышли к задаче выработки культурного стереотипа поведения в данной области. Эта программа частично была запущена в Молдавии (Бельцы), где был проведен эксперимент по приучению жителей к сдаче макулатуры [Дружинина, 2018, 49]. Разработки ВНИИТЭ в области раздельного сбора мусора актуальны и могут быть использованы по сей день.

Важной и перспективной программой стала БАМЗ (Бытовая аппаратура магнитофонной записи), направленная на клиентоориентированность дизайна звукозаписывающей аппаратуры. Она была разработана в 1981–1985 гг. Н. Каптелиным, А. Колотушкиным, М. Колотушкиным и другими дизайнерами, в том числе из Вильнюсского, Киевского и Харьковского филиалов. Дизайн магнитофонов предлагался для разных групп потребителей, что продуцировало различные стилевые предпочтения, и для разных целей, что вело к различным комплектациям. В итоге было спроектировано 16 образцов для различных целей и различных стилей: например, походный магнитофон «Сайгак» (А. Колотушкин) со складными наушниками. К сожалению, наработки БАМЗ так и остались проектами. Однако заместитель руководителя дизайн-программы М. Михеева считала, что БАМЗ – ярчайший образец системного проектирования в дизайне [Дружинина, 2018, 51]. Сегодня такой метод дизайн-проектирования используется под названием «персонаж-моделирование».

По-настоящему передовой дизайн-программой была «Гомо телекомус», система личных носимых средств владельца для связи с внешним миром: по сути, прототип смартфона на основе наручных часов. В 1985 г. этот проект предложил на одном из семинаров ВНИИТЭ Д. Азрикан. «Проект был представлен на планшетах, на которых

были показаны модели этих приборов и способы их ношения: на браслете, как клипсы, ожерелья, очки и даже чётки» [Дружинина, 2018, 53].

Интересны были также философские и архитектурно-игровые проекты: мебельно-архитектурный «Мебар» (А. Сикачев, И. Лучкова, 1974), «ЭПО-КСИ» (А. Ермолаев, Т. Рубцова, А. Симонова, 1976), «Психологическая мебель» (И. Преснецова, 1987): «главным критерием проектирования становилось в первую очередь «психологическое» удобство среды. «Мебар» был заявлен авторами именно как подобная психологически мобильная среда» [Лаврентьева, 2012, 62].

Во ВНИИТЭ также активно занимались тем, что сегодня называется дизайном городской среды. Так, примером дизайн-программы этой направленности стала система городского оборудования для жилого микрорайона Тбилиси «Дигоми-7». Этот район должен был быть функциональным и красивым, созданным с учетом последних индустриальных достижений, национальных традиций и принципов совместного проживания. В область внимания дизайнеров входили объекты городской среды, которые окружают горожан, но в тот момент не осмысливались со стороны системного дизайна: киоски и скамейки, стенды и остановки, заборы и навесы. Сегодня наработки программы «Дигоми» могут использоваться для реализации государственного проекта «Комфортная городская среда».

Одним из финалистов конкурса Министерства автопрома СССР на разработку нового поезда московского метро в 1987 г. стал проект «Серебряная нить» (В. Брыкин, А. Колотушкин, И. Лысенко и пр.). Авторы проекта предложили четыре типа вагонов в зависимости от разных линий и режимов использования, которые должны были производиться из унифицированных секций. Для машиниста была предусмотрена перемена позы, а также предусматривалась безопасная эвакуация для пассажиров, в том числе и через торцы.

Системной программой дизайна можно считать и культуру эргодизайна как направления по учету психофизиологических особенностей человека в дизайне [Кулайкин, Чайнова, 2013].

Важно отметить, что ВНИИТЭ способствовал созданию информационно открытой среды: здесь проводились конференции и выставки, издавался журнал «Техническая эстетика» и сборники трудов одноименной серии, аналитические сборники «Дизайн в СССР», справочники и т.д. Также достаточно рано, в 1965 г., ВНИИТЭ вступил в международный совет дизайнерских организаций ИКСИД. Разработанное Ю.Долматовским в 1960-х годах такси ВНИИТЭ заинтересовало мэрию Нью-Йорка, но на предложение о сотрудничестве институт был вынужден не отвечать [Анисимов, Чабан, 2014, 24]. В 1970-х годах институт разработал дизайн станка для итальянской фирмы УТТА, который на сдаче проекта в Италии получил аплодисменты. ВНИИТЭ регулярно участвовал в выставках за рубежом, в основном с выполненными опытными производством макетами. Однако бывали и уже готовые изделия: так, в конце 1980-х годов на Парижском автосалоне специалисты всего мира глубоко заинтересовались новым грузовым автомобилем МАЗ-200.

В конце советского периода активно обсуждался проект государственной системы дизайна в СССР. Так, авторы проекта указывали: «представляется необходимым создать Государственную систему дизайна СССР..., положив в ее основу существующие в настоящее время в ведении различных министерств и ведомств организации и подразделения дизайна. Причем основной задачей при создании этой системы должно стать развитие службы дизайна в отраслях промышленности — производителях продукции (левая колонка схемы) и в министерствах и ведомствах — потребителях этой продукции (правая колонка схемы). В министерствах и ведомствах — производителях

продукции должны быть созданы полноценные службы дизайна во главе со специализированными дизайнерскими организациями или головными в отрасли дизайнерскими подразделениями <...> Целесообразно повысить влияние основного потребителя товаров народного потребления на их качество еще на стадии проектирования, как это практикуют крупные зарубежные торговые фирмы, отделы дизайна которых по согласованию с отделами изучения рынка выдают промышленности технические задания на разработку новых изделий и потребительских комплексов. Конечно, всю массу товаров народного потребления охватить таким образом было бы трудно, но воздействие на наиболее важные их группы могло бы стать достаточно действенным средством учета потребительских предпочтений. Систематическое проведение подобной работы должно опираться на разработанные ВНИИТЭ принципы оптимизации ассортимента и вместе с тем служить практическому воплощению этих принципов в жизнь <...> Эффективность Государственной системы дизайна СССР во многом будет определяться творческим уровнем дизайнера как представителя профессии, требующей не только таланта художника, но и знаний и навыков инженера» [О проекте..., 1986, 1-3]. К сожалению, такая программа так и не была принята; вероятно, даже ее принятие не способствовало бы развитию практического применения дизайн-программирования.

Дизайн в СССР часто оставался на уровне проектов. Государственная машина с трудом поворачивалась, а частного производства не существовало. И потому, например, дизайнер Б. Королев говорил: «Сколько изделий было реализовано – это вопрос на засыпку. Скорее всего, это процент, близкий к нулю. В ту пору это не было главным» [Долгополова, 2018, 45].

Заключение

Дизайн-программирование, как разработанная методология, сыграла значительную роль в развитие проектной культуры и оказала большое влияние на генезис современного дизайн-мышления. К сожалению, можно констатировать тот факт, что дизайн-программирование ВНИИТЭ сегодня недостаточно исследуется и воспринято практиками от дизайна. Вместе с тем остаются неизменно актуальными для дизайна всех времен характеристики дизайн-программ: функциональность и удобство, безопасность и образность, красота. Специалисты ВНИИТЭ исходили из исследования физиологии и психофизиологии, из антропометрии, а эти данные у человечества меняются незначительно.

ЛИТЕРАТУРА

1. Азрикан Д. Система средств электроизмерительной техники // Техническая эстетика. 1981. № 9. С. 8-2.
2. Анисимов В.П., Чабан Ю.Ю. Юрий Соловьев и ВНИИТЭ // Качество и жизнь. 2014. № 2 (2). С. 19-30.
3. Долгополова Д. Утопия дизайна ВНИИТЭ. М.: ВШЭ, 2018. 212 с.
4. Дружинина О.Б. Дизайн-программы ВНИИТЭ: системный подход к проектированию // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2018. № 1-2. С. 44-58.
5. Дружинина О.Б. Роль дизайн-программ ВНИИТЭ 1960–1980 годов в проектной культуре: автореферат дис. ... канд. искусствоведения. М., 2019. 28 с.
6. Жердев Е.В. Роль ВНИИТЭ в развитии российского промышленного дизайна // Дизайн-ревю. 2007. № 1-3. С. 8-12.

7. Кулайкин В.И., Чайнова Л.Д. Развитие эргономики во ВНИИТЭ за период 1962-2012 гг.: теоретические и экспериментальные исследования, практические разработки // Человеческий капитал. 2013. № 1 (49). С. 77-82.
8. Лаврентьева Е.А. Проектные концепции в экспериментальном дизайне ВНИИТЭ 1970–1980-х годов // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2012. № 2-1. С. 57-68.
9. Львов В.М., Даниляк В.И., Синягин Ю.В., Цветков В.В. Исторический экскурс подготовки ВНИИТЭ специалистов высшей квалификации // Успехи современной науки. 2016. №6, Том 4. С. 95-97.
10. О проекте государственной системы дизайна СССР // Техническая эстетика. 1986. № 4. С. 1-3.
11. Сложеникина Н.С. Основные этапы истории российского и зарубежного дизайна. 2-е изд., стер. М.: ФЛИНТА, 2014. 368 с.
12. Устинов А.Г. Системный дизайн и дизайн-программирование. Проблемы и суждения. По материалам научно-методического семинара ВНИИТЭ «Дизайн-программы в практике и методике комплексных и системных объектов» // Техническая эстетика. 1981. № 12. С. 4-8.

REFERENCES

1. Azrikan D. System of electrical measuring equipment // Technical aesthetics. 1981. No. 9. Pp. 8-2.
2. Anisimov V.P., Chaban Yu.Yu. Yuri Solovyov and VNIITE // Quality and life. 2014. No. 2 (2). Pp. 19-30.
3. Dolgopolova D. Utopia of VNIITE design. M.: HSE, 2018. 212 p.
4. Druzhinina O.B. VNIITE design programs: a systematic approach to design // Decorative art and object-spatial environment. Bulletin of MGHPA. 2018. No. 1-2. Pp. 44-58.
5. Druzhinina O.B. The role of VNIITE design programs of 1960–1980 in design culture: abstract of thesis. ...cand. art history M., 2019. 28 p.
6. Zherdev E.V. The role of VNIITE in the development of Russian industrial design // Design review. 2007. No. 1-3. Pp. 8-12.
7. Kulaikin V.I., Chainova L.D. Development of ergonomics at VNIITE for the period 1962-2012: theoretical and experimental research, practical developments // Human capital. 2013. No. 1 (49). Pp. 77-82.
8. Lavrentyeva E.A. Design concepts in the experimental design of VNIITE in the 1970s–1980s // Decorative art and object-spatial environment. Bulletin of MGHPA. 2012. No. 2-1. Pp. 57-68.
9. Lvov V.M., Danilyak V.I., Sinyagin Yu.V., Tsvetkov V.V. Historical excursion into the training of highly qualified specialists at VNIITE // Advances in modern science. 2016. No. 6, Volume 4. Pp. 95-97.
10. About the project of the state design system of the USSR // Technical aesthetics. 1986. No. 4. Pp. 1-3.
11. Slozhenikina N.S. The main stages in the history of Russian and foreign design. 2nd ed., revised. M.: FLINTA, 2014. 368 p.
12. Ustinov A.G. System design and design programming. Problems and judgments. Based on the materials of the scientific and methodological seminar of VNIITE “Design programs in the practice and methodology of complex and systemic objects” // Technical aesthetics. 1981. No. 12. Pp. 4-8.

Гребенников Олег Владимирович
доцент кафедры Технологии и предпринимательства,
соискатель кафедры педагогики и психологии
ФГБОУ ВО «Кубанский государственный университет»
e-mail: vmgrebennikova@mail.ru

Grebennikov Oleg V.
Associate Professor of the Department of Technology and Entrepreneurship,
applicant for the Department of Pedagogy and Psychology
Kuban State University

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО СОПРОВОЖДЕНИЯ ПРОЦЕССА СОЦИАЛЬНОГО РАЗВИТИЯ СТАРШИХ ПОДРОСТКОВ В КЛУБНОМ РАЗНОВОЗРАСТНОМ ОБЪЕДИНЕНИИ ЮНЫХ ПРЕДПРИНИМАТЕЛЕЙ

Аннотация. Предпринимательское образование в российской школе имеет свою историю, но его акценты (центры внимания) изменялись (и еще будут изменяться), отражая те перемены, которые происходят в геополитической, экономической, социальной, культурной, образовательной сферах нашей страны. В статье рассмотрены теоретико-методологические и технологические основы педагогического сопровождения процесса социального развития старшеклассников в условиях дополнительного образования предпринимательского профиля в формате клубного разновозрастного объединения на базе педагогического факультета университета. Автор статьи констатирует, что современное дополнительное бизнес-образование старшеклассников требует применения новых педагогических технологий, инновационных методов, чтобы обеспечить интересное интерактивное обучение, эффективное воспитание, социальное развитие молодых людей. Рассматриваются особенности реализации коммуникативно-когнитивного, процессного, субъектно-деятельностного подходов к педагогическому сопровождению социального развития старшеклассников в условиях дополнительного бизнес-образования; приведена характеристика диагностически-целевого, содержательно-проектировочного, дидактико-технологического, оценочно-мониторингового компонентов программно-технологического обеспечения рассматриваемого педагогического сопровождения. Особое внимание уделено профессиональным и личностным качествам педагога-руководителя разновозрастного клубного объединения юных предпринимателей, который совместно с коллегами реализует программно-технологическое обеспечение педагогического сопровождения процесса социального развития старших подростков. В завершении статьи делается вывод о том, что программно-технологическое обеспечение педагогического сопровождения процесса социального развития старшеклассников в условиях жизнедеятельности разновозрастного клубного объединения дополнительного бизнес-образования должно быть гибким, способным адаптироваться к психовозрастным, социокультурным, общеобразовательным особенностям контингента обучающихся, их познавательным потребностям, профессионально-ориентированным интересам, уровню социальной адаптивности; должно гарантировать участие старшеклассников в разнообразных интерактивных формах увлекательного дополнительного бизнес-образования, способствовать развитию самостоятельности, критического, логического, стратегического, креативного мышления, метакомпетенций, эмоционального интеллекта, навыков управления конфликтами,

социально важных гражданских качеств личности, ориентации на дальнейшее профессиональное обучение и трудовую деятельность.

Ключевые слова: педагогическое сопровождение, социальное развитие старших подростков, дополнительное образование детей, педагогические технологии, предпринимательское образование старшеклассников.

THEORETICAL AND TECHNOLOGICAL FOUNDATIONS OF PEDAGOGICAL SUPPORT FOR THE PROCESS OF SOCIAL DEVELOPMENT OF OLDER ADOLESCENTS IN A CLUB ASSOCIATION OF YOUNG ENTREPRENEURS OF DIFFERENT AGES

Annotation. Entrepreneurial education in Russian schools has its own history, but its accents (focuses) have changed (and will continue to change), reflecting the changes that are taking place in the geopolitical, economic, social, cultural, and educational spheres of our country. The article examines the theoretical, methodological and technological foundations of pedagogical support for the process of social development of high school students in the conditions of additional education of an entrepreneurial profile in the format of a club association of different ages on the basis of the pedagogical faculty of the university. The author of the article states that modern additional business education for high school students requires the use of new pedagogical technologies and innovative methods to provide interesting interactive learning, effective education, and social development of young people. The features of the implementation of communicative-cognitive, process, subject-activity approaches to pedagogical support for the social development of high school students in the context of additional business education are considered; The characteristics of the diagnostic-target, content-design, didactic-technological, evaluation and monitoring components of the software and technological support of the pedagogical support under consideration are given. Particular attention is paid to the professional and personal qualities of the teacher-leader of a multi-age club association of young entrepreneurs, who, together with colleagues, implements software and technological support for pedagogical support of the process of social development of older adolescents. At the end of the article, it is concluded that the software and technological support for pedagogical support of the process of social development of high school students in the life of a multi-age club association of additional business education should be flexible, capable of adapting to the psycho-age, socio-cultural, general educational characteristics of the student population, their cognitive needs, professional -oriented interests, level of social adaptability; should guarantee the participation of high school students in a variety of interactive forms of exciting additional business education, promote the development of independence, critical, logical, strategic, creative thinking, meta-competencies, emotional intelligence, conflict management skills, socially important civic personality traits, orientation towards further professional training and work activity .

Keywords: pedagogical support, social development of older adolescents, additional education for children, educational technologies, entrepreneurial education for high school students.

Введение

В настоящее время в нашей стране довольно активно развивается и адаптируется к современным требованиям дополнительное образование старшеклассников предпринимательского профиля (как на базе школ, так и в условиях учреждений дополнительного образования детей, на базе университетов) [3; 6; 13].

На сегодняшний день существуют различные форматы реализации программ дополнительного бизнес-образования старшеклассников, в частности формат клубного

разновозрастного объединения «Юный предприниматель», которое функционирует на базе педагогического факультета Кубанского государственного университета в рамках реализации программы профориентационной деятельности с будущими абитуриентами, развития форм сотрудничества, интеграции, взаимодействия в системе «школа – университет».

В состав членов клубного объединения входят обучающиеся 8-11 классов, которые характеризуются разными уровнями сформированности основ экономической культуры, финансовой грамотности, правовой компетенции, культуры проектной и самообразовательной деятельности, метакомпетенций. Клубная среда разновозрастного коллектива создает широкие возможности для развития умений командной работы, навыков проектной деятельности, эмоционального интеллекта, коммуникативных компетенций, обмена опытом, взаимного обучения и поддержки между участниками объединения, развития умений предупреждать и разрешать конфликтные ситуации, ответственности, а также для проверки сформированности организаторских, лидерских, саморегулятивных качеств личности молодого человека [10; 11].

В данной статье под педагогическим сопровождением процесса социального развития старших подростков в условиях клубного разновозрастного объединения предпринимательского профиля понимается комплекс целесообразных мер и видов деятельности педагогического характера, направленных на активное включение обучающихся в социальные процессы (в частности, командообразование, социальное проектирование, волонтерство и др.), развитие их социальных умений, навыков, метакомпетенций, а также на предотвращение социальной дезадаптации и негативных явлений в их жизни [4]. Сущность данного педагогического сопровождения заключается в педагогической поддержке профессионального и личностного самоопределения школьников, в развитии социально значимых качеств личности, в формировании основ (базиса) профессионально важных качеств, необходимых для различных сфер предпринимательской деятельности [4; 9].

Теоретико-методологической основой реализации педагогического сопровождения процесса социального развития старшеклассников в условиях клубного разновозрастного объединения предпринимательского профиля являются коммуникативно-когнитивный, процессный, субъектно-деятельностный подходы, сущность которых рассмотрена ниже.

Основная часть

Коммуникативно-когнитивный подход к педагогическому сопровождению процесса социального развития старшеклассников (участников клубного объединения юных предпринимателей) основывается на взаимодействии между педагогом (руководителем клубного объединения) и обучающимися с целью развития их коммуникативных и когнитивных навыков, метакомпетенций в контексте процесса изучения основ предпринимательства, развития инициатив социальной активности членов клуба. Коммуникативный аспект реализации данного подхода предполагает обучение старшеклассников навыкам эффективного (в частности, личностно-делового) общения, развитие умений работать в команде, способности к сотрудничеству, умений строить партнерские отношения, предупреждать и разрешать конфликты, а также освоение норм бизнес-этикета. Когнитивный аспект связан с развитием логического, критического, стратегического, дивергентного мышления, способности к продуцированию инновационных идей, а также (что очень важно) развитием метакомпетенций (базис которых должен был быть сформирован в процессе обучения в школе, так как согласно требованиям федерального государственного образовательного стандарта среднего (полного) общего образования одним из результатов данного образования является развитость метакомпетенций обучающихся, формируемых в процессе реализации

учителями метапредметного подхода).

Коммуникативно-когнитивный подход к педагогическому сопровождению социального развития старшеклассников (участников клубного объединения юных предпринимателей) помогает создать благоприятную социально-психологическую (поддерживающую, образовательно-развивающую) среду в ходе занятий, в которой старшеклассники могут раскрывать, реализовывать, развиваться свой коммуникативно-когнитивный потенциал.

Процессный подход к педагогическому сопровождению социального развития участников клубного объединения юных предпринимателей фокусируется на активном участии старшеклассников в процессе их обучения, социального развития, а также на осознанном, мотивированном освоении ими учебно-программных знаний, умений, навыков.

В рамках реализации процессного подхода педагог дополнительного бизнес-образования организует такие проблемные учебно-воспитательные (образовательные), развивающие ситуации, в которых старшеклассники являются активными участниками самостоятельного поиска решения той или иной проблемы, проявляют исследовательскую активность, демонстрируют навыки самостоятельного критического анализа, синтеза, оценки полученной информации, а также являются участниками процесса собственного конструирования новых знаний, овладения новыми умениями, приобретения нового опыта. В целом же, процессный подход предусматривает включение обучающихся во взаимодействие с педагогом (ведущим конкретного клубного занятия) на этапах планирования, осуществления, оценки и рефлексии обучения основам предпринимательской деятельности. Таким образом, педагогическое сопровождение социального развития членов клубного объединения в процессном подходе ориентировано на помощь старшеклассникам в осознании и осмыслении особенностей каждого этапа (целеполагание, планирование, реализация, анализ) учебной (в дальнейшем трудовой) деятельности, осознании и осмыслении получаемого нового опыта, а также на формирование и развитие у них навыков саморегуляции, самоконтроля, самокоррекции, саморефлексии, самооценки.

