

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-педагогический факультет Университета г. Марибор

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Малинина Татьяна Глебовна, доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств

Tatyana Glebovna Malinina, Doctor of Arts, professor, chief researcher of National Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts.

Майковская Лариса Станиславовна, доктор педагогических наук, профессор, зав. кафедрой музыкального образования факультета музыкального искусства Московского государственного института культуры

Larisa Stanislavovna Maykovskaya, Full Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Head of the Department of Music Education, the Faculty of Music Art, the Moscow State Institute of Culture

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

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

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

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

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

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

Роцин 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>Заболотская Евгения Александровна, Джанибемян Виктория Владимировна</i> <i>ИСПОЛЬЗОВАНИЕ РУССКИХ НАЦИОНАЛЬНЫХ МОТИВОВ И ОБРАЗОВ В</i> <i>ТРАДИЦИОННОЙ ГРАФИКЕ КОСТЮМА</i>	7
<i>Ладыжников Никита Андреевич</i> <i>ИСТОКИ ФОРМИРОВАНИЯ РУССКОГО ВОЕННОГО МАРША XIX ВЕКА</i>	13
<i>Елизарова Ульяна Александровна</i> <i>ДУХОВНЫЙ КОНЦЕРТ «БОГ БОГОВ» В ЦИФРОВЫХ ЦЕРКОВНО-</i> <i>ПЕВЧЕСКИХ РУКОПИСЯХ</i>	21
<i>Путра Виолетта Анатольевна</i> <i>БУДДИЙСКИЕ АЛЛЮЗИИ В СОВЕТСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ</i> <i>(1920 – КОНЕЦ 1940-Х ГГ.)</i>	29
<i>Федорова Валентина Андреевна</i> <i>СЛИЯНИЕ ЗАПАДНОГО И ВОСТОЧНОГО В ИНТЕРПРЕТАЦИИ МУЗЫКИ</i> <i>РЕНЕССАНСА</i>	36
<i>Якимов Ярослав Андреевич, Левакова Ксения Александровна</i> <i>ТУБА В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА</i>	41
<i>Фу Ичэн</i> <i>СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ НЕОФОЛЬКЛОРИЗМА В МИРОВОМ</i> <i>МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ</i>	48
<i>Люй Сымэн</i> <i>ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ВОЗМОЖНОСТИ ИГРЫ НА САКСОФОНЕ В</i> <i>ТРАДИЦИИ РАЗНЫХ СТРАН: РОССИЯ, США, КИТАЙ</i>	53
<i>Вэнь Ян</i> <i>ЭВОЛЮЦИЯ ЖАНРА ХОРОВОЙ МУЗЫКИ В СОВЕТСКОМ ПЕРИОДЕ: ОТ</i> <i>РЕВОЛЮЦИОННОЙ ПРОПАГАНДЫ К НАЦИОНАЛЬНОМУ САМОВЫРАЖЕНИЮ</i>	59
<i>Чжан Юньчжэ</i> <i>ТРАНСКОНТИНЕНТАЛЬНЫЕ РЕЗОНАНСЫ: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ</i> <i>АДАПТАЦИИ ЕВРОПЕЙСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА В</i> <i>МУЗЫКАЛЬНЫХ КУЛЬТУРАХ ЯПОНИИ, КОРЕИ И КИТАЯ</i>	69
<i>Дин Яо</i> <i>ХЭНАНЬСКАЯ ОПЕРА: ЖАНРОВАЯ И СТИЛЕВАЯ СПЕЦИФИКА</i>	77
<i>Лэн Тяньцзэ</i> <i>ОСОБЕННОСТИ УКРАШЕНИЯ МЕЛОДИИ В КУНЬШАНЬСКОЙ ОПЕРЕ</i>	82

<i>Чэнь Кэ</i> <i>ИССЛЕДОВАНИЕ ДЕКОРАТИВНЫХ УЗОРОВ И МОТИВОВ ТРАДИЦИОННЫХ ДОМОВ В ЮЖНОМ КИТАЕ НА ПРИМЕРЕ МАКАО</i>	87
<i>Дун Хан</i> <i>КИТАЙСКОЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО И СОЦИАЛЬНЫЕ ИЗМЕНЕНИЯ</i>	93
<i>Цуй Ян</i> <i>НЕВЕРНОЕ ПОНИМАНИЕ КИТАЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ В ЗАПАДНОЙ ОПЕРЕ - НА ПРИМЕРЕ ОПЕРЫ ДЖ. ПУЧЧИНИ "ТУРАНДОТ".</i>	100
<i>Бао Хабуэр</i> <i>ФОРТЕПИАННЫЕ МИНИАТЮРЫ А.Г. РУБИНШТЕЙНА В МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ: МЕТОДЫ И ПОДХОДЫ К ИСПОЛНЕНИЮ</i>	105
<i>Гуй Сяолэ</i> <i>ВЛИЯНИЕ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ КИТАЯ НА РАЗВИТИЕ ЖАНРА КИНОМУЗЫКИ В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ</i>	114
<i>Хао Вэньтин</i> <i>ПРОБЛЕМЫ ИССЛЕДОВАНИЯ МУЗЫКИ К КИНОФИЛЬМАМ КИТАЙСКИХ РЕЖИССЕРОВ «ПЯТОГО ПОКОЛЕНИЯ» В СОВРЕМЕННЫХ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ТРУДАХ</i>	123
ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ	
<i>Ренёва Наталия Сергеевна</i> <i>СПЕЦИФИКА КУЛЬМИНАЦИЙ В РОМАНСАХ С. РАХМАНИНОВА</i>	130
<i>Гусейнова Гулбарият Калагусейновна</i> <i>ПРЕТВОРЕНИЕ ЛАКСКОГО ФОЛЬКЛОРА В ДЕТСКОЙ ОПЕРЕ Ш. ЧАЛАЕВА «МАУГЛИ»</i>	138
<i>Власенко Виктор Юрьевич, Ренёва Наталия Сергеевна, Семеряга Иван Владимирович</i> <i>КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО ЭЙНО ТАМБЕРГА И ПЕРВЫЙ КОНЦЕРТ ДЛЯ ТРУБЫ С ОРКЕСТРОМ (1972) В КОНТЕКСТЕ ЭВОЛЮЦИИ СТИЛЯ КОМПОЗИТОРА</i>	145
<i>Анишкина Наталья Владимировна</i> <i>РЕФЛЕКСИЯ ПРИРОДЫ КИНО И МУЗЫКИ В ФИЛЬМАХ АЛЕКСЕЯ БАЛАБАНОВА</i>	152
<i>Нгуен Кхак Хоа</i> <i>ОПЕРА «ДЕВУШКА ШАО» ДО НЬЮАН КАК ПЕРВЫЙ ОБРАЗЕЦ ВЬЕТНАМСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ ОПЕРЫ</i>	157
<i>Коровяков Кирилл Рауфович, Гумникова Алёна Игоревна</i> <i>ЭТНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ФОРМИРОВАНИЯ ЛИЧНОСТИ ЭСТРАДНЫХ ВОКАЛИСТОВ</i>	168

<i>Чжоу Сяобао</i>	
<i>ИСТОРИЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ХОРА УХАНЯ И ЕГО БЛАГОТВОРИТЕЛЬНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКИХ ВЫСТУПЛЕНИЙ В ЮГО-ВОСТОЧНОЙ АЗИИ (В ПЕРИОД ПРОТИВОСТОЯНИЯ ЯПОНИИ).</i>	176
<i>Ляо Юй</i>	
<i>ВКЛАД ВЕДУЩИХ ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ КИТАЙСКОЙ ВОКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ РУБЕЖА XX – XXI ВЕКОВ В МЕЖДУНАРОДНЫЙ КУЛЬТУРНЫЙ ОБМЕН</i>	182
<i>Чжао Ваньчжэнь</i>	
<i>СЕРИАЛИЗМ В ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ XX ВЕКА: ОСОБЕННОСТИ ВОСПРИЯТИЯ И ИСПОЛНЕНИЯ</i>	188
<i>Чжан Лин</i>	
<i>«ЭЙНШТЕЙН НА ПЛЯЖЕ» Ф. ГЛАССА – ЧЕЛОВЕК ИЛИ ЦИВИЛИЗАЦИЯ?</i>	195
<i>Ли Хунюй</i>	
<i>ТРАДИЦИИ Б. БАРТОКА В КОНЦЕРТЕ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ № 1 А. ХИНАСТЕРЫ</i>	201
<i>Ван Чжаоинь</i>	
<i>ОСНОВАТЕЛЬ АНГЛИЙСКОЙ АЛЬТОВОЙ ШКОЛЫ ЛАЙОНЕЛ ТЕРТИС И ЕГО РОЛЬ В РАЗВИТИИ ЕВРОПЕЙСКОГО АЛЬТОВОГО ИСКУССТВА</i>	208
ПЕДАГОГИКА ИСКУССТВА	
<i>Томас Александр Олегович</i>	
<i>ПРАКТИКА PARTIMENTO КАК МЕТОД ОБУЧЕНИЯ БАРОЧНОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ</i>	216
<i>Маслова Ирина Валерьевна</i>	
<i>ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО С КУРСАНТАМИ ИНОСТРАННОГО ОТДЕЛЕНИЯ</i>	223
<i>Дьяченко-Черкасова Татьяна Николаевна, Каширина Варвара Викторовна</i>	
<i>МЕТОДИКА ОБУЧЕНИЯ СОПОСТАВИТЕЛЬНОМУ АНАЛИЗУ СЛОВЕСНОГО И ЖИВОПИСНОГО ОБРАЗА НА ПРИМЕРЕ СТАТЬИ «ОБЛИК СТАРОЙ МОСКВЫ» А.М.ВАСНЕЦОВА В КУРСЕ ЛИТЕРАТУРЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ВУЗе</i>	229
<i>Лю Гинтин</i>	
<i>ВОКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО КАК СИСТЕМООБРАЗУЮЩАЯ ОСНОВА ОСВОЕНИЯ РУССКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ КИТАЙСКИМИ СТУДЕНТАМИ В ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ВУЗАХ РОССИИ</i>	237
<i>Ян Цзиньяо</i>	
<i>СПЕЦИФИКА АРТИКУЛЯЦИИ ВОКАЛИСТОМ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА В ПРОЦЕССЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ КИТАЙСКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН</i>	244
<i>Чень Тин</i>	
<i>СПЕЦИФИКА ОБУЧЕНИЯ СТУДЕНТОВ ВУЗА ИГРЕ НА СТРУННО-ЩИПКОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ СЕМЕЙСТВА ЦИТР</i>	250

<i>Чжоу Хунюй</i> <i>СРАВНЕНИЕ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ПОДХОДОВ К МУЗЫКАЛЬНОМУ ОБРАЗОВАНИЮ В РОССИИ И КИТАЕ</i>	257
<i>Гао Лицинъ</i> <i>АНАЛИЗ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ В ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ПРАКТИКЕ НА ПРИМЕРЕ ПРЕЛЮДИЯ И ФУГИ GIS-MOLL ИЗ II-ГО ТОМА "ХОРОШО ТЕМПЕРИРОВАННОГО КЛАВИРА" И. С. БАХА</i>	264
<i>Хань Шо</i> <i>К ВОПРОСУ ОБ ИСПОЛЬЗОВАНИИ НОВЫХ МЕТОДОВ ОБУЧЕНИЯ ВОКАЛУ В НАЧАЛЬНЫХ ШКОЛАХ КИТАЯ.</i>	274
ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ	
<i>Портнова Ирина Васильевна</i> <i>КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ЭКСКУРСИЙ ПО ЗОЛОТОМУ КОЛЬЦУ МОСКВЫ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ СТУДЕНТА ЛАНДШАФТНОГО АРХИТЕКТОРА</i>	280
<i>Русина Светлана Викторовна</i> <i>«МЕРЧ» КАК РАЗНОВИДНОСТЬ СУВЕНИРНОЙ ПРОДУКЦИИ</i>	289
<i>Ирошников Евгений Сергеевич, Милованов Александр Дмитриевич</i> <i>МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ФОРМИРОВАНИЮ СПЕЦИАЛЬНЫХ УМЕНИЙ НОТНОГО НАБОРА ДЛЯ КЛАССИЧЕСКОЙ ГИТАРЫ У БУДУЩЕГО УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ</i>	296
<i>Люй Синь</i> <i>ОСОБЕННОСТИ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ МОТИВАЦИИ УЧАЩИХСЯ С РАЗЛИЧНЫМ УРОВНЕМ САМООЦЕНКИ</i>	305
<i>Сунь Кай</i> <i>ФОРМИРОВАНИЕ СЦЕНИЧЕСКОГО ИМИДЖА И САМОПРЕЗЕНТАЦИИ У СТУДЕНТОВ ВОКАЛЬНЫХ СПЕЦИАЛЬНОСТЕЙ</i>	312
<i>Сунь Юйсюань, Раздорская Олеся Владимировна</i> <i>ОБУЧЕНИЕ ИНОСТРАННОМУ ЯЗЫКУ С ПОМОЩЬЮ СОЦИАЛЬНЫХ СЕТЕЙ: МНЕНИЕ КИТАЙСКИХ СТУДЕНТОВ</i>	320
<i>Петрова Марина Георгиевна, Му Цзянмин</i> <i>РЕАЛИЗАЦИЯ ИГРОВЫХ МЕТОДОВ ОБУЧЕНИЯ КИТАЙСКОМУ ЯЗЫКУ В РОССИЙСКИХ ГУМАНИТАРНЫХ ВУЗАХ</i>	330

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ИСКУССТВА

Заболотская Евгения Александровна

кандидат технических наук, доцент кафедры искусства костюма и моды
ФГБОУ ВО «Российский государственный университет им. А.Н.Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)»
e-mail: evgeniya.art@mail.ru

Джанибекян Виктория Владимировна

доцент кафедры искусства костюма и моды
ФГБОУ ВО «Российский государственный университет им. А.Н.Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)»
e-mail: vigiani@yandex.ru

Zabolotskaya Evgenia A.

Candidate of Technical Sciences,
Associate Professor of the Department of Costume and Fashion Art
Russian State University named after. A.N. Kosygina
(Technology. Design. Art)

Janibekyan Victoria V.

Associate Professor of the Department of Costume and Fashion Art
Russian State University named after. A.N. Kosygina
(Technology. Design. Art)

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ РУССКИХ НАЦИОНАЛЬНЫХ МОТИВОВ И ОБРАЗОВ В ТРАДИЦИОННОЙ ГРАФИКЕ КОСТЮМА

Аннотация. Обращение к теме культурной идентичности сегодня является важным подспорьем для формирования интереса к современному искусству и к искусству костюма, в частности. Работы, затрагивающие тему народности, способны вызвать у зрителя глубокие эмоции и отклик, связанный с его собственной культурной принадлежностью. Использование национальных мотивов может помочь людям лучше понять и осознать свою культуру и общество в целом, а также наладить контакт и понимание между разными культурами.

Традиционный костюм и образ русского человека в целом был и остаётся неиссякаемым источником вдохновения для художников и модельеров, и популяризировать его авторам во многом помогают средства графики, рассмотренные в данной работе.

Ключевые слова: народный, русские национальные мотивы, традиционные образы, графика костюма, художественные приемы, культурный код.

USE OF RUSSIAN NATIONAL MOTIFS AND IMAGES IN TRADITIONAL COSTUME GRAPHICS

Annotation. Addressing the topic of cultural identity today is an important tool for developing interest in contemporary art and the art of costume, in particular. Works touching on the theme of nationality are capable of evoking deep emotions and responses in the viewer associated with his own cultural affiliation. The use of national motifs can help people better understand and appreciate their culture and society as a whole, as well as establish contact and

understanding between different cultures.

The traditional costume and the image of the Russian person in general has been and remains an inexhaustible source of inspiration for artists and fashion designers, and the graphic tools discussed in this work largely help the authors to popularize it.

Keywords: folk, Russian national motifs, traditional images, fashionable costume graphics, artistic techniques, cultural code.

Народная культура предлагает и авторам, и зрителям широкий простор для формирования собственных трактовок всем знакомых образов, генерируемых через призму собственной идентичности. Русская культура многогранна благодаря широкой географии и обширным временным рамкам, она формирует культурный код населения, поэтому в эпоху глобализации важно сохранить каждый ее элемент для будущих поколений.

Если *традиционный народный костюм* — это действительно традиция, складывающаяся веками, система с определенными правилами, которые нельзя нарушить, то *национальный костюм* — отражение общества, образ, который формируется в сознании большинства в контексте различных социальных аспектов, начиная от экономики и, заканчивая внешнеполитической ситуацией. Более того, многие визуально привычные современному человеку вещи, ассоциирующиеся с русской традицией и культурой, имеют вовсе не русское происхождение. Например, устойчивый образ русской красавицы в пестром павловопосадском набивном платке, который активно эксплуатируется в том числе и модельерами, берет своё начало в восточных шалиях, завезённых в Россию ещё в XVII веке, и так полюбившихся населению, что данный атрибут стал неотъемлемой частью не традиционного, а национального костюма.

Национальный образ — это то, каким русский человек и русский костюм представляется в глазах большинства, и этот образ имеет тенденцию постоянно видоизменяться. Важно отметить, что мотивы традиционного искусства также являются важным источником для формирования мотивов национальных, но несмотря на это, их необходимо отличать, потому что под натиском национального образа, традиционный, являясь стабильным, самодостаточным и архаичным, может исчезнуть, а потому перед современными художниками стоит очень сложная задача — интегрировать тонкие аспекты традиционных мотивов в национальный образ, тем самым сохраняя многогранный традиционный образ и видоизменяя общий национальный, балансируя на грани между особенностями региональных культурных кодов и массового образа [1].

Для того, чтобы понять, с помощью каких приемов современные художники транслируют русские национальные мотивы в модной графике, стоит обратиться к истокам подобного заимствования.

Национальный образ создавался и трансформировался разными художниками. В своё время для создания массового образа привлекались известные художники, такие как Иван Билибин, Лев Бакст, Наталья Гончарова и другие, которые работали с Сергеем Дягилевым над театральными постановками по известным русским сюжетам: «Жар-птица», «Петрушка», «Снегурочка» и т.д. Эти постановки, которые демонстрировались по всему миру, во многом сформировали визуальный облик страны для иностранных обывателей и также закрепились в сознании населения нашей страны, как национальный образ [2]. Важно отметить, что так как это были сценические костюмы, представленные в постановках образы хоть и были заметно вдохновлены традиционным русским костюмом, но в большей степени трансформировали их для восприятия театрального зрителя.

Так, например, Иван Билибин брал традиционную вышивку с сарафана и увеличивал ее до гигантских размеров, превращая в принт, заполняющий все

пространство костюма [3]. Это решение продиктовано большой массой формы сарафана, которая в традиционном виде выглядит достаточно монотонно и нуждается в заполнении, потребностью в создании дополнительной динамики (т.к. это костюм для балета) и дальностью зрительного восприятия. Это пример грамотного подхода к созданию сценического образа, ставшего в последствии национальным на основе традиционного костюма (рис.1).

Иван Билибин, в целом, был мастером адаптации традиционных мотивов. Он активно изучал традиционный костюм разных регионов, поэтому хорошо представлял, как его адаптировать для современного массового зрителя [4]. Рассматривая его этнографические работы с изображениями традиционных образов и иллюстрациям к русским сказкам, стилизованные под лубочные рисунки, можно отметить работу с крупными цветовыми пятнами, что обосновано большими объёмами русского костюма, высокую детализацию орнамента и работу с образом, который никогда не решается с помощью лица (можно увидеть разве что красные щеки — символ женской красоты и здоровья) — оно чаще всего не выражает никаких эмоций. Причиной этому также становятся симметрия русского костюма и его устойчивая форма трапециевидного силуэта, это ограничивает авторов в создании динамичного и экспрессивного образа, хотя фактически и характер русского человека не предполагает излишней экспрессии, поэтому неудивительно, что большинство работ с использованием русских национальных мотивов не блещут сильно выраженной динамикой. Даже вспоминая, например, «Вихрь» Филиппа Малявина, который одним своим названием уже говорит о движении и экспрессии, на деле пользуется теми же приёмами: крупные пятна цвета и орнаментальные куски. А вся экспрессия и характер образов — в живописной технике.

Билибин же задаёт характер образу с помощью пластики позы, а в этнографических зарисовках, которые несут в себе цель зафиксировать именно костюм, а не образ, художнику помогает в персонификации головной убор. Линия Билибина монотонна — это отголоски лубочной стилизации и, возможно, нежелание перебивать графикой активный орнамент.

Другой пример — работы Натальи Гончаровой, которая также активно предлагает крупные орнаменты, заполняющие большие формы, и яркие сценические цвета (рис.2). Но в ее эскизах важно отметить работу с образом. К каждому спектаклю Гончарова разрабатывала особую пластику персонажей, вдохновленную русским культурным кодом, будь то отсылка к геометричной иконописи или мягкая пластика глиняной игрушки [5]. Кроме того, художница активно трансформирует пропорции русского костюма, создавая большой контраст масс, которого традиционный костюм не предусматривает.

Театральный костюм, создаваемый для массового зрителя, закрепил в сознании людей именно такой образ русского национального костюма: пышный, яркий, с броским орнаментом [6]. Эта тенденция сохранилась в среде художников по костюмам и модельеров на долгие годы, находя отголоски в том числе и в работах модельеров XX века.

Прежде всего, стоит рассмотреть графические работы моделей одежды Надежды Ламановой (рис. 3). Когда появилась необходимость создать униформу советского человека, которая была бы одновременно и утилитарной, и поддерживающей коллективность, Ламанова смогла адаптировать национальные мотивы, как раз работающие на формирование народного единства и только сформировавшийся конструктивизм. Это оказалось достаточно логичным решением в контексте трансформации народного костюма, потому что и традиционный костюм, и предложенный Ламановой ассортимент полностью построены на простых геометрических



Рис. 1. Иллюстрации Ивана Билибина



Рис.2. Иллюстрации Натальи Гончаровой

фигурах. Ламанова фактически создала образ «нового русского человека», за которым тяжело разглядеть индивидуальную личность. Художница использует четкую линейную графику, статику модели, монотонные цветовые пятна, опять можно заметить персонификацию с помощью головного убора и стандартной женской прически, черт лица при этом не изображено совсем, как будто его и не должно быть — это универсальная одежда. И, конечно, красный цвет — который всегда считался одним из главных символов русского костюма и играл особую роль для советского человека.

Другой пример — Вячеслав Зайцев, который признан эталоном работы с культурным кодом русского костюма. Как и Ламанова, модельер начинает сочетать авангард и фольклор, а затем полностью переворачивает восприятие одежды в глазах современников, это отражает и его графика (рис. 4). В первую очередь работы Зайцева интересны наличием яркого характера изображаемой модели. В его эскизах, вдохновленных русским колоритом, можно также увидеть и игру с объемом, и

орнаментальность, продиктованную материалами (ивановскими ситцами), но кроме этого он создаёт и образ. И этот образ не сценический, это образ современной русской женщины, для которой и предназначается его одежда.

Традиционный костюм исторически являлся презентацией человека, и Вячеслав Зайцев вернул эту тенденцию. Помимо этого, Зайцев не боялся разбавлять свои работы экспрессией. Узнаваемая пластика его линии иногда сочетается с импрессионистской техникой работы с краской, презентуя зрителю все те же орнаменты, но с другим характером. Также модельер периодически уходит от крупных форм в изображении, разделяет их на складки, уходя от четкой геометрии силуэта.

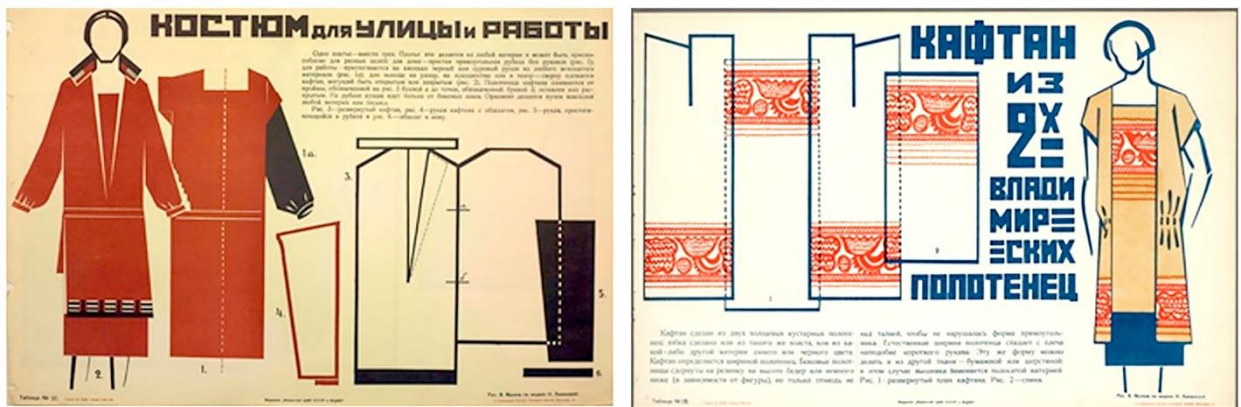


Рис.3. Модели Надежды Ламановой



Рис.4. Эскизы костюмов Вячеслава Зайцева

Можно даже сказать, что Зайцев является одним из немногих художников, чья графика костюма может называться действительно авторской, потому что все предыдущие рассмотренные в исследовании художники презентовали костюм в рамках конкретных стилизаций, ассоциирующихся с русским культурным кодом (лубок Билибина, отсылки к ремёслам у Гончаровой, конструктивизм Мухиной). В работах Зайцева считается русский колорит опять же, благодаря орнаментам, красному цвету, головным уборам и узнаваемым атрибутам (например, валенкам), но, если каждый из этих признаков подвергается стилизации в графике, узнаваемость постепенно пропадает. Этот факт и становится основной проблемой для современных художников модной графики.

Современная модная графика с использованием русских мотивов достаточно аккуратна. Большинство авторов следует заветам Билибина, используя тонкие контуры, однотонные пятна и высокую декоративность, и вряд ли они делают это осознанно. Конечно, это во многом следствие того, как русские национальные мотивы в целом применяются в проектировании одежды: российские дизайнеры чаще всего работают именно с национальным костюмом, который в сознании массового зрителя имеет свои характерные и узнаваемые черты, от которых очень тяжело уйти, чтобы не потерять необходимый колорит. А для художника задача стоит ещё более трудная: эти черты можно легко исказить или потерять, если уйти в сильную стилизацию или активную графику, особенно если учитывать тот фактор, что русский образ и так проходит стилизацию со стороны модельера. Поэтому главной задачей модной графики костюма с использованием национальных мотивов становится не потерять эти особенности, а наоборот сделать их акцентными.

ЛИТЕРАТУРА

1. Васильева Е. Система традиционного и принцип моды / Теория моды: тело, одежда, культура. – 2017. – № 43. – С. 1-18.
2. Гиляровская Н. Русский исторический костюм для сцены. – М.-Л.: Искусство, 1945. – 160 с.
3. Верижникова Т.Ф. Иван Билибин. – СПб.: Аврора, 2002. – 176 с.
4. Липович И. Н. Иван Яковлевич Билибин. – Л.: Художник РСФСР, 1966. – 276 с.
5. Гончарова Н., Ларионов М. Исследования и публикации / из серии «Искусство авангарда 1910-1920-х годов». – М.: Наука, 2003. – 252 с.
6. Пушкарева Н. Л. Женщины древней Руси. – М.: Мысль, 1989. – 286 с.

REFERENCES

1. Vasilieva E., Sistema traditsionnogo i printsip mody / Teoriya mody: telo, odezhd, kultura (The system of traditional and the principle of fashion / Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture), 2017, No. 43, Pp. 1-18.
2. Gilyarovskaya N., Russkiy istoricheskiy kostum dlya sceny (Russian historical costume for scenes), Moscow-Leningrad: Iskusstvo, 1945, 160 p.
3. Verizhnikova T., Ivan Bilibin (Ivan Bilibin), St. Petersburg, Avrora, 2002, 176 p.
4. Lipovich I., I.Y.Bilibin (I.Y.Bilibin), Leningrad, Khudozhnik RSFSR, 1966, 276 p.
5. Goncharova N., Larionov M., Issledovaniya i publicatsii / iz serii Iskusstvo avangarda 1910—1920 godov (Research and publications / from the series Avant-garde Art of the 1910-1920s), Moscow, Nauka, 2003, 252 p.
6. Pushkareva N., Zhenschiny drevney Rusi (Women of Ancient Rus'), Moscow, Mysl', 1989, 286 p.

Ладыжников Никита Андреевич

адъюнкт

ФГКВОУ ВО «Военный университет им. князя Александра Невского»

Министерства обороны Российской Федерации

e-mail: nikitka.ladyzhnikov@mail.ru

Ladyzhnikov Nikita A.

adjunct

Military University named after Prince Alexander Nevsky"

of the Ministry of Defense of the Russian Federation

ИСТОКИ ФОРМИРОВАНИЯ РУССКОГО ВОЕННОГО МАРША XIX ВЕКА

Аннотация. Статья посвящена созданию и развитию русского военного марша. В ней рассмотрены основные этапы становления русской военной музыки, инструментарий оркестров от Древней Руси до их расцвета в XIX веке. Также в статье говорится о реформах Петра I, внесшего значительный вклад в организацию и развитие военно-оркестровой службы. Затронута тема происхождения жанра марша, его схожести и различий с жанром канта. На основе специфической стилистики марша, анализируются используемые основные средства музыкальной выразительности. Прослеживается взаимосвязь создания военных маршей со значительным ростом в XIX веке художественно-исполнительских возможностей военных оркестров.

Ключевые слова: военная музыка, военный оркестр, военный марш, вторая половина XIX века.

THE ORIGINS OF THE FORMATION OF THE RUSSIAN MILITARY MARCH OF THE 19TH CENTURY

Abstract. The article is devoted to the creation and development of the Russian military march. It examines the main stages of the formation of Russian military music, the instrumentation of orchestras from Ancient Russia to their heyday in the XIX century. The article also talks about the reforms of Peter the Great, who made a significant contribution to the organization and development of the military band service. The topic of the origin of the march genre, its similarities and differences with the Kant genre is touched upon. Based on the specific stylistics of the march, the main means of musical expression used are analyzed. The author traces the relationship between the creation of military marches and the significant growth in the artistic and performing capabilities of military orchestras in the 19th century.

Keywords: military music, military orchestra, military march, the second half of the XIX century.

Военный марш в том виде, в котором он пришел в Россию, имел интереснейшие для музыковедения истоки и историю в эпоху древнерусской музыкальной культуры. Его эволюция продолжалась в петровское время, в сочинениях русских композиторов XIX века военный марш прошёл этап окончательной кристаллизации, и в партитурах XX века мы встречаем великолепные образцы русского и советского военного марша, которые, бесспорно, имеют перспективы развития и в современных пластах отечественной музыкальной культуры.

Как известно, военная музыка имеют как коммуникативные функции (управление войсками, обеспечение воинских ритуалов), так и морально-психологические (духовно-нравственное и патриотическое воспитание воинов и гражданского населения).

Значительное место в военной музыке занимает марш, который удивительным образом включая в свою музыкальную фактуру все доступные средства музыкальной выразительности, способные оказать прямое воздействие на эмоциональное состояние человека, сочетает в себе и информационно-коммуникационный, и психологический аспекты. Академик Б.В. Асафьев отмечал четкость ритма и формы, а также «квадратность» структуры – все эти характеристики «и стимулируют, и организуют движение, поступь, ходьбу» [1] – писал музыковед в своей статье.

Для того, чтобы в полной мере охватить все перипетии возникновения русского военного марша, необходимо внимательно проанализировать уникальную историю его появления на небосклоне русской музыкальной культуры. Первые упоминания о военной музыке в Древней Руси появляются еще тогда, когда для организации совместных действий люди использовали свист и пение.¹ Однако, с развитием сигнальных инструментов, чаще стал употребляться рог – духовой мундштучный инструмент, изготавливаемый из бивней и рогов животных, который по сравнению со своими предшественниками имел преимущество по громкости, и дальности распространения звука. Также с одинаковой легкостью имелась возможность извлечения разных по высоте звуков. Комбинируя эти звуки в определенные звуковысотные и ритмические последовательности, можно было подавать различные по смыслу сигналы. Изначально, сигналы для управления подавались самим военачальником. Однако, со временем, рог сменяет более совершенный в акустическом плане инструмент – труба. Он требовал от сигналиста определенной подготовки для подачи сигналов. Поэтому теперь, по команде князя или военачальника, один из специально обученных солдат исполнял сигналы.

Параллельно шло внедрение в войска ударных сигнальных инструментов. Первоначально они представляли собой бубны (так назывались все инструменты с натянутой кожей). Разделялись они на две группы: военные бубны и бубны скоморохов. Последние примерно были близки к современным и выглядели как обруч с погремушками, обтянутый кожей. Военные бубны чем то напоминали современные литавры – это были медные чаши, с натянутой на них кожей с открытой стороны. Звук извлекался с помощью плети или короткой палкой, на конце которой был деревянный или кожаный шар.

В период Древней Руси оркестров не существовало. Вместо них образовывались группы из нескольких человек, так называемые «сыгрыши». Составы этих музыкальных групп были различны – существовали как струнные, так и медные. Как писал И. Беляев в своем исследовании «Русские скоморохи»: «...при этом существовало множество атрибутов, а именно – гусли, гудки со смычками, сурны или волынки, и вообще духовые инструменты – трубы, сопели, домры, бубны...» [2]. Так же имелось разделение на большую и малую военную музыку, которое отличалось по количеству инструментов. Составы «сыгрышей» применялись в войсках до взятия Азова в 1696 году.

Последующее развитие военной музыки было обусловлено реформаторской деятельностью Петра I, когда были осуществлены значительные изменения, во многом имевшие европейские корни.

Реформы Петра I (1682-1725) касались почти всех сторон жизни государства – экономика, культура, быт и многое другое. Конечно, наибольшим изменениям была

¹ В конце семидесятых годов XIX века философ Л.Нуаре выдвинул теорию трудовых выкриков. Он справедливо подчёркивал, что при совместной работе выкрики и возгласы облегчают и организуют трудовую деятельность. «Когда женщины прядут, а солдаты маршируют, – писал Нуаре, – они любят сопровождать свою работу более или менее ритмическими возгласами. (см. Чарыкова О.Н. Введение в языкознание : курс лекций / О.Н. Чарыкова – Изд. IV, испр. и доп. – Воронеж : «Истоки», 2016 – 142 с.)

подвергнута армия и флот, как самые главные гаранты безопасности страны. Петром были изданы приказы о снабжении, обучении и комплектовании воинских подразделений, учитывавшие при этом широкий опыт европейских стран.

Первые документально зафиксированные предпосылки к усовершенствованию русской военной музыки петровского периода встречаются в 1699 году. Согласно свидетельству секретаря цесарского посла Иоганну Георгу Корбу, к Петру в Москву бранденбургским посланником был привезен хор мальчиков-музыкантов (гобоистов²). Император был поражен высоким уровнем исполнения военной музыки и предложил продать ему весь оркестр. Мальчики были куплены за 1200 злотых и впоследствии переданы в гвардию [3, 24].

Реформы Петра коснулись в своё время и военной музыки в целом. Он с юных лет хорошо знал о её значении и важности в армии. Будучи совсем молодым, занимаясь своей «потешной» ротой, он зачастую исполнял обязанности барабанщика и превосходно играл на ударных музыкальных инструментах. Как то находясь в Дрездене, в гостях у князя Фюрстенберга, он, «развеселившись, взял у одного из своих барабанщиков барабан и барабанил так искусно, что своим искусством даже превзошел настоящих барабанщиков» [4, 4].

Совокупность всех реформ, касающихся военной музыки, была значительной и впоследствии благотворно повлияла на её развитие. 19 февраля 1711 года Петром I был подписан Указ № 2319 [5], определяющий штаты кавалерийских и пехотных полков регулярной армии, в которые включались военные хоры (или оркестры), имеющие свой индивидуальный перечень музыкальных инструментов.

Как следствие, параллельно возросла и светская традиция широкого употребления музыкальных инструментов для домашнего музицирования – повсеместно создавались домашние духовые капеллы, составы которых варьировались от небольших, камерных до довольно крупных исполнительских коллективов, включающих в свой состав духовые инструменты.

Академик Асафьев Б.В. отмечал, что духовой оркестр, как явление, заслуживает внимания в музыкальном плане не сам по себе, а в отношении общего развития у нас культуры духовой музыки и вообще музыки на «открытом воздухе». [6, 112]. Эти события во многом оказали влияние на повышение роли военной музыки в общественной жизни, способствовали расширению репертуара и появлению новых жанров военно-прикладной музыки.

Период русской культуры первой половины XVIII века сопровождался внедрением множества различных европейских придворных и военных церемоний и ритуалов, которые в свою очередь музыкально обеспечивались как натуральными сигнальными инструментами – трубами и ударными, так и хроматическими деревянными духовыми инструментами, имеющими гораздо более богатую палитру выразительности. Исходя из этого, в военных хорах возникает широкое жанровое разнообразие и возникновение первых самостоятельных жанров – канта и марша, наиболее характерных для военной музыки того периода.