Субъектно-деятельностный подход к педагогическому сопровождению социального развития участников клубного объединения юных предпринимателей основывается на активном взаимодействии и сотрудничестве между педагогом дополнительного бизнес-образования и старшими подростками с целью развития их самостоятельности, инициативности, метакомпетенци, формирования базовых предпринимательских умений, навыков. В основе данного подхода лежит представление о человеке-обучающемся как активном субъекте своего образования, развития, способном самостоятельно (на первых порах пусть и с опорой на алгоритмические подсказки) осуществлять собственную деятельность, принимать решения, достигать поставленных целей на основе реализации плана действий [5; 12].

Субъектно-деятельностный подход предполагает на занятиях клубного объединения решение разнообразных практических, профессионально-ориентированных, бизнес-прикладных, проектных, экономических, правовых, социально-психологических, экологических задач, в процессе решения которых старшеклассники сами активно участвуют, принимают решения, обсуждают варианты решений, выбирают оптимальный с учетом рисков, возможностей, ограничений, анализируют и оценивают свою деятельность.

Важным элементом процесса реализации субъектно-деятельностного подхода является позитивная обратная связь и поддержка со стороны педагога, который помогает старшеклассникам осознать свои успехи, проанализировать ошибки и находить пути их

преодоления. При этом акцент делается не только на достигнутом результате, но и на отдельных (пусть и маленьких) достижениях на различных этапах самого процесса обучения, социального и личностного развития. В целом же, реализация данного подхода помогает старшеклассникам осознать собственное (индивидуально значимое) направление в своей дальнейшей жизни (возможно, что оно будет связано с каким-либо аспектом предпринимательской деятельности), укрепляет веру в свои возможности, помогает в достижении успехов в различных видах деятельности за счет развития таких социально важных качеств личности как самоорганизация, ответственность, способность к сотрудничеству, готовность к преодолению трудностей.

Программно-технологическое обеспечение педагогического сопровождения процесса социального развития старших подростков (учащихся 8-11 классов) в условиях клубного разновозрастного объединения юных предпринимателей играет важную роль в формировании междисциплинарных (системных) знаний, умений, навыков, метакомпетенций, первичного практического опыта действий, в развитии учебно-познавательной и профессионально-ориентированной мотивации, механизмов самопознания, профессионального и личностного самоопределения школьников, что является необходимым для их будущей успешной трудовой (возможно, что и предпринимательской) деятельности, социальной адаптации, принятия информированного решения относительно своих профессиональных перспектив. Данное обеспечение может включать следующие элементы:

а) диагностически-целевой компонент (включает изучение интересов, мотивов, потребностей старшеклассников в сфере будущего (планируемого, предполагаемого) профессионального образования (в частности, желание поступить в колледж или вуз, предпочитаемые учебные дисциплины и др.), определение их целей в области предпринимательства и карьеры; на основе диагностических данных формулируются цели жизнедеятельности клубного объединения: они могут быть связаны с развитием коммуникативных навыков, метакомпетенций, умений работать в команде, самостоятельно принимать взвешенные и аргументированные решения, оценивать возможные риски, а также с формированием социально важных гражданских и профессионально значимых предпринимательских качеств);

б) содержательно-проектировочный компонент (разработка, компоновка трансдисциплинарного учебного материала цикла регулярных тематических занятий, которые проводятся в вариативных форматах с использованием разнообразных педагогических образовательных технологий, мастер-классов (в частности, с участием предпринимателей-практиков, выпускников клубного объединения, экспертами в области бизнес-образования и др.), в процессе которых старшеклассники получают необходимые знания, формируются базовые умения, навыки в различных аспектах предпринимательства, таких как бизнес-планирование, анализ рынка услуг, маркетинг, анализ рынка труда, продажи, финансы, управление ресурсами, оценка рисков, управление проектами (проектный менеджмент), правовые основы предпринимательской деятельности, командный менеджмент, этика бизнес-коммуникаций, социальная ответственность предпринимательства и др.);

в) дидактико-технологический компонент (формы, методы, технологии обучения, которые активизируют учебную, исследовательскую, проектную, творческую, самообразовательную, рефлексивную, самооценочную деятельность старшеклассников (в частности, это могут быть квазипрофессиональные игры-симуляции, кейс-стади, технология обучения в сотрудничестве (работа в малых группах), методы проблемного и эвристического обучения, проектные технологии, квест-технологии, а также использование современных информационных технологий, обучающих онлайн-платформ,

виртуальных сред и др.) [1; 2; 8];

г) оценочно-мониторинговый компонент (включает систему оценки и анализа результатов социального развития старшеклассников: возможно использование валидных тестов по согласованию с родителями (лицами их заменяющими) несовершеннолетних, включенные наблюдения, психолого-педагогический анализ процессов и результатов выполнения индивидуальных и микро-групповых проектов, решения кейсов, коммуникативных реакций и поведения в процессе ролевой учебно-деловой (квазипрофессиональной) игры; анализ участия в дискуссиях, диспутах, мастер-классах, специализированных профессионально-ориентированных мастерских, участия в социально значимой волонтерской деятельности, а также анализ результатов самооценок и др.).

В процессе организации и реализации на клубных занятиях деловых (имитационно-профессиональных) игр, в которых школьники исполняют различные роли, связанные с предпринимательской деятельностью, они не только осваивают базисные принципы предпринимательства, но и получают важную информацию об особенностях своего личностного и социального развития (особенно ярко данный момент проявляется, если педагог методически грамотно провел этап рефлексии после окончания игры) [7].

Использование квест-технологий для развития социальных навыков, компетенций старшеклассников (участников клубного объединения юных предпринимателей) может быть достаточно эффективным методом при условии методической (дидактической) и психолого-педагогической грамотности их разработчиков. Образовательные квесты представляют собой особого рода дидактические ролевые игры, которые требуют активного участия и командного взаимодействия, помогают развить навыки общения, сотрудничества. В процессе выполнения квестов участникам приходится сталкиваться с различного рода трудностями, искать способы их решения. Бизнес-квесты могут помочь обучающимся (старшеклассникам) развить аналитико-синтетическое, предпринимательское, стратегическое, дивергентное, логическое мышления, навыки управления ресурсами, планирования, способность адекватно оценивать свои возможности и ограничения. Сложные квесты требуют от каждого члена команды проявления своих лучших качеств, что помогает обучающимся лучше понять себя и других, а также обучает работе в команде. Квесты могут содействовать развитию стрессоустойчивости, саморегулятивных компетенций, что несомненно пригодится обучающимся в будущей профессиональной деятельности и в процессе социализации. Успешное завершение квеста поднимает самооценку школьников, стимулирует их стремление к самообразованию, к достижению более высоких результатов. Очень важно коллективно обсудить итоги (результаты) квеста, что поможет участникам клубного объединения получить обратную связь, улучшить свои социальные навыки (в частности, навыки в сфере рефлексии, самооценки своих действий, навыки активного слушания, понимания высказываний других, навыки аргументации своего мнения и др.).

Педагогическое сопровождение социального развития старшеклассника в условиях клубного разновозрастного объединения юных предпринимателей должно включать индивидуальные консультации, регулярные мониторинг и обратную связь в сфере его самоощущения (благополучия/неблагополучия, комфортности/не комфортности, заинтересованности/не заинтересованности, личностного роста в социальном развитии/отсутствия прогресса в личностном социальном развитии) [4].

К педагогу-руководителю разновозрастного клубного объединения юных предпринимателей, который совместно с коллегами реализует программно-технологическое обеспечение педагогического сопровождения процесса социального развития старших подростков предъявляются высокие требования.

Он должен обладать многоаспектными, глубокими и практико-ориентированными (профессионально-прикладными) знаниями в области предпринимательства, иметь достаточный опыт работы в этой сфере; владеть коммуникативными компетенциями, уметь эффективно взаимодействовать с обучающимися разных возрастных групп, устанавливать доверительные отношения; обладать способностью адаптировать свои знания и методы работы к особенностям разновозрастного контингента обучающихся; уметь вести продуктивные переговоры о сотрудничестве с внешними (социальными) партнерами и различного рода организациями, сотрудничающими с клубом; уметь профессионально-педагогическими навыками в области руководства проектной, учебно-исследовательской, самостоятельной деятельности участников клуба; обладать навыками планирования, организации и проведения учебно-воспитательных (образовательных, развивающих, профориентационных) мероприятий для участников клуба; уметь мотивировать и стимулировать старшеклассников к активному участию в клубных проектах, а также способствовать их социальному развитию; уметь адаптировать программы и мероприятия клуба в соответствии с изменяющимися внешними условиями, технологиями и ожиданиями участников. Педагог-руководитель разновозрастного клубного объединения должен обладать вдохновением и, желательно, страстью (в хорошем смысле данного слова) к предпринимательству, чтобы передать эту энергию и увлечение участникам клуба, вдохновлять и мотивировать их к достижению высоких результатов. Очень важны умения педагога-руководителя работать в полипрофессиональной команде (сотрудничать с другими коллегами, специалистами, бизнес-партнерами, учителями школ, родителями старшеклассников и др.), чтобы обеспечить оптимальную поддержку и социальное развитие участников клуба. Педагог-руководитель должен проявлять стремление к собственному личностному развитию и профессиональному росту, быть готов к постоянному обучению и развитию своих компетенций в области предпринимательства, педагогики, психологии, методики преподавания, воспитательных технологий [4; 26; 27].

Заключение

Участие в клубе юных предпринимателей дает старшеклассникам отличную возможность для личностного, социального, профессионального развития.

Педагогическое сопровождение социального развития старшеклассников (участников клубного объединения юных предпринимателей), реализуемое на основе коммуникативно-когнитивного, процессного, индивидуально-ориентированного, субъектно-деятельностного, системного подходов, создает необходимые условия для полноценного развития личности, активизации процессов профессионального и личностного самоопределения, формирования гражданской позиции, подготовки к активной социальной жизни, развития социально значимых компетенций, инвариантных профессионально важных качеств (в частности, ответственности, самодисциплины, коммуникабельности, организованности и др.).

Программно-технологическое обеспечение педагогического сопровождения процесса социального развития старших подростков в условиях жизнедеятельности разновозрастного клубного объединения дополнительного бизнес-образования должно быть гибким, способным адаптироваться к психовозрастным, социокультурным, общеобразовательным особенностям контингента обучающихся, их познавательным потребностям, профессионально-ориентированным интересам, уровню социальной адаптивности. Данное обеспечение должно гарантировать участие старшеклассников в разнообразных активных (интерактивных) формах увлекательного дополнительного образования предпринимательского профиля, способствовать развитию самостоятельности, критического, логического, стратегического, креативного мышления,

метакомпетенций, эмоционального интеллекта, навыков управления конфликтами, социально важных гражданских качеств личности, ориентации на дальнейшее профессиональное обучение и трудовую деятельность.

ЛИТЕРАТУРА

1. Автионова Н.В., Гребенникова В.М., Никитина Н.И. Метод проектов и развитие познавательной активности студентов юридических факультетов вуза // Юридическое образование и наука. – 2022. – № 3. – С. 9-13.
2. Автионова Н.В., Гребенникова В.М., Никитина Н.И. Проектная деятельность студентов вуза как средство формирования межличностных отношений // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2021. – № 5. – С. 276-291.
3. Городецкая Н.И. Формирование готовности старшеклассников к предпринимательской деятельности: Автореф. дис. канд. пед. наук. – М., 2008. – 16 с.
4. Гребенников О.В. Методическое обеспечение педагогического сопровождения социального развития старшеклассников в условиях дополнительного бизнес-образования // В сб.: Традиции и новации в системе профессионального образования. Материалы II Международной научно-практической конференции. – М.: Изд-во «Перспектива», 2023. – С. 68-76.
5. Гребенников О.В., Гребенникова В.М., Никитина Н.И. Управление педагогическими системами. – Краснодар, 2014. – 283 с.
6. Дополнительные общеобразовательные программы по развитию предпринимательских навыков обучающихся: методические рекомендации / сост.: Л.С. Львова. – М. Смарт Ивент, 2021. – 202 с.
7. Егоршина О.В. Воспитание готовности старшеклассников к самостоятельной предпринимательской деятельности: Дис. канд. пед. наук. – М. – 149 с.
8. Колачева Н.В., Быкова Н.Н. Особенности формирования предпринимательской компетенции у обучающихся // Вестник НГИЭИ. – 2016. – № 1(44). – С.29-35.
9. Максимов В.П. Подготовка школьников к предпринимательской деятельности // Педагогика. – 2007. – №8. – С. 63.
10. Малинин В.А. Теория и практика формирования предпринимательских способностей обучающихся в условиях интеграции школы и вуза: дисс. ... д. п. н. – М., 2020. – 253 с.
11. Парамонов А.И. Организационно-педагогические основы предпринимательской подготовки учащихся (в системе дополнительного образования детей): Автореф. дис. ... канд. пед. н. – М., 2000. – 17 с.
12. Пуденко Т.И. Деятельностный подход к обучению старшеклассников основам предпринимательства: Автореф. ... канд. пед. наук. – М, 2008. – 21 с.
13. Усков В.В. Формирование готовности школьников к предпринимательской деятельности в процессе предпрофильной подготовки. Автореф. дисс. к. п. н. – Йошкар-Ола, 2007. – 18 с.

REFERENCES

1. Avtionova N.V., Grebennikova V.M., Nikitina N.I. Project method and development of cognitive activity of university law students // Legal education and science. – 2022. – No. 3. – Pp. 9-13.
2. Avtionova N.V., Grebennikova V.M., Nikitina N.I. Project activity of university students as a means of forming interpersonal relationships // Bulletin of the International Center of Art and Education. – 2021. – No. 5. – Pp. 276-291.

3. Gorodetskaya N.I. Formation of readiness of high school students for entrepreneurial activity: Author's abstract. dis. Ph.D. ped. Sci. – M., 2008. – 16 p.
4. Grebennikov O.V. Methodological support for pedagogical support of social development of high school students in the conditions of additional business education // In: Traditions and innovations in the system of professional education. Materials of the II International Scientific and Practical Conference. – M.: Publishing house “Perspective”, 2023. – Pp. 68-76.
5. Grebennikov O.V., Grebennikova V.M., Nikitina N.I. Management of pedagogical systems. – Krasnodar, 2014. – 283 p.
6. Additional general education programs for the development of entrepreneurial skills of students: methodological recommendations / compiled by: L.S. Lvov. – M. Smart Event, 2021. – 202 p.
7. Egorshina O.V. Raising the readiness of high school students for independent entrepreneurial activity: Dis. Ph.D. ped. Sci. – M. – 149 p.
8. Kolacheva N.V., Bykova N.N. Features of the formation of entrepreneurial competence among students // Bulletin of NGIEI. – 2016. – No. 1(44). – Pp.29-35.
9. Maksimov V.P. Preparing schoolchildren for entrepreneurial activity // Pedagogy. – 2007. – No. 8. – P. 63.
10. Malinin V.A. Theory and practice of forming entrepreneurial abilities of students in the context of integration of school and university: dissertation. ... D.P.N. – M., 2020. – 253 p.
11. Paramonov A.I. Organizational and pedagogical foundations of entrepreneurial training for students (in the system of additional education for children): Abstract of thesis. dis. ...cand. ped. n. – M., 2000. – 17 p.
12. Pudenko T.I. An activity-based approach to teaching high school students the basics of entrepreneurship: Abstract of thesis. ...cand. ped. Sci. – M, 2008. – 21 p.
13. Uskov V.V. Formation of schoolchildren's readiness for entrepreneurial activity in the process of pre-profile preparation. Author's abstract. diss. Ph.D. – Yoshkar-Ola, 2007. – 18 p.

Кананчев Зураб Вахтангович
директор гимназии АНО общеобразовательная «Гимназия Броско»
e-mail: zkananchev@mail.ru

Kananchev Zurab V.
Director of the gymnasium ANO general education "Gymnasium Brosko"

СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ РОЛИ УЧРЕДИТЕЛЯ В СИСТЕМЕ НЕГОСУДАРСТВЕННОЙ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ: РОССИЙСКИЙ И ЗАРУБЕЖНЫЙ ОПЫТ

Аннотация. Статья посвящена исследованию роли, функций и задач учредителя негосударственного образовательного учреждения. Рассмотрены характеристики учредителя в рамках общей организационной структуры и других иерархических уровней персонала частной школы. Проведена сравнительная оценка зарубежного опыта формирования управленческой системы и роли учредителя в сфере образования в странах ОЭСР и на российском рынке образовательных услуг. В заключении статьи представлены рекомендации по внедрению ключевых аспектов в деятельности учредителя негосударственной образовательной организации с целью повышения конечной эффективности в целом.

Ключевые слова: негосударственная образовательная организация, учредитель частной школы, система управления негосударственным образовательным учреждением, организационная структура частной школы.

COMPARATIVE ANALYSIS OF A FOUNDER'S ROLE IN A NON- GOVERNMENTAL EDUCATIONAL ORGANIZATION SYSTEM: RUSSIAN AND FOREIGN EXPERIENCE

Abstract. The article is devoted to study of the role, functions and tasks of a founder in a non-governmental educational institution. Characteristics of the founder within a general organizational structure and other hierarchical levels of private school staff are considered. A comparative assessment of foreign experience in forming a management system, and a role of a founder in educational field in the OECD countries and in the Russian educational services market is conducted. In conclusion the article presents recommendations on implementing the key aspects in activities of a non-governmental educational organization founder, aimed at increasing the ultimate effectiveness in general.

Keywords: non-governmental educational organization, founder of a private school, management system of a non-state educational institution, organizational structure of a private school.

За последние десятилетия система управления образованием стала более сложной с административной точки зрения и все чаще характеризуются механизмами управления, предусматривающими многоцелевое обучение и включающими в себя деятельность различных участников. Процессы принятия решений, требующие привлечения и формирования различных многоуровневых связей между субъектами, действующими на различных уровнях, являются гибкими и подразумевают готовность к поиску компромиссов. Кроме того, во многих странах осуществляется процесс децентрализации, повышается автономия школ и делается больший упор на рыночные механизмы и схемы стимулирования. Эти тенденции формируют контекст, в котором современные системы

образования стремятся распределить обязанности по принятию решений и определить взаимоотношения между различными субъектами школьной системы, с тем чтобы сделать управление в сфере образования более эффективным и действенным (включая и управление отдельными образовательными учреждениями).

В системе образования стран ОЭСР действуют государственные и частные образовательные учреждения.

Государственные школы находятся в ведении государственного органа или учреждения в области образования. Учредителями частных школ, в том числе принимающими участие в управлении, выступают неправительственные организации, такие, как религиозная организация (например, церковь), профсоюз или частное учреждение. Основными представителями учредителя частной образовательной организации выступает директор и Школьный Консультативный Совет.

Частные школы могут зависеть от правительства или быть независимыми от правительства. Частные школы, находящиеся в ведении государства, управляются независимо, но получают более 50% своего основного финансирования от государственных учреждений. Частные школы, независимые от правительства, управляются подобным же образом, но менее 50% их основного финансирования поступает от государственных учреждений.

В целом, в негосударственных школах, как правило, имеются преимущества в виде более высокого уровня автономии, соответствующего объема ресурсов, более благоприятного школьного климата и более высоких показателей успеваемости (по сравнению с образовательными учреждениями, находящимися в ведении государства) [7]. Это в том числе объясняется структурой управления и ролью руководства школы.

Обобщенная структура управления негосударственной образовательной организацией в странах ЕС выглядит следующим образом (Рис. 1):

Рисунок 1 – Структура управления негосударственной образовательной организацией в странах ЕС. Источник: составлено автором на основе [8].



Практически во всех зарубежных частных школах директор является главным администратором школы, а также выступает в качестве ее духовного и образовательного руководителя. Директор отвечает за вынесение независимых решений по широкому кругу программ и функций. Эти обязанности охватывают такие области, как духовное развитие, реализация миссии образовательного учреждения, учебная программа, дополнительные занятия, налоговая политика, дисциплина, кадровая практика, школьные проекты, а также маркетинг и отношения с обществом.

Основными областями, в которых действуют заместители директора, в частных школах стран ОЭСР чаще всего являются образование и учебные вопросы, работа с обучающимися, отрасль спорта, а также экономическое и финансовое развитие школы.

С функциональной точки зрения директор возглавляет исполнительное и стратегическое руководство образовательной организацией, он нередко является и председателем Школьного Консультативного Совета.

Важно отметить, что Школьные Консультативные Советы призваны быть руководящими, а не управленческими советами. Хотя они и осуществляют надзор за руководством школы, цель Школьного Консультативного Совета заключается в том, чтобы отражать интересы общества.

В целом, существует четыре основные модели функционирования Школьных Консультативных Советов: оперативная, управленческая, традиционная и политическая модель.

- Оперативная модель: оперативное управление сосредоточено на принятии решений. Данная модель предполагает процесс обсуждения с последующим принятием решений, а также с поиском решений по последствиям, возникшим в ходе ранее принятых решений. Эта модель обоснована в ситуации внедрения новых курсов и процессов развития образовательного учреждения.