Кант (от лат. *cantus* пение, песня) – род бытовой многоголосной песни, распространенный в России, на Украине и в Белоруссии в XVII – XVIII вв. [7, 45]. Истоки этого жанра исходили из дворянско-помещичьего быта. В свою очередь он оказывал сильное влияние на развитие русской музыкальной культуры, в частности, на русскую композиторскую школу XVIII и XIX веков. Поскольку жанр марша возник именно в этот

² Следует отметить, что в то время «гобоистами» называли не только исполнителей на гобое, а всех музыкантов, игравших на различных духовых инструментах. (см. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. 2-е изд. - М., 1989)

отметить, что одним из наиболее репертуарных произведений был «Поход стрелковых батальонов» для трубы (рожка).

При музыкальном анализе этого примера, видны фанфарно-трезвучные интонации и заметна неквадратность фразы из-за сокращения такта во втором построении. Все эти факторы показывают, насколько маршевая мелодия близка к русской протяжной песне, где неквадратность является ее отличительной особенностью.

При дальнейшем развитии маршевой музыки в мелодическом плане появляется гренадерский марш, исполняющийся флейтой и ударными. В нем представлены некоторые гармонические особенности, связанные с отклонением в параллельную тональность. Что касается формы марша – он имеет стандартную двухчастную форму. Мелодически прослеживается интонационная параллельная связь с кантом и народной песней.

Одним из наиболее популярных маршей XVIII века является «Марш Лейб-Гвардии Преображенского полка», написанный приблизительно в это же время. Доказательством этого следует взять во внимание тот факт, что вплоть до революции, марш имел второе название – «Марш Петра Великого». В первоначальном своем виде, марш имел двухчастное строение, трио отсутствовало и было сочинено позже. Поэтому анализируя очередную двухчастную форму, совершенно точно прослеживается связь Петровского канта с военным маршем. Следует предположить, что, поскольку инструментарий того времени не отличался большим разнообразием, марш исполнялся исключительно флейтой и ударными. И лишь во второй половине XVIII века, благодаря всеобщему развитию военно-музыкантской службы, появилась аккордовая фактура марша и различные фанфарные сигналы. За годы существования марша претерпевали изменения инструментовка, составы инструментов, но одно оставалось неизменным – мелодия, явившаяся основой для всех маршевых произведений и относящаяся к числу эталонов военно-прикладной музыки.

Следует отметить, что вся военная музыка сочинялась рядовыми авторами – музыкантами-любителями и военными капельмейстерами, в чьи обязанности входило написание индивидуального (именного) марша полка, который являлся наряду с боевым знаменем, предметом гордости воинской части. Поэтому порой, в силу профессиональной незрелости, для них было характерно наибольшее подчеркивание ритмической составляющей в отличие от мелодической. Однако, мнение, согласно которому мелодическая бедность марша обусловлена маршевой спецификой, является ошибочным, поскольку при таком подходе марш утрачивает значение музыкально-художественного произведения. Поэтому со временем происходит индивидуализация мелодии, обогащение ее различными лейтмотивами народной песни.

Помимо песенного материала, зачастую происходит заимствование отрывков из произведений русских и зарубежных композиторов. Анализируя многие марши, следует отметить, что возникает своего рода закономерность, своеобразный «творческий принцип», основанный на внедрении тех или иных мелодий как в первой части, так и в трио. Указанная традиция значительно ощущалась в начале XIX века.

К примеру, в списке сочинений А. Дерфельдта (отца) имеется марш, в котором содержится тема песни Симона из оратории Гайдна «Времена года». Также у композитора Н.А. Титова имеются марши на темы из опер Ф.А. Буальдьё «Белая дама», «Красная шапочка» и др. Рассматривая Сборник «Полковых (встречных) исторических маршей Российской армии» О. Фреймана, следует отметить, что в марше II-го гренадерского Фанагорийского Генералиссимуса кн. Суворова полка использована тема арии Фигаро из оперы Моцарта «Свадьба Фигаро» а также в других маршах используются темы-мелодии из оперы «Аида» Дж. Верди, «Фауст» Ш. Гуно, «Тангейзер» Р. Вагнера [8].

В одном из образцов военно-маршевой литературы, вышедшем в 1867 году в Москве и Петербурге у издателя М. Бернарда «Военный музыкальный альбом русских войск» составленный А. Лешетицким, представлены несколько маршей на оперные темы – «Пехотный скорый марш на темы из соч. Мейербера», «Скорый марш для медного хора на темы из оперы «Гугеноты», аналогичный кавалерийский марш, пехотный скорый марш на темы из оперы «Марта» Ф. Флотова, «Штурм-марш на темы из оперы «Орфей в аду».

Анализируя данные заимствования в маршах, можно выделить как положительные, так и отрицательные моменты. С одной стороны мелодика марша обогащалась и освежалась за счет актуальных, репертуарных произведений композиторов-классиков. С другой – существовала проблема вкрапления этих мелодий непосредственно в марш, поскольку иногда происходило значительное изменение характера темы, выходящее за пределы художественного допустимого. Приемы, характерные для оперных тем, порой никак не могли существовать в рамках стандартизированных маршевых приемов.

С течением времени, особенно во второй половине XIX века, количество композиторов, работающих в жанре марша увеличилось в разы. Это были как русские композиторы, так и военно-музыкальные деятели – Д. Бортнянский, И. Козловский, Н. Титов, А. Дерфельдт (отец), А. Алябьев, Ф. Гаазе, А. Львов, П. Чайковский, Э. Направник, А. Рубинштейн, А. Чапиевский, А. Дерфельдт (сын), С. Дютш, В. Вурм, И. Оглоблин, В. Главач и др. С расширением репертуара военных оркестров возникли множественные группы маршей, обладающие различными типизированными музыкально-стилистическими чертами. Исходя из этого, уже ко второй половине XIX века, в зависимости от условий применения, сложилась следующая классификация:

- походно-строевые марши, исполняющиеся при движении войск;
- встречные марши, предназначенные для встречи начальников и выноса знамён;
- траурные марши, обеспечивающие ритуал отдания воинских почестей при погребении.

Кроме того, появились марши, обеспечивающие протокольную часть государственных церемониалов – например: коронационные, торжественные.

В соответствии со своим предназначением каждая разновидность марша имела свои музыкально-выразительные средства: мелодику, метроритм, и гармонию.

Анализируя стилистику русских военных маршей, несмотря на элементы консерватизма, можно отметить и ее изменения. С одной стороны, она вбирала в себя популярные и бытующие интонации традиционных прусских маршей, с другой – наблюдалось проникновение музыкальной классики, оперно-балетной музыки, оперетты, народно-крестьянской, особенно солдатской и казачьей песни. Феномен военного марша состоит в том, что в нем отражаются все противоречивые музыкально-стилистические влияния эпохи.

Следует отметить, что музыкальная стилистика русских военных маршей второй половины XIX века не ограничивается только областью исследования военной музыки и представляет интерес для исторического музыкознания в целом, так как подчеркивает в себе единство и многогранность народного музыкального творчества, в том числе русской народной песни и её различных жанровых разновидностей. В связи с этим имеется необходимость несколько остановиться на специфических жанровых чертах, характерных военным маршам именно этого периода, а именно ритмической стороне, гармонии, полифонии, инструментовке и другим средствам музыкальной выразительности.

Анализируя ритмику военных маршей, следует отметить, что наиболее характерной её особенностью является широкое применение пунктирности. Оно встречается во всех разделах маршей – в первом, во втором и в трио. Однако в более поздних сочинениях пунктирность в трио появляется реже.

Так же существует другая ритмическая разновидность – равномерно-размеренное движение с частым применением фигуры суммирования (восьмая, две шестнадцатые, четвертная или восьмая с точкой, шестнадцатая и четвертная ноты). В большинстве маршей наблюдается активно-ямбическое строение, когда как хореические мотивы встречаются реже (в некоторых встречных маршах).

Анализируя гармонические средства военных маршей, следует сказать, что их разнообразие было обусловлено жанрово-стилистическими особенностями музыки, эпохой, талантливостью и мастерством автора, а также многими другими факторами. Поэтому гармоническая сторона постоянно видоизменяется и расширяется, так как находится под влиянием различных музыкальных стилей.

Часто у авторов военных маршей было желание разнообразить и обогатить свое сочинение различными гармоническими средствами. И как показывает практика, стремление авторов преимущественно сводилось к применению различных гармонических приемов, в то время как создание выразительной мелодии, не цитирующей оперные темы или народные песни, уходило на второй план. В связи с этим достаточное количество маршей в гармоническом отношении представляют собой большой, по сравнению с мелодической стороной, интерес. Однако данный факт не является отрицательным в контексте развития военных маршей. Наоборот, в связи с этим появлялось постепенное обогащение гармонического языка, что способствовало ограничению использования только элементарных прусских маршевых схем.

Создание военных маршей шло параллельно со значительным ростом художественно-исполнительских возможностей военно-духовых оркестров. Поэтому, благодаря строевой и концертной деятельности, шла активная популяризация музыкального творчества и возникала основа для создания сочинений различных жанров.

Рассмотренные выше качественные характеристики военных маршей, созданных для военно-духовых оркестров в исследуемый период, свидетельствуют о многообразии музыкальных форм и жанров, которые окружали и всецело влияли на русский военный марш второй половины XIX века.

Возникновение русского военного марша прошло длительный путь от сыгршей в воинских формированиях Древней Руси, через включение в составы военных хоров сигнальных инструментов и создание примитивных мелодий для них, до бурного развития военной музыки во второй половине XIX века, как самого яркого периода в истории ее развития, связанного с усовершенствованием духовых инструментов и обогащением инструментальных составов, появлению в творческой практике новых художественно-выразительных возможностей. Вся последующая история отечественной военно-духовой музыки является продолжением и развитием прогрессивных традиций, сложившихся в этой области в период второй половины XIX века. Традиции, заложенные в XIX – XX веках являются сегодня незыблемым фундаментом дальнейшего развития русского инструментального исполнительства в военных оркестрах.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев, Б.В. «Композитор – имя ему народ». «Сов. музыка». – 1949. – № 2.
2. Беляев, И.Д. О скоморохах / И.Д. Беляев // Временник общества истории и древностей российских. - Москва, 1854. - Кн. 20. - С. 69-92.
3. Корб, И.Г. Дневник путешествия в Московию (698—1699). СПб, 1906. – С. 133.
4. Типография В.С. Балашова. Русская старина – ежемесячное историческое издание. М.: 1874. – 729 с.

5. Военно-оркестровая служба Вооруженных Сил Российской Федерации. – URL: https://structure.mil.ru/structure/ministry_of_defence/details.htm?id=11362@egOrganization (дата обращения: 22.01.2024).
6. Асафьев, Б.В. Русская музыка. XIX и начало XX века. - 2-е изд. - Ленинград: Музыка. Ленингр. отделение, 1979. – 341 с.
7. Келдыш, Ю.В. Музыкальная энциклопедия. М.: Советская энциклопедия. Т. 2. – 1974. – 695 с.
8. Русские военные марши. Том III (128-189). Партитуры. Сборник «Полковых (встречных) и исторических маршей Российской армии. В партитурах /Сост. Отто фон Фрейман, реконструкция М.Д. Чертока. – М.: Композитор, 2019. – 672 с.
9. Кабкова, Е. П. Развитие русской музыкальной культуры в XVIII веке / Е. П. Кабкова // Искусствоведение. – 2021. – № 1. – С. 34-41.
10. Кускашев О.И. Генезис оркестровой музыки в кинематографии XX века: специальность 17.00.02, «Музыкальное искусство»: дис. ... к.и./ Магнитогорск, 2022.
11. Цупиков, И.В. Дирижерская интерпретация музыкального произведения: исторический аспект / И. В. Цупиков, О. И. Кускашев, Н. В. Коробов // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2021. – № 4. – С. 235-245.

REFERENCES

1. Asafyev, B.V. "The composer is the name of the people." "Soviet music". – 1949. – No. 2.
2. Belyaev, I.D. About buffoons / I.D. Belyaev // The Time of the Society of Russian History and Antiquities. - Moscow, 1854. - Book 20. - Pp. 69-92.
3. Korb, I.G. Diary of a trip to Muscovy (698-1699). St. Petersburg, 1906. – P. 133.
4. Printing house of V.S. Balashov. Russian Antiquity is a monthly historical publication. Moscow: 1874. – 729 p.
5. Military Band Service of the Armed Forces of the Russian Federation. – URL: https://structure.mil.ru/structure/ministry_of_defence/details.htm?id=11362@egOrganization (date of reference: 01/22/2024).
6. Asafyev, B.V. Russian music. XIX and the beginning of the XX century. - 2nd ed. - Leningrad: Music. Leningr. Department, 1979. – 341 p.
7. Keldysh, Yu.V. Musical encyclopedia. M.: Soviet Encyclopedia. Vol. 2. – 1974. – 695 p.
8. Russian military marches. Volume III (128-189). The scores. Collection of "Regimental (counter) and historical marches of the Russian army. In the scores /Comp. Otto von Freiman, reconstruction of M.D. Chertok. – М.: Composer, 2019. – 672 p.
9. Kabkova, E. P. Razvitie russkoj muzykal'noj kul'tury v XVIII veke / E. P. Kabkova // Iskusstvovedenie. – 2021. – № 1. – S. 34-41.
10. Kuskashev O.I. The genesis of orchestral music in the cinematography of the twentieth century: specialty 17.00.02, "Musical art": dissertation ... K.I./ Magnitogorsk, 2022.
11. Cupikov, I. V. Dirizherskaja interpretacija muzykal'nogo proizvedenija: istoricheskij aspekt / I. V. Cupikov, O. I. Kuskashev, N. V. Korobov // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2021. – № 4. – P. 235-245.

Елизарова Ульяна Александровна

аспирант

ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория

им. М.И. Глинки»

e-mail: ulyana-32@yandex.ru

Elizarova Ulyana A.

graduate student

Nizhny Novgorod State Conservatory named after. M. I. Glinka

ДУХОВНЫЙ КОНЦЕРТ «БОГ БОГОВ» В ЦИФРОВЫХ ЦЕРКОВНО-ПЕВЧЕСКИХ РУКОПИСЯХ

Аннотация. В статье рассматриваются особенности двух редакций духовного концерта «Бог богов», представленных в цифровых церковно-певческих рукописях двух соседних регионов (Кулебакского района Нижегородской области и г. Касимов Рязанской области). Первая относится к 1928 году и имеет авторство А.Л.Веделя, вторая, 1933 года, имеет авторство Д.С. Бортнянского. Выявлены основные отличия, связанные с формой, хоровой фактурой, мелодическим контуром и особенностями нотации. Кроме того, показана взаимосвязь с другими вариантами сочинения, имеющими авторство С.А. Дегтярева. Последняя версия авторства концерта представлена в статье как наиболее убедительная. Сделан вывод о востребованности данного сочинения в певческой практике XX века и в наше время.

Ключевые слова: Рукопись, цифровая нотация, духовный концерт, С.А.Дегтярев.

SPIRITUAL CONCERT "GOD OF GODS" IN DIGITAL CHURCH SINGING MANUSCRIPTS

Abstract. The article examines the features of two editions of the spiritual concert "God of Gods", presented in digital church singing manuscripts of two neighboring regions (Kulebasky district of the Nizhny Novgorod region and the city of Kasimov, Ryazan region). The first one dates back to 1928 and is authored by A.L. Wedel, the second, 1933, is authored by D.S. Bortnyansky. The main differences related to form, choral texture, melodic contour and notation features have been identified. In addition, the relationship with other versions of the essay authored by S.A. is shown. Degtyareva. The latest version of the authorship of the concert is presented in the article as the most convincing. A conclusion is made about the relevance of this composition in the singing practice of the twentieth century and in our time.

Keywords: Manuscript, digital notation, spiritual concert, S.A. Degtyarev.

«Цифирная» система записи Галена-Пари-Шеве, предполагающая замену «итальянских нот» на цифры, стала известной в России во второй половине XIX столетия благодаря просветительской деятельности Г.Я. Ломакина, В.Ф. Одоевского, А.И. Рожнова, К.К. Альбрехта, С.В. Смоленского. Как пишет Сабадышева Е.: «Начиная с конца 1860-х, метода стала распространяться с невероятной скоростью не только в России, но и за ее пределами. В 1883 г. эта система была официально объявлена рекомендованной для овладения навыками пения в начальных школах и у нас, и в ряде европейских стран» [1, с. 96]. Данная нотация предельно проста и быстро становится доступной в практическом применении, поэтому на рубеже веков ее стали использовать для более быстрого обучения певчих в некоторых православных храмах.

Во время фольклорно-этнографических экспедиций Нижегородской консерватории в 2019-2021 гг., организованных доцентом кафедры теории музыки Харловым А.В., нами были обнаружены два уникальных центра цифровой церковно-певческой традиции: в Кулебакском районе Нижегородской области (села Ломовка и Теплово, поселок Гремячево) и в городе Касимов Рязанской области. В каждом регионе были выявлены целые архивы певческих партитур, написанных с конца XIX до середины XX века и нотированных цифрами. Сборники Нижегородской области были введены в научный обиход ранее [2; 3], касимовское же нотное собрание почти не изучено, идентифицированы лишь некоторые песнопения, среди которых - запись «Достойно есть» сербского распева и концерт «Бог богов» [4; 5].

Поскольку время создания партитур совпадает, и сами регионы являются соседними (певческие центры расположены примерно в 180 километрах друг от друга), то репертуар их довольно схож. Все песнопения являются дополнением к повседневной устной клиросной практике. В сборниках представлены песнопения литургии, всенощного бдения, триоди цветной и постной, духовные концерты, а также связанные с особенностями архиерейского служения и таинства венчания. Одним из ведущих жанров является духовный хоровой классический (классицистский) концерт, к которому относится самый загадочный с точки зрения авторства «Бог богов».

Концерт состоит из трех частей, однако в цифровых рукописях представлена лишь первая, которая исполнялась как самостоятельное законченное произведение. Самая ранняя цифирная запись «Бог богов» датируется предположительно 1928 годом и содержится в сборнике Свято-Никольского храма г. Касимов. Под красиво выписанным перьевой ручкой названием концерта указано авторство: «Веделя» (Рис.1).

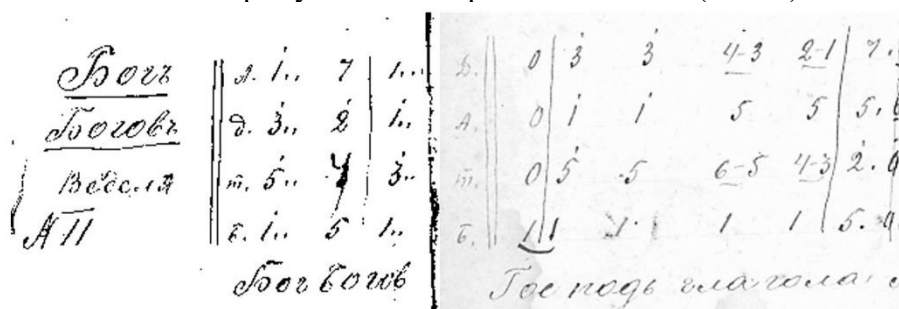


Рис.1. Рукопись 1928 года (строка А)

Однако произведение А.Л. Веделя с таким названием в настоящее время не известно. Не известен также и переписчик рукописи. Подробно касимовский вариант ранее был рассмотрен нами в статье [5].

Другая редакция концерта, записанная в 1933-м году, имеет авторство Д.С. Бортиянского и содержится в обнаруженной в 2019 году цифровой рукописной «Партитуре № 2-й», написанной Михаилом Николаевичем Сергеевым (1892-1937гг.), репрессированным священником с. Ломовка (рис.2.).

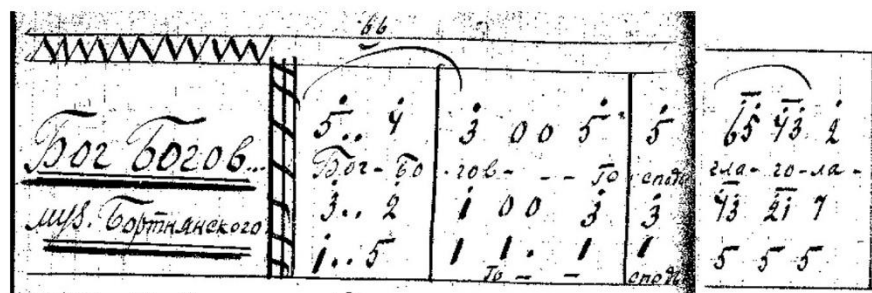


Рис. 2. Рукопись 1933 года (строка А)

Форма обоих концертов строфическая. Текст включает 1-й, 2-й, и 6-й стихи 49-го псалма, распеваемые на пять мелодических строк (A B C D E). Соотношение стихов Псалтири и напева выглядит следующим образом:

Стих 1.(строка А): Бог богов Господь глагола (строка В) : и призва землю от восток солнца до запад.

Стих 2. (строка С) : От Сиона благолепие красоты.

Стих 6. (строка D) : И возвестят небеса (строка E) : правду Его.

Последовательность строк в двух редакциях разная: отличия связаны с повтором строки С, которая в рукописи 1928 года выписана дважды подряд.

A A1 B C C1 A2 B D E – в касимовском сборнике

A A1 B C A2 B1 C D E – в рукописи о. Михаила.

Концерт начинается торжественным провозглашением истинности Единого Бога, сотворившего все словом Своим. Повтор слова «Бог богов» производит эффект усиления его значения: в данном тексте означает высочайшего Бога. В сочинении это подчеркнуто начальным утверждением автентического оборота. Басовые вступления также создают эффект утверждения, образуя волну нисходящего контура (см. рисунки 1, 2).

В четырехголосной партитуре последний слог в слове «богов» звучит почти весь такт, бас вступает на последнюю долю. В трехголосной партитуре большую часть такта занимает вступление басовой партии на слове «Господь». Строка А повторяется в каждой редакции трижды, что свидетельствует о стремлении сконцентрировать внимание слушателей на этом тезисе.

В песнопениях при почти полном совпадении мелодии расположение аккордов разное. В четырехголосной фактуре мелодия начинается с примы аккорда и идет в сексту с теноровой партией. В редакции о. Михаила тоническое трезвучие выписано в мелодическом положении квинты, голоса сопрано и альты звучат, образуя терцию.

Восходящая мелодия в строке В указывает на призыв всего мира к познанию Истины. В рукописи о. Михаила восхождение имеют не только партии сопрано и альты, но и басовые фигурации.

В строке С «от Сиона благолепие красоты Его» говорится о славе Бога, исходящей от земного Иерусалима, где стоял храм Господень, и от небесного Сиона. Мысленное восхождение на Сионскую гору отражено восхождением мелодии и облегчением хоровой фактуры. В редакции 1928 года противопоставляются две хоровые группы (дискант+альт / альт+тенор+бас), образуя антифонное звучание (рис.3.).

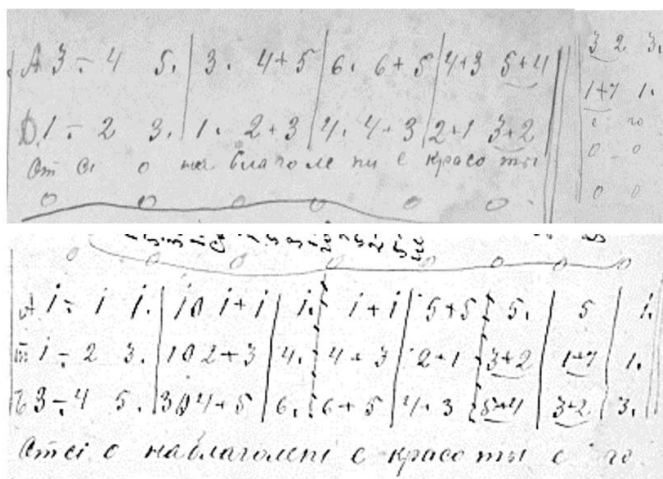


Рис. 3. Строки C и CI в рукописи 1928 г.

Заключительные строки (D, E) имеют наиболее яркие отличия: в четырехголосной партитуре они начинаются с переключек высоких голосов с басовой партией. На словах «И возвестят» (строка D) нисходящее движение имеют не только мелодии альты и дисканта, но и партия баса, что отражает идею возвещения с небес благой вести о торжестве Божественной Истины. В партитуре о. Михаила нисходящее движение баса не звучит отдельно, а исполняется с остальными голосами одновременно, что делает форму более сжатой (рис.4.).



Рис. 4. Строка D (фрагмент) в рукописях 1928 г. и 1933 г.

Заключительная фраза «правду Его» повторяется лишь дважды, в отличие от трехкратного исполнения в рукописи 1928 года.

Басовая партия в концерте играет особую роль – она подобна грозному голосу. Это видно и в моменте отдельного вступления баса в первой строке на слове «Господь», и в подвижных фигурациях данной строки, контрастирующих статике остальных голосов.

Некоторые отличительные особенности касаются графических обозначений в партитурах. Нам известно, что о. Михаил Сергеев в создании рукописей опирался на труд С.В. Смоленского «Курс хорового церковного пения» (1905 года). Касимовский переписчик, возможно, ориентировался на более старые цифирные рукописи (самая ранняя запись относится к 1894 году). В партитуре о. Михаила на восьмые длительности указывают объединяющие линии над цифрами, а в касимовском сборнике – черта между нотами. Лиги, связанные с распевом слогов в рукописи о. Михаила ставятся сверху (у дисканта и альты) в отличие от касимовского варианта, где они проставлены под цифрами. Динамические указания можно встретить лишь в трехголосной редакции о. Михаила, где в последнем такте указана динамика «тихо, медленно».

Рассмотренные нами две редакции концерта не единственные. Партитура «Бог богов» принадлежит библиотеке Нижегородского женского духовного училища и исполняется студентами регентского отделения. По словам руководителя хора Т.Ю. Костровой, рукопись, с которой была сделана аранжировка для женского однородного

хора, имела авторство С.А. Дегтярева. Однако мы не обнаружили произведение с таким названием в современном каталоге концертов композитора [6].

Эта редакция сочетает в себе особенности обеих ранее рассмотренных рукописей. Четырехголосная фактура, противопоставление хоровых групп, переключки высоких и низких голосов в заключительных разделах – все это сближает ее с касимовской рукописью. Однако форма произведения, ритмическая организация, проведение последней строфы роднит ее с редакцией о. Михаила. Кроме того, совпадает басовые фигурации в строке «и призва землю...», отсутствующие в касимовском варианте (рис.5.).



Рис. 5. Строка В (рукопись 1933 г.; партитура духовного училища)

В данном фрагменте бас вновь выступает в роли «Божьего гласа», призывающего всю землю к слушанию Своих глаголов.

На сайте Хорист.ру мы обнаружили еще одну любопытную рукопись 1968 года, имеющую также авторство С.А. Дегтярева [7]. В ней представлена более полная редакция концерта, состоящего из трех разделов, где начальным является рассмотренное нами песнопение. Такая многочастность более характерна для эпохи классицистских концертов Бортиянского, Веделя, Дегтярева [8, с.115].

От рассмотренных нами ранее редакций первая часть партитуры отличается большей подвижностью партий альты и тенора. Мелодическая линия также частично изменяется за счет передачи движения другим голосам (рис.6.).



Рис.6. Рукопись 1968 года (фрагмент).

Форма представляет чередование строк: *A A1 B C C1 D E*. За счет *divisi* сопрано и теноровой партий количество голосов увеличивается до шести: в строке «от Сиона» (*C C1*) партии альты, тенора и баса противопоставляются звучанию всего хора, причем с *divisi* теноровой партии (рис.7.).



Рис.7. Рукопись 1968 года (строки *C* и *C1*).

Значительно отличаются заключительные строки, в которых нисходящее движение басовой партии сочетается с восхождением тенора и альты. Таким образом отражен смысл пришествия благодати на землю с высоких небес, горного Иерусалима.

Второй раздел концерта написан в тональности *d-moll*, в трехдольном размере, с использованием полифонических приемов, риторических фигур и вместе с заключительной частью требует отдельного рассмотрения, что выходит за рамки данной статьи.

Мы рассмотрели четыре разных редакции концерта «Бог богов», которые имеют различия не только в самой музыкальной ткани, но и в нотации, и в приписываемом авторстве произведений. Три варианта авторов – А.Л. Ведель, Д.С. Бортнянский, С.А. Дегтярев – не случайны, поскольку произведения этих композиторов принадлежат одной эпохе, схожи по стилистике и имели огромную популярность на клиросах прошлого столетия.

Возможно, концерт был переписан не с печатной, а с *рукописной* партитуры (подобно многим церковным сочинениям, переходя от регента к регенту в рукописном виде, утрачивая или изменяя авторство). А.В. Лебедева-Емелина, составитель каталога концертов С.А. Дегтярева, в своих трудах указывает на разное авторство, приписываемое некоторым сочинениям (в том числе Веделя и Бортнянского). Относительно причин путаницы сочинений Веделя и Дегтярева исследователь пишет следующее: «Стилистика творчества композиторов схожа: она подчиняется нормативам музыкального сентиментализма и ампира — главенствующих стилевых течений той эпохи» [9, с.89]. Обнаруженная более полная редакция концерта 1968 года, указывающая на внимательное отношение переписчика к сохранности сочинения, а значит и его авторства, склоняет нас к признанию создателем концерта «Бог богов» именно С.А. Дегтярева, из чего следует возможность расширения каталога композитора.

Удивительно, но именно первая часть концерта «Бог Богов», в которой музыкально представлено торжество Божественной истины, стала одним из самых исполняемых сочинений в эпоху гонений на православную церковь. Такая популярность первого раздела также связана с его простотой и удобством для исполнения разным хоровым составом. Кроме того, данный фрагмент исполнялся довольно часто ввиду своей относительной краткости. В практике хора регентского отделения Нижегородского женского духовного

училища концерт исполняется в Рождественской (Строгановской) церкви как в господские двенадцатые праздники, так и в воскресные дни в течение всего года на Литургии по запричастном стихе. Повторность строк в одночастных вариантах расширяет форму всей композиции, что, скорее всего, связано с литургическими особенностями: пока священник причащается в алтаре, хор повторяет строки. Поскольку каждая строка заканчивается тоническим трезвучием, это особенно благоприятно для завершения песнопения в любой момент (если вдруг священник выйдет из алтаря и причастие начнется раньше).

Современное исполнение «Бог богов» в с.Теплово, пос. Гремячево, хором Нижегородского духовного училища, а также в Нижегородском кафедральном соборе, размещение партитуры в интернет-источниках – свидетельствует о высоком художественном уровне произведения и показывает особое отношение певчих к данному концерту, ведь, как отмечает Н.О. Герасимова-Персидская, посредственные сочинения не переписывались, не становились анонимными, не распространялись, а имели лишь местное значение [10, с. 64].

ЛИТЕРАТУРА

1. Сабадьшина Евгения Михайловна. Русское хоровое общество в истории отечественной музыкальной культуры : Дис. ... канд. искусствоведения. – Москва, 2009. – 242 с.
2. Бобкова У.А. Цифровые церковно-певческие рукописи в Нижегородской области // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – Нижний Новгород: ННГК им. Глинки – 2021. – № 2(60). – С. 51-56
3. Бобкова У.А. Рукописная цифровая партитура священника Михаила Сергеева // Девятый Всероссийский конкурс молодых ученых в области искусств и культуры : сборник работ лауреатов [Электронное сетевое издание]— М: Институт Наследия, 2022. — 1434 с. — DOI 10.34685/НИ.2022.44.23.001. — ISBN 978-5-86443-401-7
4. Евдокимова А.А. Сербское песнопение в русской цифровой рукописи // Искусство и образование. – 2023. – №3 (145). – С. 44-52
5. Елизарова У.А. Духовный концерт А.Л. Веделя в цифровой рукописи // Всероссийский форум молодых исследователей - 2023: сборник статей III Всероссийской научно-практической конференции (25 декабря 2023 г.). — Петрозаводск : МЦНП «НОВАЯ НАУКА», 2023. — С.15-17.
6. Лебедева-Емелина А. В. Степан Аникиевич Дегтярев. Каталог церковных концертов // Искусство музыки: теория и история. 2018. №19. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/stepan-anikievich-degtyarev-katalog-tserkovnyh-kontsertov> (дата обращения: 12.02.2024)
7. URL: https://horist.ru/notes/raznye_noty/bog_bogov_degtyaryov.pdf (дата обращения: 04.02.2024).
8. Келдыш, Ю. В. История русской музыки: в 10 т. / под ред. Ю. В. Келдыша и др. – Т.3: XVIII век. – М.: Музыка, 1985.– 423 с.
9. Лебедева-Емелина Антонина Викторовна, Сидорова Марина Павловна Песнопения Дегтярева в дореволюционных изданиях: проблема доверия к нотным источникам // Вестник ПСТГУ. Серия 5. – 2018.– №32. – С. 81 -111.
10. Герасимова-Персидська Н.О. Хоровий концерт на Україні в XVII–XVIII ст. – К.: Муз. Україна, 1978. –182 с.

REFERENCES

1. Sabadyshina Evgenia Mikhailovna. Russian choral society in the history of national musical culture: Dis. ...cand. art history –Moscow, 2009. – 242 p.
2. Bobkova U.A. Digital church singing manuscripts in the Nizhny Novgorod region // Current problems of higher musical education. – Nizhny Novgorod: NNGK im. Glinka – 2021. – No. 2(60). – Pp. 51-56.
3. Bobkova U.A. Handwritten digital score by priest Mikhail Sergeev // Ninth All-Russian competition of young scientists in the field of arts and culture: collection of works of the laureates [Electronic online edition] - M: Heritage Institute, 2022. - 1434 p. — DOI 10.34685/HI.2022.44.23.001. — ISBN 978-5-86443-401-7.
4. Evdokimova A.A. Serbian chant in Russian digital manuscript // Art and education. – 2023. – No. 3 (145). – Pp. 44-52.
5. Elizarova U.A. Spiritual concert by A.L. Vedel in a digital manuscript // All-Russian Forum of Young Researchers - 2023: collection of articles of the III All-Russian Scientific and Practical Conference (December 25, 2023). - Petrozavodsk: ICNP "NEW SCIENCE", 2023. - Pp.15-17.
6. Lebedeva-Emelina A. V. Stepan Anikievich Degtyarev. Catalog of church concerts // The Art of Music: Theory and History. 2018. No. 19. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/stepan-anikievich-degtyarev-katalog-tserkovnyh-kontsertov> (date of access: 02/12/2024).
7. URL: https://horist.ru/notes/raznye_noty/bog_bogov_degtyaryov.pdf (date of access: 04.02.2024)
8. Keldysh, Yu. V. History of Russian music: in 10 volumes / ed. Yu. V. Keldysh and others – T.3: XVIII century. – M.: Muzyka, 1985. – 423 p
9. Lebedeva-Emelina Antonina Viktorovna, Sidorova Marina Pavlovna Degtyarev's chants in pre-revolutionary publications: the problem of trust in musical sources // Bulletin of PSTGU. Series 5: Questions of the history and theory of Christian art. – 2018.– No. 32. - Pp. 81 -111.
10. Gerasimova-Persidskaya N.O. Choral concert in Ukraine in the 17th–18th centuries. – K.: Music. Ukraine, 1978. –182 p.

Путра Виолетта Анатольевна

кандидат культурологии,
доцент кафедры хореографии

ГБОУ ВО «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

e-mail: viola_putra@mail.ru

Putra Violetta A.

Candidate of Culturology,

Associate Professor of the Department of Choreography

Crimean University of Culture, Arts and Tourism

БУДДИЙСКИЕ АЛЛЮЗИИ В СОВЕТСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (1920 – КОНЕЦ 1940-Х ГГ.)

Аннотация. Всеволод Вячеславович Иванов (1895–1963 гг.) – советский писатель, отец всемирно известного лингвиста-семиотика, культуролога и антрополога Вяч. Вс. Иванова. Художественный мир ранней прозы Вс. Иванова во многом отражает мир, увиденный глазами российского интеллигента на переломе эпох. И повесть «Возвращение Будды» – одно из ярчайших тому свидетельств.

Ключевые слова: аллюзии, буддизм, художественная литература, первая половина XX в., Вс. Вяч. Иванов.

BUDDHIST ALLUSIONS IN SOVIET FICTION (1920S – LATE 1940S)

Abstract. Vsevolod Vyacheslavovich Ivanov (1895–1963) – Soviet writer, father of the world-famous linguist-semiotician, culturologist and anthropologist Vyach. Vs. Ivanova. The artistic world of early prose Vs. Ivanov largely reflects the world seen through the eyes of a Russian intellectual at the turn of the era. And the story “The Return of the Buddha” is one of the clearest evidence of this.

Keywords: allusions, Buddhism, fiction, first half of the twentieth century, Sun. Vyach. Ivanov.