- Управленческая модель: подразумевает разделение Школьного Консультативного Совета на комитеты, каждому из которых выделяется соответствующая подконтрольная область (бюджетирование, отношение с общинами, наука и образование и пр.). Каждый комитет уполномочен принимать решения по своей области надзора, что в конечном итоге может привести к рационализации процесса принятия решений.

- Традиционная модель: при использовании данной модели Председатель Школьного Консультативного Совета осуществляет надзор за повседневной деятельностью, в то время как остальные члены Совета отвечают за другие области (стратегическое развитие, повышение имиджа школы, работа со СМИ и т.д.). При данной модели директор школы нередко является Председателем Совета.

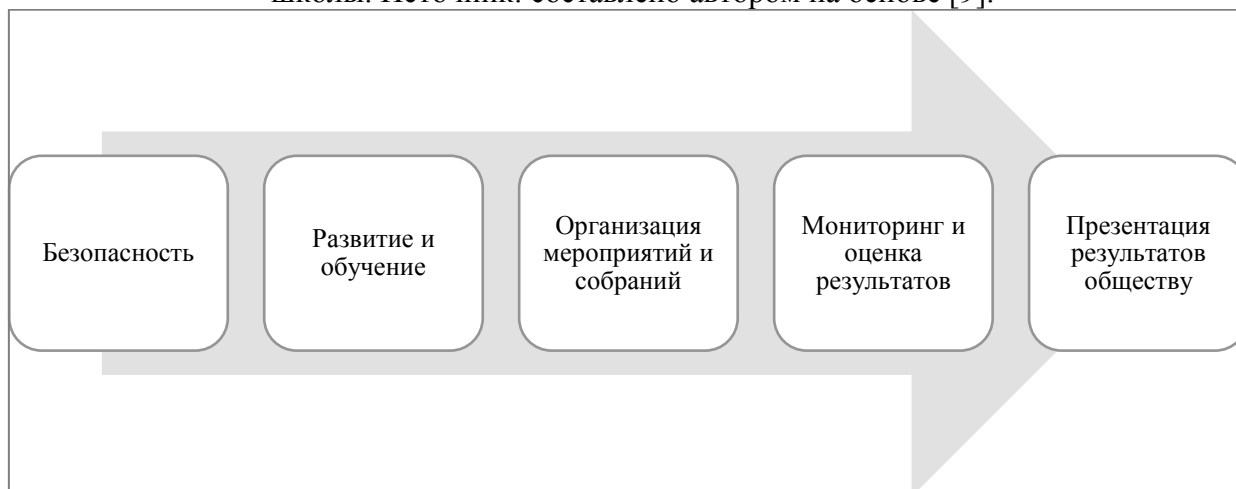
- Политическая модель: подразумевает определение и обсуждение политических курсов развития образовательного учреждения в рамках Школьного Совета. Советы могут проводить политику, выражая свои приоритеты, а затем принимать решения, которые с ней согласуются. Внедрение данной модели обеспечивает высокую эффективность, т.к. в этом случае члены Совета выступают как единое целое, а также обеспечивают прозрачность в отношениях с обществом. Примечательно, что в США в более чем 60% частных образовательных организациях применяется политическая модель принятия решений [4].

Основными функциональными зонами деятельности Школьного Консультативного Совета в лучших зарубежных частных образовательных учреждениях являются следующие (Рис. 2):

Школьный Консультативный Совет несет ответственность за обеспечение безопасности защиты данных учащихся и персонала, в том числе в рамках повседневной деятельности частного образовательного учреждения. Для этого используются различные защитные технологии и приложения, позволяющие сформировать внутреннюю систему защиты всех данных и информации в рамках школы.

Он также играет ключевую роль в выборе курса стратегического развития образовательного учреждения, в том числе связанного с обучением и повышением квалификации персонала.

Рисунок 2 – Функциональные зоны работы Школьного Консультативного Совета частной школы. Источник: составлено автором на основе [9].



Члены Школьного Консультативного Совета также отвечают за организацию мероприятий и проведение собраний – также в рамках стратегического развития. Результаты наиболее значимых мероприятий и основополагающие итоги по проведенным совещаниям представляются в пресс-релизах школы и нередко вывешиваются в открытом доступе (в сети Интернет на официальном сайте школы, на соответствующих Интернет-площадках, посвященных образованию, а также в иных видах СМИ).

Соответственно, мониторинг и оценка результатов предполагает публичную демонстрацию результатов, достигнутых в рамках деятельности частного образовательного учреждения. Сюда же относится процесс целеполагания с разбивкой на задачи, которые впоследствии «спускаются» по иерархической организационной структуре школы вниз для их непосредственного исполнения.

Периодическая презентация достигнутых результатов в обществе и в открытом доступе – еще одна функциональная зона работы Школьного Консультативного Совета. Именно за счет нее возможно повышение узнаваемости, престижа и репутации образовательного учреждения в обществе, что, в конечном счете, способствует увеличению притока обучающихся в учреждении [3].

В российской нормативно-правовой практике под негосударственным образовательным учреждением подразумевается образовательная организация, сформированная физическими или юридическими лицами, либо их объединениями, за исключением иностранных религиозных организаций [1].

Обобщенная структура российской негосударственной образовательной организации представляет собой следующее (Рис. 3):

Как и в зарубежных странах, Учредитель выступает в качестве высшего органа управления. Он отвечает преимущественно за стратегическое развитие и формирование долгосрочного видения школы (включая вопросы юридического характера, такие, как создание школой других юридических лиц и филиалов, открытие представительств). Учредитель также утверждает Устав учреждения и вносит соответствующие корректировки при необходимости. Учредитель выступает в качестве основополагающего органа, контролирующего ключевые аспекты деятельности школы посредством принятия периодических отчетов о работе (особенно подготовленных по окончании учебного года). Учредитель также принимает участие в формировании системы социальных гарантий для персонала образовательного учреждения.

Рисунок 3 – Структура российской негосударственной образовательной организации.

Источник: составлено автором.



Он выносит окончательное решение о предоставлении возможности обучения для некоторых категорий учащихся (например, о предоставлении более низкой стоимости обучения либо о зачислении учащегося более раннего либо более позднего возраста, с учетом общепринятых требований и порядка приема обучающихся в школе). При возникновении нестандартной конфликтной ситуации, которую невозможно решить силами последующих уровней управления, Учредитель несет ответственность за ее разрешение, с возможностью сохранения соответствующего уровня репутации и статуса образовательного учреждения.

Учредитель назначает непосредственно Директора школы, выполняющего роль исполнительного и оперативного органа руководства.

В отличие от зарубежных негосударственных образовательных учреждений, в российской практике Директор именно в тактическом плане обязан реализовывать все стратегические цели, поставленные Учредителем перед ним и его подчиненными. Необходимо еще раз отметить, что данные цели касаются как непосредственно реализации образовательной деятельности школы, так и ее вспомогательных функциональных областей (таких, как финансово-экономическая, маркетинговая, хозяйственная и другие виды деятельности).

Директор выступает в качестве ключевого представителя образовательного учреждения на рынке образовательных услуг и в обществе, он является по своей сути гарантом статусности, рейтинга и престижа школы.

Директор отвечает за реализацию и контроль оперативной деятельности школы: он утверждает штатное расписание, согласовывает систему оплаты труда персонала, осуществляет прием и увольнение сотрудников школы. Директор выступает в качестве последней инстанции по подготовке отчета о деятельности школы, предоставляемого впоследствии Учредителю.

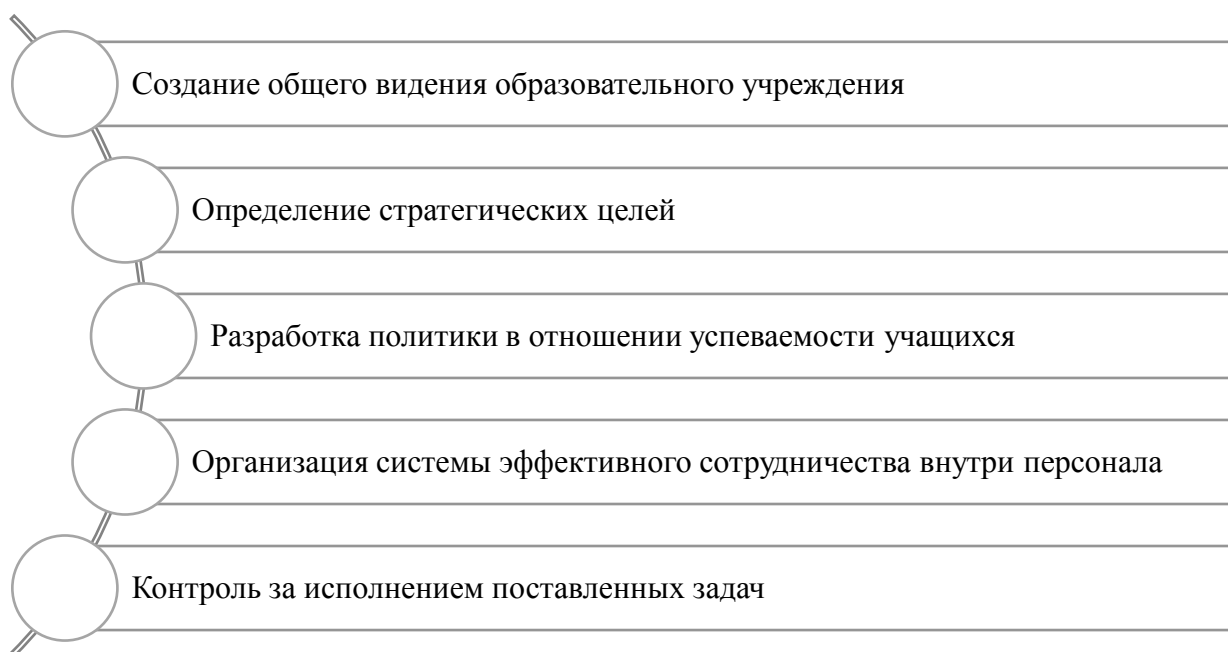
Директор является оплотом эффективной системы коммуникации с различными сторонами, прямо либо косвенно задействованными в образовательном процессе: родителями, учащимися, учителями и другими категориями персонала, органами государственной власти территории нахождения образовательного учреждения.

Общее собрание сотрудников и Педагогический совет негосударственного образовательного учреждения подчиняются непосредственно Директору и Учредителю.

Они выступают в качестве коллегиальных органов управления школы и отвечают за формирование качественной и эффективной среды, необходимой для реализации образовательного процесса. Данная область подразумевает обсуждение и совместный поиск решений на вопросы и задачи, поставленные Учредителем и Директором, включая участие в разработке актов и правил, которые, в свою очередь, регулируют и определяют деятельность образовательного учреждения.

Таким образом, с учетом анализа зарубежного опыта функций и роли руководящих органов негосударственной образовательной организации, необходимо отметить следующие основополагающие аспекты, которых следует придерживаться при построении работы учредителей частной школы (Рис. 4):

Рисунок 4 – Ключевые аспекты работы учредителя негосударственного образовательного учреждения. Источник: составлено автором на основе [6].



Создание общего видения образовательного учреждения подразумевает, что все уровни руководства, а также рядовой персонал школы осознают, в каком стратегическом направлении следует развиваться, и к чему стремится в итоге школа в целом. Общее видение чрезвычайно важно, т.к. именно оно является ключевым ориентиром для вынесения решений, формирования работы коллегиальных органов управления и определения смысла в повседневной рутинной работе учителей школы. Необходимо также отметить значимость постоянной поддержки со стороны Учредителя действий Директора и его подчиненных.

Определение стратегических целей образовательного учреждения осуществляется на основе видения. Эти цели представляют собой конкретные задачи, способствующие более четкому пониманию персонала, что именно следует предпринять для развития школы. Так, например, цель повышения рейтинга образовательного учреждения на рынке образовательных услуг подразумевает решение ряда тактических задач, таких, как повышение уровня успеваемости обучающихся, рост степени квалификации и уровня компетентности преподавательского состава, создание среды и условий для эффективного обучения и работы как для учащихся, так и для персонала [2].

В свою очередь, разработка политики в отношении успеваемости учащихся представляет собой поиск направлений по повышению общей эффективности и результативности обучающихся школы. На сегодняшний день, по данным проведенных

исследований в области наилучшей практики в этом вопросе, ключевым фактором выступает уровень вовлеченности преподавательского состава в процесс обучения [10; 12].

Достижение стратегических целей образовательного учреждения невозможно без должной организации системы эффективного сотрудничества внутри персонала. Данная система предполагает поиск наиболее оптимальной модели коммуникации и делегирования полномочий среди различных уровней иерархии персонала: на практике в некоторых зарубежных частных школах действует проектная система управления – в зависимости от поставленной задачи привлекаются те или иные сотрудники, невзирая на уровни иерархической подчиненности в рамках организационной структуры. Например, для задачи по повышению престижа школы организовывается мероприятие по проведению конкурса по творческим проектам в определенной сфере. Участниками организации выступают как рядовые учителя, так и заместители директора по учебно-воспитательной и научной работе, которые, в свою очередь, отчитывают представителю Учредителя о достигнутых результатах [5].

Наконец, проведение периодического мониторинга и контроля за исполнением и достижением поставленных задач позволит улучшить степень исполнительности среди персонала, а также определить последующие направления для дальнейшего развития школы.

Таким образом, внедрение выше представленных аспектов работы учредителя негосударственного образовательного учреждения будет способствовать росту статусности школы на рынке образовательных услуг и в обществе, а также в целом повысить общий уровень эффективности деятельности образовательного учреждения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Негосударственное образовательное учреждение: участник правоотношений в сфере образования / Портал «Право денег». – URL: <https://pravodeneg.net/biznes/negosudarstvennoe-obrazovatelnoe-uchrezhdenie.html?ysclid=lozk8ju3y0123878139> (дата обращения 10.11.2023)
2. 7 measures you should take to improve the quality of education in your school / Varthana website. – URL: <https://varthana.com/school/7-measures-you-should-take-to-improve-the-quality-of-education-in-your-school/> (дата обращения 10.11.2023).
3. Akbiyik, U. Integration of Education, Business and Marketing Management in Private School Management / U. Akbiyik, K.S. Yidirimer // Collaborate, Science. – 2022. – №4(8-5). – Pp. 85-99.
4. Ford, M.R. Understanding School Boards and Their Use of Different Models of Governance / M.R. Ford, D.M. Ihrke // Journal of public and nonprofit affairs. – 2016. – №2 (2). 2016. – Pp. 67-81.
5. How to effectively manage a school? / EDU Step Up Portal. – URL: <https://edustepup.com/en/how-to-manage-a-school-effectively> (дата обращения 10.11.2023).
6. Improvement Reviews and Reflection / Shaping Governance Portal. – URL: <https://shapinggovernance.co.uk/external-reviews-of-governance/> (дата обращения 10.11.2023).
7. Management and funding. Public and private schools: how management and funding relate to their socio-economic profile / OECD Library. – URL: <https://www.oecd-ilibrary.org/docserver/9789264175006-5-en.pdf?expires=1699345241&id=id&accname=guest&checksum=EFDD0982EA82CD302C9AC4D37FE6D34A> (дата обращения 10.11.2023).

8. Organisation and governance. Organisation of private education in Austria / European Commission. – URL: <https://eurydice.eacea.ec.europa.eu/national-education-systems/austria/organisation-private-education> (дата обращения 10.11.2023).
9. School board governance models and best practices / Diligent portal. – URL: <https://www.diligent.com/resources/blog/school-board-governance-model> (дата обращения 10.11.2023).
10. Teachers matter. Measuring teacher effectiveness / RAND Education and labor. – URL: <https://www.rand.org/education-and-labor/projects/measuring-teacher-effectiveness/teachers-matter.html#:~:text=Many%20factors%20contribute%20to%20a,related%20factors%2C%20teachers%20matter%20most> (дата обращения 10.11.2023).
11. Vorovshchikov S.G., Lyubchenko O.A., Shakhmanova A.Sh., Marinyuk A.A., Bold L. Networking of educational organizations of general and higher education: infrastructure project // Theory and Practice of Project Management in Education: Horizons and Risks. International Scientific and Practical Conference. 2020. P. 3015.

REFERENCES

1. Non-governmental educational institution: participant in legal relations in education / «Pravo deneg» Portal. – URL: <https://pravodeneg.net/biznes/negosudarstvennoe-obrazovatelnoe-uchrezhdenie.html?ysclid=lozk8ju3y0123878139>
2. 7 measures you should take to improve the quality of education in your school / Varthana website. – URL: <https://varthana.com/school/7-measures-you-should-take-to-improve-the-quality-of-education-in-your-school/>
3. Akbiyik, U. Integration of Education, Business and Marketing Management in Private School Management / U. Akbiyik, K.S. Yidirimer // Collaborate, Science. – 2022. – №4(8-5). – Pp. 85-99.
4. Ford, M.R. Understanding School Boards and Their Use of Different Models of Governance / M.R. Ford, D.M. Ihrke // Journal of public and nonprofit affairs. – 2016. – №2 (2). 2016. – Pp. 67-81.
5. How to effectively manage a school? / EDU Step Up Portal. – URL: <https://edustepup.com/en/how-to-manage-a-school-effectively>
6. Improvement Reviews and Reflection / Shaping Governance Porta. – URL: <https://shapinggovernance.co.uk/external-reviews-of-governance/>
7. Management and funding. Public and private schools: how management and funding relate to their socio-economic profile / OECD Library. – URL: <https://www.oecd-ilibrary.org/docserver/9789264175006-5-en.pdf?expires=1699345241&id=id&accname=guest&checksum=EFDD0982EA82CD302C9AC4D37FE6D34A>
8. Organisation and governance. Organisation of private education in Austria / European Commission. – URL: <https://eurydice.eacea.ec.europa.eu/national-education-systems/austria/organisation-private-education>
9. School board governance models and best practices / Diligent portal. – URL: <https://www.diligent.com/resources/blog/school-board-governance-model>
10. Teachers matter. Measuring teacher effectiveness / RAND Education and labor. – URL: <https://www.rand.org/education-and-labor/projects/measuring-teacher-effectiveness/teachers-matter.html#:~:text=Many%20factors%20contribute%20to%20a,related%20factors%2C%20teachers%20matter%20most>
11. Vorovshchikov S.G., Lyubchenko O.A., Shakhmanova A.Sh., Marinyuk A.A., Bold L. Networking of educational organizations of general and higher education: infrastructure project // Theory and Practice of Project Management in Education: Horizons and Risks. International Scientific and Practical Conference. 2020. P. 3015.

Жарков Анатолий Дмитриевич
доктор педагогических наук, профессор,
Заслуженный работник культуры Российской Федерации,
академик Российской академии естественных наук,
профессор кафедры социально-культурной деятельности
ФГБОУ ВО «Московского государственного института культуры»
e-mail: kdd007@bk.ru

Zharkov Anatoly D.
Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,
Honored Worker of Culture of the Russian Federation,
Academician of the Russian Academy of Natural Sciences,
Professor of the Department of Social and Cultural Activities
Moscow State Institute of Culture

ЦЕЛЕПОЛАГАНИЕ – СИСТЕМООБРАЗУЮЩИЙ ЭЛЕМЕНТ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Аннотация. В статье рассматривается целеполагание как системообразующий элемент социально-культурной деятельности. Целеполагание в социально-культурной педагогике оказывает огромное влияние на развитие, воспитание, формирование и самовоспитание личности. Важным регулятором выбора жизненных целей личностью в условиях социально-культурной педагогики становится совокупность представлений о себе, взаимосвязанных с личностью факторов, обеспечивающих социокультурную ситуацию.

Ключевые слова: целеполагание, системообразующий элемент, социально-культурная деятельность.

GOAL-SETTING IS A SYSTEM-FORMING ELEMENT OF SOCIO-CULTURAL ACTIVITY

Annotation. The article considers goal-setting as a system-forming element of socio-cultural activity. Goal-setting in socio-cultural pedagogy has a huge impact on the development, upbringing, formation and self-education of the individual. An important regulator of the choice of life goals by a person in the conditions of socio-cultural pedagogy becomes a set of self-concepts, interrelated with personality factors that ensure the socio-cultural situation.

Keywords: goal-setting, system-forming element, socio-cultural activity.

Педагогическая наука имеет свою историю становления, законы и закономерности функционирования и развития, исследования действительности, методологии, теории, технологии.

«Педагогика изучает воспитывающее воздействие тех общественных институтов, которые формируют и организуют нравственную связь между поколениями. Эти отношения отражают в себе традиции обычаи и преемственность поколений.

Педагогика как наука на основе законов воспитания стремится к созданию эффективной целостности педагогического процесса, что позволяет воспитывать личность». [2; С. 7]

Высшая аттестационная комиссия и Академия образования Российской Федерации постоянно ведут поиск совершенствования структуры научных специальностей.

Актуальным шагом стало объединение научной специальности 13.00.05 – Теория, методика и организация социально-культурной деятельности со специальностью 13.00.01 – Общая педагогика, история педагогики и образования.

Это изменило автономию и конструкцию специальности «Теория, методика и организация социально-культурной деятельности».