Всеволод Иванов не получил систематического официального образования; он, как М. Горький, мог бы назвать «своими университетами» собственную жизнь с ее сложными и часто неожиданными поворотами: цирковой артист, рабочий-печатник, журналист антиреволюционных изданий, красногвардеец, участник литературных объединений «Космист» и «Серапионовы братья»; наконец – «высокопоставленный литературный чиновник и благополучный советский писатель» [15, с. 633], которому, тем не менее, часть своих произведений в 1930-е пришлось писать буквально «в стол». (Кстати, именно Горький дал Иванову «путевку в жизнь», опубликовав несколько рассказов, присланные ему молодым писателем.) Интерес самого Вс. Иванова к Востоку имеет давние корни. Еще работая в юности в цирке «факиром», он проникся мечтой бежать в «настоящую» Индию. Отголоски этой мечты стали позднее материалом автобиографических книг Иванова «Похождения факира» и «Мы идем в Индию». У него, коренного сибиряка, даже родная Сибирь предстает «азиатской»: в ивановской Сибири «преобладает Восток, Азия, сопки, пески, степи, ковыль, его Сибирь глядит узкими раскосыми глазами, у нее желтое лицо, крепкие выделяющиеся скулы...» [2, с. 258].

В дневниковых записях периода, близкого ко времени написания и публикации «Возвращения Будды», писатель сетует на ограниченный круг культурных и литературных «типов», существующих в новой (революционной) литературе.

«Ограниченное количество типов создает малый объем литературы <...> Нет неожиданностей, отчего все ясно вперед, как в таблице. Случайность изгнана...» [4, с. 11]. В рассматриваемой повести автор словно решается бросить вызов такому положению: последние месяцы жизни главного героя, описанные в ней, кажутся чередой случайностей, круто меняющих ее течение и в итоге приводящих к нелепой и зловещей смерти. Однако при более глубоком прочтении все «случайности» обнаруживают свою в целом закономерную, внутренне присущую им природу, и даже мрачный финал обретает довольно неожиданные коннотации.

Время действия – 1918 год, самый разгар Гражданской войны и послереволюционного хаоса. Профессору Виталию Витальевичу Сафонову, в связи с соответствующей тематикой некоторых его изысканий, поручено вывезти и передать монгольским трудящимся старинный позолоченный бронзовый «бурхан» – статую Будды. «Бурхан» – слово, употребляемое в алтайском регионе для обозначения тибетско-буддийских божеств, а также их материальных образов; сам алтайский вариант тибетского буддизма часто обозначают как «бурханизм». Статуя была когда-то создана на территории Монголии и считается священной. Ее передача анонсируется как дружественный шаг со стороны молодой Советской Республики: монгольские товарищи пока еще остаются под гнетом феодальных и религиозных предрассудков, и, даже не разделяя эти предрассудки, Республика идет навстречу их чаяниям. Ведь статуя – не только религиозный артефакт, она представляет историческую и эстетическую ценность и на этом основании должна быть признана достоянием монгольского народа.

Такова сюжетная завязка повести. Основное ее содержание составляет описание многомесячной и крайне мучительной поездки профессора Сафонова и его сопровождающих. Перипетии военных действий заставляют их обходными путями двигаться к границе Монголии, где статую Будды должны встретить представители монгольского народа. Однако миссия не выполнена: спутники Сафонова один за другим разбегаются, оставив его одного со статуей; самого профессора убивают грабители, оскверненный и раскуроченный артефакт остается валяться в грязи рядом с его телом...

«Возвращение Будды» можно, вероятно, отнести к жанру, который сам Вс. Иванов обозначал как «авант[юрно]-трюк[овую] литературу» [3, с. 11]; именно «авантюрой» назвала данную повесть и автор предисловия к ее новому изданию 1991 года Т. Иванова [5]. В то же время эта повесть – типичный травелог, роман-путешествие. И, как это было характерно для травелога еще с древних и античных времен (странствия Гильгамеша, Одиссея, Энея и других героев), «физические» скитания персонажа выступают инструментом воссоздания главного его путешествия – метафизического, инициатического, «путешествия души». Р. Банерджи прямо называет путешествие профессора Сафонова «духовным странствием» [1], и А. В. Подобрый также говорит о нем как о «пути души, явно противопоставленном пути войны и агрессии» [2]. Мы полагаем, что не будет преувеличением увидеть в этом пути даже своего рода паломничество, – пусть профессор и не избрал его добровольно в качестве такового, а лишь подчинился приказу революционного правительства. «Паломничеством» его экспедиция становится, разворачиваясь во времени и оказываясь делом, в которое Сафонов погружается лично и уже со всей искренностью. И дело здесь не в том, что некоторые практические детали экспедиции действительно формально сближают ее с паломничеством (профессор возвращает священную статую Будды туда, где она была создана и где много лет служила объектом религиозного поклонения), – гораздо более значимым является, конечно, именно мотив духовной трансформации.

Нигде на протяжении повествования нет непосредственных указаний, что Сафонов в процессе своей опасной экспедиции принял буддизм, его идеи и ценности, – лишь в

самом начале он мельком упоминает, что некоторые его научные и личные интересы действительно могли быть связаны с буддийской тематикой. Однако, даже при отсутствии в тексте явных указаний на определенную трансформацию профессора «в направлении» буддизма, при прочтении складывается достаточно отчетливое впечатление подобной трансформации. С этим согласны и большинство современных комментаторов повести:

«Он повторяет тот путь, который до него прошли азиатские мыслители <...> Смерть Сафронова – это следствие его инициации, обретения нового статуса, близкого к статусу Будды» [12].

«... профессор Сафонов, устремленный, несмотря на голод и страдания, к идеалу, проходит и духовный путь. Заглавие повести, эпиграф к последней главе ее и слова профессора: “Я пока не знаю, куда... но хотя бы провезти Будду через водопад... мор и голод...” – символически, видимо, означают, что вера и высокая духовность когда-нибудь, после долгого пути, возвратятся к людям» [11].

Текст повести насыщен тибетско-буддийской терминологией, ведь именно тибетская версия буддизма получила распространение и в Монголии, и северо-восточных регионах России. Еще в Петербурге Сафонов знакомится с приставленным к нему проводником – монголом Дава-Дорджи, явившимся в солдатской форме, но презентующим себя как «гыгена». «Гыген», или «тухутха», – так в Монголии называют земные воплощение будд, бодхисаттв и других высокоранговых персоналий. На русском языке данный термин – «гыген», «геген», «гэгээн» [8, с. 80] – определяется как «перерожденец», «монгольский живой бог», «титул высоких буддистских лам-воплощенцев» [6, с. 53], в целом же – как монгольский аналог тибетского «тулку» или санскритского «нирманакайя».

Автор сохраняет точность в деталях – обращается ли он, например, к буддийскому астрологическому календарю («в год Красноватого Зайца... – В 1620, приблизительно?... – В 1627...») либо к другим темам. Не «упущена» даже такая подробность, как отмеченное еще Н.М. Пржевальским великое пристрастие монголов к постоянному чаепитию: «без чаю ни один номад [т.е. «кочевник» – так Пржевальский называет монголов. – В.П.] <...> не могут существовать и нескольких суток. Целый день, с утра до вечера, в каждой юрте на очаге стоит котел с чаем» [13]. Читаем у Вс. Иванова: «они [солдаты-монголы, охраняющие статую – В.П.] так много пьют чая. Он только не догадывается, откуда у них чай: сейчас в России совсем нет чая»; и дальше раз за разом повторяется описание постоянно кипящего в поезде бойлера. Этот «технически точный» антураж придает повествованию бóльшую достоверность, задавая ему достаточно строгие фактологические рамки.

И все же даже не эта, порой близкая к документализму, точность деталей служит автору главным инструментом передачи измененных, происходящих с Сафоновым в его странном «паломничестве». Иванов использует широкий ассортимент художественных средств, фиксируя изменения не только внутренние, психологические, – но и сопутствующие им и даже «иллюстрирующие» их внешние перемены: погоды, быта, окружающих людей и производимого ими на профессора впечатления и т.п.

В начале повести мы видим главного героя как вечно раздраженного, измученного постоянным холодом и голодом, уже почти сломленного человека. В его жизни, как и в жизни окружающих его людей, кажется, не осталось ничего, кроме заботы о добывании скудной еды или топлива. Революционный энтузиазм профессору чужд, и приказ об участии в экспедиции, цель которой от него также далека, вызывает лишь еще большее раздражение. Само путешествие оказывается чрезвычайно тяжелым и опасным; неприятны, примитивно-грубы и опасны и люди, с которыми ему приходится встречаться

– в том числе те, чья задача охранять его и статую. Даже пресловутый «гыген» Дава-Дорчжи оказывается на поверку хитрым и жадным махинатором; по его собственному признанию, и поехал-то он с «бурханом» лишь потому, что надеется: «присутствие» священной статуи поможет ему убедить людей, отобравших у него стада скота, вернуть их обратно. Профессор Виталий Витальевич Сафонов, каким мы его видим в экспедиции, и сам далеко не образец добродетели. Если его и интересовал когда-то буддизм, то, суля по всему, лишь интеллектуально, не задевая эмоциональных глубин. Показательный эпизод: пока Дава-Дорчжи, распластавшись перед статуей, бормочет адресованные ей цветистые молитвы, Сафонов «лежит у печки, накрывшись одеялом. Ломит шею – должно быть, продуло, когда тащил багаж. “На ближайшей остановке надо выменять шарф”, думает он. Но книг нет, на что он будет менять?..» – Даже близость священного «бурхана» не способна вывести его за рамки привычных «сансарических» забот. Он постоянно ссорится с неприятными ему спутниками. Побуждаемый голодом, ворует и прячет золотую проволоку, украшавшую статую Будды. Побуждаемый похотью, с которой со временем даже перестает пытаться справиться, – не гнушается «услугами» юной и безотказной Цин-Чжун-Чан, «делит» ее с другими мужчинами и рвнует к ним...

Проходят месяцы пути. Можно ожидать еще большего озлобления и одичания от вконец измученного тяжелой дорогой человека. Однако повесть рисует обратную картину: психологическое состояние Сафонова, как ни парадоксально, становится все более умиротворенным. В окружающих он видит уже не просто случайных попутчиков, а живых людей, вызывающих у него острый интерес и нуждающихся в его помощи и поддержке: так, например, профессор самоотверженно ухаживает за долго и тяжело болеющим тифом Дава-Дорчжи. Даже кражи золотой проволоки, спрятанной когда-то в углу, он теперь стыдится и не намерен использовать ее «для себя» – ведь «он не вор».

И в какой-то момент у него буквально вырываются обращенные к «гыгену» слова, в которые он вкладывает весь жар своих новых прозрений: «Вы вспомнили, что вы воплощенный Будда, гыген, повезли через мрак и огонь, сам претерпевая мучения, – очищая себя...» – Но собственная задача кажется профессору еще более грандиозной и глубокой: он должен преодолеть свою «европейскость» и связанные с ней идеи «цивилизации, науки, с ревом разрывающих землю». Грохочущему вокруг хаосу войны и разрухи он мечтает противопоставить «укрепление» собственной души, которое видится ему как «самая великая победа, совершенная над тьмой и грохотом, что несется мимо нас <...> Спокойствие, которое я ощущаю все больше и больше... чтоб сердце опускалось в теплые и пахучие воды духа...».

Даже пейзажные зарисовки, как уже сказано, словно иллюстрируют перемены в настроении Сафонова. В первых главах постоянна тема холода и промозглой сырости; но поезд движется на восток – и природа открывается более приятной своей стороной. Пейзажи теперь степные, жаркие, песчаные. Сам профессор наконец вновь ощущает в себе и бодрость, и ясность ума, и почти забытое здоровое мускульное напряжение, чувствует настоящее возрождение своих творческих сил; он «с участием» выслушивает встретившихся ему людей – и сам желает говорить им что-нибудь «приятное и веселое».

Постоянная раздраженность и подозрительность полностью исчезли – как раз тогда, когда осторожность по отношению к незнакомцам могла бы его спасти: Сафонов искренне и доброжелательно беседует с оказавшим ему гостеприимство татаринном Хизрет-Нагим-Беем, простодушно поведав тому о давно припрятанной золотой проволоке со статуи Будды. (С помощью денег, вырученных за это золото, он надеется снарядить небольшой караван верблюдов и довести наконец статую до места назначения.) Собеседник не оправдывает оказанного ему доверия. Информацией о золотой проволоке он делится с грабителями, убивающими профессора. У бандитов свой расчет: золото, по их прикидкам,

может быть спрятано и в самой статуе. Не найдя искомого, в финальных эпизодах они просто бросают истерзанную статую и труп профессора валяться на земле.

Однако – и это еще один парадокс «Возвращения Будды» – финал не производит впечатление по-настоящему трагического. Краткое и резкое описание смерти профессора и разрушения статуи абсолютно лишено привычной для подобных сцен патетики: грудь статуи, скатив ее на песок, рубят топорами; не найдя золота, отрубают ее позолоченные пальцы... «И после, вечером, перед смертью, профессор Сафонов отдирает от земли плечи и хватает руками: вперед, назад, направо... под пальцами вода густая, тягучая...

Но это не вода – песок.

Песок».

Можно предположить, что в подобной концовке отразилась буддийская идея причин и следствий, кармического воздаяния: Сафонов украл золотую проволоку со священной статуи – и теперь погибает от рук таких же воров, заподозривших, что золото хранится и внутри статуи. Но такое прочтение было бы, безусловно, слишком поверхностным. И вызывающим как минимум вопрос: за что в таком случае «наказан» сам Будда – или его статуя, растерзанная бандитами и брошенная рядом с телом профессора? Авторская аллегория (а повесть по ходу действия обретает выраженный характер аллегии, даже притчи) представляется гораздо более глубокой.

Сознание грамотного читателя, уже подготовленное предыдущими «инициативными» изменениями в характере Сафонова, действительно способно увидеть в таком финале, как выразилась А.В. Подобрый, обретение им «нового статуса, близкого к статусу Будды» [12]. И если предыдущий духовный путь героя в целом совпадает с общебуддийскими идеалами – развитие принятия, умиротворенности, сострадания ко всем живым существам, – приемы, используемые автором для создания этого финального парадоксального эффекта, напрямую связаны с некоторыми из отмеченных нами транскультурных кодов тибетского буддизма.

В первую очередь это, конечно, тема смерти. Признавая за данной темой колоссальную значимость, ни одно из направлений буддизма все же не уделяет ей такое глубокое внимание, как буддизм тибетский, в рамках которого «проблема смерти занимает центральное, непривычное для нас место: смерть оказывается гораздо важнее жизни...» [10, с. 239]. Вс. Иванов, завершая повесть смертью главного героя, следует той же традиции; однако это еще далеко не весь используемый им арсенал художественных средств, призванных отобразить результаты «духовного паломничества» Сафонова.

Профессор едет к границе Монголии – и вместе с ним едет статуя Будды. Читаем в тексте:

«За печью во всю длину вагона – тесовый ящик. [...] Будда плывет в новой лодке».

«И вышедший из сосновых досок [досками, которыми прежде был забит ящик со статуей, теперь топят печь в теплушке. – В. П.], улыбкой лотоса приветствует снега и ветры».

«Будда сидит <...> Видны веероподобные украшения у его висков».

«Будде непонятно: зачем человек творит эти знаки».

«Будда не думает так. Глаза у Будды занесены пылью...».

«Будда покидает город».

«Будда качается в арбе. Будда, прикрыв войлоком глаза, сонный пройдет через пески, степи...».

Статуя Будды как литературный образ в тексте Иванова, таким образом, подвергается приему «олицетворения»: она одухотворяется – и выступает уже не как образ Будды или его медного «образа», а как *живой* Будда. Будда становится попутчиком профессора, тяготы пути они преодолевают совместно – а затем, в определенной мере,

разделяют и общий финал. Два образа постепенно фактически сливаются в один: профессор Сафонов как индивидуальная личность, «ложное эго», – больше не существует. Он стал Буддой, и Будда стал им. Профессор и Будда – единое целое; потому и ощущения трагической патетики финал лишен.

Потому и небо в завершающих строчках повести – *одно*:

«Темной, багровой раненой медью наполнена его [Будды – В. П.] расколотая грудь. Сосцы его истрещены топорами. <...> А глаза его обращены вверх, они глядят мимо и выше несущихся песков. Но зачем и кого могут они там спросить: “куда теперь Будде направить свой путь?”».

Потому что, –

Одно тугое, каменное, молчаливое, запахами земли наполненное небо над Буддой.

Одно...»

В начале повести «*гыген*» пересказывал профессору прекрасную легенду о создании бронзовой статуи, которую им предстоит сопровождать: когда-то лама-отшельник по имени Раши-чжамчо, «ради блага всех существ», замуровал себя в скале. Спустя семь лет, размуровав его келью, ближайшие ученики «обрели не кости Цаган-лама Раши-чжамчо, а бронзовую золоченую статую – бурхан Сиддарта Гаутамы [Будды «Шакья-Муни», т. е. Будды – Мудреца из рода Шакьев. – В.П.] <...> Так свершилось трехсотое пробуждение на земле высочайшего ламы Сак'я [палийское произношение названия рода Шакья. – В. П.], вечного спасителя существ и подателя всяческой обретенности...». Писательское мастерство Вс. Иванова проявилось и в этом ненавязчивом «отзеркаливании» в финале открывающей повествование легенды: когда-то один подвижник обратился в «бурхан» Будды (слово «бурхан», напомним, может означать как самого Будду, так и его сакральный материальный образ) – теперь в тот же «бурхан» обращается другой подвижник; отсюда и мучительный его предшествующий путь сопоставляется с подвигом древнего отшельника, замуровавшего себя «ради блага существ».

«*Гыген*» (возможно, самозванный) Дава-Дорчжи фактически отступил и от Будды, и от буддийского пути. Но свято место пусто не бывает: брошенный им профессор Сафонов сам становится «*гыгеном*», «*тулку*», «воплощением Будды». Практикам достижения подобных самоотжествлений, входящим в знаменитые «Шесть йог Наропы», посвящено множество тибетско-буддистских тантрических учений. «Чтобы достичь успеха в тантрической практике, важно полностью отождествить себя с божеством-йидамом. Необходимо обрести ясное осознание того, что ваше тело — тело йидама, ваша речь — его мантра, а ваш ум — его мудрость великого блаженства...» [7, с. 137].

ЛИТЕРАТУРА

1. Банерджи Р. Повесть Всеволода Иванова «Возвращение Будды»: символика названия // Сюжетология и сюжетология. 2020. № 2. С. 63–71.
2. Воронский А. К. Искусство видеть мир. Портреты. Статьи. М.: Советский писатель, 1987. 700 с.
3. Всеволод Иванов. Дневники / Сост. М.В. Иванов. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2001. 492 с.
4. Иванов Вс. Вяч. Возвращение Будды / Вс.Вяч. Иванов. М.: Мосполиграф, 1924. 160 с.
5. Иванова Т. Три авантюрные истории // Иванов Вс. Возвращение Будды. М.: Правда, 1991. С. 3–16.

6. Косьмин В. К. Влияние монгольского буддизма на формирование и развитие бурханства на Алтае // Этнографическое обозрение. 2005. №4. – С. 45–64.
7. Лама Тубтен Еше. Блаженство внутреннего огня. Сокровенная практика Шести йог Наропы. М.: Номос. Открытый мир, 2009. 325 с.
8. Майдунова Н. А. Бурханство: документы и материалы. Горно-Алтайск: Горно-Алтайский гос. университет, 1994. 330 с.
9. Мароши В. В. «Монгольский миф» в русской литературе XX века // Вестник ТГПУ. 2003. №1. С. 48–54.
10. Молодцова Е.Н. Традиционные знания и современная наука о человеке. М.: ТОО «Янус», 1996. 271 с.
11. Папкина Е. Восторженный поэт Сибири // Сибирские огни. 2020. № 1. С. 163–178.
12. Подобрий А. В. Принципы и способы создания «диалога национальных культур» в прозе Вс. Иванова (на примере повести «Возвращение Будды») // Вестник ЮУрГГПУ. 2008. №7. С. 228–240.
13. Пожевальский Н. М. Монголия и страна тангутов. Трехлетнее путешествие в Восточной Нагорной Азии / Под ред. Э. М. Мурзаева. М.: Государственное издательство географической литературы, 1946. 412 с.
14. Сорокина Г. А. Повесть Вс. Иванова «Возвращение Будды»: идеи революции и буддизма // Вестник КалмГУ. 2016. №2 (30). С. 156–163.
15. Etkind A. Жить у Кремля и писать не для печати: романы Всеволода Иванова 1930-х годов // Revue des études slaves. 1999. Т. 71, f. 3–4. Pp. 633–648.

REFERENCES

1. Banerdzhi R. Povesť Vsevoloda Ivanova «Vozvrashhenie Buddy»: simbolika nazvanija // Sjuzhetologija i sjuzhetografija. 2020. № 2. Pp. 63–71.
2. Voronskij A. K. Iskusstvo videt' mir. Portrety. Stat'i. M.: Sovetskij pisatel', 1987. 700 p.
3. Vsevolod Ivanov. Dnevnik / Sost. M.V. Ivanov. M.: IMLI RAN, Nasledie, 2001. 492 p.
4. Ivanov Vs. Vjach. Vozvrashhenie Buddy / Vs.Vjach. Ivanov. M.: Mospoligraf, 1924. 160 p.
5. Ivanova T. Tri avantjurnye istorii // Ivanov Vs. Vozvrashhenie Buddy. M.: Pravda, 1991. Pp. 3–16.
6. Kos'min V. K. Vlijanie mongol'skogo buddizma na formirovanie i razvitie burhanizma na Altae // Jetnograficheskoe obozrenie. 2005. №4. – Pp. 45–64.
7. Lama Tubten Eshe. Blazhenstvo vnutrennego ognja. Sokrovennaja praktika Shesti jog Naropy. M.: Nomos. Otkrytyj mir, 2009. 325 p.
8. Majdurova N. A. Burhanizm: dokumenty i materialy. Gorno-Altajsk: Gorno-Altajskij gos. universitet, 1994. 330 p.
9. Maroshi V. V. «Mongol'skij mif» v russkoj literature HH veka // Vestnik TGPU. 2003. №1. Pp. 48–54.
10. Molodcova E.N. Tradicionnye znanija i sovremennaja nauka o cheloveke. M.: ТОО «Janus», 1996. 271 p.
11. Papkova E. Vostorzhenyj pojet Sibiri // Sibirskie ogni. 2020. № 1. Pp. 163–178.
12. Podobrij A. V. Principy i sposoby sozdanija «dialoga nacional'nyh kul'tur» v proze Vs. Ivanova (na primere povesti «Vozvrashhenie Buddy») // Vestnik JuUrGGPU. 2008. №7. Pp. 228–240.
13. Pozheval'skij N. M. Mongolija i strana tangutov. Trehletnee puteshestvie v Vostochnoj Nagornoj Azii / Pod red. Je. M. Murzaeva. M.: Gosudarstvennoe izdatel'stvo geograficheskoj literatury, 1946. 412 p.
14. Sorokina G. A. Povesť Vs. Ivanova «Vozvrashhenie Buddy»: idei revoljucii i buddizma // Vestnik KalmGU. 2016. №2 (30). Pp. 156–163.
15. Etkind A. Zhit' u Kremlja i pisat' ne dlja pečati: romany Vsevoloda Ivanova 1930-h godov // Revue des études slaves. 1999. Т. 71, f. 3–4. Pp. 633–648.

Федорова Валентина Андреевна
аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
Института музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: valentina.8807@mail.ru

Fedorova Valentina A.
Post-graduate student
Department of Musical Education and Education
Institute of Music, Theater and Choreography
The Herzen State Pedagogical University of Russia

СЛИЯНИЕ ЗАПАДНОГО И ВОСТОЧНОГО В ИНТЕРПРЕТАЦИИ МУЗЫКИ РЕНЕССАНСА

Аннотация. Статья посвящена проблеме исполнительства музыки Ренессанса сквозь призму сопоставления ее с восточной, в частности, индийской музыкой и западной культурой. Целью работы является поиск путей к аутентичному исполнению ренессансной музыки, в настоящее время затрудненному в связи с разрывом преемственности музыкальной традиции, с оторванностью во времени современных исполнителей от интересующей нас музыкальной эпохи. Актуальность этой темы обусловлена непреходящим интересом и обаянием эпохи Возрождения вообще и ренессансной музыки в том числе для самых разных участников музыкального процесса: слушателей, исполнителей, историков искусства и музыковедов.

Ключевые слова: музыка Возрождения, индийская музыка, непроявленный звук, мелодическая линия, монодия, шрути, эстетика звука.

MERGING OF WESTERN AND EASTERN IN THE INTERPRETATION OF RENAISSANCE MUSIC

Annotation. The article is devoted to the problem of performing Renaissance music through the prism of comparing it with Eastern, in particular Indian, music. The goal of the work is search ways to authentic performance of Renaissance music, which is currently difficult due to the break in the continuity of musical tradition, with the isolation in time of modern performers from the musical era that interests us. The relevance of this topic is due to the enduring interest and charm of the Renaissance in general and Renaissance music in particular, for a variety of participants in the musical process: listeners, performers, art historians and musicologists.

Keywords: Renaissance music, Indian music, unmanifest sound, melodic line, monody, shruti, aesthetics of sound.

В последние годы процессы взаимовлияния и развития цивилизаций вызывают все больший интерес среди музыкантов. Изучение разных, часто в корне противоположных культур, приводит к новым неожиданным открытиям и прорывам в области исполнительства, музыковедения и в целом понимания искусства.

В интерпретации ренессансной музыки таким прорывом мы считаем новый взгляд на звукоизвлечение, технику композиции, отношение к музыкальному материалу, который рожден слиянием двух цивилизаций – западной и восточной (в частности, индийской). Причем «общение» между цивилизациями происходило и происходит как в период Ренессанса в западной Европе, так и сегодня, в XXI веке. Рассматривая

современное музыкальное искусство Индии, мы видим, что в нем можно найти больше истинных смыслов, принципов, технологий и «подсказок» для погружения в музыку Возрождения, чем в современной европейской культуре, кардинально изменившейся со времен XIV–XVI вв.

Главная идея, в которой происходит слияние западной и восточной мысли, и которая способна открыть музыку Ренессанса в новой палитре, заключается, на наш взгляд, в понимании невидимого мира – духовной составляющей звука. В индийской традиции концепция «непроявленного» звука, его глубокой философской осмысленности рождает удивительные явления и соответствующих этим явлениям исполнителей.

Есть нечто таинственное, несравнимое, уникальное, неуловимое физически, что можно ощутить в звучании настоящего индийского певца и к чему приближаются исполнители Возрождения: это находится за гранью механической работы и относится к невидимому миру, созидающему звук в нематериальных пространствах. Сам певец становится частью звука, сливаясь с высшей энергией мироздания посредством своего искусства. Менон Рагхава, пытаясь объяснить это состояние, говорит о том, что раги, техника, стиль – «все проистекает из него самого», из певца, как будто поток энергии изливается в мир через тело и душу исполнителя, освободившись от препятствий видимого ограниченного мира, даже тело, механика, инструмент являются прямым проводником потока. У Т. В. Карташовой находим следующее: «В раса есть универсальное переживание, которое индийские искусствоведы называют сабхараникарана. Чтобы достичь его вершины, необходимо настроение танмайибхаванам, или танмаята, которое переводится как “становиться единым с” (в значении воссоединиться, слиться). Поэт должен стать танмая, или единым с его темой, музыкант – с рагабхава (душой раги), чтобы достичь способности выразить раса, и также слушатель должен стать танмая, чтобы наслаждаться переживанием» [1, с. 29].

В первом приближении, такое священное отношение к искусству характерно для любой эпохи и цивилизации. Но в западноевропейской музыке приоритет подлинной духовности и смысла был реализован именно в эпоху Возрождения. Поэтому все источники, посвященные индийской музыке: об индивидуальности певца, его духовной силе и внутренней работе, раскрывают глубже суть музыкального искусства Ренессанса. «Индивидуальное искусство жить», рожденное внутренним светом и идеалами гуманизма, воплощенными в личности певца Возрождения, аналогичны ценностям индийского искусства, которое выступает за приоритет внутреннего над внешним: «Можно хорошо владеть голосом или инструментом, понимать рагу, но все это – пластмасса или стекло, если нет того внутреннего огня, игры света, игры духа, которые и составляют неумирающую суть человека» [2, с. 25].

Восточное и западное мышление создают для музыки Возрождения новый звук. Индийский звук – это пульсирующий живой организм, дышащий идвигающийся даже внутри неизменной высоты. Такого же звукового эффекта нужно добиваться ансамблям, исполняющим музыку Возрождения. Через медитацию, восточные практики, чтение индийских авторов можно достигнуть ровности, движения и жизни внутри тона. Понимание восточных духовных практик, восточной культуры, мироощущения может помочь созданию того духовного поля, из которого рождается подлинный ренессансный звук.

Каждый профессионально обученный певец европейской традиции понимает тонкости интонирования в ладу, переосмысление одного тона в модуляции или функционально. Он умеет «перекрашивать» один тон в зависимости от контекста. В музыке Индии происходят намного более «заостренные» процессы, потому что отсутствие вертикали создает большую нагрузку и, как следствие, красочность горизонтали, ее более

изоощренную детализированность. Тоновое пространство звука, тоновая зона, колеблется в определенных пределах, которые неподготовленному слушателю недоступны на слух, но знание и внимание к наличию этого явления помогает ощутить особенности линейного мышления музыки Ренессанса, где тоновое пространство звука требует большей аккуратности, тщательности, тонкости, чем в классической и даже барочной европейской музыке.

Когда у звука появляется свое пространство, то становятся возможными различные манипуляции внутри этого пространства. Можно обнаружить, что в одном тоне располагается целая вселенная. Академические певцы, владеющие своим голосом, знают, как изменить объем, окраску, силу, эмоцию, напряженность, плотность одного тона. В индийской школе сохранены подробные описания того, как преобразуется пространство звука и как его используют исполнители: «Овладев некоторым опытом, певец может осознать, что звук имеет “переднюю” и “заднюю” стороны и что можно в некотором роде подниматься вверх по звукоряду спиной вперед, повернуться на верхнем *са* и возвращаться обратно таким же образом (а можно возвращаться и не поворачиваясь). Все это довольно трудно уяснить тому, кто не проделал большой черновой работы над звуками и большого количества упражнений “мурчана” (эти упражнения как раз и дают ощущение сторон звука)» [2, с. 43].

Современный европейский классический исполнитель может только догадываться, в чем заключаются упражнения на ощущения сторон звука, и как можно понимать движение по звукоряду «спиной вперед» или наоборот, как «повернуться на звуке» для возвращения обратно. Вероятно, если даже он услышит это, то не различит деталей в поворотах и остановках звука, поскольку современный слух не настроен на подобные нюансы и в его арсенале нет понимания пространства звука, как и нет привычки к ощущению нюансов внутри тоновой зоны, где могут происходить подобные движения звука. Тем важнее изучение свойств звука индийской музыки, которые наверняка были знакомы певцам Ренессанса, и их использование подразумевалось в манускриптах того периода.

Важной областью соприкосновения двух культур — восточной и западной — явилась мелодическая линия музыки Ренессанса. Изначально музыка Запада и Востока имела исключительно устную основу, поэтому развивалась по сходным принципам. И один из них — это отношение к мелодической линии.

Мелодическая система Индии — одна из древнейших в мире, сохранивших свои качества по сей день, в противоположность европейской, где монодия сменилась гармонической системой как раз в период Возрождения. Эпоха Ренессанса является границей перехода от расцвета одноголосия к многоголосию, что позволяет применять к ней высшие идеи, которых достигло восточное искусство в области интонирования и отношения к горизонтали. В некотором смысле европейское мелодическое интонирование можно сопоставить с явлением, которое в индийской традиции называется «шрути» — тончайшие звуковысотные различия одного тона. Появление шрути стало возможным именно с наивысшим развитием одноголосия, господствовавшего в восточных культурах. Отсутствие гармонической вертикали стимулировало более виртуозную и утонченную горизонталь, выражавшуюся, в том числе, и в шрути. Так как индийская музыка всегда была горизонтальной и избегала привычной классической вертикальной гармонии и равномерной температуры, для нее принципиальны тончайшие различия звуковысотного уровня, — тонкие, «шириной в волосок» [3, с. 60-61].

В индийской музыке есть понятие «аланкар», которое в одном из своих значений обобщает современные термины музыки Хиндустани: гамак, кхатка, джхатка, кампан, минд, пукар, сут и др. Т. В. Карташова пишет, что они «различаются смещающимся акцентом при переходе от свары к сваре (раскачивание тона, легато, глиссандо, трель,

скольжение, вибрация, не прямое взятие тона и т. д.)» [4, с. 221]. Эти яркие обозначения – «раскачивание тона», «скольжение», «вибрация», «не прямое взятие тона» – примеры того, насколько точно и детально индийская традиция различает переходы от тона к тону, и как богата тонкостями интонационно-мелодическая линия раги.

Как видим, соединения звуков происходят не просто через переход одного в другой, а в виде разнообразного красочного процесса – «мелодического пути» – между тонами, что обогащает и расцветивает палитру интонационно-мелизматических тонкостей индийской музыки. Эти идеи актуальны и для музыки Ренессанса, где интонационная выразительность играла важнейшую роль. Тонкие оттенки каждого интонационного хода, «въезды» в звук, микроварьирование высоты – все это неотъемлемая часть интонирования той эпохи. А. М. Волконский, занимаясь исследованиями ренессансного строя, темперации и звучания, пришел к выводу, что «мелизматика старинной музыки, исполненная при неровной хроматической гамме, приобретает свой изначальный смысл... воспринимается как обыгрывание разных по качеству полутонов» [5, с. 62]. Более того, без этих «вольностей» интонации, без игры с высотой, без разности полутонов и без импровизации в произнесении фразы партитуры Возрождения становятся однообразно статичными, блеклыми, теряют свою живительную основу, краски. По сути, они превращаются в нотный материал для озвучивания, лишенный смыслового кода, пульсирующей атмосферы свободы, сочности и игры тембров, которую может принести неровность хроматизмов и «колеблющееся» интонирование.

Уделяя столько внимания нюансам и тонкостям звучания, исполнитель будет переживать невероятные по красочности ощущения. В этом наслаждении звучанием и заключается цель ренессансного искусства. Удовольствие исполнителя от ощущения эстетики своего звука, субъективного эмоционального переживания; удовольствие композитора от мастерского владения техникой сочинения, использования формул вкупе со своей индивидуальной изощренной фантазией; удовольствие слушателя от переживания звучащего и его вовлеченность в процесс создания музыки. Именно для Возрождения характерно понимание искусства как удовольствия и наслаждения прекрасным. В Индии эта цель незыблема уже много веков: «Все искусство, согласно индийской эстетической теории, – это выражение внутреннего духовного наслаждения» [1, с. 29]. А «наслаждение пережитым звучанием» – главная цель индийской музыкальной культуры [4, с. 5]. Эти идеи бесспорно применимы и к музыке Ренессанса.

Исполнение ренессансной музыки в XXI веке следует рассматривать исторически, в контексте слияния западной и восточной (в частности, индийской) музыкальных культур, которое было актуально в XIV–XVI вв. Мы можем увидеть ряд аналогий в технической, психологической и духовной составляющих работы над звуком в текстах авторов, исследующих индийскую вокальную музыку, и в корпусе наших знаний о практике исполнительства музыки Возрождения. Это проявляется в сходных условиях исполнительства, детерминированных едиными традициями устной, основанной почти полностью на слуховых компетенциях, практикой распространения и сохранения музыкального наследия. Мелодика ренессансной музыки ближе к современной ей восточной музыкальной культуре, нежели к европейской музыке последующих эпох, представляя собой высшую форму развития монодии до перехода к полифонии. Наконец, музыка Возрождения неотделима от эстетики и философии этой эпохи, весьма близкой по ощущению гармонии мира и созидающего человека в центре этого мира — радости творчества и наслаждения звуком, пронизывающими индийскую вокальную музыку.

ЛИТЕРАТУРА

1. Менон Р. Звуки индийской музыки: путь к раге. – М.: Музыка, 1982. – 80 с.
2. Карташова Т. В. Уп-шастрия как общее звуковое пространство музыкальной культуры Северной и Южной Индии. – М.: Композитор, 2010. – 576 с.
3. Карташова Т. В. Уп-шастрия как интегральный феномен музыкальной культуры Северной и Южной Индии: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения: специальность: 17.00.02. – музыкальное искусство: защищена 30.09.2010. – М., 2010. – 54 с
4. Волконский А. М. Основы темперации (1996). – М.: Композитор, 1998. – 91 с. – URL: <https://gigabaza.ru/doc/63667-pall.html> (дата обращения: 05.05.20). – Режим доступа: свободный.
5. Дева Б. Ч. Индийская музыка. – М.: Музыка, 1980. – 207 с.