В связи с произошедшим вариантом объединения паспортов научных специальностей 13.00.05 – Теория, методика и организация социально-культурной деятельности и 13.00.01 – Общая педагогика, история педагогики и образования предстоит сложная задача не только ученым данной специальности педагогической науки, но и смежным найти границы и интегрирующие и синтезирующие элементы для достижения конкретно поставленных целей.

Здесь надо отметить цель объединения двух научных дисциплин.

На наш взгляд, в современный период социальных, политических, экономических проблем необходима интеграция на основе законов педагогики для наиболее эффективного вхождения в социально-культурную жизнь государства, жизнеобеспечения общества и конкретных личностей, в конкретно-исторических условиях.

Естественно, что эта интеграция предполагается как функционирование нового феномена, созданного на основе педагогического закона единства содержания, форм, средств и методов образования и воспитания не только в образовательных учреждениях, но и социуме.

Жаркова А.А. считает, что: «Педагогика социально-культурной деятельности связана с общественным взаимодействием отношений. Здесь действуют наиболее общие и важные тенденции, определяющие характер требования общей педагогики к современной личности, ее воспитанию, самовоспитанию в условиях досуга. Здесь идет осуществление естественной смены поколений, подготовки и развития новых кадров, способных вести воспитание на новом уровне, определять устойчивые тенденции - требования, оказывающие существенное влияние на характер и протекание жизненных процессов в мире и нашем обществе.

Общая педагогика, как и все специальные педагогики изучает целенаправленную деятельность, с целью передачи полученного социального и культурного опыта следующим поколениям». [2; С. 13]

Общая педагогика до этого объединения рассматривалась как общая теория более высокого уровня относительно социально-культурной деятельности.

А теория социально-культурной деятельности для деятельности учреждений культуры и искусств воспринималась как теория среднего звена. Следовательно, для деятельности учреждений культурно-досугового и социально-культурного типа отсутствует конкретная методология.

Многие философы считают, что философия появилась на земле потому, что с появлением рабов позволило высвободить у людей свободное время. Это же послужило и возникновению педагогики как науки о воспитании и образовании. Поэтому появление роботов и искусственного интеллекта может внести дополнительные проблемы не только в социально-культурную педагогику, но и в жизнеобеспечение государства вообще.

Возможность выбора у педагога позволяет правильно принять верное решение, где целеполагание - ведущий компонент.

Что же касается вопроса о историческом походе к деятельности учреждений социально-культурного и культурно-досугово типа, то он отвечал в рамках специальной методологии для поиска смыслового содержания программы.

Педагогика гипотетически была и остается частью жизненного уклада людей на Земле. Она, как и философия, воздействует на разум личности и разумным путем

воздействует на весь мир. Именно разум соединяет мыслящую и действующую составляющие личности. Отсюда цели становятся разумными и неразумными, а, следовательно, и формируются соответствующие отношения.

Э.Д. Телегина сделала общий вывод: «Мышление функционирует как деятельность мотивированная, целенаправленная, отвечающая потребностям и установкам личности, включенная в общую систему других разнообразных видов деятельности, создающих фон, контекст для ее развертывания...». [13; С. 86]

А «мыслить человек начинает тогда, когда у него возникает потребность что-то понять. Мышление обычно начинается с проблемы или вопроса, с удивления или недоумения, с противоречия...». [11; С. 369]

Затем в действие вступают мотивы, которые определяют смысл деятельности личности и отражают все многообразие мира и реализуются посредством достижения цели в конкретном процессе.

«Человечество далеко прошло по этому пути, но, тем не менее, пока мы стоим лишь только у истоков знаний об этих таинствах.

Пока можно сделать один вывод: жизнь на Земле уникальна и что человек - последняя и лучшая форма эволюции, что именно для него создано лучшее место в мире - планета Земля. Жизнь на ней - всего лишь одна ступенька эволюции, протекающая по законам природы, и нам, как отдельным личностям, так и всему роду, отведен относительно небольшой исторический период в хронике Земли. Надо использовать его наилучшим образом. Пока человек занимает верхнюю ступеньку в иерархии живых существ, стоит попытаться занять то место, которое отводим себе в наших представлениях об идеале». [10; С. 36]

Движение человека к идеалу – главная из целей и смысл жизни на Земле. Поскольку только человек обладает силой и волей познания и воспитания самого себя, способен властвовать над собой и другими, то ему всегда нужна определенная цель.

И.П. Павлов отмечал, «человек есть система, как и всякая другая в природе, подчиняющаяся неизбежным и единым для всей природы законам; но система в горизонте нашего современного научного видения единственная по высочайшему саморегулированию. Наша система в высочайшей степени саморегулирующаяся, сама себя поддерживающая, восстанавливающая, поправляющая и даже совершенствующая». [5; С. 113]

Целеполагание в социально-культурной педагогике оказывает огромное влияние на развитие, воспитание, формирование и самовоспитание личности. «В данном контексте личность определяется тем, что она знает, ценит и как она созидает, с кем и как она общается, каковы ее социально-культурные потребности и как она их удовлетворяет.

Для выбора целей в условиях социально-культурной деятельности личности важно знать и уметь корректировать свои жизненные планы. Жизненный план личности представляет собой систему взаимосвязанных и обобщенных целей, поставленных перед собой личностью, интеграцию и соподчинение ее мотивов, становление устойчивого ядра ценностных ориентаций. Жизненный план - явление одновременно жизненного и социально-культурного порядка». [5; С.108]

Надо всегда помнить о том, что каждое дело, действие личности в быту или в профессиональной деятельности, ибо цель – средства – результат, три незыблемых ведущих компонента любого педагогического процесса.

Поэтому акцентируем внимание на незыблемых целях личности, которые должны быть представлены в каждом жизненном плане. Речь идет о таких целях как «стать личностью» и «желание полностью реализовать себя в этой жизни».

На протяжении всей истории философии понятие цели носило противоречивый характер. Это зависело от авторов формулировки. Одни считали, что в основе должен быть целый набор идей в каждой цели: стратегические и тактические, где целью выступает как механизм интеграции различных идей в систему целей. Другой подход – это цель – как идеальный проект действия, определяющий отбор содержания выразительных средств для достижения результата – как совокупности всех мыслительных усилий и предметных действий всех участников.

Теоретически здесь высвечиваются три принципа целеполагания: экстенсивный, продуктивный и интенсивный.

Идеальная модель в образовании создается из целей исторических, социальных и культурных ценностей, «при сложившейся готовности конкретного общества к целерациональному действию. Кроме того, данный процесс истолковывался как ценностное и нормативное моделирование, как порождение ценностных установок и опирающихся на них конструируемых образов образования. Целеполагание, иными словами, непрерывный интеллектуальный процесс, который представлен в самой модели образования». [1; С.21]

Цель – это всегда стремление к будущему, к очередному достижению, к желаемому, ожидаемому. Для чего необходимо в любом процессе, чтобы цель соотносилась с нравственно-ценностными установками общества.

Поэтому целенаправленное воздействие на уровне сознания и подсознания, волевых усилий, внимания, воображения и памяти и т.д. показывает, насколько это сложный, многогранный процесс.

Важным регулятором выбора жизненных целей личностью в условиях социально-культурной педагогики становится совокупность представлений о себе, взаимосвязанных с личностью факторов, обеспечивающих социокультурную ситуацию.

Х.А. Ливрага писал: «Жизнь как таковая, проявляет себя как деятельность, активность: все, что активно, мы называем живым, а все то, что не дотягивает до этой границы, имеет какую-то иную жизнь, которую мы порой просто не способны понять.

Ведь существуют боги, а они, безусловно, живые. Но они являются живыми в ином измерении, отличном от того, в котором существуем мы. Они живут на одном уровне сознания и на другом уровне времени. Понятие времени тоже весьма относительно. И за всеми ими относительностями нам нужно различать сокровенный смысл жизни». [9; С.13]

С точки зрения социально-культурной педагогики, личность становится перед выбором единственно эффективного решения – это постановка цели в понимании смысла жизни, образа жизни, культурного мира.

Важное значение в определении этих целей – жизненный опыт каждой личности. Личность всегда достойна признания, способна помочь ближнему.

При построении жизненного плана по поиску смысла жизни выстраивается «дерево целей». Это требования к себе. Анализ реальных возможностей в достижении целей в жизни, освоении смысложизненных реальностей и таинств. Постигание таинств жизни позволяет личности выработать концептуальный подход освоения накопленных обществом ценностей в контексте современных цивилизационных процессов. Постепенно в сознание личности, цели преобразуются в потребности, побуждающие ее волю, мотивы, и становятся сознательной деятельностью.

«Цель – это функция потребности» [12; С.446], потребность выступает как объективное достижение целей и удовлетворение потребностей личности достигается конкретными технологиями обучения и деятельности учреждений культуры и искусства.

В учебном процессе цель есть в каждой предметной деятельности. Это предметы: режиссура, драматургия, танец, музыка, кино, чтение стихов, эстрада и т.д. Все зависит от

индивидуальных качеств педагога, который помогает студентам освоить новые знания, умения и навыки воспитательного воздействия.

Чтобы добиться эффективности надо знать арсенал технологий социально-культурной деятельности. Это позволит вычлени из огромного числа педагогических технологий нужную. А.Д. Жарков отмечал, что: «Главная мысль здесь состоит в том, что каждая технология социально-культурной деятельности обладает определенным строением, структурой, которая включает материальную форму, воспринимаемую с помощью органов чувств; замещаемый (обозначаеый) предмет (денотат); значение (или смысл) действий, определяемых пространством-временем и социокультурной ситуацией.

Каждая социально-культурная технология есть продуманная система знаний, благодаря которым в определенной последовательности и определенным образом замысел воплощается в конкретной форме деятельности и ее результатах на основе значения людей, личности, ее продуктивного состояния». [5; С.233]

Каждая технология, есть средство достижения конкретной воспитательной идеи как в вузах культуры, так и в учреждениях социально-культурного и культурно-досугового типа.

Педагогические технологи занимают в структуре социально-культурных ведущее положение потому, что они обеспечивают достижение цели в системе обучения и усвоения студентами знаний, умений и навыков.

Значит, целеполагание в социальной педагогике проходит через все исторические науки развития, поэтапной разработки и реализации теоретических наработок в практику.

Отсюда, достижение цели – это многоступенчатый, сложный процесс, который будет оптимальным при совпадении целей социально-культурной педагогики и жизненных целей личности.

Наконец, цель статьи – продемонстрировать практическую применимость изложенных здесь соображений, подчеркнуть ее практическую значимость.

ЛИТЕРАТУРА

1. Грановская Р.Т. Интуиция и искусственный интеллект. – Л., 1991.
2. Жаркова А.А. Педагогика социально-культурной деятельности. – М.: МГИК, 2021.
3. Жаркова А.А. Теоретические основы социально-культурной деятельности // Мир науки, культуры, образования. 2018. № 5 (72). С. 163-166.
4. Жаркова А.А. Развитие личности в условиях социально-культурной деятельности: парадигмальный подход // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2010. № 6 (38). С. 90-97.
5. Жарков А.Д. Теория, методика и организация социально-культурной деятельности. – М.: МГИК, 2012.
6. Жарков А.Д. Методологии социально-культурной деятельности // Мир науки, культуры, образования. 2018. № 5 (72). С. 160-163.
7. Жарков А.Д. Влияние пространства-времени на функционирование социально-культурной деятельности // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2014. № 6 (62). С. 106-110.
8. Жарков А.Д. Социально-культурная политика государства - важнейшее условие функционирования социально-культурной деятельности // Культура и образование. 2013. № 1 (10). С. 65-72.
9. Ливрага Х.А., Гусман Д.С. Сокровенный смысл жизни: Сб. – М.: Культурный центр «Новый Акрополь», 2003.
10. Павлов И.П. Полн.собр.соч. – Т. 1. – М., 1956.
11. Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии: в 2 т. – Т. 1. – М., 1989.

12. Симонов В.П. Современное состояние рефлексивной теории и перспективы ее развития // Журнал высшей нервной деятельности им. И.П. Павлова. Т. XXIII. – М., 1983.
13. Телегина Э.Д. Роль мотивов в управлении мыслительной деятельностью // Теоретические проблемы управления познавательной деятельностью учащихся. Доклады Всесоюзной конференции. – М., 2003.

REFERENCES

1. Granovskaja R.T. Intuicija i iskusstvennyj intellekt. – L., 1991.
2. Zharkova A.A. Pedagogika social'no-kul'turnoj dejatel'nosti. – М.: MGIK, 2021.
3. Zharkova A.A. Teoreticheskie osnovy social'no-kul'turnoj dejatel'nosti // Mir nauki, kul'tury, obrazovanija. 2018. № 5 (72). Pp. 163-166.
4. Zharkova A.A. Razvitie lichnosti v uslovijah social'no-kul'turnoj dejatel'nosti: paradigmal'nyj podhod // Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. 2010. № 6 (38). Pp. 90-97.
5. Zharkov A.D. Teorija, metodika i organizacija social'no-kul'turnoj dejatel'nosti. – М.: MGIK, 2012.
6. Zharkov A.D. Metodologii social'no-kul'turnoj dejatel'nosti // Mir nauki, kul'tury, obrazovanija. 2018. № 5 (72). Pp. 160-163.
7. Zharkov A.D. Vlijanie prostranstva-vremeni na funkcionirovanie social'no-kul'turnoj dejatel'nosti // Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. 2014. № 6 (62). Pp. 106-110.
8. Zharkov A.D. Social'no-kul'turnaja politika gosudarstva - vazhnejshee uslovie funkcionirovanija social'no-kul'turnoj dejatel'nosti // Kul'tura i obrazovanie. 2013. № 1 (10). Pp. 65-72.
9. Livraga H.A., Gusman D.S. Sokrovennyj smysl zhizni: Sb. – М.: Kul'turnyj centr «Novyj Akropol'», 2003.
10. Pavlov I.P. Poln.sobr.soch. – Т. 1. – М., 1956.
11. Rubinshtejn S.L. Osnovy obshhej psihologii: v 2 t. – Т. 1. – М., 1989.
12. Simonov V.P. Sovremennoe sostojanie reflektornoj teorii i perspektivy ee razvitija // Zhurnal vysshej nervnoj dejatel'nosti im. I.P. Pavlova. Т. XXIII. – М., 1983.
13. Telegina Je.D. Rol' motivov v upravlenii myslitel'noj dejatel'nost'ju // Teoreticheskie problemy upravlenija poznavatel'noj dejatel'nost'ju uchashhihsja. Doklady Vsesojuznoj konferencii. – М., 2003.

Лазарев Максим Александрович
кандидат педагогических наук, профессор РАЕ, главный специалист,
Вольное экономическое общество России,
департамент научных конференций и Всероссийских проектов
e-mail: humanityspace@gmail.com

Бочкарева Екатерина Дмитриевна
кандидат педагогических наук,
документовед постоянно действующей приемной комиссии
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
e-mail: bochkareva.ed@mail.ru

Lazarev Maxim A.
Candidate of Pedagogical Sciences,
Professor of the Russian Academy of Economics, Chief Specialist,
Free Economic Society of Russia,
Department of Scientific Conferences and All-Russian Projects

Bochkareva Ekaterina D.
candidate of pedagogical sciences,
document manager of the permanent selection committee
Moscow State Institute of Culture

ВОСПИТАНИЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ МОЛОДЕЖИ В УЧРЕЖДЕНИЯХ КУЛЬТУРЫ И ОБРАЗОВАНИЯ – ФУНДАМЕНТАЛЬНАЯ ОСНОВА ГОСУДАРСТВЕННОЙ КУЛЬТУРНОЙ ПОЛИТИКИ РОССИИ

Аннотация. Статья посвящена воспитанию исторической памяти молодежи в учреждениях культуры и образования как фундаментальной основе государственной культурной политики России. Государственная культурная политика России имеет важное значение в воспитании исторической памяти молодежи. Она направлена на сохранение и популяризацию исторического наследия, формирование гражданской и национальной идентичности, а также патриотическое воспитание.

Ключевые слова: воспитание исторической памяти, молодежь, учреждения культуры и образования, фундаментальная основа, государственная культурная политика России.

THE EDUCATION OF THE HISTORICAL MEMORY OF YOUNG PEOPLE IN CULTURAL AND EDUCATIONAL INSTITUTIONS IS THE FUNDAMENTAL BASIS OF THE STATE CULTURAL POLICY OF RUSSIA

Abstract. The article is devoted to the education of the historical memory of young people in cultural and educational institutions as the fundamental basis of the state cultural policy of Russia. The state cultural policy of Russia is of great importance in educating the historical memory of young people. It is aimed at the preservation and popularization of historical heritage, the formation of civil and national identity, as well as patriotic education.

Keywords: education of historical memory, youth, cultural and educational institutions, fundamental basis, state cultural policy of Russia.

Государственная культурная политика России является комплексом мер и программ, разработанных и реализуемых государством для поддержки и развития культуры, искусства и национального наследия страны. Ее целью является сохранение и продвижение культурного богатства России, поддержка творческих отраслей и обеспечение доступа граждан к культурным ценностям.

«Культура России – такое же ее достояние, как и природные богатства. В современном мире культура становится значимым ресурсом социально-экономического развития, позволяющим обеспечить лидирующее положение нашей страны в мире благодаря привлекательности российской системы ценностей» [10].

Основные принципы и направления государственной культурной политики России включают следующее:

1. Сохранение и поддержку культурного наследия. Государство осуществляет меры по сохранению и защите исторических памятников, музеев, архивов и библиотек. Финансируется реконструкция и реставрация объектов культурного наследия, а также их научное изучение и доступность для широкой аудитории.

2. Поддержка развития культурных индустрий. Государственная политика направлена на стимулирование творческой деятельности и развитие культурных отраслей, таких как литература, кино, театр, музыка, изобразительное искусство и др. Создаются программы и финансовые механизмы для поддержки талантливых молодых художников, писателей, музыкантов и других творческих личностей.

3. Популяризация национальной культуры. В рамках государственной культурной политики проводятся программы и проекты, направленные на популяризацию национальной культуры, а также организуются фестивали, выставки, концерты, соревнования и другие мероприятия, на которых представляются национальные традиции, ремесла, музыка, танцы и др.

4. Развитие международного культурного сотрудничества. Государство активно поддерживает участие российских художников, музыкантов, театров и культурных организаций в международных проектах, что способствует обмену опытом, расширению культурных связей и продвижению российской культуры за рубежом.

5. Доступность и разнообразие культурных мероприятий. Государство уделяет внимание созданию доступных условий для получения культурного опыта. Развивается сеть культурных учреждений, библиотек, музеев, театров и других культурных объектов. Проводятся меры по снижению стоимости билетов на культурные мероприятия, включая программы бесплатного посещения для студентов, пенсионеров и других социальных категорий.

В Основах государственной культурной политики РФ, утвержденных Указом Президента Российской Федерации от 25 января 2023 года N 35 делается акцент на том, что «На протяжении всей отечественной истории именно культура сохраняла, накапливала и передавала новым поколениям духовный опыт нации, обеспечивала единство многонационального народа России, воспитывала чувства патриотизма и национальной гордости, укрепляла авторитет страны на международной арене.

Утверждение приоритета культуры призвано обеспечить дальнейшее развитие потенциала общества и личности [5], сохранение гражданского единства, защиту национальных интересов, достижение национальных целей развития Российской Федерации. Главным условием их реализации является формирование нравственной, социально ответственной, самостоятельно мыслящей, творческой личности, разделяющей традиционные российские духовно-нравственные ценности» [10].

Государственная культурная политика России является важным инструментом развития и сохранения культурного наследия страны. С ее помощью поддерживается

творческая деятельность, популяризируется национальная культура, улучшается доступность культурных мероприятий и разрабатываются меры для международного сотрудничества.

Государственная культурная политика ориентирована на развитие современного искусства. Поддерживаются молодые художники, дизайнеры и архитекторы, создаются пространства для экспериментов и творческой активности. Государство также оказывает финансовую поддержку для реализации проектов современного искусства и проведения выставок, фестивалей и перформансов.

Государственная культурная политика России направлена на развитие культурного туризма. В этом контексте происходит активное продвижение культурных маршрутов, расширение инфраструктуры для туристов, организация гармоничного взаимодействия субъектов туристической и культурной индустрии, что способствует развитию экономики, сохранению культурного наследия и приобщению широкой аудитории к культурным ценностям страны.

Важнейшей задачей государственной культурной политики является поддержка и развитие культурных и традиционных особенностей различных народов, населяющих Россию. Ведутся программы по сохранению и продвижению национальных культур, организуются мероприятия, направленные на сплочение и уважение культурных различий.

Государство осуществляет поддержку образования в сфере культуры и искусства. Создаются специализированные учебные программы и учреждения, финансируются стипендии и гранты для обучения талантливых студентов в области искусства и культуры. Государственная культурная политика также способствует распространению знаний о культуре и искусстве через массовые мероприятия, медиа и интернет-проекты.

Профессор Жарков А.Д. считает, что «Государственная культурная политика ставит перед учреждениями культуры задачу защиты русского языка посредством создания организационно-педагогических условий для повышения качества владения родным языком всеми сотрудниками и специалистами, руководителями и участниками коллективов художественной самодеятельности, руководителями и участниками клубов по интересам и любительских объединений и всех посетителей, зрителей и слушателей» [2, С. 54].