REFERENCES

1. Menon R. Zvuki indijskoj muzyki: put' k rage [Sounds of Indian music: the path to raga], Moscow, Muzyka, 1982, 80 p.
2. Kartashova T. V. Up-shastriya kak obshchee zvukovoe prostranstvo muzykal'noj kul'tury Severnoj i YUzhnoj Indii [Up-shastriya as a common sound space of the musical culture of North and South India], Moscow, Kompozitor, 2010, 576 p.
3. Kartashova T. V. Up-shastriya kak integral'nyj fenomen muzykal'noj kul'tury Severnoj i YUzhnoj Indii: avtoreferat dissertacii na soiskanie uchenoj stepeni doktora iskusstvovedeniya: special'nost': 17.00.02, muzykal'noe iskusstvo: zashchishchena 30.09.2010, Moscow, 2010, 54 p.
4. Volkonskij A. M. Osnovy temperacii [Basics of Temperamentъ (1996)], Moscow, Kompozitor, 1998, 91 p., URL: <https://gigabaza.ru/doc/63667-pall.html> (data obrashcheniya: 05.05.20), Rezhim dostupa: svobodnyj.
5. Deva B. CH. Indijskaya muzyka [Indian music], Moscow, Muzyka, 1980, 207 p.

Якимов Ярослав Андреевич

студент кафедры оркестровых струнных, духовых и ударных инструментов
ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»

Левакова Ксения Александровна

доцент кафедры оркестровых струнных, духовых и ударных инструментов
ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»

Yakimov Yaroslav A.

student of the department of orchestral strings, wind and percussion instruments
Krasnodar State Institute of Culture

Levakova Ksenia A.

Associate Professor of the Department of Orchestral Strings,
Wind and Percussion Instruments
Krasnodar State Institute of Culture

ТУБА В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Аннотация. Туба – самый «молодой» инструмент группы медных духовых инструментов, долгое время считавшийся сугубо аккомпанирующим, исполняющий лишь функцию баса. Данная картина изменилась лишь в двадцатом столетии, когда смелые эксперименты композиторов-новаторов сделали тембр тубы центральным в области поиска новых средств музыкальной выразительности. В статье изложены основные этапы становления тубы не только как полноправного участника и солиста симфонического оркестра, но и как неотъемлемой части современного музыкального ландшафта в целом.

Ключевые слова: туба, современная музыка, исполнительство на тубе, медные духовые инструменты, туба в симфоническом оркестре, история исполнительства на медных духовых инструментах.

TUBA IN THE CONTEXT OF MODERN MUSICAL ART

Abstract. The tuba is one of the «youngest» instruments in the group of brass instruments. For a long time, it was only considered a supporting instrument, performing the role of a bass line. However, in the twentieth century, bold experiments by innovative composers gave the tuba a central role in the search for new ways of musical expression. This article outlines the major stages in the development of the tuba, not only as a fully-fledged member of the symphony orchestra and soloist, but also as part of the contemporary musical landscape as a whole.

Keywords: Tuba, modern music, playing tuba, brass instruments, a trumpet in the symphony orchestra. The history of playing brass instruments

Введение

Картина современного динамичного мира в полной мере отражается и в области музыкального искусства в виде смелых звуковых экспериментов, смешения стилей и направлений, поисков новых средств выразительности.

Рамки академической традиции расширяются, а привычный инструментарий симфонического оркестра пересматривается и активно участвует в поисках новых форм, звуковых эффектов, акустических возможностей. Классические тембры, возможности и методы использования каждого инструмента сегодня пересматриваются и обогащаются новыми исполнительскими приёмами и художественными ролями.

В этом смысле медные духовые инструменты не являются исключением. Реалии современной музыки требуют - преодолеть рамки своего традиционного использования и

прочно занять место в новых воплощениях актуальной звуковой ткани. Не является исключением и самый «молодой» участник группы, туба, долгое время выполнявшая лишь роль аккомпанемента и басового «фундамента». Туба неоднократно привлекала внимание современных композиторов и аранжировщиков неосвоенным потенциалом густого насыщенного тембра с масштабным заполнением самого низкого отрезка диапазона медных духовых.

Материалы и методы исследования

Целью исследования является изучить применение тубы в контексте современного музыкального искусства.

Методами исследования являются анализ, синтез, обобщение научных источников по проблеме исследования, интерпретационный анализ. Материалом исследования послужили научные источники по проблеме исследования.

Результаты и их обсуждение

Исследований в области исполнительства на тубе в русскоязычных источниках крайне мало. Данная тема частично разрабатывалась в трудах следующих авторов: S. Adler [Adler, 1982], A. Baines [Baines, 1993], C. Bevan [Bevan, 1986], R. Croan [Croan, 1995], R. Farr [Farr, 2013] и др., из отечественных ученых данную проблематику исследовали Г. Берлиоз [Берлиоз, 1972], Ю. Усов [Усов, 1986], С. Н. Федин [Федин, 2022] и др.

Данная статья, основанная, в большей мере на англоязычных источниках, призвана, в некоторой степени, систематизировать и отследить путь тубы в современном музыкальном искусстве.

Туба, являющаяся в некотором роде потомком серпента³, появилась в музыкальной практике в 1835 году стараниями немецких мастеров Вильгельма Виприхта и Карла Морица⁴. Первоначально изобретение было несовершенным. Спустя несколько лет туба попадает в руки знаменитого бельгийского педагога и мастера духовых инструментов Адольфа Сакса (1814-1894), который завершил её реконструкцию, позволившую инструменту занять прочное место в группе медных духовых инструментов симфонического оркестра, а также стать неотъемлемым участником духового состава.

Своим мировым признанием туба обязана композитору Рихарду Вагнеру, который задействовал ее в своей знаменитой опере «Летучий голландец», премьера которой состоялась 20 января 1843 года. Необычный инструмент, обладающий очень мощным и глубоким звучанием, затрагивающий басовый, контрабасовый и субконтрабасовый регистры, добавляющий тяжесть и силу в звучание оркестра, был в последствие по достоинству оценен и востребован разными музыкальными деятелями.

Так, Антон Брукнер, Густав Малер, Гектор Берлиоз и многие другие композиторы XX века, для особого художественного эффекта не только активно применяли тембр тубы в качестве особого «басового» назначения, но и обращались к нестандартным решениям, организуя в оркестрах гипертрофированные группы этих инструментов. Например, в «Фантастической симфонии» Гектор Берлиоз применяет так называемый «Вагнеровский состав», где количество туб варьируется от четырех полноправных инструментов до шести. Густав Малер ценил этот инструмент за уникальный, глубокий тембр, который он активно использовал в своих знаменитых симфониях в их медленных и особо торжественных частях.

³ Серпент - старинный духовой музыкальный инструмент змеевидной изогнутой формы, известен с XVI века.

⁴ Вильгельм Фридрих Виприхт (1802-1872) - немецкий композитор, дирижер, музыкальный деятель, конструктор духовых инструментов
Карл Вильгельм Мориц (1811-1855) - немецкий инструментальный мастер

Среди этой плеяды выдающихся композиторов существенно выделяется личность, которая оказала огромное влияние на признание тубы в немецкой исполнительской школе и мировой практике. Это Пауль Хиндемит ⁵. Заявить о тубе, как о абсолютно самостоятельном концертном инструменте позволило создание П. Хиндемитом Сонаты для тубы и фортепиано, вошедшей в его известный сонатный цикл, затрагивающий все духовые инструменты. Произведение рисует образ драматического диалога, строящегося на использовании синкоп, атональных элементов и сложных ритмических рисунков, при этом демонстрируя обширный набор звуковых, звукоподражательных и технических возможностей тубы, не задействованных в мировой музыкальной практике ранее [Bowman, 1975].

Постепенно туба начала занимать прочные позиции и в творчестве отечественных композиторов. Дмитрий Шостакович находился в активном поиске новых звуковых красок для своей знаменитой Симфонии № 5, в которой он стремился передать как эмоциональное состояние, так и особую атмосферу. Именно Д. Шостакович впервые сделал басовый инструмент медной группы полноправным солистом, вверив ему торжественную и мрачную третью часть произведения. Это событие также стало эпохальным в пути развития исполнительства на тубе. Сергей Прокофьев, понимая, что обертоны и мощность контрабаса не позволяют достичь задуманного эффекта, смело использует тубу во второй и третьей части своей Симфонии № 7, придавая яркость, драматический стержень и, самое главное, обеспечивая резонанс к оркестровому звучанию [Усов, 1986].

Таким образом, композиторы XX века, обратившись к потенциалу «молодого» инструмента, обладающего уникальным тембром, не только представили его миру, но и обеспечили постоянный интерес к нему со стороны других значимых композиторов современной эпохи. Тенденция к смелым экспериментам, поиску чего-то совершенно уникального и необычного в условиях постоянных акустических экспериментов, гарантировала тубе славу революционного, дерзкого инструмента, способного не только обеспечивать правильное голосоведение в составе басовой ритм-группы оркестра, но и «рисовать» эффектные, самобытные, яркие музыкальные образы, оказывающие неизгладимый эффект на слушателя, самостоятельно.

В современной композиторской и исполнительской практике, как среди академического музыкального сообщества, так и в экспериментальной среде, стоит цель – не только исполнять музыкальные композиции, но и приносить в творческую деятельность элементы зрелищности и перформанса. В этой связи, использование тубы с её характерными тембровыми качествами позволило многим современным музыкантам расширить звуковое поле для экспериментов.

Яркой личностью, начавшей ставить опыты с сольным исполнительством на тубе, можно назвать знаменитого композитора и дирижера, Джона Таунера Уильямса ⁶, получившего всемирную известность как автор киномузыки. Находясь в поисках необходимой звуковой фактуры к саундтрекам для саги «Звездные войны», Д. Уильямс остро нуждался в уникальных, свежих решениях. Необычный инструмент с тяжелым, ревушим звучанием и пронизывающим на нижних обертонах звуком сразу приглянулся композитору и вдохновил его. По сей день «Имперский марш» смело можно называть «визитной карточкой» киносаги, а энергичный, грозный и устрашающий звуковой ход тубы стал узнаваемым лейтмотивом тёмных сил зла. И хотя композитор не предусмотрел

⁵ Пауль Хиндемит (1895-1963) - выдающийся композитор XX века, реформатор музыкальной образовательной программы, лидер неоклассицизма в немецкой музыке.

⁶ Джон Таунер Уильямс (р.1932) - знаменитый американский дирижер и композитор, автор музыки к различным кинокартинам, пятикратный лауреат премии «Оскар».

отдельного соло этого инструмента, можно определенно утверждать, что именно с этой работы начинается покорение тубой великого и изменчивого мира современного музыкального искусства, в котором киномузыка занимает важное место [Bone, Paull, Morris, 2007].

Грандиозный успех кинокартины «Звездные войны», а также манифест и творчество Д. Уильямса оказали положительное влияние на творческое воззрение американского дирижера Кристофера Рассела⁷. Имеющий непоколебимый статус «короля аранжировки», прославившийся своим уникальным дирижерским стилем и техникой, он называл тубу «недооцененным инструментом в современной практике» [Herbert, 2000] и обеспечил ей славу и значимость среди других своих коллег. Концертный репертуар К. Рассела содержит более чем 50 произведений только американских композиторов, не считая других всемирно известных авторов. В своих опытах с тубой дирижер создавал такие интерпретации всем известных произведений, где выписывал масштабные соло для этого инструмента, делая таким образом сюрприз для своих слушателей. Опираясь на лучшие традиции мастеров Новоорлеанского джаза, К. Рассел формирует ансамбли, которые специализируются на исполнении джазовых и поп-композиций, где туба играет главную роль. Таким образом, от исполнителя требуется не только превосходное техническое владения инструментом, знания джазовой гармонии и импровизации, но и особого внимания к балансу музыкальной ткани и звукового образа [Huff, 1991].

Уникальную работу по адаптации тубы в контексте современного музыкального искусства ведёт целый ряд уникальных исполнителей, композиторов и педагоги, расширяя границы возможностей этого инструмента. Их опыты с синтезом классического духового инструмента с различными стилями музыки, включая джаз, фанк, рок и электронную музыку, являют миру уникальные звуковые структуры. Постоянно экспериментируя над тембром, артикуляцией, возможностями инструмента, они не только опровергают стереотипы о использовании тубы исключительно как технического атрибута ритм-группы оркестра, но и передают собственный опыт и необходимые знания новому поколению музыкантов.

Неоценимый вклад в эту деятельность внес крупный педагог и реформатор Ральф Уинстон Моррис⁸, профессор тубы и эуфониума в Технологическом институте Теннесси. Один из лучших учеников легендарного Уильяма Джона Белла⁹, который уже в юные годы был восхищен тембром и мощью инструмента и предчувствовал его потенциал и востребованность в будущем. В своих многочисленных интервью, беседах и лекциях У. Моррис часто упоминает, что миру понадобилось не менее пятидесяти лет для осознания всей подвижности, красоты звука, тонкостей, скрытых за массивной и «неповоротливой», на первый взгляд, тубой [Baines, 1993]. С крайне предвзятым отношением к тубе У. Моррис столкнулся в далеком 1959 году, давая первые частные уроки. Педагог справедливо замечает, что разговоры о требовании от инструмента звука высшего класса начались только в конце XX века, а в прошлом слушателю просто не давали возможности ознакомиться со звучанием тубы в руках настоящего профессионала, создавая, в основном, одинаковые оркестровые партии для него, придерживаясь строгого голосоведения и регистра. Желая рассеять все предрассудки и показать миру истинную жемчужину звука инструмента, У. Моррис создает свой знаменитый духовой

⁷ Кристофер Рассел (р. 1951) - американский дирижер, педагог, лектор. Заведующий музыкальной кафедрой на базе Azusa Pacific University в Южной Калифорнии.

⁸ Ральф Уинстон Моррис (1941)- американский джазовый музыкант, тубист, профессор, автор крупных научных работ по популяризации тубы как сольного инструмента, руководитель ансамбля с составом туб.

⁹ Уильям Джон Белл (1902-1971)- выдающийся американский джазовый музыкант-тубист, педагог, солист Нью-Йоркского филармонического оркестра, первый исполнитель концерта для тубы с оркестром Ральфа Воан-Уильямса.

студенческий ансамбль «The Tennessee Tech Tuba Ensemble» (ТТТЕ), состоящий из десяти музыкантов-эуфонистов и двенадцати тубистов, снабженных инструментами в разном строе от В до F, оказавший просто невероятное, революционное влияние на сферу инструментального исполнительства. Под чутким и профессиональным руководством знаменитого педагога, ансамбль принял участие в большом количестве музыкальных проектов, международных конкурсов, фестивалей, конференций и выставок, большой общественный резонанс получили семь успешных концертов в Карнеги-холле. У. Моррис отмечал, что на такие мероприятия всегда собиралось не только огромное количество ценителей духовой музыки, но и зрителей, удивленных фактом прекрасного исполнения всемирно известных произведений одним лишь басовым инструментом. Под неизгладимым впечатлением остался и независимый телевизионный продюсер и режиссер Тодд Джаррелл, которого необычный проект заинтересовал до такой степени, что в 2009 году, после крупного интервью с У. Моррисом и закрытого концерта ТТТЕ, в свет вышел документально-музыкальный фильм «Tuba U: Basso Profundo» с ярким заголовком: «Кто бы мог подумать?». В сюжет этого фильма легло подробное знакомство с историей появления инструмента, способами звукоизвлечения и процессом обучения игры на нем, фрагменты всемирно известных концертов, выступлений солистов, а также рассказ о возникновении и феноменальной славе ансамбля «The Tennessee Tech Tuba Ensemble» и творческом пути его бессменного руководителя. После первого же кинопоказа у слушателей и широкой музыкальной общественности появилась возможность взглянуть на тубу, как чувственный, подвижный инструмент, имеющий широкий спектр художественных средств [Jenkins, 2016].

XXI век можно смело объявить веком новейших тенденций и трендов. Развитие технологий впечатляющим темпом входит в различные сферы жизни людей, затрагивая и мир творчества, что привело к появлению новых форм. Электронная музыка прочно вошла в обиход и стала одним из самых популярных и влиятельных направлений в музыкальной индустрии. Она синтезирует различные стили и подходы, используя электронные инструменты, программное обеспечение и звуковые эффекты. Широкое развитие и постоянные обновления получили программы и приложения для создания музыки, такие как Ableton Live, FL Studio, Logic Pro и множество других, которые по достоинству оценили знаменитые композиторы и продюсеры. Работа с такими системами расширяет художественно-творческие возможности, позволяя создавать и исполнять музыку с помощью компьютерных технологий и профессиональной звуковой аппаратуры, используя наборы готовых аудиоматериалов и эффектов, без участия ансамблей и творческих коллективов. Одним из самых интересных направлений такого жанра является оцифровывание звуков различных музыкальных инструментов, включая и медные духовые. Подобные записи проводятся как на концертах, так и в студиях, с помощью профессиональных микрофонов, позволяющих уловить звук инструмента с поразительной точностью и качеством. Такие мероприятия необходимы, ведь голоса медных духовых инструментов могут придать цифровой композиции естественность звучания и эмоциональность, а также позволяют экспериментировать с невероятными аудио-эффектами, такими как реверберация¹⁰ и эхо, частое изменение тональности и объема звучания, создавая уникальные музыкальные композиции, которые не под силу будут электронным инструментам или сгенерированным звукам.

Разумеется, что неповторимый тембр тубы занял особое место в этой сфере. Диджейи и музыкальные деятели сошлись во мнении, что звуки тубы наделены особой теплотой и объемом, приносящими органичность. Инструмент демонстрирует богатство

¹⁰ Эффект реверберации- эффект, придающий звуку ощущение пространственной глубины и ширины за счет отражения звуковых волн

красок звука: от глубокого и режущего, до яркого и резкого. После такого всеобщего признания, туба прочно заняла свое место в стилях, где используются элементы оркестровой духовой и симфонической музыки.

Выдающимся деятелем, активно применяющим тубу в своем творчестве, смело можно назвать Arhex Twin¹¹, крупнейшего композитора электронной музыки, диджея, специализирующегося на таких жанрах, как техно, драм-н-бейс, эмбиент. Он также известен своими экстравагантными экспериментами в мире музыки, как запуск музыкальных композиций на раритетных компьютерах, игре на листе наждачной бумаги и многими другими. Неудивительно, что потенциал тембра тубы он тоже начал использовать, буквально извлекая из него все возможности. В некоторых из своих работ он нагружает оригинальные звуки инструмента массой аудио-эффектов настолько, что узнать его невозможно.

Не отстает от него в своих творческих изысканиях и Джон Хопкинс¹², английский диджей, продюсер и музыкант. Фундаментальной его работой можно назвать саундтрек к научно-фантастическому фильму «Монстры», вышедшим на экраны в 2010 году, повествующим о крушении космического зонда NASA в Мексике, на борту которого находились неизвестный науке вирус и инопланетные чудовища, получившие свободу после аварии. Так, в треке «Prologue» отчетливо слышны видоизмененные низкие, грозные и тревожные обертона тубы, которые призваны показать зрителю мрачную музыкальную картину

Заключение

Подводя итог, необходимо отметить, что туба, изначально подразумеваемая в качестве аккомпанирующего инструмента басовой группы, благодаря упорной работе и творческим поискам современных педагогов, музыкантов, композиторов с успехом находит свое место в современной музыке и становится источником новаторских идей и экспериментов. Ее уникальный звук и выразительность открывают новые горизонты для творчества, позволяя создавать произведения, которые вызывают эмоции и восхищение у слушателей. Туба продолжает эволюционировать и оставаться важным элементом современной музыки, привнося в нее свежие творческие идеи и новые возможности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Adler S. The Study of Orchestration. 2nd ed. New York: W.W. Norton, 1982.
2. Baines A. Brass Instruments: Their History and Development. New York: Dover, 1993.
3. Bevan C. The Tuba Family. New York: Charles Scribner's Sons, 1986.
4. Bone L. E. Jr., Paull E., Morris R. W. Guide to the Euphonium Repertoire. Bloomington: Indiana University Press, 2007.
5. Bowman Br L. The Bass Trumpet and Tenor Tuba in Orchestral and Operatic Literature. DMA diss., Catholic University, 1975.
6. Croan R. Maazel Shows his Stuff as Composer. Post-Gazette Music Critic, October 1995.
7. Farr R. The Distin Legacy: The Rise of the Brass Band in 19th Century Britain. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013.
8. Herbert T. The British Brass Band: A Musical and Social History. Oxford: Oxford University Press, 2000.
9. Huff S. E. The Life and Career Contributions of Brian L. Bowman through 1991. DMA document, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1994.

¹¹ Arhex Twin (Ричард Дэвид Джеймс, 1971)- диджей, композитор, специализируется на различных жанрах популярной музыки, саундтреках к различным видеоиграм, экспериментатор

¹² Джонотан Джулиан Хопкинс (1979)- выдающийся британский композитор, продюсер, музыкант, диджей, автор музыки к кинофильмам и видеоиграм

10. Jenkins K. Cantata Memoria for the Children. London: Boosey & Hawkes, 2016.
11. Hubbard W. The American History and Encyclopedia of Music. Toledo: Squire Cooley Co, 2008.
12. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке. Ч. 1: Соч. 10 / С доп., предисл. и примеч. Рихарда Штрауса; Перевод, ред., вступит. статья и коммент. С.П. Горчакова. – М.: Музыка, 1972. – 307 с.
13. Усов Ю. История отечественного исполнительства на духовых инструментах: [Учеб. пособие для муз. вузов] / Ю. Усов. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Музыка, 1986. – 189 с.
14. Федин С. Н. Методика переложения музыкальных произведений: учебное пособие для вузов / С. Н. Федин. 2-е изд. М.: Издательство Юрайт, 2022. – 183 с.

REFERENCES

1. Adler S. The Study of Orchestration. 2nd ed. New York: W.W. Norton, 1982.
2. Baines A. Brass Instruments: Their History and Development. New York: Dover, 1993.
3. Bevan C. The Tuba Family. New York: Charles Scribner's Sons, 1986.
4. Bone L. E. Jr., Paull E., Morris R. W. Guide to the Euphonium Repertoire. Bloomington: Indiana University Press, 2007.
5. Bowman Br L. The Bass Trumpet and Tenor Tuba in Orchestral and Operatic Literature. DMA diss., Catholic University, 1975.
6. Croan R. Maazel Shows his Stuff as Composer. Post-Gazette Music Critic, October 1995.
7. Farr R. The Distin Legacy: The Rise of the Brass Band in 19th Century Britain. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013.
8. Herbert T. The British Brass Band: A Musical and Social History. Oxford: Oxford University Press, 2000.
9. Huff S. E. The Life and Career Contributions of Brian L. Bowman through 1991. DMA document, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1994.
10. Jenkins K. Cantata Memoria for the Children. London: Boosey & Hawkes, 2016.
11. Hubbard W. The American History and Encyclopedia of Music. Toledo: Squire Cooley Co, 2008.
12. Berlioz G. Large treatise on modern instrumentation and orchestration. Part 1: Op. 10 / With additional, preface. and note. Richard Strauss; Translation, ed., will enter. article and comment. S.P. Gorchakova. M.: Muzyka, 1972. 307 p.
13. Usov Yu. History of domestic performance on wind instruments: [Textbook. manual for muses universities] / Yu. Usov. 2nd ed., revised. and additional M.: Muzyka, 1986. 189, [2] p.
14. Fedin S. N. Methods of transcribing musical works: a textbook for universities / S. N. Fedin. 2nd ed. M.: Yurayt Publishing House, 2022. 183 p.

Фу Ичэн

аспирант

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

e-mail: eason360521@gmail.com

Fu Yicheng

Postgraduate student

The Herzen State Pedagogical University

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ НЕОФОЛЬКЛОРИЗМА В МИРОВОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Аннотация. В статье в контексте развития мирового музыкального искусства анализируется такое направление как неофольклоризм. Неофольклоризм в мировом музыкальном искусстве – это новая фольклорная волна, в которой происходит переинтонирование фольклора в контексте современных композиционных средств. Проведен анализ специфики фольклора в контексте современного композиторского и исполнительского творчества.

Ключевые слова: фольклор, неофольклоризм, музыка, мировое музыкальное искусство, народное искусство.

MODERN TRENDS OF NEO-FOLKLORE IN THE WORLD OF MUSICAL ART

Abstract. The article analyzes such a trend as neo-folklore in the context of the development of world musical art. Neo-folklore in the world of musical art is a new folklore wave, in which folklore is reintoned in the context of modern compositional means. The analysis of the specifics of folklore in the context of modern composing and performing art is carried out.

Keywords: folklore, neo-folklore, music, world musical art, folk art.

XX век – время больших перемен и инноваций в мире музыки, когда композиторы-авангардисты избегали традиционных форм и методов и применяли новые способы в творчестве. Реформация опиралась на включение фольклора в произведения, что привело к зарождению нового музыкального жанра [1].

Появление ремейков и ремиксов в популярной музыке, а также обновление традиционного народного творчества заинтересовали слушателя посредством взаимосвязи прошлого, настоящего и будущего. В последние десятилетия происходит возрождение интереса к традиционной народной музыке, что привело к формированию нового течения в музыкальном искусстве – неофольклоризма. Интерес обусловлен тем, что с древних времен фольклор лежит в основе музыкальной культуры, во главе которой преобладают традиционные верования, обычаи общины или страны передаются из поколения в поколение [2].

В народной культуре заложена способность создания и сохранения символического и коммуникативного пространства. По мнению музыковеда Ю.Л. Фиденко, акустический код фольклора отражает своеобразное мировоззрение и основан на принципе «обязательного постоянства и изменчивости». Этот код – средство коммуникации, что делает его инструментом художественного самовыражения. Например, стремление соединить между собой традиционные элементы академического и народного искусства, джаз и поп-музыку поддерживают современные скрипачи XX-XXI века, такие как: Л. Субраманиам, Х. Макмастер («Бадди»), Л. Шанкар, Я. Зеркула, В. Клементс и другие [3].

Традиционные формы (концерты и звукозаписи) модифицируются и адаптируются к новой культуре и ставят задачи перед мировыми композиторами найти баланс между традициями и инновациями, чтобы сохранить жизнеспособность музыкального искусства. В направлении неофольклоризма синтезируются элементы традиционной народной музыки с современным стилем и техникой исполнения. То есть, неофольклоризм - музыкальное соединение старого и нового, создающее самобытное звучание.

Основополагающей причиной развития направления нового течения преобладает желание артистов воссоединиться с культурными ценностями прошлого. В мире, который становится глобализированным, люди ищут способы сохранения музыкального наследия. В переломные моменты развития культуры этот вопрос остается актуальным. Несмотря на то, что традиции сохраняют национальную идентичность, современные технологии дают композиторам прочную основу для развития собственного стиля [4].

В технологическом обществе мир искусства постоянно адаптируется к новым формам выражения. Современные композиторы испытывают желание создавать визуально впечатляющие произведения, усиливать коммуникативное воздействие искусства. Обратим внимание на композитора А. Кусякова, музыка для баяна которого отражает общие тенденции современности. Творческий метод музыканта отмечается постоянным поиском новых средств выразительности с использованием инновационных композиторских техник. А. Кусяков отличается от других композиторов-авангардистов включением в произведения элементов фольклора. В произведениях для баяна автор умело сочетает традиционные народные мелодии с современными композиционными приемами. Одно из самых известных произведений – «Народная фантазия для баяна с оркестром», в котором сочетаются элементы народной музыки с авангардными приемами. Использование баяна как сольный инструмент придает произведению дополнительную аутентичность, поскольку это традиционный инструмент русской и украинской народной музыки [1].

Интерпретация фольклора в наше время – задача сложная, которая требует глубокого понимания культурного и исторического значения песен. Преимущество авторских обработок народной музыки заключается в способности сохранить национальную сущность искусства и при этом привлечь аудиторию. Включая элементы неофольклоризма в произведения, композиторы помогают сохранить традиционный вид искусства и привлечь новое поколение слушателей. С течением времени и развитием социокультурных перспектив некогда аутентичный фольклор претерпел значительные изменения [5].

Это приводит к росту спроса на концертные шоу и музыкальные клипы, которые выходят за рамки обычного слухового восприятия и включают в себя визуальные эффекты. С помощью компьютерной графики и инновационных технологий музыканты создают синтетические арт-объекты, которые стирают грань между реальностью и воображением. Включение сценографии и других элементов в шоу добавляет еще один уровень глубины - оживляет искусство и расширяет аудиторию слушателей. Таким образом, современное искусство стремится разрушить барьеры и охватить аудиторию, делает его доступным и стимулирует новые чувства [6].

Еще один фактор, который привел к популяризации неофольклоризма, - рост интереса слушателя к мировой музыке. С появлением социальных сетей и потоковых платформ слушателям стали доступны музыкальные произведения большого количества исполнителей, что привело к глубокому пониманию значения традиционной народной музыки разных культур, и теперь артисты включают элементы фольклора в собственную музыку. Это привносит разнообразие в музыкальную индустрию, создает чувство единства и взаимопонимания в мультикультурном плане [4].

Использование традиционных народных инструментов также выступает показателем неофольклоризма. Такие инструменты как банджо и аккордеон, которые ранее ассоциировались с определенной культурой или регионом, теперь используются в различных музыкальных стилях и направлениях, что позволяет не только поддерживать интерес к этим инструментам, но и придать их звучанию современный вид. Богатое наследие фольклора отличается органичностью и неповторимостью, что служит дополнением художественного выражения и предлагает исполнителям бесконечный источник вдохновения и демонстрацию творчества [7].

Уникальность неофольклоризма заключается в том, что он предлагает способ включения традиционных народных элементов в современную музыку. Данная тенденция породила новое поколение артистов, которые экспериментируют с многообразными стилевыми направлениями и создают музыкальные произведения, в которых укоренилась культурная самобытность. Например, фолк-рок-группа из Великобритании «Mumford and Sons» и американская, альтернативная фолк-группа «The Lumineers», включили в произведения банджо и скрипку в музыкальное сопровождение, тем самым придали музыке освежающее звучание [7].

Израильский скрипач и композитор А.Э. Кройтор известен собственным подходом к музыке. На концерте под названием «Возвращение к истокам» (2011 год) музыкант отдал дань уважения происхождению, включил идиш и молдавские народные мелодии в аранжировки и поурри. Использование традиционной народной музыки в качестве основы для оригинальных произведений - популярная тенденция на музыкальной сцене. Архаичные темы и современные элементы в композиции С. Кройтора становятся мультикультурным звуковым полотном. Подобное сочетание демонстрирует виртуозность музыканта, подчеркивает богатство культурного наследия места, где родился исполнитель [8].

В эпоху глобализации стало нормой, сохранение и развитие традиций народного искусства, это приобрело решающее значение. Этническая музыка выдержала испытание временем и остается устойчивой к идеологическим воздействиям, служит инструментом для отдельных исполнителей и музыкальных групп, что воссоединяет с культурной самобытностью. Спрос на исполнителей и группы, которые могут достоверно изобразить и сохранить этническую музыку, возрос, поскольку фольклорная музыка - средство сохранения чувства идентичности и принадлежности в быстро меняющемся мире. Выбор С. Кройтором композиционного метода сохраняет богатство традиций народного творчества, помогает личности и обществу обрести чувство сопричастности и личностной идентификации [9].

Неофольклоризм также открыл новые возможности для сотрудничества между артистами разного происхождения. Данная тенденция породила новый жанр музыки, известный как «фьюжн», в котором артисты объединились, чтобы создать музыкальные произведения, которые представляют собой сплав традиционных народных стилей. Это привело к созданию уникального музыкального звучания, способствовало культурному обмену [7].

Влияние неофольклоризма прослеживается в западном мире также а, в таких странах, как Индия, Китай и Африка. Например, в Индии наблюдается возрождение интереса к традиционной народной музыке: инди-исполнители включают элементы народной музыки, что придает современный оттенок звучанию и возродить интерес к традиционной музыке среди молодого поколения [3].

Я. Зеркула и супруга Р. Фико – дуэт музыкантов, который отражает самобытность национального венгерского стиля, на исполнение которого оказало влияние традиционная музыка страны. Будучи представителями поколения аутентичных венгерских музыкантов,

исполнители сохранили и продемонстрировали истинную сущность культуры посредством выступлений. Одной из особенностей музыкальных произведений в исполнении Я. Зеркула является второй ритмический план, который исполняет супруга Р. Фико на музыкальном инструменте утегардон (инструмент, похожий на современную виолончель). Использование фольклора отражает неповторимую глубину и насыщенность общего звучания, делая исполнение запоминающимся [9].

Американский скрипач В. Клементс, который играет в таких направлениях, как джаз, свинг и блюграсс, демонстрирует новое значение некогда «устаревших» тем, сделав их актуальными и понятными для аудитории. Игра на скрипке В. Клементса, принесяшая премию Грэмми за лучшее кантри-исполнение, является примером, что фольклор - это основа музыки Соединенных Штатов Америки. Струнные инструменты, такие как гитара, мандолина и цитра – это характерные инструменты для кантри-музыки, однако скрипка выделяется как главный инструмент в этом жанре. Благодаря характерному тембру скрипка способна передать сущность кантри-музыки, как ни один другой инструмент. В. Клементс сумел использовать звучание скрипки для создания неповторимого стиля кантри-музыки [9].

Неофольклоризм в фортепианной музыке - это также популярное направление в мире классической музыки. В условиях современности эту традицию продолжили К.Е. Волков и Т.А. Чудова, ставшие наследниками советской музыкальной школы. Произведения «Четвертая и пятая фортепианная соната» К.Е. Волкова представляют собой органичное сочетание традиционных народных мелодий с сонатно-симфоническим циклом. Яркий аспект музыкального творчества К.Е. Волкова – это способность сохранять сущность народной музыки. Самобытный стиль заключается в том, что композитор передает чистые эмоции и энергию традиционных народных мелодий, воплощает в сложные и душевные фортепианные композиции [10].

Таким образом, неофольклоризм – современное течение, мост между традиционной и современной музыкой. Это возрождает интерес к музыкальному фольклору, демонстрирует, что связь с культурой неизменна, несмотря на сильные изменения в социуме. Использование фольклорного искусства в произведениях - средство сохранения и прославления культурного наследия. Время идет вперед, но прошлое и культурные традиции необходимо помнить.

ЛИТЕРАТУРА

1. Михайлова А.А. Неофольклоризм в музыке баяна А. Кусякова [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://vuzdoc.org/171499/kultura/neofolklorizm_muzyke_bayana (дата обращения: 20.01. 2024).
2. Михайлова А.А. Фольклорные и неофольклорные стилевые тенденции в музыке отечественных композиторов для баяна: дисс...канд. искусствоведения: 17.00.02. Саратов, 2006. – 160 с.
3. Фиденко Ю.Л. Специфика фольклора как особого типа культуры. Владивосток. – 2014. – 29 с.
4. Воробьев И. С. К вопросу об адаптации фольклорной традиции в современном композиторском творчестве // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2018. – № 4. – С. 65-70.
5. Иванова Л. П. Типология фольклоризма в русской музыке XX века: автореф. дисс... доктора искусствоведения: 17.00.02 СПб., 2005. – 34 с.
6. Зайцева М. Л. Синестезийный аспект искусства постмодернизма // Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: Параллели и

- взаимодействия: Сборник материалов Международной научной конференции 14-19 апреля 2014 г. – С. 244-252.
7. Живица А. Р. Современные направления этнической музыки [Электронный ресурс]. URL: https://s-lib.com/issues/hon_2022_01_a20/ (дата обращения: 20.01.2024).
 8. Зайцева М. Л. Возвращение к истокам: особенности применения этнических инструментов в творчестве Игоря Мациевского // Траектория науки. – 2016. – № 5 (10). – С. 21-29.
 9. Зайцева М.Л., Будагян Р.Р. Неофольклорные тенденции в современном скрипичном искусстве // Вестник славянских культур. – 2019. – Т.52. – С. 276-295.
 10. Волобуев Н.Ю. Сонаты К. Волкова для фортепиано № 4 и 5: к изучению неофольклорной трактовки жанра // Вестник музыкальной науки. – 2023. – Т. 11. – № 1. – С. 13-18.

REFERENCES

1. Mihajlova A.A. Neofol'klorizm v muzyke bajana A. Kusjakova [Jelektronnyj resurs]. Rezhim dostupa: https://vuzdoc.org/171499/kultura/neofol'klorizm_muzyke_bajana (data obrashhenija: 20.01. 2024).
2. Mihajlova A.A. Fol'klornye i neofol'klornye stilevyje tendencii v muzyke otechestvennyh kompozitorov dlja bajana: diss...kand. iskusstvovedenija: 17.00.02. Saratov, 2006. – 160 p.
3. Fidenko Ju.L. Specifika fol'klora kak osobogo tipa kul'tury. Vladivostok. – 2014. – 29 p.
4. Vorob'jov I. S. K voprosu ob adaptacii fol'klornoj tradicii v sovremennom kompozitorskom tvorchestve // Juzhno-Rossijskij muzykal'nyj al'manah. – 2018. – № 4. – Pp. 65-70.
5. Ivanova L. P. Tipologija fol'klorizma v russkoj muzyke XX veka: avtoref. diss... doktora iskusstvovedenija: 17.00.02 SPb., 2005. – 34 p.
6. Zajceva M. L. Sinestezijnyj aspekt iskusstva postmodernizma // Iskusstvovedenie v kontekste drugih nauk v Rossii i za rubezhom: Paralleli i vzaimodejstvija: Sbornik materialov Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii 14-19 aprelja 2014 g. – Pp. 244-252.
7. Zhivica A. R. Sovremennye napravlenija jetniceskoj muzyki [Jelektronnyj resurs]. URL: https://s-lib.com/issues/hon_2022_01_a20/ (data obrashhenija: 20.01.2024).
8. Zajceva M. L. Vozvrashhenie k istokam: osobennosti primenenija jetniceskih instrumentov v tvorchestve Igorja Macievskogo // Traektorija nauki. – 2016. – № 5 (10). – Pp. 21-29.
9. Zajceva M.L., Budagjan R.R. Neofol'klornye tendencii v sovremennom skripichnom iskusstve // Vestnik slavyanskikh kul'tur. – 2019. – Т.52. – Pp. 276-295.
10. Volobuev N.Ju. Sonaty K. Volkova dlja fortepiano № 4 i 5: k izucheniju neofol'klornoj traktovki zhanra // Vestnik muzykal'noj nauki. – 2023. – Т. 11. – № 1. – Pp. 13-18.