Государство поддерживает развитие и продвижение российской культуры за рубежом. Проводятся мероприятия и программы, направленные на показ российского искусства, литературы, музыки и других культурных форм за пределами страны. Такие проекты способствуют укреплению межкультурного диалога и привлечению внимания к российской культуре.

Основные принципы государственной культурной политики России обеспечивают поддержку и развитие культуры, защиту национального наследия, доступность и разнообразие культурных программ, а также укрепление культурных связей в мире. Все эти меры способствуют развитию культурной сферы, сохранению национальной и культурной идентичности, а также повышению качества жизни населения.

«Единение науки, образования и искусства закладывает основу для понимания общественной миссии культуры как инструмента передачи новым поколениям свода моральных, этических и эстетических ценностей, составляющих ядро российской самобытности.

Принимая настоящие Основы, государство впервые возводит культуру в ранг национальных приоритетов и признает ее важнейшим фактором роста качества жизни и гармонизации общественных отношений, залогом динамичного социально-экономического развития, гарантом сохранения единого культурного пространства и

территориальной целостности России» [10].

Воспитание исторической памяти молодежи является важной задачей для учреждений культуры и образования. Они играют ключевую роль в формировании осознанного отношения к истории, укреплении гражданской и национальной идентичности, а также понимании причин и последствий исторических событий.

Президент РФ В.В. Путин сказал: «Народ без памяти не имеет будущего. Не зная прошлого, будущего никогда не будет, мы будем все утрачивать, все то, чем мы дорожим и на основе чего мы развиваемся и идем вперед. Нельзя жить только прошлым, это ведет в никуда. Прошлым жить нельзя, нужно жить сегодняшним днем и смотреть в будущее. Но не бывает будущего без знания прошлого, без понимания того, на какой земле мы живем и благодаря кому мы живем» [8].

По мнению профессора Жаркова А.Д. «Формирование гражданского общества и построение правового государства выступает одной из важных стратегических целей воспитания исторической памяти у населения. Отсюда повышение гражданско-правовой культуры личности возможно через воспитание исторической памяти» [3, С. 172].

Представим практические подходы к воспитанию исторической памяти молодежи в учреждениях культуры и образования.

Необходимо включение исторических тем в образовательную программу. Школы и университеты должны внедрять в свои учебные планы уроки истории, которые позволяют молодежи ознакомиться с основными этапами истории и анализировать исторические факты и события.

Посещение музеев, памятников и исторических мест помогает молодежи непосредственно ощутить историю, что позволяет им соприкоснуться с прошлым и лучше понять исторические события.

Молодежь активно пользуется современными технологиями, поэтому их использование в историческом образовании может быть эффективным [6]. Например, учебные приложения, онлайн-уроки, виртуальные экскурсии и игры могут помочь привлечь внимание молодежи к истории и сделать обучение более интересным и увлекательным.

Проведение дискуссий, дебатов и других форм коллективного обсуждения исторических тем в учреждениях культуры и образования помогает молодежи развить критическое мышление и аргументацию, а также стимулирует интерес к истории.

Организация конкурсов, проектов и исследовательской деятельности в области истории позволяет молодежи погрузиться в исследовательскую работу и на практике углубить свои знания в области истории.

Кроме того, важно сотрудничество учреждений культуры и образования с музеями [1], архивами и другими историческими организациями для обмена опытом, проведения совместных мероприятий и создания образовательных ресурсов.

Все эти подходы помогут сформировать у молодежи глубокое понимание истории, привить любовь к своей стране и уважение к культурному наследию.

Кроме перечисленных подходов, существует еще несколько способов воспитания исторической памяти молодежи в учреждениях культуры и образования.

Необходима интеграция исторических материалов и ресурсов в учебные программы. Учебные пособия, учебники и другие материалы по истории могут быть обновлены и включить более широкий спектр исторических событий и периодов, что поможет молодежи получить более полное и разнообразное представление о прошлом.

Учреждения культуры должны организовывать выставки, концерты, театральные постановки и другие мероприятия, посвященные историческим событиям и личностям, что поможет молодежи визуально представить историю и привлечь их интерес к ней.

Приглашение историков, ученых и специалистов для проведения семинаров и лекций по историческим темам может быть полезным для молодежи, так как они будут иметь возможность задать вопросы, услышать экспертное мнение и углубить свои знания.

Учреждения культуры и образования могут активно сотрудничать с молодежными организациями, клубами и студенческими сообществами, предлагая им взаимодействие с историческими ресурсами и организацию совместных проектов, что поможет привлечь молодежь к истории через форматы, интересные и актуальные для них.

Разработка и использование игровых и интерактивных приложений, посвященных историческим событиям и фактам, может быть эффективным способом, чтобы привлечь молодежь и увлечь их участием в историческом процессе.

Все эти меры должны быть реализованы с учетом потребностей и интересов молодежи, чтобы они действительно оказались привлекательными и эффективными. Они помогут создать условия для осознанного и глубокого погружения молодежи в историю и воспитания у них исторической памяти.

Государственная культурная политика России имеет важное значение в воспитании исторической памяти молодежи. Она направлена на сохранение и популяризацию исторического наследия, формирование гражданской и национальной идентичности, а также патриотическое воспитание.

«Воспитание исторической памяти есть интегративное качество личности, которое позволяет ей ощущать себя юридически, нравственно и политически дееспособной. Основная цель – воспитание исторической памяти на примерах нравственных идеалов общества, чувстве любви к Родине, потребности в деятельности на благо общества» [3, С. 174].

Основные направления государственной культурной политики России в воспитании исторической памяти молодежи включают: укрепление образовательной системы; поддержку музеев и архивов; организацию патриотических мероприятий; развитие культурно-образовательных программ и проектов; создание медиа-проектов и платформ.

Государство финансирует реставрацию и сохранение исторических музеев, памятников и архивов, которые становятся доступными для широкой аудитории, в том числе для молодежи, что позволяет им познать историю страны и укрепить свою память о ней.

Большое значение уделяется историческому образованию в школах и университетах [4]. В учебные программы вводятся предметы, посвященные истории России, ее культурному наследию и важным историческим событиям. Создаются специализированные исторические школы и колледжи, где молодежь может углубленно изучать историю.

Государство активно поддерживает организацию патриотических мероприятий, таких как празднование Дня Победы, Дня России, исторических юбилеев и т.д., которые направлены на воспитание исторической памяти, а также патриотическое воспитание молодежи.

Государство поддерживает разработку и реализацию культурно-образовательных программ и проектов, которые позволяют молодежи участвовать в исторических исследованиях, экспедициях, посещать исторические места.

Государство поддерживает создание и развитие медиа-проектов и платформ, которые позволяют молодежи получать информацию о истории страны в доступной и интересной форме. Это могут быть телевизионные программы, интернет-ресурсы, мобильные приложения и другие форматы.

Президент РФ В.В. Путин в своем приветствии, адресованном участникам

Международных рождественских образовательных чтений заявил: «Успешное движение России вперед, ее суверенитет и национальная безопасность напрямую зависят от сбережения нашей исторической памяти, духовных основ и нравственных ценностей, воспитания молодежи на высоких образцах патриотизма» [9].

Таким образом, государственная культурная политика России является фундаментальной основой воспитания исторической памяти молодежи, создает условия для изучения истории, доступа к историческим ресурсам, участия в патриотических и культурно-образовательных проектах, что способствует формированию осознанного отношения к прошлому и настоящему России, а также воспитанию исторической памяти у молодого поколения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бочкарева Е.Д., Воронин И.И. Драматургическая основа режиссуры социально-культурной деятельности // Педагогический научный журнал. 2022. Том 5. № 4. С. 19-29.
2. Жарков А.Д. Теория и технология культурно-досуговой деятельности: учебник для бакалавров, магистрантов, аспирантов, ассистентов-стажеров и докторантов вузов культуры. М.: МГИК, 2017. 465 с.
3. Жарков А.Д. Теория, методика и организация социально-культурной деятельности: учебник. М.: МГУКИ, 2012. 456 с.
4. Лазарев М.А. Генезис представлений об объекте и предмете научного познания: опыт системно-генетического анализа // Педагогический научный журнал. 2023. Том 6. № 1. С. 207-220.
5. Лазарев М.А. 2021. Теоретико-методологическая интеграция процессов в современной педагогике // Гуманитарное пространство. Международный альманах. Том 10. № 3. С. 301-326.
6. Лазарев М.А., Бочкарева Е.Д. Образовательные концепции в логике активизации процесса обучения // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2022. № 2. С. 359-374.
7. Новичков В.Б., Потапов Д.А. Музыкальная культура как стратегический резерв развития человечества // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2022. № 1. С. 20-30.
8. Путин В.В. заявил, что народ без исторической памяти не имеет будущего [Электронный ресурс]. - ТАСС. 2 февраля 2023. URL: <https://tass.ru/obschestvo/16949805>
9. Путин В.В. 2023. Сохранение исторической памяти двигает Россию вперед и обеспечивает ее суверенитет [Электронный ресурс]. - Татар-Информ. 25 января 2023. URL: <https://www.tatar-inform.ru/news/putin-soxranenie-istoriceskoi-pamyati-dvigaet-rossiyu-vpered-i-obespecivaet-ee-suverenitet-5894330>
10. Указ Президента Российской Федерации «Об утверждении Основ государственной культурной политики (с изменениями на 25 января 2023 года)» [Электронный ресурс]. URL: <https://docs.cntd.ru/document/420242192>

REFERENCES

1. Bochkareva E.D., Voronin I.I. Dramaturgicheskaja osnova rezhissury social'no-kul'turnoj dejatel'nosti // Pedagogicheskij nauchnyj zhurnal. 2022. Tom 5. № 4. Pp. 19-29.
2. Zharkov A.D. Teorija i tehnologija kul'turno-dosugovoj dejatel'nosti: uchebnik dlja bakalavrov, magistrantov, aspirantov, assistentov-stazherov i doktorantov vuzov kul'tury. M.: MGIC, 2017. 465 p.

3. Zharkov A.D. Teorija, metodika i organizacija social'no-kul'turnoj dejatel'nosti: uchebnik. M.: MGUKI, 2012. 456 p.
4. Lazarev M.A. Genezis predstavlenij ob ob#ekte i predmete nauchnogo poznanija: opyt sistemno-geneticheskogo analiza // Pedagogicheskij nauchnyj zhurnal. 2023. Tom 6. № 1: Pp. 207-220.
5. Lazarev M.A. 2021. Teoretiko-metodologicheskaja integracija processov v sovremennoj pedagogike // Gumanitarnoe prostranstvo. Mezhdunarodnyj al'manah. Tom 10. № 3: Pp. 301-326.
6. Lazarev M.A., Bochkareva E.D. Obrazovatel'nye koncepcii v logike aktivizacii processa obuchenija // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2022. № 2. Pp. 359-374.
7. Novichkov V.B., Potapov D.A. 2022. Muzykal'naja kul'tura kak strategicheskij rezerv razvitija chelovechestva // Bulletin of the International Centre of Art and Education. № 1. Pp. 20-30.
8. Putin V.V. zajavil, chto narod bez istoricheskoy pamjati ne imeet budushhego [Jelektronnyj resurs]. - TASS. 2 fevralja 2023. URL: <https://tass.ru/obschestvo/16949805>
9. Putin V.V. 2023. Sohranenie istoricheskoy pamjati dvigaet Rossiju vpered i obespechivaet ee suverenitet [Jelektronnyj resurs]. - Tatar-Info. 25 janvarja 2023. URL: <https://www.tatar-info.ru/news/putin-sohranenie-istoriceskoi-pamyati-dvigaet-rossiyu-vpered-i-obespechivaet-ee-suverenitet-5894330>
10. Ukaz Prezidenta Rossijskoj Federacii «Ob utverzhdenii Osnov gosudarstvennoj kul'turnoj politiki (s izmenenijami na 25 janvarja 2023 goda)» [Jelektronnyj resurs]. URL: <https://docs.cntd.ru/document/420242192>

Толстикова Светлана Николаевна

доктор психологических наук,
профессор кафедры психологии образования
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: TolstikovaSN@mgpu.ru

Шишкина Наталия Сергеевна

аспирант кафедры современной педагогики,
непрерывного образования и персональных треков
ФГБОУ ВО «Российский государственный социальный университет»
e-mail: novc_rgsu@mail.ru

Володин Александр Анатольевич

доктор педагогических наук,
профессор кафедры информационных технологий, искусственного интеллекта
и общественно-социальных технологий цифрового общества
ФГБОУ ВО «Российский государственный социальный университет»
e-mail: voalan@rambler.ru

Алипханова Фатима Надирбековна

доктор педагогических наук,
профессор кафедры современной педагогики,
непрерывного образования и персональных треков
ФГБОУ ВО «Российский государственный социальный университет»
e-mail: fatima2365@mail.ru

Tolstikova Svetlana Nikolaevna

Doctor of Psychology,
Professor of the Department of Educational Psychology
Moscow City Pedagogical University

Shishkina Natalia Sergeevna

graduate student of the Russian State Social University,
Department of Modern Pedagogy,
continuing education and personal tracks
Russian State Social University

Volodin Alexander Anatolievich

Doctor of Pedagogical Sciences,
Professor of the Department of Information Technologies,
artificial intelligence and socio-social digital society technologies
Russian State Social University

Alipkhanova Fatima Nadirbekovna

Doctor of Pedagogical Sciences,
Professor of the Department of Modern Pedagogy,
continuing education and personal tracks
Russian State Social University

**МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ К ПРОЦЕССУ ФОРМИРОВАНИЯ
В УНИВЕРСИТЕТЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ГОТОВНОСТИ ПЕДАГОГА-
ПСИХОЛОГА К РАБОТЕ В ШКОЛЕ-ИНТЕРНАТЕ ДЛЯ ДЕТЕЙ С ОВЗ**

Аннотация. Профессиональная деятельность педагога-психолога в специализированной школе-интернате для детей с ограниченными возможностями здоровья (ОВЗ) требует его специфической профессиональной подготовленности, ведь роль данного специалиста в такого рода школах-интернатах очень важна, так как от его профессионализма зависит обеспечение целостной системы психолого-педагогической поддержки особого ребенка. Формирование в университете профессиональной подготовленности педагогов-психологов к работе в школе-интернате для детей с ОВЗ требует реализации в учебно-воспитательном процессе вуза комплекса методологических подходов. В статье рассматриваются сущность, принципы, этапы, методы, особенности реализации онтодидактического, контекстного, компетентностного, синергетического подходов, которые являются базовыми для формирования в вузе исследуемой профессиональной готовности. Авторы констатируют, что сочетание, комплексная реализация в учебно-воспитательном процессе университета всех вышеуказанных методологических подходов позволяет формировать у студентов совокупность компетенций (универсальных, общепрофессиональных, специально-профильных профессиональных), систему профессионально важных и социально значимых качеств личности, необходимых для эффективной профессиональной деятельности педагога-психолога в школе-интернате для детей с ОВЗ.

Ключевые слова: профессиональная готовность, педагог-психолог, специализированные школы-интернаты, дети с ОВЗ, профессиональное образование.

METHODOLOGICAL APPROACHES TO THE FORMATION PROCESS AT THE UNIVERSITY OF PROFESSIONAL READINESS OF A TEACHER- PSYCHOLOGIST TO WORK IN A BOARDING SCHOOL FOR CHILDREN WITH DISABILITIES

Annotation. The professional activity of a teacher-psychologist in a specialized boarding school for children with disabilities (CHD) requires his specific professional preparedness, because the role of this specialist in this kind of boarding schools is very important, since the provision of an integral system of psychological and pedagogical support for a special child. The formation at the university of professional preparedness of educational psychologists to work in a boarding school for children with disabilities requires the implementation of a complex of methodological approaches in the educational process of the university. The article discusses the essence, principles, stages, methods, features of the implementation of ontodidactic, contextual, competence-based, synergetic approaches, which are basic for the formation of the studied professional readiness at a university. The authors state that the combination and integrated implementation of all the above methodological approaches in the educational process of the university allows students to form a set of competencies (universal, general professional, specialized professional), a system of professionally important and socially significant personality qualities necessary for the effective professional activity of a teacher -psychologist at a boarding school for children with disabilities.

Keywords: professional readiness, educational psychologist, specialized boarding schools, children with disabilities, vocational education.

Введение

Профессиональная деятельность педагога-психолога в специализированной школе-интернате для детей с ограниченными возможностями здоровья (ОВЗ) требует его специфической профессиональной подготовленности, ведь роль данного специалиста в такого рода школах-интернатах очень важна, так как от его профессионализма зависит

обеспечение целостной системы психолого-педагогической поддержки ребенка. Однако анализ самостоятельной трудовой деятельности выпускников бакалавриата по направлению подготовки «Психолого-педагогическое образование» в специализированных школах-интернатах для детей с ОВЗ показал, что у молодых специалистов профессиональная готовность к такой деятельности сформирована недостаточно. Начинающие педагоги-психологи эмоционально, профессионально-психологически, содержательно-методически не готовы к продуктивной работе в условиях школы-интерната, которая реализуют адаптированные основные общеобразовательные программы для детей с ОВЗ [3].

Сущность профессиональной готовности педагогов-психологов к трудовой деятельности в специализированной школе-интернате заключается в приобретении очень сложной, многоаспектной системы различного рода компетенций, профессионально важных и личностных (социально значимых) качеств. В частности, данная профессиональная готовность включает в свой состав понимание молодым специалистом особенностей, потребностей и проблем личностного развития различных категорий учащихся с ОВЗ (детей-инвалидов с разными нозологиями), владение методами и приемами психолого-педагогического сопровождения лиц с ОВЗ и их семей, умение применять индивидуальный подход к каждому конкретному ребенку для оптимизации его учебно-воспитательного процесса, развития навыков социальной адаптации и интеграции. Также профессиональная готовность педагога-психолога к трудовой деятельности в специализированной школе-интернате для детей с ОВЗ предполагает наличие системы профессиональных навыков, которые обеспечивают конструктивное взаимодействие с членами семьи ученика, разработку циклов коррекционно-развивающих занятий, осуществление психологической диагностики, проведение различных видов индивидуальных и микро-групповых консультаций как с членами семьи ребенка с ОВЗ, так и с учителями, воспитателями школы-интерната. Важной составляющей рассматриваемой профессиональной готовности является развитость у педагога-психолога навыков профессионально-личностной рефлексии (саморефлексии), понимание специфики процесса собственного профессионального развития в особых условиях жизнедеятельности специализированной школы-интерната для детей с ОВЗ [3; 12; 15].

По нашему мнению, для качественного формирования в университете профессиональной готовности педагогов-психологов к трудовой деятельности в специализированной школе-интернате для детей с ОВЗ в учебно-воспитательном процессе вуза необходимо реализовывать комплекс методологических подходов (онтодидактического, контекстного, компетентностного, системного и др.), которые в синергетическом единстве смогут обеспечить сформированность базовых составляющих рассматриваемой готовности (профессионально-теоретической, процессуально-деятельностной, эмоционально-рефлексивной и др.).

Основная часть

Сущность профессиональной готовности педагогов-психологов к трудовой деятельности в условиях жизнедеятельности специализированной школы-интерната для детей с ОВЗ заключается в их способности эффективно выполнять требуемые профессиональные обязанности, результативно решать профессиональные задачи. Данная готовность включает в свой содержательно-структурный состав не только наличие необходимых системных полидисциплинарных знаний, но и развитые на должном уровне профессиональные навыки, компетенции (универсальные, общепрофессиональные, специально профессиональные), сформированность таких профессионально важных качеств, как стрессоустойчивость, эмпатия, ответственность, коммуникабельность, организованность и др. [3; 12; 15]

Одним из базовых подходов к процессу формирования в университете профессиональной готовности педагога-психолога для работы в школе-интернате для детей ОВЗ является онтодидактический подход, в основе которого лежит онтологическая концепция образования, предполагающая, что развитие личности будущего профессионала (специалиста-практика) протекает через осознание им своего существования в современном социуме, в реалиях профессиональной деятельности с учетом многогранной специфики взаимодействия с детьми с ОВЗ и членами их семьи, а также через осознание своих индивидуальных возможностей, способностей (с учетом перспективы их целенаправленного саморазвития) [7; 9].

Онтодидактический подход ориентирован на формирование у будущих педагогов-психологов системных, глубоких и прочных, полидисциплинарных знаний, комплекса вариативных умений, навыков, компетенций (универсальных, общепрофессиональных, специально профессиональных), делает процесс профессионально-ориентированного обучения направленным на развитие обучающегося как активного, осознанного субъекта образовательного (учебно-воспитательного) процесса.

Сущность онтодидактического подхода к профессиональному образованию включает следующие аспекты: а) понимание обучающимся (в нашем случае, педагогом-психологом) необходимости осознанного усвоения системы полидисциплинарных знаний, понимание и осознание взаимосвязи и интеграции знаний из разных научных областей, а также понимание сути применения системных транснаучных знаний в реальной практике (профессиональной и социальной); б) субъектность процесса профессионально-ориентированного обучения (студент выступает как активный субъект образовательного процесса; он понимает и принимает меру своей ответственности за результаты, качество своего обучения, профессионального и личностного развития в период вузовской подготовки, анализирует, адекватно оценивает свои достижения, неудачи, осознает свои потребности в сфере профессионально-прикладного обучения, саморазвития как будущего профессионала); в) практико-ориентированный характер профессиональной подготовки (студенты имеют возможность применять полученные полидисциплинарные знания, умения, навыки, компетенции в реальных практических ситуациях в условиях жизнедеятельности специализированной школы-интерната для детей с ОВЗ под руководством опытных наставников, проводят наблюдения за особенностями организации учебно-воспитательного процесса в школе-интернате, за процессом выполнения педагогом-психологом своих профессиональных обязанностей, само участвуют в проведении коррекционно-развивающих, реабилитационных занятий с воспитанниками специализированной школы-интерната, анализируют свой первичный профессиональный опыт и др.) [1; 5; 14].

Применение онтодидактического подхода в процессе формирования профессиональной готовности будущего педагога-психолога может осуществляться через следующие этапы: а) диагностический этап (определение, выявление у студентов с помощью комплекса валидных психолого-педагогических диагностических методик актуального уровня развития сформированности профессионально важных качеств, необходимых для работы в специализированной школе-интернате для детей с ОВЗ, анализ профессиональных потребностей и личностных особенностей будущего педагога-психолога, которые могут позволить ему работать в школе-интернате для детей с ОВЗ); б) развивающе-технологический этап (целенаправленная и систематическая работа всего профессорско-преподавательского состава вуза над развитием профессионально важных и личностных качеств будущего педагога-психолога, активное использование различных педагогических, психологических, дидактических, профессионально-воспитательных технологий и методов, направленных на развитие профессиональных компетенций и

личностного роста будущего выпускника университета); в) профессионально-практический этап (организация практической деятельности студентов в школе-интернате для детей с ОВЗ с целью овладения ими необходимыми профессионально-прикладными умениями, навыками и базовым опытом работы с детьми с ОВЗ; в процессе различных видов практики, волонтерской деятельности в школе-интернате осуществляется комплексный анализ и оценка психолого-педагогической деятельности каждого студента с использованием онтодидактических принципов (в частности, принципов антропогенности, диалогогенности, социогенности, культурогенности и др.), которые позволяют выявить проблемные зоны в профессиональной готовности будущих выпускников, разрешить возникающие трудности, наметить план специальной профессионально-развивающей работы); г) саморазвивающий этап (использование специальных психолого-педагогических технологий активизации у студентов процессов профессионального и личностного саморазвития, самообучения с целью самосовершенствования своих профессиональных знаний, умений, а также самостоятельного осуществления поиска и изучения новой информации, методик работы с детьми с ОВЗ и др.) [6; 10; 11].

Отдельное внимание в процессе реализации онтодидактического подхода к формированию профессиональной готовности будущего педагога-психолога уделяется формированию навыков деонтологического, профессионально-этического поведения, умения работать в полипрофессиональной команде специалистов, эмоционального интеллекта, стрессоустойчивости и других важных профессиональных качеств, необходимых для успешной работы с детьми с ОВЗ.

В целом же, применение онтодидактического подхода в процессе формирования профессиональной готовности педагога-психолога к работе в школе-интернате для детей с ОВЗ позволяет студентам развивать глубокое и осознанное понимание своей профессиональной роли, профессиональной ответственности, способствует развитию у будущего выпускника вуза умения рефлексировать как над процессом своего профессионально-ориентированного обучения, так и над первичными результатами своей профессиональной психолого-педагогической деятельности, умений оценивать свои сильные и слабые стороны, понимать на основе этой рефлексии свои задачи в сфере профессионального и личностного саморазвития.

Еще одним важным методологическим подходом к процессу формирования в университете профессиональной готовности педагога-психолога к работе в школе-интернате для детей с ОВЗ является контекстный подход, который предполагает ориентацию на реальные контексты вариативных ситуаций, условий трудовой деятельности, раскрытие контекстов и прикладной значимости получаемых студентами междисциплинарных знаний, умений, навыков, компетенций. Под контекстом в данном случае понимается уникальная среда обучения, воспитания, развития детей с ОВЗ в специализированном интернатном учреждении, которая отличается от обычной школьной среды. В школе-интернате для детей с ОВЗ существуют специальные условия, правила и ценности, которые необходимо учитывать при формировании профессиональной готовности будущего педагога-психолога. Контекстный подход позволяет студентам осознать значимость всех аспектов многофункциональной профессиональной деятельности педагога-психолога в школе-интернате для детей с ОВЗ. В рамках этого подхода будущие педагоги-психологи анализируют генетические, социальные, культурные, воспитательные, образовательные и другие факторы, которые влияют на успешность обучения и развития детей с ОВЗ.

В процессе формирования в университете профессиональной готовности педагога-психолога к работе в школе-интернате для детей с ограниченными возможностями

здоровья (ОВЗ) контекстный подход может быть реализован следующим образом: а) акцентирование практико-ориентированной направленности профессионального обучения (студенты занимаются решением реальных задач, проблем, которые встречаются в процессе работы педагога-психолога в школе-интернате, например, это могут быть ситуации, связанные с диагностикой, консультированием, планированием коррекционно-развивающего процесса, взаимодействием с коллегами, членами семей ребенка с ОВЗ); б) применение кейс-метода (моделирование профессиональных ситуаций из практики работы педагогов-психологов в школах-интернатах для детей с ОВЗ, разбор и комплексный анализ реальных кейсов с целью понять различные контексты и приоритеты профессиональной деятельности педагога-психолога); в) максимальное использование возможностей учебной и производственной практики (прохождение будущими специалистами практики в школах-интернатах и в организациях, оказывающих консультативную, коррекционно-развивающую, реабилитационную помощь детям с ОВЗ) [2; 4; 5; 13].

Таким образом, контекстный подход помогает студентам лучше понять реалии и контексты будущей профессиональной психолого-педагогической деятельности в условиях специализированных интернатных учреждений для детей с ОВЗ, обеспечить преемственность теоретического обучения и практической деятельности, научиться применять системные транснаучные знания, навыки, вариативные компетенции в различных условиях и ситуациях самостоятельной трудовой деятельности.

Контекстный подход ориентирован на формирование в период профессиональной подготовки у будущих педагогов-психологов навыков понимания особенностей каждого ребенка с ОВЗ, функциональных взаимосвязей между учащимися, членами их семей, сотрудниками школы-интерната, социальными партнерами (учреждениями здравоохранения, социальной защиты и др.) в обеспечении качества учебно-воспитательного, коррекционно-развивающего процессов. Контекстный подход предполагает сформировать у будущих педагогов-психологов навыки разработки индивидуальных подходов к каждому ребенку с ОВЗ на основе учета его специфических возможностей, потребностей, интересов, понимания контекстов семейного воспитания ребенка и социокультурной, образовательной, реабилитационной, развивающей среды, в которой функционирует школа-интернат.

В целом же, контекстный подход к процессу формирования в университете профессиональной готовности педагога-психолога к работе в школе-интернате для детей с ОВЗ предполагает развить у выпускников навыки учета контекстуальных особенностей учебно-воспитательной, коррекционно-развивающей, реабилитационной среды специализированной школы-интерната, умения адаптировать свои знания, вариативные компетенции к конкретным условиям работы [3; 14].

Компетентностный подход к процессу формирования в университете профессиональной готовности педагога-психолога к работе в школе-интернате для детей с ограниченными возможностями здоровья (ОВЗ) основывается на развитии у педагога-психолога не только системных полидисциплинарных знаний, но и комплекса вариативных компетенций (универсальных, общепрофессиональных, профильно профессиональных), необходимых для успешной работы в данной сфере.

Компетентностный подход в процессе профессиональной подготовки будущих педагогов-психологов реализуется с опорой на следующие следующие основные принципы: а) принцип ориентации профессионально-образовательного процесса вуза на результаты (то есть компетентностный подход фокусируется на развитии у будущих выпускников совокупности вариативных конкретных компетенций, необходимых для успешного выполнения различных профессиональных задач); б) принцип ситуативности и

контекстуальности (то есть компетентностный подход предполагает в процессе профессиональной подготовки будущих педагогов-психологов учет контекстов и особенностей конкретных ситуаций, которые характерны для жизнедеятельности школы-интерната для детей с ОВЗ); в) принцип активизации процессов профессионального и личностного саморазвития, самообучение будущих специалистов (то есть компетентностный подход предполагает формирование у студентов компетенций в сфере самообразовательной деятельности, в области разработки и реализации программ по своему самосовершенствованию как личности, и как профессионала); г) принцип комплексности (то есть компетентностный подход предполагает развитие не только профессиональных знаний, различного рода компетенций, но развитие социально значимых личностных качеств, профессионально важных качеств будущего специалиста, необходимых для эффективного выполнения профессиональных задач) [3; 5; 8].

В целом же, применение компетентностного подхода в процессе формирования в университете профессиональной готовности педагога-психолога к работе в школе-интернате для детей с ОВЗ позволяет развивать те компетенции, которые действительно необходимы для успешной работы с такими детьми. Этот подход помогает педагогу-психологу стать компетентным и профессионально готовым специалистом, способным эффективно реагировать на потребности и особенности детей с ОВЗ. Он также способствует непрерывному саморазвитию специалиста, самосовершенствованию педагогических навыков в соответствии с требованиями современной образовательной практики.

Особенно значим для процесса формирования в университете профессиональной готовности педагога-психолога к работе в школе-интернате для детей с ОВЗ синергетический подход, рассматривающий обучение как нелинейный, самоорганизующийся процесс, в котором происходит активное взаимодействие различных элементов системы (преподавателя, студента, образовательной и профессионально-воспитательной среды университета, учебного материала, условий баз практики и др.).

В контексте формирования профессиональной готовности педагога-психолога к работе в школе-интернате для детей с ограниченными возможностями здоровья (ОВЗ), этот подход может быть реализован следующим образом: а) обучение студентов методам и приемам работы в условиях неопределенности, изменчивости ситуации, что характерно для работы педагога-психолога в школе-интернате; б) формирование у будущего специалиста навыков саморефлексии, саморегуляции (в частности, саморегуляции своего эмоционального состояния, своих коммуникативных и поведенческих реакций, что особенно важно при взаимодействии с детьми с ОВЗ), развитие умений анализировать, контролировать, корректировать свою деятельность как в процессе профессионального обучения, так и в условиях практической работы, трудовой деятельности; в) учёт в процессе профессионального обучения особенностей психического и физического состояния студентов, их внутреннего мира и внешних обстоятельств, уровня их подготовленности, чтобы каждый студент стал активным и осознанным субъектом учебного процесса, проявил желание заниматься саморазвитием, самореализацией; г) осуществление обратной связи, позволяющей студентам и преподавателям совместно анализировать результаты профессионального обучения и личностно-делового взаимодействия, улучшать методы и формы обучения.

Синергетический подход в контексте профессиональной готовности педагога-психолога предполагает, что решение сложных проблем, связанных с работой с детьми с ОВЗ, возможно только при условии взаимного влияния, осуществления функциональных взаимосвязей разных компонентов образовательного, воспитательного, коррекционно-

развивающего, реабилитационного процессов, то есть данный подход учитывает коллаборативные взаимозависимости, сопряжённые взаимосвязи, которые реально существуют между педагогом-психологом, детьми с ОВЗ, членами их семей, другими специалистами-профессионалами и образовательными структурами. Синергетический подход предполагает тесное взаимодействие между всеми участниками образовательного процесса, основанное на доверии, открытости и уважении.

Заключение

Профессиональная готовность педагога-психолога к трудовой деятельности в условиях жизнедеятельности специализированной школы-интерната для детей с ОВЗ предполагает сформированность у молодого специалиста (выпускника вуза) не просто системы полидисциплинарных знаний и вариативных методик, приемов, техник, которые составляют теоретический и содержательно-методический базис его работы, но и развитость таких профессионально важных качеств личности, как эмоциональная устойчивость, способность к рефлексии, умение быстро адаптироваться к динамично изменяющимся условиям, принимать взвешенные решения в сложных и непредвиденных обстоятельствах, способность осуществлять индивидуальный подход к каждому конкретному ребенку с ОВЗ.

Контекстный подход к процессу формирования в университете профессиональной готовности будущих выпускников для работы в школе-интернате для детей с ограниченными возможностями здоровья (ОВЗ) предполагает учет, анализ в профессионально-образовательном процессе контекстуальных особенностей и условий, в которых осуществляется образовательная, воспитательная, коррекционно-развивающая, реабилитационная, консультативная деятельность специалистов интернатного учреждения, реализуется трудовая деятельность педагога-психолога.

Компетентностный подход в формировании профессиональной готовности педагога-психолога для работы в школе-интернате для детей с ограниченными возможностями здоровья (ОВЗ) предполагает развитие комплекса компетенций (универсальных, общепрофессиональных, профильно профессиональных), необходимых для эффективного выполнения специалистом профессиональных задач.

Синергетический подход к процессу формирования в университете профессиональной готовности педагога-психолога к работе в школе-интернате для детей с ОВЗ основывается на принципах сотрудничества, взаимодействия, взаимодополнения различных элементов профессионально-образовательной системы вуза. Данный подход предполагает рассмотрение процессов образования, воспитания, развития личности как динамической системы, в которой взаимодействуют различные компоненты, элементы, модули системы, приводя к синергетическому эффекту.

Сочетание, комплексная реализация в учебно-воспитательном процессе университета всех вышеуказанных методологических подходов позволяет формировать у студентов совокупность компетенций (универсальных, общепрофессиональных, специально-профильных профессиональных), систему профессионально важных и социально значимых качеств личности, необходимых для эффективной профессиональной деятельности педагога-психолога в школе-интернате для детей с ОВЗ.

ЛИТЕРАТУРА

1. Автионова Н.В., Никитина Н.И., Гребенникова В.М. Педагогическая антропология. – М.: Перспектива, 2021. – 194 с.
2. Албегова Д.У. Контекстный подход в системе высшего профессионального образования // Современные проблемы науки и образования. – 2015. – № 5; URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=22213> (дата обращения: 06.02.2023).

3. Алипханова Ф.Н., Шишкина Н.С. О содержании понятия «профессиональная готовность» педагога-психолога к работе в специализированных школах-интернатах // В сб.: Традиции и новации в системе профессионального образования. Матер. II Междунар. науч.-пр. конф. (08 июля 2023, Москва). – М.: Изд-во «Перспектива», 2023. – С.18-24.
4. Вербицкий А. А. Теория и технологии контекстного образования / А. А. Вербицкий. – М.: Моск. педагог. ун-т, 2017. – 266 с.
5. Вольхин С.Н., Васильева Т.В., Гребенникова В.М. и др. Совершенствование качества непрерывной профессиональной подготовки специалистов социономического профиля: коллектив. монограф. / Под науч. ред. Н.И. Никитиной. – М.: Перспектива, 2022. – 323 с.
6. Гребенникова В.М., Никитина Н.И. Социально-педагогические, интегративно-антропологические и технологические аспекты формирования инклюзивной образовательной среды // Историческая и социально-образовательная мысль. – 2016. – Т. 8. – № 4-2. – С. 119-126.
7. Дмитриев С. В., Загrevская А. И. Историко-психологический анализ онтодидактики как философской основы современного образования // Вестник Томского государственного университета. – 2017. – № 424. – С. 179-186.
8. Лежнина Л.В. Результат современного профессионального обучения: компетентность, компетенции или готовность к деятельности // Социальные и гуманитарные науки на Дальнем Востоке. – 2015. – № 3 (47). – С. 30-34.
9. Ляпунов А.А. Образование и наука. Проблемы онтодидактики. – Новосибирск: НГУ, 1973. – 356 с.
10. Никитина Н.И., Падылин Н.Ю. Некоторые аспекты адаптации детей с ОВЗ, ЗПР к условиям коррекционной образовательной организации интернатного типа // В сб.: Вопросы методологии социально-гуманитарных наук: современный контекст. Сб. науч. тр. по материалам Международ. науч.-пр. конф. Под общ. ред. Е.П. Ткачевой. – Белгород: АПНИ, – 2018. С. – 114-117.
11. Новичков В.Б. Онтодидактика и образовательные стандарты // Среднее профессиональное образование. – 2010. – № 8. – С. 2-5.
12. Толстикова С.Н., Никитина Н.И., Алипханова Ф.Н., Шишкина Н.С. Профессиональная готовность педагогов-психологов к работе в школах-интернатах и особенности ее формирования в вузе // Антропологическая дидактика и воспитание. – 2023. – Т. 6. – № 4. – С. 139-156.
13. Ходосова Е. В. Применение ситуационных подходов в образовании / Е. В. Ходосова // Молодой ученый. – 2020. – № 3 (293). – С. 376-377.
14. Шишкина Н.С. О формировании в вузе профессиональной идентичности педагога-психолога школы-интерната для детей с ОВЗ // В сб.: Традиции и новации в системе профессионального образования. Матер. II Междунар. науч.-пр. конф. (08 июля 2023, Москва). – М.: Изд-во «Перспектива», 2023. – С. 157-160.
15. Яковлева И.М. Профессионально-личностная готовность педагога к работе с детьми с ограниченными возможностями здоровья // Вестник МГОПУ Серия «Педагогика». – 2009. – № 4. – С. 140-144.

REFERENCES

1. Avtionova N.V., Nikitina N.I., Grebennikova V.M. Educational anthropology. – М.: Perspective, 2021. – 194 p.
2. Albegova D.U. Contextual approach in the system of higher professional education // Modern problems of science and education. – 2015. – No. 5; URL: <https://science->

- education.ru/ru/article/view?id=22213 (access date: 02/06/2023).
3. Alipkhanova F.N., Shishkina N.S. On the content of the concept of “professional readiness” of a teacher-psychologist to work in specialized boarding schools // In: Traditions and innovations in the system of professional education. Mater. II International scientific-pr. conf. (08 July 2023, Moscow). – M.: Publishing house “Perapectiva”, 2023. – Pp.18-24.
 4. Verbitsky A. A. Theory and technologies of contextual education / A. A. Verbitsky. – M.: Moscow. teacher univ., 2017. – 266 p.
 5. Volkhin S.N., Vasilyeva T.V., Grebennikova V.M. and others. Improving the quality of continuous professional training of socio-economic specialists: team. monograph. / Under scientific. ed. N.I. Nikitina. – M.: Perspective, 2022. – 323 p
 6. Grebennikova V.M., Nikitina N.I. Social-pedagogical, integrative-anthropological and technological aspects of the formation of an inclusive educational environment // Historical and social-educational thought. – 2016. – Т. 8. – No. 4-2. – Pp. 119-126
 7. Dmitriev S.V., Zagrevskaya A.I. Historical and psychological analysis of ontodidactics as a philosophical basis of modern education // Bulletin of Tomsk State University. – 2017. – No. 424. – Pp. 179-186.
 8. Lezhnina L.V. The result of modern vocational training: competence, competencies or readiness for activity // Social and humanitarian sciences in the Far East. – 2015. – No. 3 (47). – Pp. 30-34.
 9. Lyapunov A.A. Education and science. Problems of ontodidactics. – Novosibirsk: NSU, 1973. – 356 p.
 10. Nikitina N.I., Padylin N.Yu. Some aspects of adaptation of children with disabilities and mental retardation to the conditions of a boarding-type correctional educational organization // In the collection: Issues in the methodology of social sciences and humanities: modern context. Sat. scientific tr. based on materials from the International. scientific-pr. conf. Under general ed. E.P. Tkacheva. – Belgorod: APNI, – 2018. Pp. – 114-117.
 11. Novichkov V.B. Ontodidactics and educational standards // Secondary vocational education. – 2010. – No. 8. – Pp. 2-5.
 12. Tolstikova S.N., Nikitina N.I., Alipkhanova F.N., Shishkina N.S. Professional readiness of educational psychologists to work in boarding schools and features of its formation at the university // Anthropological didactics and education. – 2023. – Т. 6. – No. 4. – Pp. 139-156.
 13. Khodosova E. V. Application of situational approaches in education / E. V. Khodosova // Young scientist. – 2020. – No. 3 (293). – Pp. 376-377.
 14. Shishkina N.S. On the formation of the professional identity of a teacher-psychologist at a boarding school for children with disabilities at a university // In the collection: Traditions and innovations in the system of professional education. Mater. II International scientific-pr. conf. (08 July 2023, Moscow). – M.: Perapektiva Publishing House, 2023. – Pp. 157-160.
 15. Yakovleva I.M. Professional and personal readiness of a teacher to work with children with disabilities // Bulletin of MGOPU Series “Pedagogy”. – 2009. – No. 4. – Pp. 140-144.

Стрельцова Елена Юрьевна

доктор педагогических наук, профессор

ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»

e-mail: strelcovaelena9191@mail.ru

Бабанова Ольга Игоревна

доцент

ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»

e-mail: emilylove9191@gmail.com

Streltsova Elena Yu.

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor

Moscow State Institute of Culture

Babanova Olga I.