Люй Сымэн

аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им А. И. Герцена»
e-mail: q734457622@gmail.com

Lyu Simeng

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

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ВОЗМОЖНОСТИ ИГРЫ НА САКСОФОНЕ В ТРАДИЦИИ РАЗНЫХ СТРАН: РОССИЯ, США, КИТАЙ

Аннотация. Статья посвящена вопросам построения образовательного процесса по классу саксофона в США, Китае и России. Цель статьи заключается в выявлении особенностей подходов к обучению игре на саксофоне в рамках американской, русской и китайской традиций. Задачи исследования состоят в раскрытии основных принципов педагогических систем разных стран, изучении педагогического опыта, сопоставлении подходов к процессу обучения саксофонистов. Методология исследования состоит из группы общенаучных методов (анализ, синтез, дедукция, индукция); а также включает специальные методы: контент-анализ научной литературы по теме исследования, метод ретроспективного анализа. Научная новизна статьи заключается в том, что сопоставлены особенности построения образовательного процесса по классу саксофона в аспекте содержания и основополагающих принципов. С точки зрения практической значимости, материалы и выводы статьи могут быть использованы в качестве методического материала при изучении дисциплин, связанных с историей и методикой преподавания игры на саксофоне. Автор статьи приходит к выводу, что содержание образования в США и России по классу саксофона отличается целевым компонентом и подходами к процессу обучения. Китайская школа синтезировала в себе основные принципы обеих систем.

Ключевые слова: исполнительская школа, образование, концертная практика, содержание образования.

SAXOPHONE PERFORMING POSSIBILITIES ACCORDING TO TRADITIONS OF DIFFERENT COUNTRIES: RUSSIA, USA AND CHINA

Annotation. The article is devoted to the issues of constructing the educational process for the saxophone class in the USA, China and Russia. The purpose of the article is to identify the features of approaches to learning to play the saxophone within the framework of American, Russian and Chinese traditions. The objectives of the study are to reveal the basic principles of pedagogical systems in different countries, study pedagogical experience, and compare approaches to the process of training saxophonists. The research methodology consists of a group of general scientific methods (analysis, synthesis, deduction, induction); and also includes special methods: content analysis of scientific literature on the research topic, retrospective analysis method. The scientific novelty of the article lies in the fact that the features of the construction of the educational process in the saxophone class are compared in terms of content and fundamental principles. From the point of view of practical significance, the materials and conclusions of the article can be used as methodological material in the study of disciplines related to the history and methods of teaching the saxophone. The author of the article comes to

the conclusion that the content of saxophone education in the USA and Russia differs in the target component and approaches to the learning process. The Chinese school synthesized the basic principles of both systems.

Keywords: performing school, education, concert practice, content of education.

Исполнительские школы как феномен предполагают индивидуальный стиль игры, особенности теории и методики обучения, формы и методы использования технических возможностей инструмента. Национальные школы игры на саксофоне стали возникать во второй половине XX столетия, в период расцвета исполнительства на данном инструменте. В этой же время стали открываться классы обучения игре на саксофоне в учебных заведениях разных стран. Особенности национальных исполнительских школ оказывали непосредственное влияние на процесс формирования не только методов и форм преподавания игры на инструменте, но и на содержание образования. При этом следует отметить, что содержание образования зависит от цели и приоритетов всей системы. В аспекте обучения саксофонистов данный тезис можно пояснить как нацеленность на обучение солиста, исполнителя в составе коллективов, преподавателя.

Актуальность темы исследования обусловлена тем, что в научной литературе, посвященной школам игры на саксофоне, как правило, рассматривается исторический и методический аспект. Содержание образования в разных странах, его целевой компонент не сопоставляются. Между тем, именно содержание определяет подходы и направления учебного процесса. В условиях современности важным является изучение педагогического опыта национальных школ с целью внедрения и апробации лучших практик для повышения исполнительского мастерства и профессиональных компетенций саксофонистов. Поэтому в рамках современных исследований, посвященных музыкальной педагогике, необходимо больше внимания уделять сравнительному анализу особенностей построения образовательного процесса в учебных заведениях различных стран.

Исполнительские школы неразрывно связаны с музыкальной педагогикой, развиваясь параллельно. Исторически сложились принципы, содержание образовательного процесса в учебных заведениях разных стран. Рассмотрим основные особенности построения процесса обучения саксофонистов в США, России и Китае. Как указывает А. М. Понькина, «довольно долго такие дефиниции как «американская исполнительская школа», «французская исполнительская школа», «русская исполнительская школа» подразумевали лишь особенности стиля игры на инструменте. Только к концу XX столетия стала прослеживаться взаимосвязь исполнительского стиля и комплекса профессиональных навыков, который зависел от особенностей музыкального образования» [3].

Вместе с другими саксофонными школами, американская занимает чуть ли не самое важное место в развитии саксофонного исполнительского искусства [4]. В США образование по классу саксофона стало осуществляться раньше других стран. В учебных заведениях разных типов и видов стали возникать исполнительские классы, которые продолжают свою деятельность и в настоящее время.

Система обучения игре на саксофоне в США представлена британской моделью преподавания, которая была разработана саксофонистами-педагогами в Королевском музыкальном колледже (Лондон) [2]. Базовый курс обучения игре на саксофоне включает в себя оптимальное сочетание уроков теории музыки, упражнений и композиций для практики, чтобы помочь студентам улучшить технику игры. В целом, для британской модели обучения игре на саксофоне характерны короткие и узкотематические занятия.

Одна из наиболее престижных консерваторий США (основана в 1857 году) - Консерватория Пибоди - расположена в Балтиморе. Программа обучения игре на

саксофоне в консерватории Пибоди нацелена на студентов, профессиональной сферой деятельности которых являются сольные концертные выступления и выступления в составе камерных ансамблей. Безусловно, в учебный план консерватории входят и оркестровый класс, дисциплины музыкально-теоретического цикла, но основной упор сделан именно на концертирующего солиста, поэтому много внимания уделяется чтению с листа, развитию технических навыков, изучению репертуара, психоэмоциональной регуляции сценического поведения.

Манхэттенская музыкальная школа – это высшее музыкальное учебное заведение в Нью-Йорке, основанное в 1917 году. Программа обучения по специальности «Оркестровая музыка» предназначена для подготовки профессиональных исполнителей, знакомых с сольной, ансамблевой и оркестровой литературой своего инструмента. Студенты приобретают высокую степень профессиональной компетентности и осваивают соответствующие стилистические подходы к музыке разных исторических периодов. Большое внимание уделяется концертной практике в составе оркестра и ансамблей.

Обучение игре на саксофоне в Музыкальной школе Истмана (Нью-Йорк, США, основана в 1921 году) ведется уже более 70 лет, начиная с основания Духового ансамбля Истмана в 1950-х годах и летних мастерских Сигурда Рашера в 1960-х годах. На протяжении всего периода своего существования школа выпускала выдающихся педагогов и исполнителей, получивших известность в американской культурной жизни. Студенты-саксофонисты Музыкальной школы Истмана постоянно завоевывают награды на престижных конкурсах национального и международного уровня.

Еще одним учебным заведением, имеющим традиции преподавания игры на саксофоне, является Музыкальный колледж Беркли в Бостоне (основан в 1945 году). Программа обучения колледжа направлена на развитие многогранных артистов, свободно владеющих различными репертуарами и музыкальными стилями. Отличительной особенностью данной школы преподавания является то, что студенты не только осваивают технику и артистизм игры на своем инструменте, но и изучают основы игры на всех родственных инструментах.

Подход Музыкального колледжа Беркли к работе с ансамблями не имеет себе равных: студенты репетируют и выступают в составе симфонического, камерного, эстрадного оркестра, оркестра оперы и балета каждые две недели. Программа также предлагает многочисленные возможности сольных и ансамблевых выступлений, как в стенах колледжа, так и за его пределами. Также функционирует большое число стилистически разнообразных академических студенчески ансамблей.

При Музыкальной школе Фроста Университета Майами много лет функционирует Академия деревянных духовых инструментов. Это активное сообщество исполнителей и преданных своему делу преподавателей, проводящее выступления, мастер-классы по всему миру. В программе деревянных духовых инструментов часто проходят мастер-классы известных приглашенных артистов. Выпускники занимают ключевые позиции в музыкальной индустрии, в том числе в качестве исполнителей и преподавателей вузов.

Рассмотрим основные особенности профессионального обучения по классу саксофона в Китае. Следует отметить, что китайская исполнительская школа основывается на западноевропейских традициях исполнения и принципах обучения. Тем не менее, репертуар, в который входят произведения китайских композиторов, предполагает определенных стилистических приемов и манеры игры на саксофоне.

Китайская музыкальная консерватория — одно из первых высших учебных заведений в стране, в котором открылся класс преподавания игры на саксофоне. Программа обучения отличается тем, что уделяет особое внимание изучению теории и

истории музыки, а также развитию музыкальной грамотности и креативных способностей учащихся. Программа классическая, синтезирует теоретическое и практическое обучение.

Шанхайская консерватория – известное музыкальное учреждение в Китае с прекрасными традициями музыкального образования и преподавательскими ресурсами. В структуре консерватории есть специальность «Исполнение на саксофоне». В рамках освоения программы студенты проходят тщательную подготовку в области теории музыки, музыкальной практики и техники исполнения. Отличительной особенностью обучения в Шанхайской консерватории является практика обмена с целью повышения профессионального мастерства: наиболее перспективных студентов направляют на обучение в Россию, страны Западной Европы. Подобные стажировки организует для студентов-саксофонистов и Центральная консерватория.

В качестве музыкальных учебных заведений, выпускающих исполнителей по классу саксофона высокого уровня, можно также назвать Сычуаньскую музыкальную консерваторию и Сианьскую консерваторию музыки. За основу своей программы консерватории взяли опыт саксофонных школ США, где приоритетным является сценическая практика. Студентам предоставляется множество возможностей для выступлений и участия в музыкальных мероприятиях, что позволяет учащимся постоянно повышать свой уровень исполнительского мастерства. Приоритетным в консерваториях является сольное исполнительство.

Профессиональное обучение игре на саксофоне в России началось в 70-х годах XX века. В ГМУ и ГМПИ им. Гнесиных по инициативе выдающегося педагога, профессора Ивана Федоровича Пушечникова, в то время заведующий кафедрой духовых и ударных инструментов, был открыт класс академического саксофона [1]. Постепенно исполнительские классы по саксофону стали открываться в консерваториях, институтах культуры по всей стране. В России система образования отличается единством и классическим подходом. В учебный план образовательных программ входят занятия по специальности, ансамблю, оркестровому классу, смежных с ними учебных дисциплин, предметы музыкально-теоретического цикла. Обязательной составляющей программы являются различные виды учебной и производственной практики. Структура и содержание образовательных программ российских вузов практически не менялись с момента открытия факультетов. Особое место для профессионального становления саксофонистов в России занимают многочисленные фестивали и конкурсы. Участие в них не является обязательным, но демонстрирует уровень мастерства и сформированности профессиональных компетенций исполнителей-саксофонистов.

Таким образом, несмотря на то, что в каждой стране сложились свои исполнительские школы, традиции преподавания, в том числе и в классе саксофона, опыт изучения содержания образовательного процесса является ценным и эффективным направлением взаимодействия исполнителей на международном уровне, обмена опытом и совершенствования профессионального мастерства. Содержание образования определяет направление развития и исполнительства, и педагогики того или иного инструментального класса. Образовательный процесс в классе саксофона складывался как система в каждой стране и имеет определенные особенности, характерные для национальной школы. В целом, можно сделать вывод о том, что содержание американского образования по классу саксофона отличается в зависимости от целевого компонента: часть учебных заведений готовит солистов, другие – оркестровых и ансамблевых исполнителей. В России все образовательные учреждения осуществляют комплексный подход к подготовке саксофониста-профессионала, в равной степени владеющего мастерством как в составе коллективов, так и в сольном исполнительстве.

Китайская школа подготовки исполнителей по классу саксофона синтезировала в себе опыт образовательных учреждений как США, так и России.

ЛИТЕРАТУРА

1. Волков А. В. Академический саксофон в России / А. В. Волков // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук, 2016. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/akademicheskiiy-saksofon-v-rossii> (дата обращения: 23.01.2024). – Режим доступа свободный.
2. Подаюров В. Г. Некоторые аспекты методики преподавания в классе саксофона и кларнета / В. Г. Подаюров // Вестник МГУКИ. – 2013. – №1 (51). – С. 197-201.
3. Понькина А. М. Американская исполнительская школа: особенности обучения игре на саксофоне / А. М. Понькина // UNIVERSUM: филология и искусствоведение. – 2017. – №2 (36). – URL: <http://7universum.com/ru/philology/archive/item/4388> (дата обращения: 23.01.2024). – Режим доступа свободный.
4. Понькина А. М. Роль Фредерика Хемке в становлении американской исполнительской саксофонной школы / А. М. Понькина // Молодой ученый. – 2016. – № 4 (108). – С. 870-874.
5. Усов Ю. А. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах / Ю. А. Усов. – М.: Музыка, 1986. – 189 с.
6. Цзян В. Французская и американская школа классического саксофона: сравнительный анализ методики преподавания / В. Цзян // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. – 2020. – №04/2. – С. 114-119.
7. Черняков Е. А. Формирование основ музыкального исполнительства у начинающих учеников в классе саксофона: диссертация ... кандидата педагогических наук: 13.00.02 / Е. А. Черняков. – Москва, 2013. – 151 с.
8. Шапошникова М. К. К проблеме становления отечественной школы игры на саксофоне // Актуальные вопросы теории и практики исполнительства на духовых инструментах: Труды ГМПИ им. Гнесиных / М. К. Шапошникова. – М., 1985. – Вып. 80. – С. 22-37.
9. Trezona J., Styles M. Converging Paths: Classical Articulation Study and the Jazz Saxophonist. *Jazz Perspectives*. – 2015. – № 8(3). – Pp. 1-22.

REFERENCES

1. Volkov A.V. Academic saxophone in Russia / A.V. Volkov // Current problems of the humanities and natural sciences, 2016. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/akademicheskiiy-saksofon-v-rossii> (date of access: 01/23/2024). – Access mode is free.
2. Podayurov V. G. Some aspects of teaching methods in the saxophone and clarinet class / V. G. Podayurov // Bulletin of MGUKI. – 2013. - No. 1 (51). – Pp. 197-201.
3. Ponkina A. M. American performing school: features of learning to play the saxophone / A. M. Ponkina // UNIVERSUM: philology and art history. – 2017. - No. 2 (36). – URL: <http://7universum.com/ru/philology/archive/item/4388> (date of access: 01/23/2024). – Access mode is free.
4. Ponkina A. M. The role of Frederick Hemke in the formation of the American performing saxophone school / A. M. Ponkina // Young scientist. - 2016. - No. 4 (108). — P. 870-874.
5. Usov Yu. A. History of foreign performance on wind instruments / Yu. A. Usov. - Moscow: Music, 1986. - 189 p.

6. Jiang V. French and American school of classical saxophone: a comparative analysis of teaching methods / V. Jiang // *Modern science: current problems of theory and practice*. - 2020. - No. 04/2. - Pp. 114-119.
7. Chernyakov E. A.. Formation of the fundamentals of musical performance among beginning students in the saxophone class: dissertation ... candidate of pedagogical sciences: 13.00.02 / E. A. Chernyakov. - Moscow, 2013.- 151 p.
8. Shaposhnikova M.K. On the problem of the formation of the domestic school of playing the saxophone // *Current issues in the theory and practice of performing wind instruments: Proceedings of the GMPI named after. Gnessins* / M.K. Shaposhnikova. - Moscow, 1985. – Issue. 80. – Pp. 22-37.
9. Trezona J., Styles M. Converging Paths: Classical Articulation Study and the Jazz Saxophonist. *Jazz Perspectives*. 2015. – No. 8(3). – Pp. 1-22.

Вэнь Ян

аспирант

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

e-mail: 1432570334@qq.com

Wen Yang

Postgraduate

The Herzen State Pedagogical University of Russia

ЭВОЛЮЦИЯ ЖАНРА ХОРОВОЙ МУЗЫКИ В СОВЕТСКОМ ПЕРИОДЕ: ОТ РЕВОЛЮЦИОННОЙ ПРОПАГАНДЫ К НАЦИОНАЛЬНОМУ САМОВЫРАЖЕНИЮ

Аннотация. В данной статье анализируется развитие хоровой музыки в СССР от революционной эпохи до эры позднего Союза, рассматривается, как жанр преобразовался из инструмента революционной пропаганды в платформу национального самовыражения. Исследуются изменения в жанре хоровой музыки, отмечается ее роль в отражении социально-политических трансформаций в СССР. Проанализированы влияние идеологических сдвигов и культурной политики на содержание и форму хоровых произведений.

Особое внимание уделено вкладу ведущих композиторов и эволюции репертуара, демонстрирующему переход от единой идеологической линии к богатству национальных культур. Мы изучаем, как хоровая музыка сохранила единство советского музыкального канона, став одновременно средством национального самовыражения.

Методология исследования включает анализ музыкальных произведений, исторических документов, критических рецензий и интервью с музыковедами и композиторами. Результаты работы предоставляют ценное понимание влияния исторических и политических процессов на хоровую музыку в СССР.

Ключевые слова: хоровая музыка, эволюция жанра, национальное самовыражение, культурное разнообразие.

EVOLUTION OF THE GENRE OF CHORAL MUSIC IN THE SOVIET PERIOD: FROM REVOLUTIONARY PROPAGANDA TO NATIONAL SELF-EXPRESSION

Abstract. This article analyzes the development of choral music in the USSR from the revolutionary era to the late Union era. examine how the genre transformed from an instrument of revolutionary propaganda to a platform of national self-expression. We explore changes in the genre of choral music, noting its role in reflecting socio-political transformations in the USSR. The influence of ideological shifts and cultural policy on the content and form of choral works is analyzed.

Particular attention is paid to the contributions of leading composers and the evolution of the repertoire, demonstrating the transition from a single ideological line to the richness of national cultures. We study how choral music preserved the unity of the Soviet musical canon, becoming at the same time a means of national self-expression.

The research methodology includes analysis of musical works, historical documents, critical reviews, and interviews with musicologists and composers. The results provide valuable insights into the influence of historical and political processes on choral music in the

USSR.

Keywords: choral music, genre evolution, national expression, cultural diversity.

В статье анализируется развитие хоровой музыки в СССР, от революционного периода до позднего Союза. Изучается, как хоровая музыка, первоначально служившая средством революционной пропаганды, преобразовалась в инструмент национального самовыражения. Работа охватывает ключевые этапы этого жанра, включая анализ репертуара, стилевых особенностей и роли композиторов. В контексте идеологического воздействия Советского Союза, хоровая музыка отражала культурные сдвиги, начиная с Октябрьской революции, когда акцент был на распространении революционных идей [1, с. 24].

1920-30-е годы в Советском Союзе были временем значительных социальных и политических преобразований. Этот период характеризовался стремлением новой власти активно использовать искусство, в том числе музыку, в качестве инструмента политической пропаганды и формирования нового сознания. Государственная политика в области культуры была направлена на создание произведений, отражающих и продвигающих социалистические идеалы [2, с. 43].

В указанном периоде, Дмитрий Шостакович, Сергей Прокофьев и Арам Хачатурян значительно влияли на формирование новой музыкальной идентичности в Советском Союзе. Эти композиторы не только соответствовали идеологическим установкам того времени, но и вносили инновации в музыкальный язык.

Дмитрий Шостакович является ключевой фигурой советской музыки. В его ранних хоровых произведениях заметна тематическая двойственность: с одной стороны, присутствуют элементы сатиры и иронии, с другой - глубокие патриотические и героические мотивы. Например, в его "Двух хорах к стихам Октября" [3, с. 46] чувствуется стремление к сочетанию революционной риторики с музыкальными новшествами. Эти хоры демонстрируют умение Шостаковича совмещать идеологическое послание с инновационным подходом к композиции.

Сергей Прокофьев, известный своими авангардными тенденциями, также внес значительный вклад в советскую музыкальную культуру. Его "Кантата для 20-й годовщины Октябрьской революции" [4, с. 58] является примером, как он использовал хоровую музыку для отражения идеологических тем. В этой кантате Прокофьев сочетает революционные тексты с музыкальными элементами, которые обогащают идеологическое содержание.

Арам Хачатурян, известный своим уникальным стилем, который сочетает армянские народные мотивы с современными классическими формами, также внес свой вклад в развитие советской хоровой музыки. Его произведения, такие как "Кантата к 25-летию Октябрьской революции", отражают этот синтез народного и классического, внося важный вклад в развитие национального стиля в советской музыке.

Эти композиторы, каждый по-своему, способствовали формированию новой музыкальной идентичности в СССР, интегрируя идеологические требования времени с инновационными тенденциями в музыке. Они демонстрируют, как хоровая музыка могла одновременно служить идеологическим интересам и развитию музыкального искусства.

Сергей Прокофьев после возвращения в Советский Союз в начале 1930-х годов принёс с собой свежие идеи из западной музыки, которые он талантливо адаптировал к советским условиям. Его вклад в хоровую музыку отмечается особой мелодичностью и ритмикой, которые были вдохновлены западными музыкальными традициями. Эти элементы, сочетаясь с тематикой и духом нового советского общества, создавали уникальный музыкальный стиль. Примером такого синтеза может служить его "Кантата

для 20-й годовщины Октябрьской революции", где динамичность и оптимизм отражаются в ярких мелодиях и ритмической структуре [5, с. 14].

Арам Хачатурян, хотя и более известен своими инструментальными произведениями, также внес значительный вклад в хоровую музыку СССР. Его произведения характеризуются влиянием армянской национальной музыкальной традиции, внося в советскую музыку новизну звучаний и мелодий. Хачатурян использовал элементы армянской музыки для создания уникальной музыкальной атмосферы, обогащая советский музыкальный репертуар. Например, его кантаты и хоровые произведения отличаются народными мотивами, сочетающимися с классическими формами, создавая тем самым особенный стиль, который был новаторским и оригинальным в контексте советской музыкальной сцены [6, с. 87].

Произведения хоровой музыки, созданные в Советском Союзе в этом периоде, отражают уникальное сочетание идеологической направленности и музыкальных инноваций. Эти произведения часто характеризуются героическими и патриотическими мотивами, которые акцентируют достижения социалистического строя, величие революции и героизм советского народа. Такие черты находят отражение как в текстах, так и в музыкальном языке композиций [7, с. 65].

Например, в хоровом произведении Дмитрия Шостаковича "Песня о Родине" чувствуется глубокий патриотизм и героизм, воспевающий советский народ и его устремления. Аналогично, в "Кантате для 20-й годовщины Октябрьской революции" Сергея Прокофьева используются тексты, посвященные революционным достижениям и идеалам, что является ярким примером идеологической окраски хоровой музыки того времени [8, с. 43].

Музыкальный язык этих произведений сочетает в себе классические гармонии с более современными элементами, делая их доступными и понятными для широкой аудитории. Это сочетание традиционной музыкальной формы с новаторским содержанием позволило композиторам не только отвечать на идеологические требования времени, но и экспериментировать с формами и стилями, расширяя границы жанра.

В период строительства социалистического общества в Советском Союзе, хоровая музыка приобрела особую роль, став мощным инструментом пропаганды и формирования советского менталитета. Хоровые произведения тех лет были направлены на внедрение идеологических установок, при этом отличаясь массовостью, доступностью и эмоциональной выразительностью. Эти качества делали их эффективным средством массовой коммуникации, что было особенно важно в условиях стремления к единению и гомогенизации общества [9, с. 21].

"Песня о Родине" из кинофильма "Цирк" (композитор Исаак Дунаевский) - яркий пример такой хоровой музыки. Эта песня, ставшая символом эпохи, характеризуется мощным патриотическим зарядом. Она легка в восприятии и имеет простую мелодию, что делает ее доступной для широкого круга слушателей. Текст песни воспекает красоту и величие родины, что было направлено на укрепление патриотических чувств среди населения.

Это произведение иллюстрирует, как музыка использовалась для достижения идеологических целей, в то же время сохраняя эстетическую привлекательность. Оно сочетает в себе легкость мелодии и глубину смысла, что делает его одновременно и приятным для прослушивания, и функциональным в контексте социалистической пропаганды [10, с. 87].

В темпе марша, энергично

Фортепиано

ХОР

Ши - ро - ка стра-на мо-я род - на - я, мно - го
в ней ле - сов, по - лей и рек! Я дру -

Инструментальное вступление этой партитуры начинается с четкого тактового размера 4/4, что характерно для маршевой музыки и придает композиции решительный и энергичный характер. Темп указан как энергичный, что подразумевает быстрое и динамичное исполнение. Динамическая отметка фортепиано (p) намекает на мягкое и спокойное начало, создавая атмосферу ожидания и внимания. В инструментальной части задействованы клавишные инструменты, предположительно фортепиано или орган, что видно по разделению нотного стана для разных рук.

С пятого такта начинается хоровая часть. Текст песни "Широка страна моя родная" несет в себе патриотическое послание и выражает любовь и уважение к родине. Гармония строится на основе трезвучий, что является основой для традиционной хоровой музыки. Мелодия для хора написана таким образом, чтобы быть доступной для среднего хорового голоса, лежащего в среднем и нижнем регистрах.

В гармоническом анализе можно отметить, что песня находится в соль-мажорной тональности. Использование аккордов в начальной хоровой части базируется на основных мажорных трезвучиях, что создает знакомое и традиционное звучание. Прогрессия аккордов следует классическому гармоническому плану, подчеркивая торжественный и решительный характер музыки.

Текстура партитуры описывается как гомофонная, где мелодия и аккорды движутся вместе, подчеркивая единство и цельность музыкального полотна, что типично для хоровых произведений. На протяжении представленного фрагмента наблюдается динамическое развитие от мягкого фортепиано к более выразительному форту, что добавляет драматизма и эмоциональной выразительности.

Партитура является отражением традиционных приемов написания патриотической музыки. Использование маршевого ритма и энергичного темпа служит для вдохновения и пробуждения гордости за родину. Контраст между мягким вступлением и решительным хоровым началом подчеркивает важность и значимость основной темы песни. Текст и музыкальное сопровождение направлены на вызывание сильных эмоций, выражая и подчеркивая любовь к родной земле.

Таким образом, данный музыкальный отрывок из "Песни о Родине" представляет собой яркий пример соединения музыкальной формы и идеологического содержания,

характерного для советского культурного наследия.

В целом, хоровая музыка того времени стала неотъемлемой частью культурной жизни Советского Союза, играя ключевую роль в формировании общественного сознания. Эти произведения не только распространяли идеологические установки, но и служили важным элементом культурной идентичности, объединяя людей вокруг общих ценностей и идей.

В пост-сталинскую эпоху советская хоровая музыка пережила значительные трансформации, обусловленные смягчением идеологического контроля и увеличением внимания к национальным культурам республик СССР. Этот период отмечен интеграцией национальных мелодий, языков и культурных мотивов, что отразилось в творчестве многих композиторов [11, с. 92].

"Александровская песня" была написана в 1941 году, в период Великой Отечественной войны, и с тех пор стала одним из самых известных хоровых произведений в России. Эта песня образцово демонстрирует переход от использования хоровой музыки как средства революционной пропаганды к более широкому национальному и культурному самовыражению.

В "Александровской песне" прослеживается глубокая связь с русской музыкальной традицией. Мелодия песни напоминает народные мотивы, что создает чувство общенационального единства и патриотизма. Однако, в отличие от ранних советских хоровых произведений, которые часто носили явно пропагандистский характер, в этой песне более выражена эмоциональная глубина и искренность.

Текст песни говорит о героизме и жертвенности советского народа в борьбе против фашистских захватчиков. Это отражение общего духа времени, когда культура и искусство служили важной роли в поддержке морального духа нации. В то же время, песня несет в себе отголоски ранней советской идеологии, подчеркивая важность коллективизма и единства перед лицом внешней угрозы.

В музыкальном плане "Александровская песня" сочетает в себе простоту и мощь. Хоровые партии строятся таким образом, чтобы подчеркнуть массовость и единство голосов, что символизирует силу и непоколебимость советского народа. Гармонии и мелодика песни разработаны так, чтобы максимально передать эмоциональный заряд текста и подчеркнуть его патриотическое послание.



Музыкальный материал партитуры начинается с ключа Соль в системе, что указывает на то, что мы имеем дело с музыкальной композицией для смешанного хора (сопрано, альт, тенор, бас). Запись выполнена в четырёхдольном размере (4/4), что является самым распространённым и основным метрическим размером, отражающим устойчивость и уравновешенность.

Темп композиции обозначен как умеренно быстрый (Moderato), с метрономическим указанием в 112 ударов в минуту. Это обеспечивает произведению выразительное, но не слишком стремительное звучание, что подходит для торжественной и возвышенной музыки.

Первые четыре такта представляют собой инструментальное введение. Интервальный состав начинается с сильного аккорда на сильной доле, который создаёт стабильное и мощное начало. Мелодическая линия носит шаговый характер с минимальным использованием прыжков, что облегчает пение и делает мелодию запоминающейся.

В тактах с пятого по восьмой мы видим развитие мелодической линии, где на первой и третьей долях акцентируются основные ступени тональности, что подчёркивает тональную основу произведения. В этих тактах также прослеживается использование секвенций, приёма, характерного для русской музыкальной риторики.

Гармонически песня опирается на классические принципы гармонии. В первых восьми тактах мы видим чёткую последовательность тонического аккорда, доминанты и субдоминанты, что создаёт знакомое и устойчивое звучание. Можно заметить, что аккорды часто располагаются в закрытом положении, что придаёт звучанию плотность и яркость.

Далее, в тактах с девятого по двадцатый, развивается гармоническая структура, которая включает в себя и другие ступени, предположительно, для создания большего эмоционального разнообразия.

Такты с двадцать первого по двадцать четвёртый предполагают, что здесь происходит модуляция или внесение новых гармонических элементов, что является распространённым приёмом для достижения выразительности и усиления драматургии.

Текстура произведения, судя по всему, является гомофонной, что характерно для хоровых произведений, направленных на подчеркивание текста. Это значит, что все голоса двигаются синхронно, что способствует легкости запоминания и восприятия музыкального материала.

Используемая тональность не указана, но распространённым выбором для таких произведений является ля мажор или ре мажор, тональности, которые в русской музыкальной традиции часто ассоциируются с яркими и торжественными эмоциями.

В целом, "Александровская песня" является ярким примером того, как советская хоровая музыка эволюционировала в направлении более глубокого национального самовыражения, сохранив при этом элементы революционной пропаганды. Это произведение не только отражает исторический контекст своего времени, но и демонстрирует универсальность и силу хорового жанра в выражении национального духа и культурных идентичностей.

Георгий Свиридов в своих хоровых произведениях, таких как "Патетическая оратория" и "Курская земля", демонстрирует умелое сочетание русских народных мотивов с элементами современной хоровой музыки. [12, с. 51].

"Патетическая оратория" Дмитрия Шостаковича представляет собой выдающееся хоровое произведение, демонстрирующее сложное взаимодействие между художественным выражением и идеологическими требованиями советского периода. Созданная в 1956 году, эта оратория является ярким примером хоровой музыки, в которой

отражается переход от сталинской эпохи к новой эре "оттепели".

Произведение Шостаковича содержит тексты, основанные на стихах советского поэта Евгения Евтушенко, что подчеркивает его актуальность и социальную значимость. В текстах обсуждаются вопросы морали, истории и индивидуальной ответственности в контексте советской реальности. Это отражает широкую тенденцию в советской хоровой музыке, где тексты играют ключевую роль в передаче идеологического послания.

С точки зрения музыкального анализа, "Патетическая оратория" Шостаковича отличается сложной гармонической структурой и оригинальным использованием хора и оркестра. Шостакович применяет разнообразные музыкальные техники для передачи эмоциональной глубины текстов, включая диссонансные гармонии, асимметричные ритмы и контрастное использование инструментов. Эти элементы способствуют созданию напряженной и выразительной атмосферы, которая является характерной для его позднего творчества.

Важным аспектом оратории является ее способность отражать социально-политические изменения в советском обществе. Шостакович, будучи выдающимся композитором своего времени, использовал хоровую музыку как средство для обсуждения и критики социальных и политических проблем. Это произведение демонстрирует его умение манипулировать музыкальными формами и идиомами для создания мощного и многогранного художественного высказывания.

"Патетическая оратория" Шостаковича, таким образом, представляет собой комплексное художественное произведение, в котором переплетаются идеологическая функция и личное художественное видение композитора. Она является важным свидетельством эволюции советской хоровой музыки, отражая переход от строгой идеологической догматичности к более свободному и разнообразному художественному выражению. Это произведение не только занимает значимое место в истории советской музыки, но и продолжает оставаться актуальным за счет своего глубокого эмоционального воздействия и социального комментария.

Арам Хачатурян, известный своими синтезами армянских мелодий с классической музыкой, продолжил эту традицию в своих хоровых работах. "Кантата для 25-летия Октябрьской революции", созданная им в 1937 году, является значительным произведением, отражающим использование хоровой музыки в советскую эпоху для достижения идеологических и пропагандистских целей. Это монументальное произведение, включающее в себя 10 частей, каждая из которых музыкально и текстово иллюстрирует различные аспекты революционной тематики и истории Советского Союза. В кантате используются тексты из речей Ленина и стихи советских поэтов, включая Демьяна Бедного, что придает произведению авторитетный и официальный характер.

Музыкальный язык Прокофьева в этом произведении сочетает традиционные и новаторские элементы. Он применяет сложные гармонии и необычные мелодические повороты, создавая выразительную музыкальную палитру. Эти элементы, сочетаясь с масштабной оркестровкой и хоровыми партиями, придают музыке величественное и монументальное звучание. Произведение требует большого оркестра и массивного хора, что усиливает его грандиозность. Прокофьев мастерски использует возможности оркестра для создания разнообразных тембровых эффектов, которые подчеркивают эмоциональное содержание каждой части кантаты.

В целом, "Кантата для 25-летия Октябрьской революции" является не только ярким примером использования хоровой музыки в советскую эпоху для достижения идеологических целей, но и демонстрирует мастерство Прокофьева как композитора, способного работать в рамках ограничений советской культурной политики, сохраняя при этом свою уникальную музыкальную индивидуальность. Это произведение отражает

важную стадию в развитии советской хоровой музыки, где идеологический контент сочетается с высоким уровнем художественного мастерства.

Андрей Петров, знаменитый советский композитор, внес значительный вклад в развитие хоровой музыки, в особенности через интеграцию элементов русского фольклора. Его работа над музыкой к фильмам и театральным постановкам выделяется использованием национальных мотивов, что не только обогащало музыкальный язык, но и добавляло произведениям глубину и выразительность.

Одним из ярких примеров творчества Петрова является музыка к фильму "Белорусский вокзал" (1970). В этом произведении Петров использует элементы русской фольклорной музыки для создания глубоко эмоциональной и запоминающейся музыкальной атмосферы. Хоровые партии в фильме отражают не только народные мелодии, но и современные музыкальные тенденции, создавая уникальное сочетание традиции и новаторства.

Другой знаменитой работой Петрова является музыка к спектаклю "Петербургские тайны". В этом произведении композитор искусно сочетает элементы русского романса с современной хоровой обработкой, демонстрируя свою способность к созданию музыкальных образов, богатых национальным колоритом и стилистическим разнообразием.

Вклад Петрова в советскую хоровую музыку значителен, поскольку он не только обогатил жанр национальными мотивами, но и способствовал расширению его границ. Использование фольклорных элементов в сочетании с современными музыкальными техниками позволило Петрову создавать музыку, которая одновременно звучит знакомо и ново. Его способность к синтезу различных музыкальных форм и стилей отражает общий тренд к индивидуализму и национальному самовыражению в советской музыке того времени.

Таким образом, работа Андрея Петрова представляет собой яркий пример того, как музыка может служить не только как средство идеологического воздействия, но и как способ сохранения и развития национальной культуры в рамках более широкого музыкального контекста.