Assistant Professor

Moscow State Institute of Culture

УГЛУБЛЕНИЕ НАУЧНЫХ ОСНОВ ЭТНОХУДОЖЕСТВЕННЫХ ДИСЦИПЛИН В СОВРЕМЕННОЙ ВУЗОВСКОЙ ПРАКТИКЕ

Аннотация. Статья посвящена проблемам реализации в обучении принципа научности и вопросам научно-теоретического фундирования этнохудожественных дисциплин. Анализируются пути отбора и структурирования научной информации для ее последующего образовательного использования. Отмечается, что этот процесс имеет двусторонний характер, поскольку содержание вузовских курсов можно рассматривать как особую форму организации научного знания, позитивно влияющую на развивавшуюся теорию. Выявляется значение в научном фундировании вузовского этнохудожественного образования учебной книги и, прежде всего, вузовского учебника. Рассматриваются требования, предъявляемые к современному вузовскому учебнику.

Ключевые слова: наука, этнохудожественное образование, научно-теоретические основы, вузовский учебник.

DEEPENING THE SCIENTIFIC FOUNDATIONS OF ETHNO-ARTISTIC DISCIPLINES IN MODERN UNIVERSITY PRACTICE

Abstract. The article is devoted to the problems of the implementation of the principle of scientific character in teaching and the issues of scientific and theoretical foundation of ethno-artistic disciplines. The ways of selecting and structuring scientific information for its subsequent educational use are considered. It is noted that this process has a two-way character, since the content of university courses can be considered as a special form of organization of scientific knowledge, positively influencing the developing theory. The importance of the textbook and, above all, the university textbook in the scientific foundation of the university ethno-artistic education is revealed.

Keywords: science, ethno-artistic education, scientific and theoretical foundations, university textbook.

Модернизация системы этнохудожественного образования предполагает не только совершенствование таких компонентов образовательного процесса как формы и методы обучения и контроля знаний, но и самого содержания образования. Важную роль в содержании учебных предметов и дисциплин призваны сыграть инновационные элементы последних достижений в области науки. В связи с этим становится актуальным изучение

аспектов, связанных с процессом оперативного введения научных достижений в дидактические структуры современного вузовского образования.

Для укрепления научно-теоретических основ этнохудожественного образования первостепенное значение имеет педагогическое проектирование связей между наукой и образованием. Именно оно способно оказать существенное влияние на ключевые компоненты учебного процесса.

К сегодняшнему дню по вопросам развития истории, теории и соответствующих технологий народного художественного творчества накоплено громадное количество научных материалов. При этом они примерно каждые десять лет удваиваются. В подобных условиях особую значимость приобретает проблема оптимального отбора информации для ее дальнейшего образовательного использования. Отобранная информация должна соответствовать структуре научного знания и излагаться в последовательности возникновения знания.

Общеизвестно, что научное содержание находит лишь частичное отражение в содержании учебного предмета, которое по этой причине всегда беднее своей научной первоосновы. Содержание процесса обучения здесь закономерно выстраивать на сравнительно немногих, но зато самых важных достижениях этнохудожественной теории. В этой связи уместно вспомнить установленное отечественной педагогикой правило: не тот умен, кто знает много, но тот, кто знает необходимое, главное.

В контексте анализа проблемы наука и образование, актуален вопрос о формах взаимосвязи профессиональных исследователей народного художественного творчества из системы специализированных научно-исследовательских центров и вузовских преподавателей соответствующих учебных дисциплин. В этой связи необходимо отметить, что на сегодняшний день довольно слабо решается проблема квалифицированно осуществляемого распространения результатов научно-исследовательской работы, которые зачастую не доходят до широкой аудитории научного сообщества и практиков из-за малотиражности изданий, что минимализирует полезность таких изысканий. К этому необходимо добавить усложненность и неоднозначность категориально-понятийной системы этнокультурологии, зачастую способствующие непониманию учеными друг друга. Еще одним барьером становятся трудности восприятия серьезных книг практиками. В определенной степени это связано с несовершенством такого важного инфраструктурного элемента образования как система повышения квалификации кадров.

Анализ складывающихся здесь отношений показывает, что далеко не всегда оправдывает себя практика, при которой определение научного содержания вузовских курсов полностью передается ученым, которые, будучи отменными специалистами в своей, чаще всего узкой области, слабо знают сущность и особенности современного вузовского обучения. В благородном стремлении непременно повысить научный уровень преподавания, они очень часто стремятся вложить в проектируемые тексты как можно больше разнообразной информации, мало заботясь при этом о достаточности, доходчивости и доступности. Такие учебники, сделанные по принципу «как бы чего не забыть», оказываются нередко перегруженными излишними подробностями, очень необходимыми в науке, но отнюдь не обязательными для обучения. Кроме того, часто страдает целостность и системность описания и объяснения объекта – научные монографии чаще всего идут по пути аспектного рассмотрения.

Не вызывает никакого сомнения то, что научных специалистов необходимо привлекать к подготовке учебной литературы и отбору содержания для вузовских курсов. Однако здесь всегда нужна последующая дидактическая обработка текстов, которая обычно предполагает участие в завершении работы профессиональных педагогов.

Необходимо отметить, что целенаправленный процесс отбора научных материалов для их включения в контекст учебных предметов не является односторонним. Содержание вузовских курсов, в свою очередь, можно рассматривать как особую форму организации научного знания, влияющую на развивающуюся теорию. Процесс дидактической адаптации научных этнокультурологических знаний, осуществляющийся в вузовской практике, приводит к ряду позитивных последствий. Научный материал, находя свое отражение в текстах лекций и учебных книг, несмотря на то, что используется не полностью, выборочно, приобретает ряд новых качеств, не свойственных своей первооснове. К ним можно отнести упорядоченность, четкую логическую выстроенность, иное соотношение теоретического и эмпирического материала, популярный стиль изложения. Одни научные концепции отвергаются, другие – свертываются, третьи приобретают более широкий разворот. Вузовская интерпретация материала помогает науке избавиться от нередко встречающихся в ней искусственных усложнений, логических противоречий, досадных отлетов от реальной действительности.

Таким образом, отбор и структурирование содержания вузовского учебника осуществляется по следующим принципам:

- знания выстраиваются в иной и нередко более совершенной последовательности;
- с помощью модульного подхода отрабатывается предельно свернутая форма презентации материала и отрабатывается целый ряд новых видов структурной, содержательной компоновки научного материала. Из исходного научного материала производят определенный отбор, одни положения свертываются, а другие наоборот приобретают более широкий разворот, достигается иное соотношение теоретических и эмпирических структур, понятия получают более популярную экспликацию и т.п.;
- знания об объекте выстраиваются в соответствии с иной, чем это делается в монографических публикациях, логике;
- рассмотрение учебного материала (лекция и учебник) всегда выполняются в популярном ключе и, при наложении его на научный монографический материал, становится отличным средством выявления нарушений принципа доступности.
- в учебной книге можно представить не только теорию, но и фактический материал, и таким образом осуществить перенос научных положений на область профессиональной деятельности, связать науку с реальной практикой, приводя конкретные примеры в самом тексте и формируя кейсы и ситуативные задания.

В этой связи необходимо подчеркнуть важную роль в научном фундировании вузовского этнохудожественного образования учебной книги и, прежде всего, вузовского учебника. В историческом диапазоне они представлены рядом учебных изданий, начиная от трудов Ф.И. Буслаева и заканчивая современными учебниками и учебными пособиями В.П. Аникина [1], Е.Л. Антоновой [2], Т.И. Баклановой [3, 9], В.Е. Гусева [4], Т.В. Зуевой [5], А.С. Каргина [6], Б.П. Кирдана [5], Ю.В. Круглова [7], С.Т. Махлиной [8], Е.Г. Нефедовой [10], Б.Н. Путилова [11], Е.И. Смирновой [12] и других авторов. Проведенный анализ позволил нам сформулировать основные требования к учебной книге нового поколения. К этим требованиям отнесены: должная предметность, преемственность и обязательное представление исторических этапов развития науки, строгая адресность (соответствие заявленному уровню образования), следование логике научной дисциплины, разумное сочетание фундаментального, междисциплинарного, профессионального и инновационного контента, нацеленность на формирование научного мировоззрения студента, деятельностная ориентация (учет потребностей конкретной деятельности будущего специалиста), продуманная поступательность (линейность) и цикличность изложения, проблемное изложение материала, раскрытие научных идей в динамике, разумное соотношение научности и доступности, четкое смысловое толкование

основных дефиниций, эвристичность, наличие поисковых фрагментов, системность и целостность инвариантного ядра при наличии множества вариативных оболочек знания, продуманное структурное оформление (рубрикация, оглавление), разнообразие внетекстового материала (схем, таблиц, карт, диаграмм, графиков, репродукций, фотографий предметов искусства и архитектуры), квалифицированно оформленный справочно-библиографический аппарат.

Позитивной тенденцией современности является разработка не просто отдельных учебников, а учебно-методических комплексов по отдельным дисциплинам, включающих хрестоматии, рекомендации для самостоятельной работы студентов, практикумы, содержащие кейсы, практико-ориентированные задания, тесты, контрольные работы, вопросы к промежуточной аттестации, альбомы иллюстраций и ссылки на мультимедийные ресурсы и т.п.

Сравнительно недавно стали выпускаться сквозные линии учебников по различным направлениям подготовки, в том числе, относящихся к укрупненной группе специальностей и направлений «Культуроведение и социокультурные проекты» для разных ступеней образования (бакалавриат, магистратура и специалитет). Кроме единства в оформлении стиля и дизайна таких учебных книг их объединяет применение сходных подходов к структурированию учебных материалов, категориально-понятийному аппарату, организации методических материалов, отбору иллюстративного контента и т.д. Разработка сквозных линий учебников позволяет в полной мере реализовать ведущий методологический принцип профессионального образования – принцип преемственности, заключающийся в организации непрерывного и последовательного обучения студентов на разных уровнях образования. Преемственность касается и содержания обучения при переходе к следующей теме, разделу, дисциплине, модулю, уровню обучения. Еще более сложной, но, несомненно, перспективной задачей является создание расширенных линейки учебных книг с включением уровня среднего профессионального образования и уровня подготовки кадров высшей квалификации (аспирантуры).

На основании анализа большого массива вузовской литературы этнохудожественного профиля, можно выделить довольно часто встречающиеся в учебных пособиях и учебниках недостатки. По нашему мнению, формированию теории, и соответственно, основанной на ее постулатах учебной литературы, серьезно мешали и до сих пор мешают наличие недоказательных концепций; отсутствие анализа альтернативных подходов (чтобы не запутать студента); игнорирование якобы устаревших концепций в погоне за новомодными; поверхностность изложения материала, предельное его упрощение, обход трудных вопросов, связанных с принципами, закономерностями, фундаментальными основами этнокультурологии или, напротив, чрезмерно сложное изложение материала; слишком большой объем представленного материала, приводящий к увеличению объема информации и снижающий доступность освоения написанного; тенденциозное отношение к научно-исследовательскому опыту; исключительно узкоспециализированный, знаниевый подход к контенту, обилие абстрактных примеров в ущерб практико-ориентированным, репродуктивный характер представленных заданий, оторванных от реальной практики.

Несмотря на то, что отмеченные проблемы вузовского учебника существуют достаточно давно, до сих пор так и не выработаны общие требования к их содержанию с учетом особенностей конкретных направлений подготовки. Главенствующую роль в этой, несомненно, нужной и важной работе призваны сыграть Федеральные учебно-методические объединения, которые обладают уникальной возможностью не только публично обсудить и затем утвердить единые требования к учебной книге, но и разместить их на единых платформах. Последние также могут осуществлять экспертизу

учебников и учебных пособий, давая рекомендации по дальнейшему их использованию в учебном процессе.

Введение сведений о последних достижениях науки в содержание учебного предмета способствует повышению качества усвоения учебного материала студентами, повышает мотивацию к его изучению. Этот процесс способствует реализации принципа научности обучения, предполагающего овладение студентами новейшими идеями современной науки при постоянной опоре на важнейшие факты истории этой науки, а также дает возможность последним постигать сущность объекта, раскрывая внутренние связи между явлениями, рассматривая объекты с точки зрения их возникновения и развития, и, в конечном счете, стимулирует включение молодых людей в самостоятельную научную творческую деятельность.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аникин, В.П. Русский фольклор / В.П. Аникин. – Москва : Высшая школа, 1987. – 284 с.
2. Антонова, Е.Л. Народная художественная культура: учебное пособие / Е.Л. Антонова. – Белгород : Смена, 2006. - 324 с.
3. Бакланова, Т.И. Педагогика художественной самодеятельности: учебное пособие / Т.И. Бакланова. – Москва, 1992. – 160 с.
4. Гусев, В.Е. Русский фольклорный театр XVIII - начала XX века: учеб. пособие / В.Е. Гусев. - Ленинград, ЛГИТМИК, 1980, — 94 с.
5. Зуева, Т.В., Кирдан Б.П. Русский фольклор: учебник для высших учебных заведений / Т.В. Зуева, Б.П. Кирдан. – Москва : Флинта : Наука, 2022, — 400 с.
6. Каргин, А.С. Народная художественная культура : курс лекций : учеб. пособие для студентов высш. и сред. учеб. заведений культуры и искусств / А. С. Каргин. - Москва, 1997. - 286 с.
7. Круглов, Ю.В. Русские обрядовые песни: уч. пособие для пед. ин-тов по спец. «Рус. яз. и лит.» / Ю.В. Круглов. – Москва : Высшая школа, 1989. – 320 с.
8. Махлина, С.Т. Теория и история народной художественной культуры: учебник и практикум для вузов / С.Т. Махлина.— Москва : Юрайт, 2021. — 349 с.
9. Народная художественная культура: учебник / под ред. Т.И. Баклановой, Е.Ю. Стрельцовой. - М.: Моск. гос. ун-т культуры и искусств, 2000. — 412 с.
10. Нефедова, Е.Г. Творчество как социокультурный феномен: учеб. пособие для студентов вузов культуры и искусств по спец. "Нар. худож. творчество" (специально-любительский театр) / Е. Г. Нефедова ; Тамбовский гос. ун-т им. Г.Р.Державина. - М.; Тамбов: ТГУ, 2000. – 53 с.
11. Путилов, Б.Н. Фольклор и народная культура /Б.Н. Путилов. – СПб., 1994. – 235 с.
12. Смирнова, Е.И. Теория и методика организации самодеятельного творчества трудящихся в культурно-просветительных учреждениях: учеб. пособие для студентов культ.- просветит. фак. ин-тов культуры, искусств, пед. вузов и ун-тов / Е.И. Смирнова. – Москва: Просвещение, 1983. -192 с.

REFERENCES

1. Anikin V.P. Russkij fol'klor (Russian folklore), Moskva : Vysshaya shkola, 1987. 284 p.
2. Antonova E.L. Narodnaya hudozhestvennaya kul'tura (Folk art culture), Belgorod : Smena, 2006. 324 p.
3. Baklanova T.I. Pedagogika hudozhestvennoj samodeyatel'nosti (Pedagogy of amateur performances), Moskva, 1992. 160 p.

4. Gusev V.E. Russkij fol'klornyj teatr XVIII - nachala XX veka (Russian Folklore Theater of the XVIII - early XX century), Leningrad, LGITMIK, 1980, 94 p.
5. Zueva T.V., Kirdan B.P. Russkij fol'klor (Russian folklore), Moskva : Flinta : Nauka, 2022, 400 p.
6. Kargin A.S. Narodnaya hudozhestvennaya kul'tura (Folk art culture), Moskva, 1997. 286 p.
7. Kruglov U.V. Russkie obryadovye pesni (Russian ritual songs), Moskva : Vysshaya shkola, 1989. 320 p.
8. Mahlina S.T. Teoriya i istoriya narodnoj hudozhestvennoj kul'tury (Theory and history of folk art culture), Moskva : YUrajt, 2021. 349 p.
9. Narodnaya hudozhestvennaya kul'tura (Folk art culture), Moskva: Mosk. gos. un-t kul'tury i iskusstv, 2000. 412 p.
10. Nefedova E.G. Tvorchestvo kak sociokul'turnyj fenomen (Creativity as a socio-cultural phenomenon), Tambov: Tambovskij gos. un-t im. G.R.Derzhavina, 2000. 53 p.
11. Putilov B.N. Fol'klor i narodnaya kul'tura (Folklore and folk culture), Santpeterburg, 1994. 235 p.
12. Smirnova E.I. Teoriya i metodika organizacii samodeyatelnogo tvorchestva trudyashchihsya v kul'turno-prosvetitel'nyh uchrezhdeniyah (Theory and methodology of the organization of amateur creativity of workers in cultural and educational institutions), Moskva: Prosveshchenie, 1983. 192 p.

Гордеева Дарья Сергеевна

доцент кафедры экономической теории и регионального развития
ФГБОУ ВО «Челябинский государственный университет»
e-mail: gordeeva.darya@mail.ru

Gordeeva Daria S.

Associate Professor of the Department of Economic Theory and Regional Development
Chelyabinsk State University

ОНТОДИДАКТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ЭКОЛОГО-ЭКОНОМИЧЕСКОЙ ПОДГОТОВКИ МЕНЕДЖЕРОВ ПРОИЗВОДСТВЕННОЙ СФЕРЫ В СИСТЕМЕ НЕПРЕРЫВНОГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

В статье подчеркивается, что импульсами сглаживания потребительского отношения к окружающей среде является отхождение от стереотипа игнорирования, с общественным давлением, влиянием духовной сферы и нравственно-ориентированными ценностями самоопределения в процессе получения навыков будущей профессии в сфере управления и производства.

Необходимо, чтобы каждое принятое управленческое решение в сфере производства (локального, регионального и национального масштаба) было экологически обоснованным, а экологическая стратегия имела экономическую целесообразность и при этом учитывало развитие благосостояния граждан и развитие промышленного региона в целом.

При этом, в статье актуальность исследования подтверждается необходимостью совершенствования традиционных методик и внедрения инновационных педагогических технологий, ориентированных на формирование эколого-экономической готовности к профессиональной управленческой деятельности у менеджеров производственной сферы, патриотизма, толерантности и нового типа эколого-экономической направленности личности специалиста, управленческие решения которого задают ориентационные вектора дальнейшего стабильного эколого-экономического развития региона.

Ключевые слова: непрерывное профессиональное образование, менеджмент-образование, эколого-экономическая подготовка менеджеров производственной сферы, онтология, онтологическая дидактика, антропные педагогические технологии.

ONTODIDACTIC CONCEPT OF ECOLOGICAL AND ECONOMIC TRAINING OF MANAGERS OF THE INDUSTRIAL SPHERE IN THE SYSTEM OF CONTINUING PROFESSIONAL EDUCATION

The article emphasizes that the impulses of smoothing consumer attitudes towards the environment are a departure from the stereotype of ignoring, with social pressure, the influence of the spiritual sphere and morally-oriented values of self-determination in the process of acquiring skills of a future profession in the field of management and production.

It is necessary that every management decision made in the field of production (local, regional and national scale) should be environmentally sound, and the environmental strategy should have economic feasibility and at the same time take into account the development of the welfare of citizens and the development of the industrial region as a whole.

At the same time, the relevance of the research in the article is confirmed by the need to improve traditional methods and the introduction of innovative pedagogical technologies focused on the formation of ecological and economic readiness for professional management, patriotism,

tolerance and a new type of ecological and economic orientation of the personality of a specialist, whose managerial decisions set the orientation vectors of further stable ecological and economic development of the region.

Keywords: continuing professional education, management education, ecological and economic training of managers of the production sector, ontology, ontological didactics, anthropic pedagogical technologies.

Введение

Эколого-экономическая подготовка будущих профессионалов, которые будут иметь высокий уровень экологической ответственности за каждое принятое стратегическое управленческое решение в системе «человек – социально-экономическая система – окружающая среда», становится приоритетной задачей в системе профессионального образования, особенно актуальной в условиях региональной специфики промышленного города, который по структуре экономики и серьезной экологической ситуации является типичным результатом технократического общества. Промышленные города, как правило, характеризуются динамично развивающейся экономикой и высокой инвестиционной привлекательностью, одновременно напряженной экологической ситуацией. При этом управленческая позиция, ориентированная на будущее развитие региона, предстает именно как технологическая, основанная на принятии решений в пользу экономического благополучия и технического совершенствования.

Поскольку система эколого-экономической подготовки менеджеров производственной сферы, безусловно, продиктована социальным заказом, мы беспешелляционно можем причислить ее к основополагающему элементу образовательной системы промышленного региона. Обучающиеся, получающие образование в области менеджмента производственной сферы и управления, в большей степени связаны с рациональной деятельностью, экономико-управленческими расчётами. Тогда как для решения глобальных экологических проблем антропоного характера нужен специалист в сфере менеджмента и производства, который активно пропагандирует и внедряет инновационные наукоемкие технологические проекты в производственные системы, ориентируясь на экологические показатели, специалист, вкладывающий в термин «эффективность» не только экономическую, но и социально-экологическую составляющую с азимутом на сохранение благоприятных характеристик окружающей среды, содействующих сохранению физического и духовного здоровья населения. При этом созданные наукоемкие технологии должны стать средством и способом достижения высших целей человечества.

Именно онтодидактический подход, применяемый при эколого-экономической подготовке в системе непрерывного профессионального образования менеджеров производственной сферы, позволит катализировать неизбежную интеграцию различий в стилях восприятия окружающего мира развивающейся личности в процессе обучения. Онтологическая дидактика предполагает гибкий синтез, варьирование, выбор оптимальных для обучающихся форм, методов и средств образовательной деятельности, которые способствуют гармонизации личности и полноценной профессиональной реализации специалиста в области менеджмента производственной сферы и управления.