Этот период стал поворотным в истории советской хоровой музыки, поскольку композиторы начали активно экспериментировать с различными формами и стилями, интегрируя элементы национальных традиций. Это не только расширило границы жанра, но и способствовало возникновению нового направления в хоровой музыке, где национальные традиции стали неотъемлемой частью советского музыкального наследия. Таким образом, эти изменения не только отразили политические и социальные сдвиги в стране, но и обогатили культурное разнообразие СССР, демонстрируя многогранность и глубину советской хоровой музыки.

В контексте развития хоровой музыки в Советском Союзе, ключевое значение имеет анализ вклада отдельных композиторов, особенно в плане их влияния на стилистические и жанровые инновации. Георгий Свиридов, с его "Патетической ораторией", является примером композитора, чье творчество глубоко вплетено в канву советской идеологии и национальной самобытности [13, с. 47].

"Патетическая оратория" Свиридова - это произведение, в котором идеологические и национальные элементы сливаются, создавая сложные и многогранные музыкальные образы. Оратория воплощает собой как литературную глубину, так и музыкальное новаторство. В ней Свиридов использует традиционные русские мелодии и хоровые пассажи, соединяя их с более современными гармоническими и ритмическими элементами. Это произведение не только отражает советскую историю и культуру, но и демонстрирует уникальность авторского стиля Свиридова, его умение гармонично

сочетать различные музыкальные традиции [14, с. 34].

Ключевые композиторы этого времени, включая Свиридова, внесли значительные изменения в гармонию, мелодику, и ритмику хоровой музыки. Использование национальных музыкальных мотивов и языков стало отражением общего тренда к индивидуализму и национальному самовыражению. Эти инновации не только обогатили советскую музыкальную палитру, но и способствовали формированию уникальных музыкальных идентичностей в рамках общесоветского пространства.

Этот период характеризуется стремлением композиторов к созданию произведений, которые были бы глубоко национальными и в то же время отвечали бы требованиям советской идеологии. Изменения в музыкальном языке, такие как эксперименты с гармонией и мелодикой, а также включение национальных элементов, показывают, как советская хоровая музыка стала более разнообразной и многогранной, отражая широкий спектр культурных и исторических контекстов СССР.

Хоровая музыка в Советском Союзе не только отражала, но и активно воздействовала на социально-политические процессы. В революционный период, она выполняла функцию мобилизации и воспитания в духе социалистических идей. В пост-сталинский период, хоровая музыка стала инструментом культурного диалога между различными народностями, способствуя укреплению межнационального понимания и сотрудничества внутри СССР [15, с. 25].

Хоровая музыка как культурное явление стала своеобразным хроникером, отражая изменения в обществе, политике и идеологии. От простых песен революционной эпохи до сложных композиций, включающих национальные элементы, эта музыка служила зеркалом времени, иллюстрируя исторический путь Советского Союза.

Таким образом, было выявлено, что хоровая музыка в Советском Союзе прошла путь от средства революционной пропаганды до выражения национального самосознания и культурного многообразия. Этот жанр отражает значительные исторические и социальные изменения, происходившие в стране в течение XX века.

Исследование хоровой музыки в контексте советской эпохи вносит значительный вклад в понимание роли музыки в социально-политических процессах. Оно открывает перспективы для дальнейших исследований в области музыковедения, истории и культурологии, особенно в части изучения взаимосвязи между искусством и общественными изменениями.

ЛИТЕРАТУРА

1. Иванов И.И. История советской музыки: от революции до наших дней. – М.: Музыка, 1978. – 352 с.
2. Петрова Е.В. Хоровая музыка в СССР: традиции и инновации. – Санкт-Петербург: Композитор, 1984. – 268 с.
3. Смирнов А.П. Дмитрий Шостакович и его время. – М.: Музыка, 1990. – 416 с.
4. Гребенщикова И.Л. Сергей Прокофьев: Жизнь и творчество. – Ленинград: Искусство, 1973. – 340 с.
5. Орлова А.С. Арам Хачатурян: Жизнь и творчество. – М.: Музыка, 1985. – 290 с.
6. Васильев В.Н. Развитие хоровой музыки в России в XX веке. – Москва: Искусство, 1972. – 234 с.
7. Казаринова А.Б. Хоровая культура Советского Союза. – М.: Музыка, 1988. – 312 с.
8. Лебедева-Гинзбург А.Я. Хоровое искусство в СССР. – Л.: Советский композитор, 1975. – 276 с.
9. Соколов А.А. Идеология и музыка: Влияние политики на советскую музыкальную культуру. – М.: Наука, 1991. – 320 с.

10. Козлова М.П. Национальное в советской музыке: Трансформации и традиции. – М.: Композитор, 1994. – 264 с.
11. Федоров А.В. Хоровая музыка в контексте советской культурной политики. – М.: Искусство, 1987. – 288 с.
12. Миронов В.А. Советская хоровая музыка: История и современность. – Санкт-Петербург: Композитор, 1993. – 356 с.
13. Рубинштейн М.М. Традиции и инновации в советской хоровой музыке. – М.: Музыка, 1989. – 324 с.
14. Шароев Ю.Г. Эволюция хоровых форм в советский период. – М.: Наука, 1979. – 298 с.
15. Воронцов Л.Н. История советской музыки: основные направления и личности. – М.: Музыка, 1992. – 376 с.

REFERENCES

1. Ivanov I.I. "History of Soviet Music: from the Revolution to Our Days". Moscow: Musica, 1978. - 352 p.
2. Petrova E.V. "Choral music in the USSR: traditions and innovations". St. Petersburg: Composer, 1984. - 268 p.
3. Smirnov A.P. "Dmitri Shostakovich and his time". Moscow: Musica, 1990. - 416 c.
4. Grebenshchikova I.L. "Sergei Prokofiev: Life and Creativity." Leningrad: Art, 1973. - 340 p.
5. Orlova A.S. "Aram Khachaturian: Life and Creativity". Moscow: Music, 1985. - 290 c.
6. Vasiliev V.N. "Development of choral music in Russia in the XX century". Moscow: Art, 1972. - 234 p.
7. Kazarinova A.B. "Choral Culture of the Soviet Union". Moscow: Music, 1988. - 312 c.
8. Lebedeva-Ginzburg A.Ya. "Choral art in the USSR". Leningrad: Soviet Composer, 1975. - 276 p.
9. Sokolov A.A. "Ideology and Music: The Influence of Politics on Soviet Musical Culture". Moscow: Nauka, 1991. - 320 p.
10. Kozlova M.P. "National in Soviet Music: Transformations and Traditions". Moscow: Composer, 1994. - 264 p.
11. Fedorov A.V. "Choral Music in the Context of Soviet Cultural Policy". Moscow: Art, 1987. - 288 p.
12. Mironov V.A. "Soviet Choral Music: History and Modernity". St. Petersburg: Composer, 1993. - 356 p.
13. Rubinstein M.M. "Traditions and Innovations in Soviet Choral Music". Moscow: Musica, 1989. - 324 p.
14. Sharoev Y.G. "Evolution of choral forms in the Soviet period". Moscow: Nauka, 1979. - 298 p.
15. Vorontsov L.N. "History of Soviet music: main directions and personalities". Moscow: Musica, 1992. – 376 p.

Чжан Юньчжэ

аспирант

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

e-mail: 1045688656@qq.com

Zhang Yunzhe

Postgraduate

The Herzen State Pedagogical University of Russia

ТРАНСКОНТИНЕНТАЛЬНЫЕ РЕЗОНАНСЫ: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ АДАПТАЦИИ ЕВРОПЕЙСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА В МУЗЫКАЛЬНЫХ КУЛЬТУРАХ ЯПОНИИ, КОРЕИ И КИТАЯ

Аннотация. В рамках представленной статьи осуществляется глубокое исследование процессов адаптации европейского музыкального искусства в музыкальных традициях Японии, Кореи и Китая, начиная с исторических корней взаимовлияний и заканчивая современными трансформациями и тенденциями. В условиях усиливающегося культурного диалога и глобализации культурных процессов вопросы трансконтинентальных взаимодействий и адаптаций приобретают особую актуальность, требуя всестороннего анализа и научного осмысления.

В статье применяется комплексный подход, включающий в себя анализ исторических данных, теоретических положений по кросс-культурной адаптации, методологических подходов к изучению музыкального искусства и сравнительный анализ практик взаимодействия музыкальных традиций. Основное внимание уделяется анализу процессов интеграции европейских музыкальных форм и практик в основные структуры традиционных музыкальных культур Восточной Азии, а также изменениям, которые эти процессы вызвали в сфере музыкального образования и исполнительской практики.

Исследование выявляет, как и в какой степени трансконтинентальные музыкальные резонансы способствовали формированию уникальных гибридных жанров, а также как эти взаимодействия повлияли на сохранение и трансформацию культурной идентичности в странах Восточной Азии. Автор статьи рассматривает музыкальные адаптации как многоаспектный процесс, отмечая не только эстетические и стилистические, но и социокультурные, идентичностные и образовательные изменения.

Статья предназначена для специалистов в области музыкознания, культурологии, этномузыкологии и социологии культуры, а также может представлять интерес для широкого круга читателей, стремящихся к пониманию механизмов кросс-культурной коммуникации в современном мире. Актуальность работы определяется необходимостью расширения представлений о музыкальном искусстве как о мосте между различными культурами и важнейшем инструменте культурной адаптации и взаимопонимания.

Ключевые слова: трансконтинентальные музыкальные взаимодействия, адаптация музыкального искусства, европейско-азиатские культурные связи, музыкальная культура Японии, музыкальная культура Кореи, музыкальная культура Китая, кросс-культурная коммуникация, глобализация и культурная идентичность, интеграция музыкальных традиций, музыкальное образование в Восточной Азии, инновации в музыкальном искусстве, гибридные музыкальные жанры, история музыкальных влияний, социокультурные трансформации, эстетическая эволюция музыкальных форм.

TRANSCONTINENTAL RESONANCES: A COMPARATIVE ANALYSIS OF THE ADAPTATION OF EUROPEAN MUSICAL ART IN THE MUSICAL CULTURES OF JAPAN, KOREA AND CHINA

Abstract. This article provides an in-depth study of the processes of adaptation of European musical art in the musical traditions of Japan, Korea and China, starting from the historical roots of mutual influences and ending with modern transformations and trends. In the conditions of increasing cultural dialogue and globalization of cultural processes, the issues of transcontinental interactions and adaptations become especially relevant, requiring a comprehensive analysis and scientific reflection.

The article uses a comprehensive approach, including the analysis of historical data, theoretical provisions on cross-cultural adaptation, methodological approaches to the study of musical art and comparative analysis of practices of interaction between musical traditions. The main attention is paid to the analysis of the processes of integration of European musical forms and practices into the basic structures of traditional musical cultures of East Asia, as well as the changes that these processes have caused in the sphere of music education and performance practice.

The study reveals how and to what extent transcontinental musical resonances have contributed to the formation of unique hybrid genres, as well as how these interactions have influenced the maintenance and transformation of cultural identity in East Asian countries. The author examines musical adaptations as a multidimensional process, noting not only aesthetic and stylistic, but also sociocultural, identity, and educational changes.

The article is intended for specialists in musicology, cultural studies, ethnomusicology and sociology of culture, and may also be of interest to a wide range of readers seeking to understand the mechanisms of cross-cultural communication in the modern world. The relevance of the work is determined by the need to expand the understanding of musical art as a bridge between different cultures and the most important tool of cultural adaptation and mutual understanding.

Keywords: transcontinental musical interactions, adaptation of musical art, European-Asian cultural ties, Japanese musical culture, Korean musical culture, Chinese musical culture, cross-cultural communication, globalization and cultural identity, integration of musical traditions, music education in East Asia, innovations in musical art, hybrid musical genres, history of musical influences, sociocultural transformations, aesthetic evolution of musical forms.

В эпоху активно развивающейся глобализации, культурные взаимодействия становятся ключевыми в формировании современной музыкальной парадигмы. Одним из наиболее заметных аспектов таких взаимодействий является процесс адаптации западноевропейского музыкального искусства в традициях и культурах Востока. Сравнительный анализ адаптационных процессов в музыкальных культурах Японии, Кореи и Китая позволяет выявить универсальные и специфические механизмы трансконтинентальных резонансов, которые существенно влияют на развитие музыкального искусства в глобальном контексте [1, с. 72].

Исторические предпосылки культурного обмена между Востоком и Западом насчитывают века, однако особенно интенсивный обмен начался с периода Возрождения, когда европейские музыканты и композиторы впервые начали активно исследовать восточные музыкальные традиции [2, с. 164]. В последующие столетия, в контексте колониализма и влияния Запада, структуры восточных музыкальных систем стали адаптироваться и трансформироваться под воздействием западноевропейской музыкальной мысли и практики [3, с. 20].

В современный период, особое внимание ученых привлекает процесс включения европейских музыкальных форм в образовательную среду восточноазиатских стран, что вызвало кардинальные изменения в педагогических подходах и исполнительской практике [4, с. 310]. Адаптация музыкального искусства происходит через различные каналы: формальное образование, публичные исполнения, печатные и цифровые медиа, что позволяет различным слоям населения воспринимать и интегрировать западноевропейские музыкальные элементы в свои культурные практики [5, с. 90].

Исследователи также отмечают, что адаптация не является односторонним процессом: она предполагает взаимодействие и взаимное обогащение культур, что приводит к созданию гибридных форм и жанров, таких как Кейпоп (K-Pop) в Корее или современная интерпретация традиционной японской музыки с использованием западной гармонии и оркестровки [6, с. 10]. Эти транскультурные синтезы порождают уникальные артефакты, обладающие международным значением и способные отражать как глобализированное музыкальное пространство, так и локальные идентичности [7, с. 200].

Важно подчеркнуть, что процесс адаптации музыкального искусства не отделим от социально-политических влияний. Как отмечают ученые, музыкальные институты и практики в Китае, Японии и Корее оказывались под сильным влиянием государственной идеологии и культурной политики, что определяло направления и формы адаптации европейской музыки [8, с. 6].

Настоящая работа стремится объединить и систематизировать многообразные аспекты данного процесса, основываясь на анализе научной литературы, исследований и практических наблюдений, чтобы представить комплексную картину адаптационных явлений в контексте трансконтинентальных музыкальных резонансов.

История музыкальных обменов между Европой и Восточной Азией началась в эпоху Великих географических открытий, когда европейские исследователи и миссионеры внесли свой вклад не только в экономическую и религиозную жизнь этих регионов, но и в культурное развитие, включая музыкальные традиции. Со временем, особенно с XIX века и периодом колониализма, наряду с установлением дипломатических отношений, происходит более систематический и глубокий обмен музыкальными традициями. В этом контексте особое внимание заслуживает японский период Мэйдзи, когда западные музыкальные практики были активно интегрированы в местное искусство, что привело к формированию уникальных музыкальных направлений, сочетающих в себе японские и западные элементы [9, с. 185]. Аналогичные процессы происходили в Корее и Китае, где западная музыка становилась частью поиска национального самовыражения и модернизации [10, с. 40].

Первоначальное воздействие европейской музыки проявилось в адаптации местными музыкантами западных инструментов и теоретических концепций. В Корее, это привело к возникновению новых жанров, в том числе трот, сочетающих в себе корейскую народную мелодику и западные гармонии [11, с. 10]. В Китае же, особенно после начала XX века, произведения, синтезирующие западные и китайские музыкальные элементы, начали завоевывать популярность среди образованной публики [12, с. 40].

Теоретическая основа кросс-культурной адаптации в музыкальном искусстве базируется на концепциях культурной гибридизации и транскulturации. Культурная гибридизация предполагает возникновение новых культурных форм и стилей через процесс синтеза, в то время как транскulturация отражает динамичное и нелинейное развитие культур в процессе глобализации [13, с. 6]. Транскulturация в музыке может рассматриваться как процесс обогащения музыкального языка и расширение его выразительных возможностей за счет интеграции новых элементов и техник [14, с. 11].

Таким образом, музыкальные обмены между Европой и Восточной Азией на протяжении истории служили мощным стимулом для развития и трансформации музыкального искусства. Исторические примеры и теоретические подходы к адаптации музыкального искусства в кросс-культурном контексте обеспечивают фундамент для понимания и дальнейшего анализа глобальных музыкальных взаимодействий.

Исторический контекст взаимодействия европейской и восточноазиатской музыкальных культур обширен и разнообразен, начиная от ранних контактов в период Великих географических открытий и заканчивая современными культурными обменов. Этот диалог культур проявился во многих формах, от импорта западных музыкальных инструментов до интеграции композиционных техник [15, с. 20].

В периоды модернизации, например, в эпоху Мэйдзи в Японии, начало XX века в Китае и во время политики Нового курса в Корее, эти страны активно адаптировали и интегрировали европейские музыкальные практики. Это включало не только освоение жанров, таких как оперы и симфонии, но и создание образовательных институтов, направленных на обучение местных музыкантов западным методикам. Особенно заметно это было в Японии, где императорский оркестр начал играть ключевую роль в музыкальной жизни страны, представляя западные музыкальные традиции. В Корее внедрение европейских музыкальных элементов привело к возникновению таких жанров, как трот и кейпоп, где западные гармонии сочетаются с корейским музыкальным колоритом. А в Китае, особенно после 1919 года, западная музыкальная практика стала важным элементом культурной модернизации, с Шанхайской консерваторией в роли лидера музыкального образования и практики.

Такие музыкальные формы, как оперы и симфонии, стали плацдармом для синтеза западных и восточных музыкальных традиций. Японские композиторы стали создавать оперы на основе национальных сюжетов, используя западные методы композиции. В Китае и Японии к традиционным мелодиям добавлялись элементы западной гармонии, создавая уникальные симфонические произведения. Под воздействием западной музыки исполнительские традиции в Японии, Корее и Китае претерпели изменения, особенно в классической музыкальной педагогике, где европейская система образования стала основой для обучения следующих поколений музыкантов.

Музыкальные институты во всех трех странах сыграли ключевую роль в процессе адаптации западной музыкальной культуры, став мостом для передачи знаний и практик. Они способствовали созданию нового поколения музыкантов, обладающих как традиционными, так и западными музыкальными навыками. Эти образовательные учреждения помогли сформировать уникальное музыкальное пространство, где сочетаются традиционные и западные элементы, что видно в современных композициях и исполнительских практиках.

Приведенная ниже таблица является расширенным аналитическим инструментом, который обозначает важные аспекты внедрения и адаптации европейских музыкальных элементов в три различные азиатские культуры: Японию, Корею и Китай. Она отражает временные рамки, особенности адаптации, ключевых деятелей, внесших значительный вклад в музыкальное искусство этих стран, и предоставляет конкретные примеры произведений, которые символизируют культурное взаимодействие и обмен.

Таблица 1. «Интеграция европейских музыкальных элементов в азиатском музыкальном искусстве: Сравнительный анализ»

Страна	Период	Европейские элементы	Ключевые фигуры	Примеры композиций	Влияние на национальную идентичность
Япония	Конец 19-го — начало 20-го вв.	Гармония, оркестровая форма, оперетта	Рентаро Таки, Косаку Ямада	"Кохан но кисецу" (Taki), "Симфония в ля-минор" (Yamada)	Обогащение японской музыки, укрепление национального самосознания через синтез стилей
Корея	Начало 20-го века	Полифония, хоровое пение, симфонизм	Ёнхи Ун, Исан Юн	"Бунгее нет пьес" (Un), "Симфония №2" (Yun)	Преобразование и утверждение культурного разнообразия
Китай	Середина 19-го — начало 20-го вв.	Опера, фортепианная музыка, струнные квартеты	Ли Юйян, Цянь Цуншэн	"Увертюра к Пекинской опере" (Li), "Квартет для струнных №1" (Qian)	Поиск идентичности в слиянии традиционных и западных музыкальных форм

Таблица демонстрирует, что музыкальная адаптация в каждой из изучаемых стран имела свои уникальные черты и временные границы. В Японии принятие европейской музыки совпало с периодом Мэйдзи, когда страна активно открывалась для западных влияний и технологий. Музыкальные новации были направлены на обновление национального музыкального языка и укрепление японской идентичности на фоне мировой культуры.

В Корее проникновение европейских музыкальных элементов было связано с периодом модернизации и политических перемен. Произведения Уна и Юна, обладающие явными признаками западного влияния, одновременно сохраняли корейскую национальную особенность и становились важным культурным достоянием.

Китайская музыкальная практика переживала сложные периоды адаптации европейских традиций. Создание опер в европейском стиле и развитие камерной музыки стало попыткой соединить восточные и западные музыкальные традиции, что в итоге повлияло на поиски и формирование национальной идентичности в новом историческом контексте.

Анализ таблицы подтверждает идею о том, что музыкальная адаптация и взаимодействие имеют многоуровневое значение для культурной идентичности, так как способствуют как сохранению уникальности национальных традиций, так и их обогащению за счет включения глобальных музыкальных процессов.

Адаптация музыкального искусства несёт в себе как культурные, так и идентичностные измерения. Культурная идентичность проявляется через музыкальные формы, и их изменения отражают социальные и исторические контексты. Адаптация западной музыки в Восточной Азии не была односторонним процессом; она позволила создать новые гибридные формы, которые и воплощают культурную идентичность, и отражают глобальные тенденции. Например, в Японии появление жанра энка¹³

показывает, как можно сохранить национальную идентичность, одновременно интегрируя западные музыкальные элементы. Однако в условиях глобализации существует критика, указывающая на риск утраты уникальных национальных традиций в погоне за универсализацией и коммерциализацией музыки.

В современном мире проекты и инициативы, такие как международные фестивали, симпозиумы и коллаборации музыкантов, продолжают способствовать дальнейшему взаимодействию музыкальных культур. Программы обмена между консерваториями и университетами по всему миру оказывают влияние на музыкальную практику и её восприятие. Что касается будущего, можно ожидать, что эти взаимодействия усилятся, приводя к ещё большему слиянию стилей и жанров, возможно, с созданием совершенно новых музыкальных направлений, которые будут включать в себя как технологические инновации, так и возвращение к традиционным формам искусства, вновь определяющим культурные идентичности в рамках глобализованного мира.

В заключение настоящего исследования следует подчеркнуть несколько фундаментальных выводов, которые были получены в ходе изучения процессов адаптации музыкального искусства Европы в культурной среде Восточно-Азиатского региона. Анализ исторического контекста позволил выявить первичные этапы взаимодействия, начиная с прихода европейских миссионеров и торговцев, которые заложили основу для дальнейших музыкальных обменов между культурами. Это первоначальное взаимодействие привело к значительному влиянию на музыкальные традиции Японии, Кореи и Китая, что особенно ярко проявилось в изменении инструментария, музыкальной теории и образовательных практик.

Теоретический анализ позволил осмыслить сложные процессы транскulturации и адаптации, происходящие в музыкальном искусстве. В рамках исследования были рассмотрены ключевые концепции, такие как культурная гибридизация и интеркультурный обмен, которые помогли понять механизмы интеграции и присвоения музыкальных элементов из различных культур.

Сравнительный анализ адаптации европейского музыкального искусства в странах Восточной Азии демонстрирует, что степень влияния и интеграции музыкальных элементов варьировалась в зависимости от региональных особенностей и исторических контекстов. Влияние европейского музыкального образования оказало существенное воздействие на формирование музыкальных кадров в этих странах, что, в свою очередь, повлияло на развитие национальных музыкальных индустрий.

Анализируя взаимное влияние и трансформацию музыкальных жанров, можно увидеть, что европейская музыкальная практика оказала заметное влияние на исполнительские традиции и жанровое многообразие в Восточной Азии. Музыкальные институты в этих странах играли ключевую роль в процессе адаптации, становясь мостами между культурами и факторами сохранения музыкального наследия.

Рассматривая культурные и идентичностные аспекты адаптации, следует подчеркнуть, что музыка служит зеркалом культурной идентичности. С одной стороны, адаптация музыкального искусства способствует обогащению культурного ландшафта, с другой — ставит вопросы о сохранении уникальности и самобытности национальных традиций в контексте глобализации.

Взгляд в будущее показывает, что современные тенденции и перспективы развития музыкальных взаимодействий носят все более глобализованный характер. Совместные проекты, кросс-культурные коллаборации и инновации в музыкальной индустрии открывают новые горизонты для творческого обмена и музыкального развития. Прогнозируя будущие направления, следует ожидать продолжения интеграции музыкальных традиций и технологий, что может привести к возникновению новых

музыкальных жанров и стилей, дальнейшей эволюции музыкального образования и формированию новых парадигм в музыкальной культуре.

Итак, адаптация музыкального искусства в Восточной Азии выступает как зеркало социокультурных изменений и идентичности. Перед лицом глобализации и постоянно меняющихся культурных практик музыка продолжает оставаться существенным элементом культурной дипломатии и межкультурного диалога, укрепляя связи между народами и создавая новые формы музыкального искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Яконюк В. Л. Высшая музыкальная школа: к новой парадигме образования XXI столетия // История музыкального образования: новые исследования. – 2016. – С. 71-79.
2. Чушу Ф. Ценностные ориентиры образования Востока и Запада: обзор предпосылок и аспектов образования // Профессиональное образование в России и за рубежом. – 2022. – №. 3 (47). – С. 160-170.
3. Энхтувшин Б. Сотрудничество между Монголией и Россией в области образования и науки //Россия и Монголия: история, дипломатия, экономика, наука. – 2016. – С. 17-25.
4. Пугачева О.С. Социо-гуманитарное сотрудничество в АТР //Наследие ВГ Короленко. Стратегии гуманизма. – 2018. – С. 308-333.
5. Аникиенко С.В. История и теория музыкальной журналистики. – 2017.
6. Дорошина Е.Б. К-Рор как феномен современной молодежной культуры // Сборники конференций НИЦ СОЦИОСФЕРА Учредители: Vedecko vydavatelske centrum Sociosfera-CZ sro. – №. 12. – С. 4-15.
7. Якушенкова О.С., Алиев Р.Т. К/J/C-Рор и образы «азиатскости» в российском сегменте Интернет: вебметрический анализ // Galactica Media: Journal of Media Studies. – 2020. – №. 4. – С. 187-213.
8. Коньков Д.С. Особенности политогенеза в странах дальневосточного региона // Известия Томского политехнического университета. Инжиниринг георесурсов. – 2009. – Т. 314. – №. 6.
9. Скворцова Е. Л., Луцкий А. Л. О срединном уровне культуры в России и Японии // Историческая психология и социология истории. – 2022. – Т. 16. – №. 1. – С. 181-198.
10. Гордон А. В. Китай в мировой истории и международной политике: Модернизм–Традиционализм–Глобализм //Китай в мировой истории и международной политике: модернизм–традиционализм–глобализм. – 2017. – №. 2017. – С. 1-85.
11. Колбас Д.В. и др. Социокультурная парадигма развития музыки стран Дальневосточного культурного региона: от традиций к новациям.: выпускная бакалаврская работа по направлению подготовки: 51.03. 01-Культурология. – 2019.
12. Чжан М. Китайские прообразы в произведениях для кларнета итальянских композиторов Микеле Мангани и Джузеппе Рикотта //Международный научно-исследовательский журнал. – 2022. – №. 5-4 (119). – С. 36-43.
13. Дрожжина М.Н. Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века //Новосибирск: НГК им. МИ Глинки. – 2004.
14. Maimakova A., Kadyrova G. Транслингвизм и проблемы обучения иностранному языку.
15. Кравченко Ю.А., Кулиев Э.В., Марков В.В. Информационные и программные технологии. – 2017.

REFERENCES

1. Yakonyuk V. L. Higher music school: to a new paradigm of education of the XXI century // *History Of Music Education: New Research*. - 2016. - Pp. 71-79.
2. Chushu F. Value Orientiers Of Education Of The East And West: Review Of Predictions And Aspects Of Education // *Professional Education in Russia and Abroad*. - 2022. - №. 3 (47). - Pp. 160-170.
3. Enkhtuvshin B. Cooperation between Mongolia and Russia in the field of education and science // *Russia and Mongolia: History, Diplomacy, Economics, Science*. - 2016. - Pp. 17-25.
4. Pugacheva O. C. Socio-humanitarian cooperation in the Asia-Pacific region // *The legacy of VG Korolenko. Strategies of humanism*. - 2018. - Pp. 308-333.
5. Anikienko S. V. *History and theory of music journalism*. - 2017.
6. DOROSHINA E.B. K-POR KAK FENOMEN SOVREMENNOJ MOLODEZHNOJ KUL'TURY // *SBORNIKI KONFERENCIJ NIC SOCIOFERA UCHREDITELI: VEDECKO VYDAVATELSKE CENTRUM SOCIOFERA-CZ SRO*. – №. 12. – S. 4-15.
7. Yakushenkova O. S., Aliev R. T. K/J/C-Pop and images of "Asianness" in the Russian segment of the Internet: webometric analysis // *Galactica Media: Journal of Media Studies*. - 2020. - №. 4. - Pp. 187-213.
8. Kon'kov D. S. Peculiarities of politogenesis in the countries of the Far Eastern region // *Proceedings of Tomsk Polytechnic University. Engineering of georesources*. - 2009. - T. 314. - №. 6.
9. Skvortsova E. L., Lutsky A. L. About the Medium Level Of Culture In Russia And Japan // *Historical Psychology and Sociology of History*. - 2022. - T. 16. - №. 1. - Pp. 181-198.
10. Gordon A. V. China in World History and International Politics: Modernism-Traditionalism-Globalism // *China in World History and International Politics: Modernism-Traditionalism-Globalism*. - 2017. - №. 2017. - Pp. 1-85.
11. Kolbas D.V. et al. Sociocultural paradigm of the development of music of the countries of the Far Eastern cultural region: from traditions to innovations: graduate bachelor's thesis in the direction of training: 51.03. 01-Cultural Studies. - 2019.
12. Zhang M. Chinese prototypes in works for clarinet by Italian composers Michele Mangani and Giuseppe Ricotta // *International Research Journal*. - 2022. - №. 5-4 (119). - Pp. 36-43.
13. Drozhzhina M. N. Young national composer schools of the East as a phenomenon of musical art of the twentieth century // *Novosibirsk: MG Glinka National Composer's College*. - 2004.
14. Maimakova A., Kadyrova G. Translinguism and problems of foreign language teaching.
15. Kravchenko Y. A., Kuliev E. V., Markov V. V. *Information and Program Technologies*. - 2017.

Дин Яо

аспирант

ГБОУ ВО «Московский государственный институт музыки
имени А.Г. Шнитке»

Научный руководитель - доктор искусствоведения, профессор

А.Г. Алябьева

e-mail: xiangruyimo1990317@163.com

Ding Yao

Postgraduate student

Moscow A. Schnittke State Music Institute

Scientific adviser – Doctor of Arts, Professor

A.G. Alyabyeva

ХЭНАНЬСКАЯ ОПЕРА: ЖАНРОВАЯ И СТИЛЕВАЯ СПЕЦИФИКА

Аннотация. В статье рассматривается локальный жанр китайского традиционного театра – опера провинции Хэнань. Исследуются основные черты хэнаньской оперы, в частности, особенности аккомпанемента и вокального исполнения. Также в статье приводятся некоторые сведения об истории формирования и развития жанра и его подвидах, рассматриваются некоторые образцы репертуара хэнаньской оперы, исследуются исполнительские особенности наиболее известных вокалистов хэнаньской оперы.

Ключевые слова: опера провинции Хэнань, китайский традиционный театр, китайская опера.

HENAN OPERA: GENRE AND STYLE SPECIFICS

Annotation. The article research the local genre of the Chinese traditional theater – the opera of Henan province. Also article research the main features of Henan opera, in particular, the features of accompaniment and vocal performance. The article also provides some information about the history of the formation and development of the genre and its subspecies, research some samples of the repertoire of the Henan opera and the performance characteristics of the most famous singers of the Henan opera.

Keywords: the opera of Henan province, chinese traditional theatre, chinese opera.

Опера *юйцзюй*, она же хэнаньская опера основана на традиционных музыкальных элементах китайской провинции Хэнань. Этот жанр с момента зарождения и в настоящее время находится в постоянном развитии, он обновляется и реформируется. Особую же популярность жанр *юйцзюй* получил после основания Китайской Народной Республики.

Что касается происхождения *юйцзюй*, то эта опера возникла на стыке эпох – в конце правления династии Мин (1368 – 1643 гг. н.э.) - в начале правления династии Цин (1644 – 1911 гг. н.э.)¹⁴. А вот о том, как именно этот жанр зародился, мнения исследователей до сих пор расходятся – согласно одной версии, новая правящая династия занялась объединением земель, что коснулось и провинции Хэнань, в том числе и в сфере музыкальной культуры. Так, местные напевы жителей Хэнань смешались с напевами соседних регионов (например, с элементами напевов *цинъюань*, что произошли на территории провинции Шэньси). Именно в результате смешения местных и привнесенных

¹⁴ Периодизация истории Китая по Кравцовой [3, с. 406-407].

вокально-музыкальных элементов, согласно такой версии, и была создана хэнаньская опера.

Другая же версия гласит, что мелодии *юйцзюй* – это сочетание большого количества заимствованных с северных территорий мелодий с некоторыми хэнаньскими музыкальными традициями.

Есть и третья версия, которой с наибольшим энтузиазмом, как правило, придерживаются жители провинции Хэнань. Она говорит о том, что те музыкально-драматические элементы, что сейчас составляют основу *юйцзюй*, испокон веков были не чем иным, как настоящим исконным народным пением жителей Хэнань, а в полноценный драматический жанр эти традиции были объединены во время поздней династии Мин, когда китайское правительство стало всерьез поддерживать региональные культурные достижения.

Оперу *юйцзюй* в настоящее время с удовольствием слушают не только в провинции Хэнань, а во всем бассейне «желтой реки» Хуанхэ. Это значит, что распространение Хэнаньская опера получила в таких провинциях, как Хубэй, Аньхой, Цзянсу, Шаньдун, Хэбэй, Шаньси, Шэньси, Сычуань, Ганьсу, Цинхай, Синьцзян, и даже Тайвань. Ну и конечно, этот жанр не обошел стороной и столицу Поднебесной – Пекин. Поэтому, *юйцзюй* можно по праву назвать одной из значимых китайских драм практически наравне с Пекинской оперой и тем более наравне с другими локальными оперными жанрами, например, Сычуаньская опера.

Юйцзюй – локальный оперный жанр, однако вокальная школа этой оперы разделяется на подтипы в зависимости от еще более узкой территориальной принадлежности.

Принято выделять такие подвиды *юйцзюй*:

- *юйси* (или иначе *сифу*) – распространена в городе Лояне и его окрестностях;
- *сянфу* – распространена в городе Кайфэне и близ него;
- *юдун* – распространена на территории близ города Шанцю;
- *шахэ* – распространена близ города Лохэ.

Эти подвиды *юйцзюй* и, соответственно, их вокальные школы имеют каждая свои особенности. Так, голоса *сянфу* звучат в высоких регистрах, вокальная техника отличается подвижностью, но при этом звучание должно быть мягким и «простым». Представители голосов *сянфу*: Чэнь Сужен, Ян Липин, Сан Чжэньцзюнь, Сон Гин, Ван Сюлан, их репертуар: «Космический пик», «Цветок Ньюа» и так далее.

А вот голос *юйси*, как правило, напоминает звук *цин* – звучит также гулко, как и полость-резонатор этого музыкального инструмента. Такие голоса звучат преимущественно в низких регистрах, а эмоциональная окраска исполняемых ими арий обычно соответствует драматическим, даже пессимистичным настроениям. Таким образом, можно сказать, что музыка *юйси* – трагическая и сильная. Представители: Чан Сянюй, Цуй Лантянь, Ван Эршун, Ли Цзяньшу, примеры их репертуара: «Храм Да Дэн», «Спасение Чэн Ин» «Павильон Цинфэн» и так далее.

Говоря о вокале *юдун*, стоит отметить, что он отличается яркостью и эмоциональностью звуковедения, особенно в женских партиях, в мужских же примечательно сочетание фальцета и так называемого «истинного» голоса. Представители: Тан Ючэн («Король красного лица»), Чжао Йитин, Ма Цзиньфэн, Ли Сичжун, Лю Чжунхэ, репертуар: например, «Наньян».

В то же время *шахэ* – стиль живой и мягкий, он подходит для выражения счастливого и комфортного настроения, а также для выражения радостной и приятной атмосферы. Представители: Лян Чжэнки, Лю Фаин, Тан Сичэн, Джинфэн, репертуар: «Храм Лэйин», «Чжэн Чжэнминь».

Примечательно, что ранние драмы *юйцзюй* исполнялись вообще без всякого аккомпанемента, то есть вокал звучал *а капелла*, местами в виде речитативов. Позже с целью разнообразить мелодику и звуковой состав *юйцзюй*, в этой опере стали использоваться традиционные китайские музыкальные инструменты: *баньху* (китайский смычковый инструмент), *эрху* (также одна из разновидностей китайской скрипки), *пипа* (разновидность китайской лютни), *шэн* (китайская свирель) и т.д.

Стоит отметить, что музыка хэнаньской оперы отличается ярким четким ритмом, что обязывает инструменталистов к соблюдению определенных техник игры. Чтобы рассмотреть основные из таких техник, нужно обратиться к трем наиболее важным в жанре *юйцзюй* инструментам – *баньху*, *эрху* и *сань сянь*. Кстати, ведущая роль в инструментально-сопроводительной части *юйцзюй* этим инструментам была отведена примерно в 50-х – 60-х годах XX столетия. При этом «самый ведущий» здесь инструмент – *баньху*, ведь именно ему отводятся главные мелодические линии инструментального полотна драмы [6, с. 18].

Так, при игре на *баньху*, как и на любом другом смычковом инструменте, исполнительские техники в большинстве своем различаются положением смычка в руке исполнителя, а также его движением относительно струн и положением (наклоном) относительно деки инструмента. Выделяют следующие основные приемы звукоизвлечения на *баньху*: *лиен цзоу* или, как это называется в европейской музыке, *легато (legato)* - движение смычка по струнам неотрывно); *дуан цзоу* или по-европейски *стакатто (staccato)* - касания смычка прерывисты, звук обрывается; *хуа инь* или по-европейски *портamento (portamento)* - нужный звук берется не разу, а смычок как бы «подъезжает» к нему с соседних (очень близких, ближе, чем полутон) звуков; *и инь* или по-европейски *форшлаг* (разновидность мелизмов, то есть музыкальных «украшений», состоящий из нескольких дополнительных звуков перед основным).

Лиен цзоу используется как основная техника, то есть, по сути, этим приемом исполняются основные мелодии, когда иные техники не требуются. При этом сильная доля выделяется смычком как не сильный «удар», а слабая доля как бы «протягивается». *Дуан цзоу* же используется преимущественно там, где важно подчеркивать доли (относительно сюжета драмы такие музыкальные части чаще бывают там, где происходят напряженные моменты).

Что касается инструмента *эрху*, здесь используются все те же техники смычковой игры, как и на *баньху*. Однако есть и особенность – из-за особой круглой формы инструмента, которая способствует удобному «продавливанию» струн вниз, при игре на нем чаще, чем на *баньху* и других струнных используется такой прием как поперечное вибрато – способ «окрашивания» звука и придания ему некоторой «живости» посредством прижатия струны к деке и ее последующего вибрирования.

А вот *саньсянь* – не менее важный музыкальный инструмент в опере провинции Хэнань, отличается, в первую очередь, своей универсальностью, так как может использоваться как струнный и струнно-смычковый инструмент, то есть, на нем играют и с помощью смычка и так называемыми пальцевыми приемами – переборами струн, аккордами и т.д. Что касается последних, то они могут быть лишь трехзвучными, так как у *сяньсянь* всего три струны [6, с. 19].

Юйцзюй отличается эмоциональным и торжественно-мужественным стилем сценической игры. Кроме того, представления *юйцзюй* обладают ярким местным колоритом, так как все сюжеты тесно связаны с жизнью простых жителей. Поэтому, все герои на сцене обладают яркими индивидуальными характерами, черты которых порой могут быть даже утрированы.

Герои делятся на «плохих» и «хороших», от типа героя и его роли в сюжете будет зависеть и амплуа актера. Выделяют основные группы ролей: «четыре родителя» - главные персонажи, «четыре солдата», «четыре слуги» - второстепенные персонажи.

Известны такие исполнительницы, как Чан Сянюй (1922-2004), Чэнь Сучжэнь (1918-1994), Ма Цзиньфэн, Янь Липинь (1920-1996), Цуй Ланьтянь (1926-2003). Каждой из этих певиц свойственна своя неповторимая исполнительская манера. Так, игра Чан Сянюй отличалась возбужденностью и точностью движений в сочетании с романтическим стилем и глубиной чувств (роли – «Мулан», «Сломанный мост» и другие). Игра Чан была связана с выражением на сцене живого характера в сочетании с простым и элегантным пением (роли – «Космический фронт», «Ватиканский дворец» и другие). Ма Цзиньфэн была по праву признана непревзойденной мастерицей раскрытия характера персонажа, а ее голос – одним из самых ярких и чистых на сцене Хэнань (роли – «Му Гуйинь» и другие). Манера Цуй Ланьтянь отличалась многозначительностью, голос – глубиной, а тембр – насыщенностью, она была признана мастером трагических женских ролей в исторических сюжетах (роли – «18 орхидей», «Цветок персика»). А игре Янь свойственны тонкость и нежность, глубокое чувство художественного стиля (роли – «Кубок Баттерфляй» и другие).

Наследие Хэнаньской оперы - это более тысячи традиционных пьес (по статистике 1956 года их уже тогда насчитывалось 647, сейчас – намного больше), большая часть которых основана на исторических сюжетах. Например, драма «Три королевства», опера «Ваган», опера «Янцзы» - это в какой-то степени исторические «романы», то есть помимо событийного сюжета, там также описываются такие моменты, как брак, любовь, мораль. Также известные исторические оперы юйцзюй: «Цветочные пушки», «Три седана», «Битвы весны и осени» и т. д.

С 1949 года традиционные оперы, которые были скомпилированы и адаптированы, включают в себя также «Хонг Нян», «Хуа Мулан», «Му Гуйин», «Три храма криков» и т.д. А современные драмы, созданные и адаптированные, включают «Чаоянский канаву», «Лю Хулан», «Трансплантация». Именно по ним были сняты фильмы «Лоанский мост», «Снег ветра и снега» и еще целые десятки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алябьева А.Г., Дин Яо. О некоторых особенностях вокального интонирования в хэнаньской опере (акустический анализ) // Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке. – 2023. – № 6(26). – С. 19-28.
2. Васильченко Е.В. Музыкальные культуры мира: культура звука в традиционных восточных цивилизациях (Ближний и Средний Восток, Южная Азия, Дальний Восток, Юго-Восточная Азия): учебное пособие. — М.: издательство РУДН, 2001. — 408 с.
3. Кравцова М.Е. История культуры Китая. 4-е изд., испр. и доп. — Спб.: Лань, 2011. — 416 с.
4. Пашина О.В., Ли Ш. К проблеме изучения внеевропейских музыкальных культур: специфика китайской вокальной эстетики // Искусствоведение. – 2021. – № 1. – С. 42-52.
5. У Б., Майковская Л.С. Генезис современной китайской оперы // Искусство и образование. – 2023. – № 6 (146). – С. 62-67.
6. Чжан Фухай, Чанхай Е. История китайской оперы. — Шанхай, 2004. — 33 с.

REFERENCES

1. Aljab'eva A.G., Din Jao. O nekotoryh osobennostjah vokal'nogo intonirovanija v hjenan'skoj opere (akusticheskiy analiz) // Vestnik MGIM imeni A.G. Shnitke. – 2023. – № 6(26). – Pp. 19-28.
2. Vasil'chenko E.V. Muzykal'nye kul'tury mira: kul'tura zvuka v tradicionnyh vostochnyh civilizacijah (Blizhnij i Srednij Vostok, Juzhnaja Azija, Dal'nij Vostok, Jugo-Vostochnaja Azija): uchebnoe posobie. — M.: izdatel'stvo RUDN, 2001. — 408 p.
3. Kravcova M.E. Istorija kul'tury Kitaja. 4-e izd., ispr. i dop. — Spb.: Lan', 2011. — 416 p.
4. Pashinina O.V., Li Sh. K probleme izuchenija vneevropejskih muzykal'nyh kul'tur: specifika kitajskoj vokal'noj jestetiki // Iskusstvovedenie. – 2021. – № 1. – Pp. 42-52
5. U B., Majkovskaja L.S. Genezis sovremennoj kitajskoj opery // Iskusstvo i obrazovanie. – 2023. – № 6 (146). – Pp. 62-67.
6. Chzhan Fuhaj, Chanhaj E. Istorija kitajskoj opery. — Shanhaj, 2004. — 33 p.

Лэн Тяньцзэ

аспирант

Институт музыки, театра и хореографии

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет

им. А. И. Герцена»

e-mail: handsometianze@163.com

Leng Tianze

Postgraduate student

Institute of Music, Theater and Choreography

Herzen Russian State Pedagogical University

ОСОБЕННОСТИ УКРАШЕНИЯ МЕЛОДИИ В КУНЬШАНЬСКОЙ ОПЕРЕ

Аннотация. Использование украшений в Куньшаньской опере – ключевая черта этого жанра, так как украшать мелодию должен не только певец, но и флейтист, который имитирует пение в точности. Такая особенность требует особой подготовки как от певца, так и от флейтиста. Сложностью является импровизационная манера исполнения украшений, подобная джазовому или барочному подходу. Рассмотрено, каким образом их следует исполнять, и какие приемы может использовать флейтист для имитации пения в точности. Так, исполнителю необходимо, аккомпанируя пению на флейте, использовать полную и гибкую технику аппликатуры и дыхания, в звуке должна сочетаться твердость и мягкость, чередование движения и покоя, яркой и тусклой окраски звучания. В статье представлены существующие и выделенные исследователями разновидности украшений Куньшаньской оперы, описаны их особенности (восемь видов украшений типа «цянгэ» и пять видов украшений типа «цзяхуа»). Показано, что под украшением в китайской опере понимаются не только изменение мелодии, но и тембровые и стилистические характеристики.

Ключевые слова: куньцюй, куньшаньская опера, музыкальные украшения, цянгэ, цзяхуа, флейта цюйди.

FEATURES OF MELODY DECORATION IN KUNQU OPERA

Аннотация. The usage of decorations in Kunqu Opera is a key feature of this genre, since not only the singer must decorate the melody, but also the flutist, who imitates the singing exactly. This feature requires special preparation of both the performers: singer and flutist. The challenge is the improvisational style of decoration, similar to the jazz or baroque approach. It is considered how decorations should be performed and what techniques a flutist can use to imitate singing exactly. Thus, the performer must, when accompanying singing on the flute, use a complete and flexible technique of fingering and breathing; the sound must combine hardness and softness, alternating movement and rest, bright and dull coloring of the sound. The article presents the varieties of Kunqu Opera decorations and describes their characteristics (eight of “Qiangge” type decorations and five of “Jiahua” type decorations). It is shown that decoration in Chinese opera refers not only to changes in melody, but also to timbre and stylistic characteristics.

Keywords: kunqu, Kunshan opera, musical decorations, qiangge, jiahua, qudi flute.

Являясь старейшей оперой Китая, Куньшаньская опера воплощает в себе не только идейные достижения древнекитайской культуры, но и выдающиеся достижения различных видов искусства. Начиная с середины правления династии Мин,

сформировался аккомпанемент оперы, основой которого стала флейта цюйди [1, с. 56]. Особенностью стало формирование индивидуального стиля партии флейты, которая должна в точности повторять партию певца. Гармония жанра проявилась не только в повышении художественного уровня исполнения в связи с использованием украшений, но и в повышении общего эстетического эффекта оперных постановок, так как мелодия флейты стала усиливать пение исполнителя и поддерживать определенный театральный эффект.

В данной статье мы рассмотрим, какие типы украшений используются в пении, а таким образом, должны отражаться и в партии флейты цюйди, и с чем связан выбор конкретных украшений. Методы исследования – анализ музыкального материала и научной литературы, наблюдение, а также сравнительно-типологический подход. Достаточно большое количество китайских исследователей анализирует особенности исполнения на флейте цюйди (Оуян Ивэнь, Ван Вэй, Чжао Сунтин и другие), а также оперу Куньцзюй в целом (Сун Бо, Ван Шитун, Фу Цзинь, Чжу Дунлинь и мн. др.). На русском языке до 2023 года почти не было никаких исследований, посвященных данному оперному искусству, кроме кратких упоминаний в связи с Пекинской оперой, которая унаследовала некоторые черты Куньшаньской оперы. Была переведена монография Чжан Лей, которая очерчивает основные черты этого жанра. Однако, на русском языке нет работ, посвященных деталям музыкального искусства Куньшаньской оперы и особенностям её исполнения, чему и посвящена наша статья.

Нотный материал для традиционных постановок Куньшаньской оперы, используемый в процессе исполнения достаточно скуден, включает указание на основную ноту и слог текста, украшение же, как в эпоху барокко, – это выбор певца и доля импровизации. Ранее же вообще записывался только текст, а музыкальная партия передавалась из уст в уста. В процессе пения допускается не полное следование партитуре, но уделяется большое внимание оформлению мелодии. В современных партитурах разные методы пения и украшений записываются при помощи тенуто, акцентировки, стакато и глиссандо [2, с. 103]. Певец может импровизировать и видоизменять мелодию прямо на сцене. Этот момент один из наиболее сложных моментов для флейтистов-аккомпаниаторов. Однако, конечно, в Куньшаньской опере сложился конкретный набор украшений, используемых в процессе импровизации, и их выбор обусловлен определенными факторами. Поэтому, в большинстве случаев, флейтист может предсказать, какой способ украшения будет выбран в конкретный момент времени и этот момент также может быть отрепетирован заранее.

С течением времени в опере сложились два вида изменений мелодии: цянгэ (腔格), которое заключается в повторении тонов китайского языка и мелодии, то есть изменение определенной мелодической линии, и цзяхуа (加花) – изменение тембра звучания. Для мелодий, в которые добавлены украшения, к первоначальному названию мелодии часто добавляется слово «цветок»¹⁵. Отец господина Юй Чжэньфэя (俞振飞), как пишет исследователь, однажды сказал, что «звук без разнонаправленного движения называется бормотанием, а звук без рифмы называется выкрикиванием» [цит. по 2, с.103], что относится к важности использования украшений в Куньшаньской опере, разные типы которых могут сочетаться даже при исполнении одной ноты. При этом, важно понимать, что в китайской традиционной опере под украшением понимается не только звуковысотное изменение, но также и тон, и стиль звучания, что требует особых знаний исполнителя.

¹⁵ В музыкальном контексте понимается как «украшение».

Рассмотрим те украшения, которые применяются в пении и, следовательно, которые должен повторять флейтист. Господин У Цзюньда (武俊达), знаток оперной музыки, систематизировал два метода украшения мелодии Куньшаньской оперы и разделил цянгэ на восемь видов, а цзяхуа – на пять [2, с. 105]. Теперь, согласно его системе, цянгэ делятся следующим образом:

(1) разрыв звука (带腔) – создается за счет короткого прерывания и продолжения того же звука или за счет проходящих звуков, постепенных или скачкообразных, и возвращение к основному звуку мелодии (например, соль-ля (короткое резкое прерывание)-соль);

(2) повторение звуков (叠腔) – один и тот же звук повторяется несколько раз, при этом могут быть добавлены форшлагги;

(3) вибрато (шуо, 擞腔) – звук меняется в пределах двух соседних, колеблется между ними;

(4) протяжное пение (吸腔), мелодия плавно и поступенно движется в достаточно широком диапазоне (минимум несколько ступеней);

(5) соединение (连腔) – соединения двух одинаковых звуков, используется соседний верхний или нижний звук (например, си-ля (короче, чем основная нота, но не обязательно как резкий форшлаг)-си);

(6) напыщенный, торжественный звук (拿腔) – широкий скачок перед основным звуком (в современных постановках, ранее добавлялся хроматический звук ниже основного).

Каждое из этих особенностей звучания помогает подчеркнуть тон китайского языка, чтобы произнесенное слово было более понятным слушателю. Описанные выше приемы используются при пропевании одного слога китайского языка (одного иероглифа).

Среди цзяхуа исследователь отмечает следующие пять:

(1) 豁腔 (ньяо) – открытый мягкий звук на выдохе, обычно используется при четвертом тоне в слове, на нисходящем звуке;

(2) 嚙腔 (хуо) – «проглатывание звука», на полувздохе;

(3) 口罕腔 (коухан) – при переходах от низких до высоких звуков, широких скачках, в высоких регистрах;

(4) 断腔 (дун) – прерываться на вдох, слова как бы произносятся, а потом поется распев, после паузы;

(5) 撮腔 (цуо) – плоский, зажатый звук.

Также при исполнении Куньшаньской оперы существует шесть основных техник исполнения: «Дуо» (掇, разговорный стиль), «Дье» (叠, вибрация, вибрато¹⁶), «Шуо» (擞, дрожание, тряска), «Чжу» (嘱, повелительный тон), «Дуань» (断, прерывистый) и «Хуо» (豁, открытый широкий и расщепленный), которые используются в сочетании со стилями исполнения «плавными» (滑腔) или «выразительными» (拿腔).

Соответственным образом должны звучать украшения на флейте, что считается наиболее важным для более яркой передачи музыкального образа оперы и сюжета. В исторической заметке «Замечания гостей» «客座赘语» Гу Циюань (顾起元) пишет: «Те, кто хорошо играет на флейте, могут слушать, как люди поют, и играть в соответствии с мелодией, так называемой жунцян» [2, с. 108]. В течение длительной художественной

¹⁶ Здесь и далее мы стараемся использовать понятные западному читателю термины, которыми наиболее близко возможно описать особенности пения Куньшаньской оперы.

практики династий Мин и Цин флейта Цюйди постепенно сформировала уникальный набор навыков жунцянь («влажная мелодия», «сочный тон» - то есть мелодия становится более плотной из-за дублирования, подчеркивается).

Если же говорить о технических навыках флейтиста для исполнения украшений в Куньшаньской опере, то, в первую очередь, исполнителю необходимо, аккомпанируя пению на флейте, в полной мере использовать полную и гибкую технику аппликатуры и дыхания, в звуке должна сочетаться твердость и мягкость, чередование движения и покоя, яркой и тусклой окраски звучания. В результате сформировался такой тип исполнения на флейте, который может быть описан посредством традиционной теории тайцзи¹⁷ и соответствует этой теории: «чередование движения и неподвижности, чередование виртуального и реального, желание подняться перед подавлением, желание продвинуться вперед, прежде чем отступить» [2, с. 109]. Он стремится к изысканности и очарованию, мягкости модуляции, плавности, искусному и эстетичному исполнению. Кроме того, гибкость в выборе звуков, контролируемая дыханием, и четкость артикуляции позволит флейтисту более точно следовать за голосом певца и интонировать соответствующе. Это не только основное требование исполнения на флейте цюйди, но и важный источник формирования стиля и техники южного стиля флейтовой музыки. При этом, важно понимать, что при исполнении на флейте цюйди, есть отличия в зависимости от местности исполнения оперы. Как отметил Чжао Сунтин (赵松庭) в лекциях о навыках игры на флейте: «В северных мелодиях дополнительные звуки добавляются сверху, а в южных мелодиях может быть добавлено до трех дополнительных звуков» [3, с. 39]. Чем более развито искусство игры на флейте, тем более точно может играть флейтист и более явный художественный эффект от совпадения мелодических линий будет достигнут.

Рассмотрим некоторые приемы украшения подробнее и представим особенности и сложности исполнения подобных приемов на флейте, партия которой в точности должна соответствовать пению. Следуя основным правилам партитуры, чтобы лучше показать персонажей в музыкальном произведении и выразить собственное понимание музыкального произведения исполнителем, сценическое исполнение часто улучшается за счет соответствующего добавления портаменто. Певец «скользит» от одного звука до другого. Однако, для флейтиста в таких украшениях таится проблема. На флейте скользить от одной ноты к другой труднее, чем при пении. Для соответствующего исполнения портаменто на флейте в этом случае, например, к исходному тону можно добавлять короткие звуки до трех ступеней до или после основной ноты в зависимости от направления портаменто, что поддержит сценический эффект движения. При исполнении этого эффекта на флейте важно, чтобы «при воспроизведении перекрывающихся нот пальцы размыкались и закрывались быстро, а движения проходящих нот производились аккуратно; орнаментальные ноты, явно занимающие время основной ноты, должны звучать коротко, главная нота должна быть основным акцентом. Должны быть только отголоски проходящих звуков» [4, с. 5].

Таким образом, украшение мелодической линии в Куньшаньской опере – одна из отличительных черт этого жанра. Специфический подход при применении украшений – полное мелодическое совпадение в партии певца и флейтиста, что требует как особой подготовки, так и соответствующих знаний и сыгранности обоих исполнителей. Как при исполнении джазовых аранжировок или барочных произведений, исполнители должны знать определенный набор украшений и уместность их использования в конкретный момент. Для флейтиста также важно технически уметь исполнять подобные приемы,

¹⁷ (太极 Tàijí 1) кит. филос. великий (изначальный) предел (до выделения сил инь - женской и ян - мужской), высшее начало, начало всех начал.)

чтобы точно следовать за певцом и создавать конкретный художественный эффект на сцене за счет подобного сочетания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Оуян И. Исследование по применению Цюйди в Кунцю // Китайская пекинская опера. – 2018. – №9. – С. 56-59.
2. Ван В. Исследование флейты цюйди в опере Куньцюй : диссертация. Нанкинский университет искусств, 2012. – 164 с.
3. Чжао С. Десять лекций о навыках игры на флейте дицзы. Пекин: Издательство «Культура и искусство», 2001. 141 с.
4. Чжао Юэ. О взаимосвязи между современной китайской музыкой для цюйди и музыкой оперы Куньцюй на основе исполнительских характеристик флейты цюйди и анализа некоторых произведений : магистерская диссертация. – Нанкин, Нанкинский педагогический университет, 2013. – 38 с.

REFERENCES

1. Ouyang Y., Zhōngguó jīngjù, 2018, no. 9, Pp. 56-59.
2. Wang W., Kūnqǔ qū dí yánjiū (Study of the Qudi Flute in the Kunqu Opera), Dissertation, Nanjing, Nanjing University of the Arts, 2012, 164 p.
3. Zhao S., Dí zǐ yǎn zòu jì qiǎo shí jiǎng (Ten Lectures on Dizi Playing Techniques), Beijing, Wén huà yì shù chū bǎn shè, 2001, 141 p.
4. Zhao Y., Lùn dāng dài zhōng guó qū dí yīn lè yǔ kūn qū yīn lè de guān xì —— jī yú qū dí de yǎn zòu tè diǎn jí bù fēn qū dí zuò pǐn de fēn xī (On the relationship between contemporary Chinese Qudi music and Kunqu Opera music - analysis based on the performance characteristics of Qudi and some Qudi works), Dissertation, Nanjing, Nanjing Normal University, 2013, 38 p.

Чэнь Кэ

аспирант

ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет»

e-mail: tuoluochen@gmail.com

Chen Ke

graduate student

St. Petersburg State University

ИССЛЕДОВАНИЕ ДЕКОРАТИВНЫХ УЗОРОВ И МОТИВОВ ТРАДИЦИОННЫХ ДОМОВ В ЮЖНОМ КИТАЕ НА ПРИМЕРЕ МАКАО

Аннотация. Статья посвящена исследованию декоративных особенностей традиционных домов Южного Китая на примере кейса Макао, выявлению зависимости между архитектурными мотивами, социальным фоном и историческим контекстом становления Специального административного района, рассмотрению эволюции стилей украшения построек в связи с интеграцией западной и восточной культур. Актуальность статьи обусловлена статусом Макао как международного культурного центра – здания Исторического центра Макао были объявлены объектом Всемирного наследия в 2005 году, а архитектура района является неотъемлемой частью культурного наследия не только Южного Китая, но и всего азиатского региона.

Ключевые слова: декор, узоры, архитектура, традиционные китайские дома, Южный Китай, Макао.

RESEARCH OF DECORATIVE PATTERNS AND MOTIFS OF TRADITIONAL HOUSES IN SOUTH CHINA USING THE EXAMPLE OF MACAU

Abstract. The article is devoted to the study of the decorative features of traditional houses of Southern China using the case of Macau as an example, identifying the relationship between architectural motifs, social background and the historical context of the formation of the Special Administrative Region, and also traces the evolution of building decoration styles in connection with the integration of Western and Eastern cultures. The relevance of the article is due to the status of Macau as an international cultural center - the buildings of the Macau Historical Center were declared a World Heritage Site in 2005, and the architecture of the area is an integral part of the cultural heritage not only of Southern China, but of the entire Asian region.

Keywords: decor, patterns, architecture, traditional houses, Southern China, Macau.

Введение в проблематику

Характерной чертой архитектурной палитры Восточноазиатского региона, в частности Китая и южной его части, является влияние западных культурных мотивов и их сплав с элементами местного традиционного зодчества и планирования городов на восточный манер, что создаёт уникальную мозаику стилей, объединяющую в себе элементы бинарной оппозиции. Несмотря на многовековые взаимодействия этих двух частей мира, влияние европейской цивилизации стало заметно лишь в эпоху Великих географических открытий, когда в азиатском регионе стали появляться западные имперские колонии [1, с. 398]. Первой из них стала португальская колония Макао, которая до сих пор является одним из самых ярких примеров удачного сплетения европейской и азиатской культур в декоре и архитектуре Азии. Кроме того, помимо европейского влияния, важную роль сыграло внутреннее стилевое разнообразие и отличия

архитектурных традиций Южного и Центрального регионов Китая [1, с. 400]. Таким образом, традиционные элементы построек в Макао отражают не только результат мультикультурного процесса формирования городской среды, но и демонстрируют территориальный колорит, обусловленный климатическими условиями побережья р. Чжуцзян, религиозными и этническими особенностями, а также историческим контекстом развития региона [2, с. 97]. Наиболее выражены уникальные черты декоративных элементов исследуемого региона в исторических жилых зданиях, которые отражают не только разнообразные стили различных эпох, но и социальный фон многих десятилетий становления специального района.

Таким образом, целью исследования является выявление характерных для Южного Китая узоров, декоративных мотивов и особенностей архитектуры традиционных домов на примере специального административного района Макао.

Историко-культурный контекст становления Специального административного района Макао

Когда португальцы впервые прибыли в Макао в 1557 году, ареал обитания коренных жителей региона был разбросан по районам деревни Барра, деревни Патане, деревни Кана, деревни Леонг Ван и деревни Монгха [3]. Португальцы же начали строительство простых домов из дерева и глины в районе Внутренней гавани. При этом особую роль в формировании плана города сыграли католические церкви – они стали центрами, от которых поселение колонистов расходилось лучами по кругу, образуя классическую для Европы форму города. По мере того, как населённое образование постепенно консолидировалось, а морская торговля становилась все более прибыльной, деревянные церкви были заменены более прочными конструкциями, построенными из кирпича и камня, что ещё больше упрочило облик поселения, отголоски планировки которого мы можем наблюдать и сегодня [3].

Важной вехой в архитектурном плане стало разделение города стеной на две части в середине XVII века, что в совокупности с экономическим спадом, а отчасти из-за законов династии Цин 1749 года, гласивших, что строительство новых зданий потребует предварительного согласия китайских властей, снизило прогресс городского развития Макао [3]. Однако, именно в этот период происходит переход от исключительно западных веяний в архитектуре и декоре к образованию уникальных китайско-португальских стилей в возведении построек [1, с. 397].

С середины XVIII века Макао вновь обрел свое величие, и в этот период были восстановлены многие исторические здания. Это было вызвано обретением регионом статуса торговой базы: многие крупные европейские компании создавали в анклавных складах, роскошные виллы и торговые точки, прежде чем отправиться дальше вверх по Жемчужной реке (Чжуцзян) для торговли в Кантоне [4, с. 146].

На сегодняшний день власти Макао всячески пытаются сохранить своё культурное и историческое наследие. Институт культуры был основан в 1982 году и с тех пор играет ведущую роль в работе по управлению и сохранению памятников архитектуры региона. 20 декабря 1999 года ответственность за управление Макао вернулась под суверенитет Китая, в связи с чем были предприняты меры по сохранению и защите культурного наследия Специального административного района Макао в соответствии с Основным законом КНР [3].

Основные мотивы в архитектуре и декоре Макао

Несмотря на то, что архитектурные и декоративные традиции Макао ряд экспертов обозначает как трансплантированные – почти все стили и типы современной архитектуры не были разработаны в самом Макао, а импортированы извне, уникальность исторических зданий, воссоздающих идентичность региона с его этнорелигиозными особенностями и

историческим контекстом, не вызывает сомнения – на фоне множества исторических и культурных смесей традиционные дома Макао отражают социальное развитие и изменения в специальном административном районе [5, с. 81].

Большая часть исторических построек и жилых зданий расположены в центре Макао. Декоративная составляющая этих зданий является не просто частью достопримечательности, а становится самостоятельным полноценным объектом, представляющим интерес для исследования. Так, при анализе декоративных элементов строений ярко выражен социальный фон, обусловленный интеграцией китайской и португальской культур. При этом существует устойчивая связь между значением декоративных особенностей и их распределением в архитектурном пространстве [6, с. 96].

Также стоит отметить, что, согласно историческим данным, до прихода в Макао португальцы обзавелись колониями на африканском побережье, в Индии и в Южной Америке, что поспособствовало архитектурной интеграции и привнесению элементов декора разных частей света в исследуемый регион. Так, в Доме Мандарина, одной из главных достопримечательностей Макао, можно встретить декоративную технику окна в индийском стиле – украшение его частичками ракушек, а перфорированные деревянные потолки, которые можно встретить в домах в традиционном китайском стиле, выполнены по латиноамериканской технологии. В китайской жилой архитектуре Макао также для украшения используются некоторые фруктовые узоры, например, гранаты и яблоки, то есть те плоды, которые впервые были завезены в регион португальцами [6, с. 98].

Одним из сакральных элементов декора дома как на Западе, так и на Востоке являются двери. Их роль заключается не только в практическом пользовании и динамическом ограничении пространства, но и имеет для жителей Макао защитную функцию. При этом внешние и внутренние двери дома имеют ряд отличий друг от друга в декоративном плане.

Так, внешние двери чаще всего выполняются из кованного железа, из этого же материала сделаны элементы узоров, расположенные на пилястрах, перемычках или петлях, которые чаще всего выполнены в виде вьющихся растений. Саму дверь чаще всего покрывают симметричные цветочные или геометрические узоры. Внутренние же двери, обычно располагающиеся у входа в комнату, оформляются менее унифицировано. Например, перемычки двери Большого дома семьи Лу украшены резьбой по кирпичу, вазам и другими орнаментами. Образчиком переплетения культур является дверь-перегородка особняка Лоу Кау, которая украшена витражом, а гравировка на цветном стекле представляет собой комбинацию китайского и западного стиля с использованием различных техник. Витраж вставлен в деревянную раму, а узор символизирует цветение и богатство [7, с. 37].

Ещё одним важным компонентом в любом традиционном доме являются окна, которые выполняют не только функции внутреннего освещения, герметичности и проветривания, но и играют декоративную роль. В основном, в Макао традиционные дома оснащены окнами с металлической ковкой, которая была привнесена в архитектуру Южного Китая западными колонистами. Узоры, используемые при украшении окон, как правило, имеют форму геометрически симметричных завитков, волнистых линий и сложных схем плетения [7, с. 38].

Одной из самых уникальных техник, используемых при построении домов в Макао, является создание окон из устричных раковин. Например, в Доме Мандарина восьмиугольное окно из устричных раковин с узором из золотых пластин изготовлено из отобранных раковин, впоследствии обработанных и отполированных до полупрозрачного тонкого листа, в свою очередь вставленного в деревянную раму, чтобы сделать окно одновременно пропускающим свет и укрывающим от солнечных лучей. Из-за своей

трудоёмкости и отсутствия мастеров в этой сфере, сегодня эта техника практически не используется, но сохраняется в исторических зданиях в качестве архитектурной ценности [6, с. 97; 7, с. 39].

Ещё одной отличительной чертой архитектуры Макао являются колонны, используемые при строительстве традиционных домов. Темы резьбы чаще всего включают в себя растительный орнамент с элементами жимолости, цветочные композиции, коконы, многоканальные узоры и др. Основаны формы колонн и пилястров на базе классической западной архитектуры, однако имеют характерную деформацию, характерную для декоративной традиции Южного Китая [6, с. 98].

Украшения фасадов домов также свидетельствует о гармоничном сплетении азиатского и европейского декоративного стиля. Убранство в основном выполнено из штукатурки и сочетает в себе мотивы цветочных композиций, сложных узоров из лент и выходящей травы и геометрических орнаментов. Примером такого фасада служит интерьер Резиденции Гао Кенин [6, с. 98].

Дом Мандарина

Одним из самых показательных примеров сплетения мультикультурных традиций в архитектуре Макао является Дом Мандарина. В нём сочетаются культура поздней династии Цин, для которой характерны сочетания западных и традиционных китайских стилей, и китайская юго-восточная культура Линнань [6, с. 99]. Дом Мандарина был построен примерно в 1881 году. Он занимает площадь около 4000 квадратных метров на углу улиц Барра и переулка Антониу да Силва и представляет собой традиционный комплекс в китайском стиле, состоящий из нескольких зданий. Комплекс зданий, от сторожки до внутреннего двора с рядом дворовых домов и помещений для прислуги, простирается более чем на 120 метров вдоль улицы Барра. Здания построены в основном из традиционного китайского серого кирпича, причем основные здания высотой в два-три этажа имеют односкатные крыши, а одноэтажные постройки для прислуги имеют либо простые двускатные, либо плоские крыши [8, с. 620].

Вход в комплекс Дома Мандарина осуществляется через ворота, ориентированные на северо-восток и расположенные в переулке Антониу да Силва. Это двухэтажное строение шириной 13 метров и глубиной 7,9 метра, независимое от основного комплекса зданий. Оно имеет выступающий карниз крыши, окна на верхнем этаже и арочные входные ворота на нижнем этаже. Карнизные доски расписаны типичными китайскими декоративными узорами, а потолок вестибюля украшен штукатуркой в западном стиле. В одной из стен коридора установлен храм Бога Земли [8, с. 622-623]. Здесь стоит отметить, что религиозные верования оказывают значительное влияние на декоративную составляющую домов в Макао. По мере того, как религиозные объекты постепенно становились частью городских общественных пространств и органично вплетались в быт светской жизни, они начинали иметь значение в формировании архитектурных особенностей городской среды. Например, в Макао большое влияние на декоративный аспект домашнего интерьера до сих пор оказывает древнее верование Ши Гандан (Камень горы Тай), которое возникло из культуры народного поклонения камню-духу в древнем Китае, являющемся защитником дома [9, с. 3].

Вернёмся к описанию Дома Мандарина. Китайская тектоника выражена в крыше, надстройке дома, строительных материалах, живописном и рельефном орнаменте на фризах, узоре окон, деталях оформления главных входов и традиционных деревянных раздвижных ставнях. Западные влияния очевидны на некоторых внутренних потолках, арке над дверными и оконными проемами, архитраве вдоль карниза крыши, перламутровых оконных панелях индийского происхождения и штукатурке на внешних стенах [3].

На перегородках внутренних дверей Дома Мандарина использованы декоративные узоры, например, цветы сливы, бамбуковая орхидея, персики, летучие мыши, бутылки и т. д. Окна из устричных раковин в Доме Мандарина (также, как в особняке Лу Кау) украшены восьмиугольными узорами из золотых пластин, распространенные в Лингнане, что символизирует богатство и талантливость обитателей дома во многих сферах [3].

Заключение

Макао, будучи первым восточноазиатским городом, вступившим в колониальные отношения с западным миром, уже почти полтысячи лет несёт в себе органичный симбиоз европейского и азиатского архитектурного кода, успешно формируя собственную идентичность в этой сфере, о чём свидетельствуют районные и государственные меры по сохранению культурного наследия. Социальный и исторический фон развития района заложил основу уникального самобытного декора жилых зданий, который сейчас является инструментом брендинга территории и позиционирования Макао как культурного центра международного масштаба.

Результаты анализа декоративных особенностей традиционных домов Макао демонстрируют удачное сплетение двух полярных культур, при этом, с одной стороны, сохраняющих свою узнаваемость и уникальность в общей архитектурной композиции, а с другой – несущих в себе социальный и исторический контекст на протяжении многих эпох.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ким А. А., Лучкова В. И. Предпосылки и основные этапы формирования эклектичных стилей архитектуры в провинции Гуандун (середина XIX-первая половина XX В.) //Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. – 2019. – Т. 9. – №. 2. – С. 397-420.
2. Струкова П. Э. Историко-культурные предпосылки создания района большого залива в Южном Китае // Вестник Московского университета. Серия 8. История. – 2020. – №4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/istoriko-kulturnye-predposylki-sozdaniya-rayona-bolshogo-zaliva-v-yuzhnom-kitae> (дата обращения: 17.03.2024).
3. The Historic Monuments of Macao. Application to UNESCO for Inscription on the World Heritage List under the terms of the World Heritage Convention. URL: <https://whc.unesco.org/uploads/nominations/1110.pdf> (дата обращения: 15.03.2023).
4. Farris J. A. Enclave to urbanity: Canton, foreigners, and architecture from the late eighteenth to the early twentieth centuries. – Hong Kong University Press. – 2016. – 245 p.
5. Pan R. The same path – Macao's cultural integration // Macao: Cultural Affairs Department of Macao. – 1992. – Pp. 81-82.
6. Shuyuan Z., Junling Z., Pohsun W. Research on the Decorative Patterns of Modern Residential Buildings in Macao from the Perspective of Social Change // Frontiers in Art Research. – 2023. – №5(1). – Pp. 95-100.
7. Junling Z. et al. Research on Decorative Patterns of Doors and Windows for Historical Architecture in Macau //Frontiers in Art Research Vol. – 2022. – Т. 4. – С. 36-42.
8. Chen Y., Chen J., Zheng L. Research on Architectural Design Technology of Macau World Heritage Building Mandarin's House in Response to Hot and Humid Climate // East Asian Journal of Multidisciplinary Research. – 2022. – 1. – Pp. 619-628.
9. Huang L., Chen Y. Origin, development and evolution: the space construction and cultural motivations of Shi Gandang temple in Macau // Open House International. – 2023. – №49. – Pp. 2-17.