Основная часть

Онтодидактическое осмысление сущности эколого-экономической подготовки менеджеров в системе непрерывного профессионального образования как метапредметной области педагогического знания, представляющей собой интеграцию теоретико-методологических, технологических и собственно педагогических аспектов,

имеет принципиальное значение в обеспечении эффективности тактической реализации менеджмент-образования в целом.

Ориентируясь на теоретико-методологические идеи, выдвинутые А.А. Ляпуновым, Д.Н. Узнадзе, И.П. Павловым (рефлекс цели), Г.П. Щедровицким, Э.Г. Юдиным [3, 4, 6], можно определить функции цели в конструировании содержания образования: а) ориентирующая (направляющая) функция реализуется через интеллектуальное проектирование модели желаемого конечного результата деятельности; б) мобилизующая функция воплощается посредством вовлечения всех имеющихся интеллектуальных ресурсов и создания оптимальных условий их общей направленности под воздействием ценностной значимости поставленной цели; в) функция упорядочивания раскрывается через этапность, планомерную спрогнозированность, имманентную социально-культурную выраженность и личностную ценностную ориентированность будущей деятельности; г) организующая функция реализуется через индикаторы и критерии выявления промежуточных и конечных результатов педагогической деятельности.

Онтодидактическая концепция содержания образования отражает функциональное, аксиологическое, личностно ориентированное, культурно-деятельностное содержательное наполнение, соответствующая положениям холистического и синергетического подходов разработанной концепции формирования эколого-экономической готовности менеджеров к профессиональной управленческой деятельности в производственной сфере.

Дидактическая задача является средством достижения цели, разрешая некоторую совокупность поступательных заданий с помощью определенных результирующих процедур. Онтодидактическая задача ориентирована на познавательно-поисковую деятельность, эффективность которой определяется комплексом сложившихся элементов: информационной содержательностью, полилогичностью, ориентировочной направленностью, сопряженностью с целеполаганием и др. [1] У менеджеров, решающих экономические и управленческие задачи с производственной сфере, помимо тренировочных, исследовательских, контролирующих функций, присутствует еще одна, ключевая функция – опредмечивающая, определяющая способность стать инструментом проектно-конструкторской деятельности.

Для дидактической задачи целеполагание диктует необходимость формирования и развития определенных профессиональных качеств личности менеджера, условия раскрывают исходно диагностируемый уровень сформированности искомых качеств обучающихся, а информация представляет собой содержание эколого-экономической подготовки менеджеров. Онтодидактическая задача, способствующая проникновению в сущность педагогических процессов, разрешима с помощью антропных образовательных технологий.

Соглашаясь с С.В. Дмитриевым, понимающим под образовательной технологией «не «аддитивное знание» и не усвоение алгоритмических предписаний, а освоение образовательного пространства методов «продуктивного понимания и интерпретации», развивающих личность и профессионально-педагогическую деятельность субъектов образования» [2], мы подчёркиваем важность момента импровизации и стохастической сущности ожидаемого результата, тем не менее, при сохранении собственной традиционной дидактической специфичности.

Результаты внедрения антропно-педагогических технологий обучения должны соответствовать определенным критериальным показателям, индикаторам эффективности, распределенными онтологической дидактикой на четыре группы с достаточно субъективными границами перехода:

1. В образовательных технологиях должны найти отражение *природно-социально-культурные возможности обучающейся личности*, коренные интересы и

перспективы социокультурной идентификации, раскрывающиеся с периодической гетерохронностью под влиянием специальных организационно-педагогических условий.

2. Образовательная технология выявляется и формируется как интеграционная множественность предметов деятельности педагогического процесса, задающих парадигматику его содержательного фундамента.

3. Образовательные технологии должны быть ориентированы, с одной стороны, на объективный педагогический идеал, а, с другой стороны, – должны нести аксиологический потенциал и субъективные смыслы и мотивы.

4. Внедрение в педагогический процесс антропно-педагогических технологий обучения сопровождается «точками бифуркации», «токами роста» и вероятностными прогнозами будущего, в которых проявляются личностные изменения обучающегося.

Эти критерии-индикаторы способствуют более выверенному алгоритму отбора образовательных технологий с максимальным учетом внутренней природы функционирования педагогического процесса и внешних социокультурных воздействий.

Антропно-педагогическая технология обучения базируется на следующих принципах отбора содержания эколого-экономической подготовки менеджеров, условно разделенных на две группы: первая из которых представлена принципами, обусловленными атрибутивной закономерностью реализации представленного педагогического феномена – природосообразности, культуросообразности и социального соответствия; вторая группа принципов определена онтологической дидактикой – принципами антропогенности, идеалогичности, полилогичности.

Остановимся на раскрытии принципов отбора содержания эколого-экономической подготовки, продиктованных положениями онтологической дидактики.

Выбор *принципа антропогенности* при отборе содержания эколого-экономической подготовки менеджеров обусловлен, в первую очередь, актуализацией мотивационных механизмов познания, идущих от потребностей и интересов, значимых для личности обучающегося. Принцип антропогенности апеллирует к содержанию образования, представленному через отражение человеческой сущности и способностей к постижению знаний о мире.

Принцип идеалогичности дает такой ракурс содержанию образования, который порождает новые субъективные смыслы, интегрированные в качественную определенность – идеал. Достижение идеала невозможно, но устремление к нему, имеющее онтологическую природу, раскрывает возможности познания, расширяет педагогические границы, установленные образовательными стандартами.

Принцип диалогичности, отвечающий за конструирование содержания образования в онтодидактике, необходимо нарастить до полилога, начиная диалогом с самим собой, устремляться к социо-культурному полилогу, до пути инстинктивного наития истины. Полилоговое взаимодействие порождает и выявляет смыслы изученного теми или иными технологиями и средствами усвояемого.

Профессиональная деятельность должна постоянно развиваться технологически, приумножаться в своем видовом разнообразии, насыщаться информационно. Вопрос заключается в том, как предъявлять знания и опыт обучающимся, чтобы, овладевая ими, профессионал не утратил видения перспектив, тенденций развития осваиваемой профессии, каким оптимальным способом разрешить проблему соотношения предметности и субъектности в конструировании содержания образования.

Если проблема предметности получает свое первоначальное разрешение уже на этапе выбора обучающимся будущей профессии, то проблема субъектности может быть решена только на основе онтодидактических принципов. Понятно, что субъект будет осваивать наиболее интенсивно те знания и практический опыт, которые первостепенно

необходимы для его профессиональной деятельности, не противоречащие его представлениям об окружающей действительности, способствующие повышению его конкурентоспособности на рынке труда, актуальные с точки зрения уровня развития экономики и сохранения благоприятной окружающей среды, обладающие при этом инновационным потенциалом.

Иными словами, стандарты профессионального образования нового поколения должны сформировать такое содержание образования, которое сопрягало бы предметность и субъектность в точках технологичности, производительности и экологичности профессионального труда менеджера, в высокой культуре управленческой сферы, достигаемой образованием через всю жизнь и обеспечивающей оптимальные условия для полноты человеческой бытийности.

Логическим продолжением онтологической цепочки «педагогическая цель - педагогический идеал» при проектировании структуры и содержания эколого-экономической подготовки менеджеров является разработка и реализация антропоориентированных технологий. Антропные образовательные технологии в сфере эколого-экономической подготовки менеджеров основаны на метапредметной подготовки специалиста, в процессе которой происходит диалог культур и наук (экологии и экономики).

Антропные образовательные технологии устанавливают взаимосвязь идеального (сознания) и реального (бытия) [1, 2, 7]. Эколого-экономическая подготовка менеджеров является социокультурной ценностью – осознание менеджерами собственного влияния на окружающую действительность – взаимодействие человека с другими людьми, обществом и природой, преобразование мира через изменение деятельности личности, мышления и сознания, направленного на эколого-экономическое созидание.

Антропные педагогические технологии позволяют научить менеджеров переводить профессиональные проблемы в управленческие знания и рефлексивно организованную практику, отвечая на ряд основополагающих вопросов: что есть объект эколого-экономического воздействия; как его преобразовать, ориентируя обучающегося на всесторонний анализ социокультурной динамик происходящих эколого-экономических изменений.

Сформулируем и охарактеризуем этапы применения антропных образовательных технологий в процессе эколого-экономической подготовки менеджеров:

Вводный этап – этап познавательной направленности на преобразовательную деятельность. На данном этапе проводится социокультурное проектирование рефлексивно-развивающей образовательной среды, сущность которого заключается в анализе эколого-экономических проблем и выявлении причин их возникновения, выработке целей и задач, характеризующих желаемое состояние объекта, разработке путей и средств достижения поставленных целей. Отметим, что главная функция социокультурных действий менеджеров – амплификация (от лат. расширение, усиление, обогащение) – создание нового и/или усовершенствование уже существующего продукта труда. Вышеобозначенный продукт является результатом деятельности, результат деятельности и ее средством. При этом ценность демиурга соотносится с ценностью преобразуемого им объекта – продукта труда. Как первый, так и второй становятся средством социокультурных действий.

У менеджеров на момент вводного этапа применения антропных педагогических технологий складывается многомерное социокультурное пространство, в котором он существует и которое отражает всю совокупность условий его жизнедеятельности: а) реализацию потенциалов среды (во всех ее областях) – предметных, информационных, ценностных и др.; б) изменение связей и отношений со средой (расширение

взаимодействий, установление более тесных и продуктивных контактов с природой, социальным окружением, наукой и т. д.); в) личностное преобразование деятельности соответствующих институтов.

Обнаруживаемое на любом уровне социальной и культурной жизни противоречие между сущим и должным или желаемым, вызывает у обучающихся напряженность и формирует намерение преодолеть ее.

Второй этап внедрения антропных образовательных технологий – этап осознанной мотивации, ситуация пробуждения сил и собственных способностей обучающегося, инициирование его личностного профессионального пути.

Использование антропных образовательных технологий продиктовано синергетическим подходом, стимулирующим личность на получение образования, на раскрытие себя или сотрудничество с самим собой и другими людьми. Поток «становящихся мыслезнаний и инновационных образов» в силу своих собственных потенций выстраивает себя, свою «самость» и самобытность, представляет собой возможности эффективного управления нелинейными системами сознания и знания посредством топологически организованных, так называемых автогенеративных воздействий и взаимодействий, преобразующихся в способность принимать нестандартные управленческие решения.

Третий этап - перевод познавательной мотивации студента в его поисковые и управленческие виды деятельности.

Антропные образовательные технологии позволяют осуществлять перевод познавательной мотивации студента в его поисковые и управленческие виды деятельности, проявляющиеся в форме: 1) интеллектуально-познавательного поиска (эколого-экономическая проблематизация собственного мира, поиск необходимого эколого-экономического знания); 2) имманентно-личностного поиска (выработка собственной мировоззренческой позиции); 3) онтодидактического поиска (преобразование «стандартов образования» в методы и средства обучающей деятельности); 4) технологического поиска (разработка нравственно-приемливых управляющих механизмов деятельности); 5) аксиологического поиска (формирование личностных смыслов и ценностно-оценочных шкал деятельности) [9-10].

При этом эколого-экономическое мышление становится системозадающим фактором самомативации, самоорганизации и деятельности личности. В данном случае антропные образовательные технологии должны включать в себя такие методы обучения, как «эвристический эксперимент над объектом» и «эвристический эксперимент над собой». В первом случае использование антропных образовательных технологий направлено на объект, во втором случае – на сознание, мышление и деятельность студентов. В результате чего осуществляется развитие эколого-экономического мышления менеджеров через освоение эколого-экономической деятельности, порождающего как деятельностное сознание, так и личность самого деятеля – практикующего менеджера.

Четвертый этап – рефлексия как процесс в деятельности и как механизм в развитии личности.

Смыслопроизводство и объективация смыслов в виде миропонимания должны быть тесно связаны с ценностным выбором и построением «концептуальной картины мира», основанной на интеграции экологических и экономических наук, теории проектирования и социально-педагогического управления, согласованном с мировоззрением человека.

На данном этапе антропные образовательные технологии, используемые в процессе эколого-экономической подготовки менеджеров, основываются на свободе выбора,

рефлексивном поиске собственной позиции и способа действия в той или иной образовательной и/или профессиональной ситуации. Отметим: там, где нет рефлексии, не может быть выбора способов действия на основе ценностных ориентаций личности, поэтому важной задачей эколого-экономической подготовки менеджеров становится формирование у студентов рефлексивной культуры на основе антропных образовательных/педагогических технологий.

Выделенный этап рефлексии должен быть наполнен творчеством как самовыражением (как результат) и творчеством как саморегуляцией (как процесс). Все изменения, происходящие в профессиональном сознании обучающегося, обусловлены глубинной рефлексией.

В рефлексивном образовательном пространстве с помощью антропных образовательных технологий для обучающегося открываются иные переживания, отличные от экономических и экологических, а именно эколого-экономические, которые в итоге становятся механизмом личностно-профессионального роста [4]. Антропные образовательные технологии создают условия для свободы выражения эколого-экономических переживаний, открывают возможности самоопределения на необходимом уровне сформированности эколого-экономической направленности личности. Процессы переосмысления студентами собственного опыта, ценностей, мотивов, установок и потребностей в процессе эколого-экономической подготовки, мы соотносим с качеством и интенсивностью возникающих переживаний. Эколого-экономические переживания, порождаемые рефлексией, импульсируют формирование эколого-экономической профессиональной позиции.

Содержание эколого-экономической подготовки менеджеров обеспечивается *предметно-ориентированными технологиями*, когда обучение строится в направлении расширения и углубления трансдисциплинарного учебно-познавательного материала в соответствии с логикой предмета науки, которая определяется синтезом методов отбора содержания и разработки стандартизированных программ и алгоритмических предписаний и обеспечивается реализацией курсов по выбору, применением различных вариантов контекстного обучения, а также осуществлением экологических и экономических межпредметных связей в процессе изучения других предметов профессионального цикла.

Применение *дидактико-ориентированных технологий* (структурных схем рассуждения, конструктивных технологий, прескриптивных, дескриптивных и регуляционных операторов и др.) позволяет повысить результативность психолого-педагогических процессов управления деятельностью студентов.

При совмещении вышеуказанных подходов для решения образовательно-обучающих задач с *личностно-развивающими технологиями*, исходящих из понимания особенностей ценностных отношений, позволяющих формировать метапредметные и рефлексивноорганизованные знания и ценностные ориентации, происходит переход от предметно-дидактической ориентации процесса обучения к ее саморегулятивному состоянию, осуществление персонификации процессов формирования и диагностики образовательных результатов, позволяющих успешно сформировать эколого-экономическую готовность менеджера к профессиональной управленческой деятельности.

Выводы

Понимание менеджерами производственной сферы важности эколого-экономической верификации всех принимаемых управленческих решений необходимо, чтобы они не только осознавали задачи, используя гуманитарные, в большинстве своем описательные методы анализа взаимосвязей процессов, происходящих в природе и

социуме, но могли бы анализировать эти взаимосвязи с использованием современных естественно-научных методов: системного анализа и имитационного моделирования.

Применение антропных образовательных технологий в процессе эколого-экономической подготовки формирует потребности и способности обучающихся к метапредметной рефлексии, изменения вектора обучения с сугубо «прагматических результатов» на «процессуальные знания», связанные с умениями мыслить глобально, проблемно и конструктивно, активизируя риск-ориентированное мышление. Использование данного типа образовательных технологий позволяет смягчать одностороннее понимание эффективности круговорота процессов технической цивилизации в ущерб эколого-экономическому развитию современного общества, раскрываясь в следующих направлениях:

- социокультурный аспект, заключающийся в формировании нового профессионального образа мира и принципиально иной, вписанной в этот образ системы культуры личности руководителя с ориентацией на личный вклад в обеспечение адекватных эколого-экономических запросов современного общества;

- интеграционный аспект, проявляющийся в сочетании культуры получаемого менеджмент-образования с самореализацией в профессиональной деятельности, которая невозможна без осмысления эколого-экономических перспектив будущего развития общества;

- методологический аспект, который раскрывается в методологическом подходе к анализу приоритетных эколого-экономических направлений управленческой деятельности, определяя азимут антропо-аксиологического осмысления сферы управления как особой области научного знания;

- аксиологический аспект, способствующий формированию эколого-экономических ценностных ориентаций и их проявлению в профессиональной деятельности менеджера;

- гуманистический аспект, формирующий у менеджеров особое отношение к природным системам и к собственным личностным изменениям, выводящий на первый план такие личностные качества профессионала, такие как способность к саморазвитию и самосовершенствованию, умение прогнозировать и контролировать свои потребности, цели и ценностные ориентации, личную свободу;

- синергетический аспект, рассматривающий взаимоотношения общества и природы в процессе многокомпонентного анализа сложных нелинейных самоорганизующихся и саморазвивающихся систем, выдвигая ряд критериев эффективности системного анализа.

При ориентации эколого-экономической подготовки менеджеров производственной сферы на формирование эколого-экономической направленности личности в рамках применения антропных педагогических технологий становится актуальным два круга проблем:

- с одной стороны, на основе интеграционных образовательных процессов совершенствование взаимосвязи чувственных и рациональных, теоретических знаний из области экологии, менеджмента, экономики, социокультурного проектирования, лежащее в основе овладения профессиональной деятельностью;

- с другой стороны- поиск путей сочетания формируемых теоретических знаний менеджера производственной сферы с его ценностными ориентациями, личностными потребностями и интересами. Поиск возможностей не навязать, а привлечь студентов в мотивационно-ценностную сферу эколого-экономической деятельности. Он заключается в первую очередь в отборе процессуальных средств и способов реализации эколого-экономической подготовки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Агапов В. С. Становление Я-концепции в управленческой деятельности руководителей : дис. ... д-ра психол. Наук. М., 1999. 495 с.
2. Дмитриев С. В. Антропоконструкты самосознания, мышления и деятельности человека в сфере образовательных технологий // Мир психологии. 2012. № 2. С. 209-222.
3. Ляпунов А. А. Онтодидактика в математике // За науку в Сибири. - 1972. - Вып. 37 (568). - 20 сент.
4. Ляпунов А. А. Образование и наука. Проблемы онтодидактики / А. А. Ляпунов. – Новосибирск: НГУ, 1973. – 356 с.
5. Новиков А.М. Методология образования. Изд. 2-е. М.:Эгвес, 2006. – 488 с.
6. Новичков В. Б. Онтодидактика и образовательные стандарты // Среднее профессиональное образование. - 2010. - № 8. - С. 2-5.
7. Новичков В. Б. Антропологическая дидактика: проблемы и перспективы // Наука и школа. № 4. 2015. С.57– 63.
8. Хуторской А. В. Личностно-ориентированное направление модернизации образования в Российской школе // Ученик в обновляющейся школе. Сборник научных трудов / Под ред. Ю.И. Дика, А.В. Хуторского.— М.: ИОСО РАО, 2002. – С. 12-30.
9. Хуторской А. В. Методологические основы личностно ориентированного направления модернизации Российской школы // Педагогический журнал. – 2002. – №4(5). – С.4-9.
10. Хуторской А. В. Педагогическая инноватика: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М.: Издательский центр «Академия», 2008. – 256 с.

REFERENCES

1. Agapov V. S. Stanovlenie Ja-konceptcii v upravlencheskoj dejatel'nosti rukovoditelej : dis. ... d-ra psihol. Nauk. M., 1999. 495 s.
2. Dmitriev S. V. Antropokonstrukty samosoznaniija, myshlenija i dejatel'nosti cheloveka v sfere obrazovatel'nyh tehnologii // Mir psihologii. 2012. № 2. Pp. 209-222.
3. Ljapunov A. A. Ontodidaktika v matematike // Za nauku v Sibiri. - 1972. - Vyp. 37 (568). - 20 sent.
4. Ljapunov A. A. Obrazovanie i nauka. Problemy ontodidaktiki / A. A. Ljapunov. – Novosibirsk: NGU, 1973. – 356 p.
5. Novikov A.M. Metodologija obrazovanija. Izd. 2-e. M.:Jegves, 2006. – 488 p.
6. Novichkov V. B. Ontodidaktika i obrazovatel'nye standarty // Srednee professional'noe obrazovanie. - 2010. - № 8. - Pp. 2-5.
7. Novichkov V. B. Antropologicheskaja didaktika: problemy i perspektivy // Nauka i shkola. № 4. 2015. Pp.57– 63.
8. Hutorskoj A. V. Lichnostno-orientirovanoe napravlenie modernizacii obrazovanija v Rossijskoj shkole // Uchenik v obnovljajushhejsja shkole. Sbornik nauchnyh trudov / Pod red. Ju.I. Dika, A.V. Hutorskogo.— M.: IOSO RAO, 2002. – Pp. 12-30.
9. Hutorskoj A. V. Metodologicheskie osnovy lichnostno orientirovannogo napravlenija modernizacii Rossijskoj shkoly // Pedagogicheskij zhurnal. – 2002. – №4(5). – Pp.4-9.
10. Hutorskoj A. V. Pedagogicheskaja innovatika: ucheb. posobie dlja stud. vyssh. ucheb. zavedenij. – M.: Izdatel'skij centr «Akademija», 2008. – 256 p.