REFERENCES

1. Kim A. A., Luchkova V. I. Predposylki i osnovnye etapy formirovaniya eklektichnykh stilei arkhitektury v provintsii Guandun (seredina XIX-pervaya polovina XX V.). Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskuststvedenie. – 2019. – Т. 9. – №. 2. – Pp. 397-420.
2. Strukova P. E. Istoriko-kul'turnye predposylki sozdaniya raiona bol'shogo zaliva v Yuzhnom Kitae. Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 8. Istoriya. – 2020. – №4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/istoriko-kulturnye-predposylki-sozdaniya-rayona-bolshogo-zaliva-v-yuzhnom-kitae> (date of access: 17.03.2024).
3. The Historic Monuments of Macao. Application to UNESCO for Inscription on the World Heritage List under the terms of the World Heritage Convention. URL: <https://whc.unesco.org/uploads/nominations/1110.pdf> (date of access: 15.03.2023).
4. Farris J. A. Enclave to urbanity: Canton, foreigners, and architecture from the late eighteenth to the early twentieth centuries. – Hong Kong University Press. – 2016. – 245 p.
5. Pan R. The same path – Macao's cultural integration // Macao: Cultural Affairs Department of Macao. – 1992. – Pp. 81-82.
6. Shuyuan Z., Junling Z., Pohsun W. Research on the Decorative Patterns of Modern Residential Buildings in Macao from the Perspective of Social Change // Frontiers in Art Research. – 2023. – №5(1). – Pp. 95-100.
7. Junling Z. et al. Research on Decorative Patterns of Doors and Windows for Historical Architecture in Macau // Frontiers in Art Research Vol. – 2022. – Т. 4. – Pp. 36-42.
8. Chen Y., Chen J., Zheng L. Research on Architectural Design Technology of Macau World Heritage Building Mandarin's House in Response to Hot and Humid Climate // East Asian Journal of Multidisciplinary Research. – 2022. – 1. – Pp. 619-628.
9. Huang L., Chen Y. Origin, development and evolution: the space construction and cultural motivations of Shi Gandang temple in Macau // Open House International. – 2023. – №49. – Pp. 2-17.

Дун Хан

аспирант

ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна»

Dong Han

graduate student

St. Petersburg State University industrial technology and design

КИТАЙСКОЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО И СОЦИАЛЬНЫЕ ИЗМЕНЕНИЯ

Аннотация. В данной статье автор описывает, как китайское искусство, варьируясь от каллиграфии и живописи до скульптуры и архитектуры, отражает философские, исторические и культурные традиции Китая, начиная с бронзового века и заканчивая современностью; статья выделяет то, как каждый исторический период вносит уникальный вклад в художественное наследие страны, не забывая при этом про социальные изменения и переосмысление культурных ценностей. В работе рассматриваются основные художественные принципы и стили, влияние таких философских учений, как даосизм и конфуцианство, на искусство, автор анализирует, как китайское искусство служило не только эстетическим целям, но и выражало философские поиски и социальную критику, особенно в современную эпоху, когда художники активно участвуют в обсуждении социальных и политических вопросов. Освещено влияние глобализации и экономических реформ на китайское искусство, показывая, как новые художественные направления и подходы изображают и критикуют изменения в обществе. Сделан вывод о том, что китайское изобразительное искусство, находясь на перекрестке традиций и современности формирует культурную и социальную идентичность современного Китая, представляя собой мощный инструмент для исследования и выражения социальных, культурных и политических задач как на национальном, так и на международном уровнях.

Ключевые слова: китайское искусство, социальные изменения, каллиграфия, живопись, скульптура, архитектура, глобализация, культурная идентичность, традиции, современность.

CHINESE ART AND SOCIAL CHANGE

Abstract. In this article, the author describes how Chinese art, ranging from calligraphy and painting to sculpture and architecture, reflects the philosophical, historical and cultural traditions of China from the Bronze Age to modern times; The article highlights how each historical period makes a unique contribution to the country's artistic heritage, while not forgetting social changes and rethinking of cultural values. The work examines the basic artistic principles and styles, the influence of such philosophical teachings as Taoism and Confucianism on art, the author analyzes how Chinese art served not only aesthetic purposes, but also expressed philosophical searches and social criticism, especially in the modern era, when artists actively participate in discussions of social and political issues. Covers the impact of globalization and economic reform on Chinese art, showing how new artistic movements and approaches depict and critique changes in society. It is concluded that Chinese fine art, being at the crossroads of tradition and modernity, shapes the cultural and social identity of modern China, representing a powerful tool for the study and expression of social, cultural and political issues at both the national and international levels.

Keywords: Chinese art, social change, calligraphy, painting, sculpture, architecture, globalization, cultural identity, tradition, modernity.

Введение

Традиционное искусство Китая затрагивает множество форм и сюжетов: от каллиграфии, живописи, скульптуры и до архитектуры, все эти виды искусства тесно переплетены с философскими представлениями, историческим наследием и культурными обычаями данной страны.

Каллиграфия, считаясь не просто способом письма, но и высоким искусством разделяется на различные стили, такие как чжуаньшу, лишу, синшу, цаошу и кайшу, каждый из которых имеет свое значение и историю, а мастера каллиграфии, такие как Хуай-у, Су Ши, Ми Фу, и многие другие, оставили значительный след, разрабатывая различные стили написания, которые отражают глубокую символику и философию Китая.

Скульптура в Китае имеет долгую историю, начиная с бронзовых сосудов древнего Китая, украшенных изображениями зверей и фантастических узоров, и доходя до терракотовой армии императора Цинь Шихуанди (захоронение 8099 полноразмерных статуй китайских воинов и лошадей), а каменные пещеры, такие как Юньган и пещеры Могао, стали местом для тысяч статуй Будды, демонстрирующих уровень мастерства и саму роль ритуальных и религиозных представлений в китайской культуре.

Китайская живопись, особенно пейзажная, изображает духовные поиски и философские взгляды – в ней преобладает живопись птиц и цветов, фигурная живопись, каждая из которых передает не только внешнюю красоту природы, но и внутреннюю гармонию, достигая выражения духовной и эмоциональной сущности через искусство, иными словами ценится не только визуальное сходство изображения с прототипом, но и передача внутренней сути и гармонии природы, основываясь на принципах даосизма и конфуцианства.

Концепция «Фэнлэй» (ветер и поток) иллюстрирует идеал художника, стремящегося к совершенству через слияние с потоком жизни, пространство в китайской живописи представлено как бесконечный мир мечты, побуждающий к расширению сознания и самоопределению [Бежин, 1982, с. 56]. В то время как в европейском искусстве фокусируются на драматизме и эмоциях, китайское искусство акцентируется на настроении и символическом присутствии реальности через тщательное изучение природы и жизни.

Что касается архитектуры, которая отличается использованием красочных украшений и символических конструкций, она показывает стремление к гармонии между человеком и природой, между человеком и космическим порядком Китая. Здесь характерной чертой становится использование ярких фасадов, извилистых дорожек в садах, инкрустация камнями и песком, создающими изображения и иероглифы [Гуаньюй, 2017, с. 576].

Живопись в Китае не только иллюстрирует внешний мир, но и представляет собой медитацию над вечными темами бытия, преобразование неба и земли, стремление к пониманию Дао, оно показывает то, как художники на протяжении веков исследовали и выражали социальные, философские и эстетические идеи, создавая уникальный визуальный язык, который влиял на мировое искусство.

Материалы и методы исследования

Методами исследования являются анализ, синтез, обобщение научных источников по проблеме исследования, интерпретационный анализ. Материалом исследования послужили научные источники по проблеме исследования.

Результаты исследования

Развитие стилей китайского изобразительного искусства тесно связано с историческими эпохами, причем каждая эпоха вносила свой уникальный вклад в художественное наследие. Три основных принципа китайской живописи — Гусян (структура произведения), Мосе (следование традиции) и Юнби (высокая техника письма тушью и кистью) — легли в основу развития живописи на протяжении веков.

Древнейшая история Китая характеризуется появлением первых государственных образований, таких как династия Шан (Инь) (1554—1046 до н.э.), известной своими бронзовыми изделиями и гаданием по черепашим панцирям, и Чжоу, которая привнесла систему мандатов Неба и феодальное устройство. Династия Чжоу также знаменует собой период философского расцвета, когда возникли такие учения, как конфуцианство и даосизм.

Империя Цинь (221—206 до н. э.), возникшая в результате объединения Китая Цинь Шихуанди, оставила после себя наследие в виде Великой китайской стены и централизованной административной системы, но из-за жестокости правления оказалась недолговечной, на смену ей пришла династия Хань (206 до н. э. — 220 н. э.), которая прославилась своими достижениями в области науки, культуры, и укреплением торговых связей по Шелковому пути.

После падения династии Хань последовал период Раздробленности, в который входила эпоха Троецарствия (220—280) и Шестнадцать королевств (304—439), характеризующийся междоусобными войнами и политической нестабильностью, данный период породил богатое культурное наследие, в том числе эпические произведения, описывающие эту эпоху. Позже династия Суй (581—618) вновь воссоединила Китай, заложив основы для процветания под династией Тан [5].

В эпоху династий Тан (618—907) и Сун (960—1279) китайская живопись достигла наивысшего расцвета, устанавливая образцы, на которые опирались художники последующих эпох; после захвата Кайфэна варварами Чжурчжэней в 1127 году, началась эпоха завоеваний, после, несмотря на стремление к подражанию стилям ушедших эпох, в периоды правления династий Юань (1271—1368), Мин (1368—1644) и далее были внесены новшества, в том числе появление художников "уской четверки" и эротической живописи [Виноградова, 1972, с. 78].

XX век ознаменовался кардинальными изменениями: от падения последней императорской династии Цин в результате Синхайской революции 1911 года до основания Китайской Народной Республики Мао Цзэдуном в 1949 году — период имеет как трагические страницы, такие как японская оккупация и Гражданская война, так и значительные социальные и экономические преобразования, приведшие к тому, что кардинально повлияли на китайское искусство. Например, очистка общества от анти-маоских взглядов привело к изменению искусственных практик — традиционная живопись тушью была заменена масляной живописью и реалистическим стилем, выражающая коммунистические идеалы. Художникам, не соответствующим новым стандартам, грозили преследования и репрессии. В это же время, Китай вступил в XXI век как одна из ведущих мировых держав, данные изменения в культурной идентичности и ценностях в Китае становятся частью более широкого процесса социальной и культурной модернизации, а главным ее принципом является ценностно-понятийная характеристика, в которую входят элементы культурного дуализма — это означает, что культура рассматривается как социокультурный товар и продукт, который может быть как сохранен в рамках национальной культурной идентификации, так и представлен на мировом рынке как товар [Хоу, 2017, URL].

Например, в исследовании Ц. Цуй, которое посвящено китайской культурно-цивилизационной идентичности, отмечаются усилия по распространению традиционной китайской культуры и укреплению уверенности в собственной культуре как составляющей современной китайской идентичности, то есть такая риторика отражает общее направление китайской культурной политики, нацеленной на поддержку и развитие уникальных принципов традиционной культуры с точки зрения современных глобализационных процессов [Цуй, 2020, с. 18].

В связи с этим в современном Китае искусство стало активным участником обсуждения и критики социальных и политических вопросов, которые показывают изменения, происходящие в обществе.

Известный китайский художник и архитектор А. Вэйвэй является одним из самых ярких примеров художников, чье творчество неразрывно связано с критикой социальных и политических проблем современного Китая, его произведения критикуют правительство КНР, коррупцию, закрытость страны и ущемление прав человека, используя при этом элементы традиционной китайской культуры. Так, например, его акция "Роняя вазу династии Хань" вызвала широкий резонанс и обсуждение в обществе, а А. Вэйвэй стал символом противостояния между властями и деятелями культуры, чьи взгляды противоречат официальной политике [Прокофьев, 2023, URL].

Исследования трансформации культурных функций китайской живописи XX и начала XXI веков показывают, как за последние сто лет изменились социально-культурные функции и задачи искусства, китайская живопись прошла значительный путь в своем развитии, преодолев давление идеологии и автономизируя творческий процесс, привело к развитию новых направлений и стилей (психологизм, эстетизацию и аксиологию), и позволило художникам фокусироваться на теоретических вопросах, расширяя предметы и разнообразие стилей живописи [Хань, 2012, URL].

С начала экономических реформ в конце 70-х годов XX века и после Культурной революции в Китае появились новые художественные направления, когда молодые художники, вдохновленные западным модернизмом, начали тайно объединяться, обсуждать альтернативные формы художественного выражения, такие группы, как «Звезды», которые яростно атаковали маоистскую идеологию и выступали за право художника на индивидуальность, отрицая теорию «искусства ради искусства»; «Шрамы» и «Почвенники» выдвигали темы критического реализма и гуманистические идеи, изображая жертв Культурной революции и жизнь простых китайцев. Данные движения стремились восстановить гуманистические и рационалистические идеи в национальном сознании [Мерёкина, 2011, URL].

Термин «модернизм», активно использовавшийся в 80-е, в 90-е сменился на понятия «актуального» и «экспериментального» искусства, значительное количество китайских художников, отправившихся за границу в поисках новых идей и техник, вернулось в Китай в 2000-е годы, обогатив местное искусство глобальным взглядом, эти эксперименты позволили заложить основу современного китайского изобразительного искусства, которое трудно классифицировать из-за его разнообразия, но они стали причиной переломного момента для выхода китайского искусства на мировую арену (например, участия китайских художников в международных выставках и биеннале) [Мерёкина, 2011, URL].

90-е годы ознаменовались активным вовлечением китайского искусства в мировой художественный рынок, возникновением внутренней выставочной системы в Китае, когда иностранные коллекционеры и критики начали обращать внимание на китайский авангард, особенно ценя «неофициальность» произведений, так международное признание китайских художников на биеннале в Сан-Паулу в 1994 году и последующее их участие в

Венецианском биеннале и других международных выставках свидетельствует о глубоком влиянии глобализации на китайское искусство. В данный период китайские художники, такие как Ц. Гоцян и другие, начали представлять свои работы на международных выставках и биеннале, став узнаваемыми за пределами Китая – первый биеннале в Гуанчжоу, например, стал событием, создавшим платформу для современного искусства Китая, далее коммерческий успех и интеграция в западную систему «художник – кураторы – критики – СМИ – галереи – аукционные дома – коллекционеры – художественные музеи».

Начиная с 2000 года, внутренняя выставочная система, такая как Шанхайское биеннале, стала частью развития современного китайского искусства, позволяя привлекать значительные финансовые ресурсы внутри страны и активно поддерживая китайских художников на международной арене. Подобное участие в международном арт-рынке и выставках является частью социального комментария Китая. Например, произведения китайских художников, такие как серия «Великая критика» и инсталляция «Международный шашлык», обсуждают глобализацию и её влияние на культуру и общество, используя иронию и сатиру для осмысления сложных социальных вопросов [Цзоу, 2023, URL].

Также современные китайские художники используют свое искусство как средство комментирования и критики социальной и политической жизни Китая, например, Юэ Минь-цзюнь известен своими работами, в которых он часто изображен с гримасой смеха на лице, то есть его способом «примирения» с окружающей действительностью. Его произведения, такие как «Солнце», «Перестрелка», «Не двигаться!», «Зоопарк», «Танго», «[Бескрайнее] море сознания», «Небо, животное, человек», «Гора мусора», «Золотые плоды», и серии «Связь», «Портрет», «Свалка», и тетраптих «Память», ярко выражают его взгляды на современное общество и политическую ситуацию в стране [Дай, 2020, с. 8].

Ян Шао-бинь прославился своими работами в красных тонах, а Фан Ли-цзюнь стал популярным благодаря своему уникальному стилю и подходу к искусству, в своих произведениях эти художники не только изображают социальные изменения, но и задают вопросы о роли искусства в обществе, о взаимосвязи между искусством, властью и индивидуальным сознанием – через свои работы они исследуют темы идентичности, памяти и влияния глобализации на культурную и социальную жизнь.

Еще одной особенностью развития современного китайского изобразительного искусства стало его взаимодействие с глобальными тенденциями и одновременное сохранение национальной идентичности, упомянутые ранее художники А. Вэйвэй, Ц. Гоцян и другие, принесли китайскому искусству международное признание, так как их работы отражают как глубоко личные, так и общественно значимые темы. Такое постепенное вовлечение Китая в мировую экономику и культуру содействовало расширению границ для художественного самовыражения и обмена идеями, став катализатором для разнообразия и инноваций в искусстве.

Фань Жуйхуа, выдающийся китайский искусствовед, предложил теорию трёх направлений развития изобразительного искусства: «смысл-образ», «образ-смысл», «понимание-смысл», который помогает лучше понять сложность и многообразие современного китайского искусства, такое деление позволяет рассмотреть, насколько в работах проявляются традиционные или современные идеи [Ван Фэй, 2012].

Примером успешного сочетания традиционного и современного является экспозиция «Ink ArtvsInk Art» на Всемирной выставке Экспо-2010 в Шанхае, где была представлена анимированная картина «Свиток», демонстрирующая оригинальный способ слияния традиционного материала и современной интерпретации, это и есть стремление художников традиционной школы преодолеть эстетику академической живописи и

каллиграфии, актуализировать возможность воспринимать искусство создания изображений и письменных знаков в качестве игры. Создание ярких провокационных образов, наполненных особым смыслом, стало характерной чертой для многих китайских художников, приверженцев категории «образ-смысл».

Заключение

В заключении отметим, что изобразительное искусство на фоне социальных изменений в Китае не только становится зеркалом эстетических предпочтений на протяжении истории, но и эффективным средством культурного и социального взаимодействия, оно проявляет способность сохранять культурное наследие и участвовать в развитии, отображает и осмысляет общественные трансформации.

Современные трансформации в Китае оказывают воздействие на искусство, которое в ответ создает новую культурную самобытность, где объединение традиционных и новых методов, взаимодействие с мировыми тенденциями при одновременном сохранении национальной уникальности определяет современное китайское визуальное искусство как инструмент исследования и выражения социальных, культурных и политических задач, с которыми сталкивается современный Китай и международное сообщество.

Поэтому, китайское изобразительное искусство остается животворящим и изменчивым феноменом, способным к самовыражению и саморефлексии, укрепляющий “мостик” между прошлым и настоящим, межкультурным обменом между Востоком и Западом, обогащающий как национальное культурное поле, так и мировую культурную сцену, открывая перед нами новые горизонты для осмысления изменчивого мира, в котором мы проживаем.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бежин Л. Е. Под знаком «ветра и потока». Образ жизни художника Китая III-IV веков. М.: Наука, 1982. – 221 с.
2. Ван Фэй. Современное искусство Китая в контексте мирового художественного процесса: диссертация кандидата искусствоведения: 17.00.04. [Место защиты: Рос. акад. художеств]. – 212 с.
3. Виноградова Н. А. Китайская пейзажная живопись. М.: Изобразительное искусство, 1972. – 212 с.
4. Дай Ч. Ситуация современного искусства в Китае: традиция и постмодернизм // Культура и искусство. – 2020. – № 8. – С. 1-10.
5. История Китая. 2023. URL: <https://okitay.ru/istoriya-kitaya/> (дата обращения: 31.01.2024).
6. Мерёкина О. Современное китайское искусство: 30-летний путь от социализма к капитализму. Часть I. 2011. URL: <https://magazeta.com/contemporary-chinese-art> (дата обращения: 01.02.2024).
7. Мерёкина О. Современное китайское искусство: 30-летний путь от социализма к капитализму. Часть II. 2011. URL: <https://magazeta.com/contemporary-chinese-art-2> (дата обращения: 31.01.2024).
8. Прокофьев А. А. Социальные и политические проблемы современного Китая в творчестве Ай Вэйвэя. 2023. URL: <https://nsartmuseum.ru/journal/id/353> (дата обращения: 01.02.2024).
9. Гуаньюй У. Изобразительное искусство древнего Китая: истоки и значение // Гуаньюй У. // Молодой ученый. – 2017. – № 7 (141). – С. 576-579.
10. Хань Б. Трансформация культурных функций китайской живописи XX и начала XXI вв.: сравнительный анализ // Гуманитарный вектор. Серия: Философия,

- культурология. 2012. №3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/transformatsiya-kulturnyh-funktsiy-kitayskoy-zhivopisi-xx-i-nachala-xxi-vv-sravnitelnyy-analiz> (дата обращения: 01.02.2024).
11. Хоу Ц. Ценностные Особенности культурной модернизации Китая // Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л. Н. Толстого. 2017. №4 (24). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tsennostnye-osobennosti-kulturnoy-modernizatsii-kitaya> (дата обращения: 31.01.2024).
 12. Цзоу Б. Актуальные тенденции современного китайского искусства // Этносоциум и межнациональная культура. 2023. №178. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/aktualnye-tendentsii-sovremennogo-kitayskogo-iskusstva> (дата обращения: 31.01.2024).
 13. Цуй Ц. Китайская культурно-цивилизационная идентичность в современную эпоху // Познание. – 2020. – С. 17-19.

REFERENCES

1. Bezhin L. E. Under the sign of “wind and flow.” Lifestyle of a Chinese artist of the 3rd-4th centuries. M.: Nauka, 1982. 221 p.
2. Wang Fei. Contemporary art of China in the context of the world artistic process: dissertation of a candidate of art history: 17.00.04. [Place of protection: Ros. acad. arts]. 212 p.
3. Vinogradova N. A. Chinese landscape painting. M.: Fine Arts, 1972. 212 p.
4. Dai Ch. The situation of contemporary art in China: tradition and postmodernism // Culture and Art. 2020. No. 8. Pp. 1-10.
5. History of China. 2023. URL: <https://okitay.ru/istoriya-kitaya/> (date of access: 01/31/2024).
6. Meryokina O. Contemporary Chinese art: a 30-year path from socialism to capitalism. Part I. 2011. URL: <https://magazeta.com/contemporary-chinese-art> (access date: 02/01/2024).
7. Meryokina O. Contemporary Chinese art: a 30-year path from socialism to capitalism. Part II. 2011. URL: <https://magazeta.com/contemporary-chinese-art-2> (access date: 01/31/2024).
8. Prokofiev A. A. Social and political problems of modern China in the works of Ai Weiwei. 2023. URL: <https://nsartmuseum.ru/journal/id/353> (access date: 02/01/2024).
9. Guanyu W. Fine art of ancient China: origins and significance / Guanyu W. // Young scientist. 2017. No. 7 (141). Pp. 576-579.
10. Han Bin. Transformation of the cultural functions of Chinese painting of the 20th and early 21st centuries: comparative analysis // Humanitarian vector. Series: Philosophy, cultural studies. 2012. No. 3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/transformatsiya-kulturnyh-funktsiy-kitayskoy-zhivopisi-xx-i-nachala-xxi-vv-sravnitelnyy-analiz> (access date: 02/01/2024).
11. Hou Jue. Value Features of Cultural Modernization of China // Humanitarian Gazette of TSPU named after. L. N. Tolstoy. 2017. No. 4 (24). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tsennostnye-osobennosti-kulturnoy-modernizatsii-kitaya> (date of access: 01/31/2024).
12. Zou Boyu. Current trends in contemporary Chinese art // Ethnosociety and interethnic culture. 2023. No. 178. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/aktualnye-tendentsii-sovremennogo-kitayskogo-iskusstva> (date of access: 01/31/2024).
13. Cui, Jiawen. Chinese cultural and civilizational identity in the modern era // Cognition. 2020. Pp. 17-19.

Цуй Ян

аспирант

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

e-mail: 1250716188@qq.com

Cui Yang

Postgraduate

The Herzen State Pedagogical University of Russia

НЕВЕРНОЕ ПОНИМАНИЕ КИТАЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ В ЗАПАДНОЙ ОПЕРЕ - НА ПРИМЕРЕ ОПЕРЫ ДЖ. ПУЧЧИНИ "ТУРАНДОТ"

Аннотация. В статье автор поднимает проблему неверной интерпретации китайской культуры в западной опере на примере всемирно известной работы Дж. Пуччини "Турандот". Это первая опера, которая показывает представления Западом Китая. На основе исследовательских работ, проведенных ранее в Китае, автор проводит анализ культурного диссонанса в данной области. В том числе поднимается вопрос происхождения Турандот как одной из причин непонимания культуры.

Ключевые слова: Турандот, Дж. Пуччини, китайская опера, итальянская опера.

MISUNDERSTANDING OF CHINESE CULTURE IN WESTERN OPERA - A CASE STUDY OF G. PUCCINI'S OPERA TURANDOT

Annotation. In the article the author raises the problem of misinterpretation of Chinese culture in Western opera on the example of the world-famous work "Turandot" by G. Puccini. It is the first opera that shows the West's representations of China. Based on earlier research work in China, the author analyzes the cultural dissonance in this area. Including the issue of the origin of Turandot as one of the causes of cultural misunderstanding is raised.

Keywords: Turandot, G. Puccini, Chinese opera, Italian opera.

Отношение китайской публики к операм Пуччини может быть описано как сложное и многогранное. С одной стороны, эти оперы пользуются большой популярностью в Китае, и многие люди считают их частью мирового культурного наследия. С другой стороны, существует некоторое недопонимание и даже критика со стороны китайской публики в отношении представления китайской культуры в этих оперных произведениях [7, с. 64].

Одна из основных претензий китайской публики заключается в том, что оперы Пуччини представляют китайскую культуру весьма искаженной и неверной. Некоторые китайцы считают, что эти оперы поддерживают уже существующие стереотипы о китайцах. Однако, многие китайцы все еще любят и ценят оперы Пуччини за их музыкальную красоту и драматическую напряженность. Они считают, что эти оперы являются частью мирового культурного наследия и должны быть сохранены и продолжены исполняться на сценах Китая и мира.

Стоит отметить, что неверное понимание и неверная трактовка китайской культуры может иметь серьезные последствия. Во-первых, это может повлечь за собой усиление стереотипов и предвзятости в отношении других культур. Во-вторых, это может привести к неправильному представлению Китая и его истории западным обществом.

Поднимая тему неверного изображения культурной стороны Китая, стоит отметить и такую проблему как прототип принцессы Турандот. Этот вопрос является довольно сложным, так как история имеет свои корни в персидской литературе, а затем была

перенесена в итальянскую оперу. Некоторые ученые считают, что прототипом Турандот могла быть персидская принцесса Турандокт, которая была упомянута в поэме "Шахнаме" Фердоуси (см. Примечание 1). Эта теория хоть и существует, но не подтверждена доказательствами, а потому нуждается в дополнительных исследованиях. Так, другие исследователи предполагают, что персидский прототип был утерян или не существовал вообще. Кроме того, многие элементы истории были изменены и адаптированы для западной аудитории, что затрудняет определение точного прототипа принцессы Турандот. Тем не менее происхождение принцессы также может предопределять ее недостоверную интерпретацию с точки зрения китайской культуры.

Фактически, история "Турандот" впервые появилась в персидской сказке "Тысяча и одна ночь", в которой Турандот приснилось, что олень спасает лань, и когда лань должна была умереть, а олень не спас ее, она восприняла это как предупреждение богов и отказывала всем мужчинам, приходившим с предложением о замужестве. В 18 веке итальянский драматург Карло Гоцци перенес сюжет истории в Китай, чтобы, согласно мнению Ван Сюя, критиковать китайскую культуру и предупредить европейцев, которые были увлечены китайской культурой, что Китай - это кровавая ловушка, где даже женщины жестоки. Это соответствует второй главной теме восточного ориентализма, сформулированной Эдвардом Саидом: Восток - это опасно [1, с. 165].

Однако, истинная причина, почему Гоцци использовал элементы китайской культуры в своих произведениях и переместил сюжет в Китай, неизвестна. Также нет доказательств того, что Гоцци пытался дискредитировать Китай или китайскую культуру. Его пьесы были написаны в XVIII веке, когда европейцы начали интересоваться культурой Китая и восточной Азии в целом, и использование элементов китайской культуры могло быть просто попыткой привлечь внимание зрителей.

Тем не менее, когда "Турандот" была впервые представлена в Китае в 1998 году, она стала популярной среди китайских зрителей. Многие китайские композиторы начали использовать элементы из "Турандот" в своих произведениях. Однако, они были критикованы за то, что они не учитывают культурные различия и неправильно интерпретируют элементы, взятые из другой культуры. Некоторые китайские композиторы также были обвинены в том, что пытаются привлечь западную аудиторию.

В целом, использование элементов из других культур может быть полезным для разнообразия и развития музыки. Но это также требует более глубокого понимания и уважения культурных различий, особенно в контексте межкультурной коммуникации.

Дж. Пуччини был таким композитором, который стремился к правдивости сюжета, остроте чувств и сильному драматическому эффекту. Драматургия его оперных произведений неотделима от внутренней жизненной атмосферы и внешнего социального влияния. Он говорил: "Я люблю маленького человека. Я могу и хочу писать о маленьком человеке, только если он правдив, страстен, богат человечностью..... и доступно для глубины сердца". Когда Пуччини писал свои оперы, он требовал, чтобы либретто было убедительным, шокирующим и трогательным. Он говорил либреттисту: "Подготовьте для меня такое либретто, чтобы я мог заставить плакать весь мир" [2, с. 26].

Знакомыми нам западными текстами истории являются работы четырех авторов: Лакло, Гоцци, Шиллера и Пуччини, написанные в период с 17-го по 20-й век. В их описании китайского образа мы можем глубоко почувствовать, что западный культурный центр господствует над их воображением, настолько что они представляют "западный" Китай в своих произведениях [7, с. 65]. По сравнению с первыми тремя авторами, Пуччини лучше всего представил китайскую культуру, он стремился к "китайскому стилю", который полностью проявляется в его сценографии, оперных ариях и инструментальном сопровождении. "Турандот", написанная Пуччини почти сто лет назад,

до сих пор остается одной из самых известных опер в истории западной музыки. Причина этого заключается не только в композиторском мастерстве самого Пуччини, но и в том, что он изучил, исследовал и применил на практике традиционную китайскую культуру.

Так, в его опере о китайской принцессе, нельзя не отметить использование различных художественных приемов, знакомящих зрителя с китайской культурой. Например, в начале второго действия три министра Пинг, Панг и Понг поют: "В год Крысы было убито шесть человек, в год Собаки - восемь, а в год Тигра - уже тринадцать", используя при этом не григорианский, а традиционный китайский календарь фаз [4]. И адаптация китайских народных песен, и выбор китайской хронологии отражают понимание Пуччини традиционной китайской культуры, и именно эти элементы с китайской спецификой составляют далеко идущее произведение "Турандот" [5, с. 44]

Несмотря на то, что "Турандот" приобрела мировую известность как удачный пример выражения восточной культуры с западной точки зрения, в "Турандот" все же можно найти немало культурных ошибок. Так называемая "культурная дезинтерпретация" означает, что в процессе культурного обмена люди делают отличные от своей этнической группы интерпретации культурных явлений других этнических групп, включая интерпретации обычаев, поведения, эмоционального отношения и других аспектов культурных явлений. Так, например, Пуччини неверно трактует конфуцианство как китайскую религию, а Конфуция - как бога, поэтому в ней есть фраза "Великий Конфуций! Пусть его душа вознесется к тебе!" [4]. Но на самом деле Конфуций - это очень влиятельный в сердцах китайского народа просветитель и мыслитель, а конфуцианство не имеет никакого отношения к религии [5, с.44]. Конфуцианство - это морально-этическое учение, которое не является религией в строгом смысле этого слова. Оно не имеет божественных культов, священных текстов или церковной иерархии. Конфуцианство скорее можно назвать философией жизни, которая призывает к достижению гармонии и баланса во всех аспектах жизни, включая отношения с другими людьми, семейные отношения, управление государством и т.д. Неверно трактуется и характер традиционной китайской женщины: в древнем Китае женщина почиталась за знание мира и следование "трем добродетелям" (см. Примечание 2), что далеко от надменной, капризной и жестокой Турандот.

Если вспомнить, что "Турандот" была создана в XVIII веке, то из-за дальности расстояния и неудобства коммуникации представления европейцев о Китае оставалось на уровне слухов, и очень часто их представления о Китае неизбежно смешивались с их собственным воображением.

Однако следует отметить, что использование "экзотических" элементов должно основываться на достаточном их понимании, чтобы свести к минимуму неправильную культурную интерпретацию [5, с. 45].

Возвращаясь к общей картине, обыгрываемой в опере, мы узнаем историю воображаемой западным человеком китайской принцессы и принца в изгнании, которые в конце концов влюбляются друг в друга. Способ взаимодействия женщины и мужчины в опере, трогаящий западного человека до глубины души, тем не менее, непривычен для китайцев и расценивается как сознательная и бессознательная неверная интерпретация образа женщины в контексте китайской культуры [6, с. 56].

Также, согласно высказыванию Ли Цзяцзяо (李佳教) в работе "Последствия "китайских элементов" "Турандот" Пуччини для развития китайского театра", Пуччини старался использовать "китайские элементы" в описании персонажей, чтобы достичь более "реалистичного" эффекта, но это было лишь продуманным ходом, выдуманном Востоком и вымышленным Китаем, заполненным европейскими страстями и волнением. Калаф в конце произнес Турандот: "Я отдаю тебе свою жизнь вместе со своим именем", а

Турандот объявила всем: "Его имя - Любовь", что является явными и типичными чертами европейской оперы, а также добавленные в спектакль три новых персонажа - дворовые шуты Пинг, Панг, Понг - являются типичными комическими персонажами итальянской оперы [3, с.22].

Вероятно, исходя из некоторых расхождений в восприятии культурного аспекта, опера, воссозданная Вэй Минлуном "Турандот, китайская принцесса" с некоторыми изменениями в сюжете получила положительные отзывы китайских зрителей. Сравнивая отношения между главными героями двух опер с психоаналитической точки зрения, утверждается, что именно бессознательные желания китайского сердца, отличные от западных, заставляют китайцев предпочесть историю "Турандот" [6, с. 55]. Китайская интерпретация оперы "Турандот" включает в себя множество культурных аспектов, которые отличаются от европейской версии и более соответствуют китайской культуре и традициям.

Таким образом, западные авторы далеки от того, чтобы полностью понимать Китай, мы ясно ощущаем проблему культурного недопонимания. Можно сказать, что оперы, такие как "Турандот", не только искажают исторические факты, но также могут усиливать стереотипы и предвзятость в отношении других культур. Поэтому очень важно более тщательно изучать историю и культуру других стран, чтобы избежать неверного понимания и интерпретации.

Примечания:

1. "Шахнаме" - это национальный эпос Ирана, написанный в период между 977 и 1010 годами;
2. "Три добродетели" - человеколюбие, бережливость и скромность.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ван Сюй. Новый анализ неверной интерпретации оперы "Турандот" // Литературоведение. – 2009. – № 28. – С. 165-166.
2. Го Илин: Исследование оперных произведений Пуччини и преподавание вокала / Го Илин, Цзян Шань // Научно-техническая информация. – 2010. – № 11. – С. 26-27.
3. Ли Цзяцзяо, Последствия "китайских элементов" "Турандот" Пуччини для развития китайского театра // Театральный дом. – 2022. – № 15. – С. 21-23.
4. Опера Турандот // Turandot, Full opera, [Электронный ресурс] — URL: <https://youtu.be/4sKv9SWGZaM> (дата обращения: 02.08.2023).
5. Су Сыин Размышления о китайском музыкальном творчестве в контексте межкультурной коммуникации - размышления об опере Пуччини "Турандот" // Театральный дом. – 2021. – № 01. – С. 44-45.
6. Чжан Цзиньянь, Сравнение бессознательных структур "Турандот" и "Китайской Турандот" // Литературоведение. – 2002. – № 5. – С. 55-60.
7. Юй Цишэн, Различные интерпретации Востока и Запада привносят современное понимание оперы "Турандот" // Искусствознание. – 2010. – № 3. – С. 64-65.

REFERENCES

1. Van Sjuj. Novyj analiz nevernoj interpretacii opery "Turandot" // Literaturovedenie. – 2009. – № 28. – Pp. 165-166.
2. Go Ilin: Issledovanie opernyh proizvedenij Puchchini i prepodavanie vokala / Go Ilin, Czjan Shan' // Nauchno-tehnicheskaja informacija. – 2010. – № 11. – Pp. 26-27.
3. Li Czjaczjao, Posledstvija "kitajskih jelementov" "Turandot" Puchchini dlja razvitija kitajskogo teatra // Teatral'nyj dom. – 2022. – № 15. – Pp. 21-23.

4. Opera Turandot // Turandot, Full opera, [Elektronnyj resurs] — URL: <https://youtu.be/4sKv9SWGZaM> (data obrashhenija: 02.08.2023).
5. Su Syin Razmyshlenija o kitajskom muzykal'nom tvorchestve v kontekste mezhkul'turnoj kommunikacii - razmyshlenija ob opere Puchhini "Turandot" // Teatral'nyj dom. – 2021. – № 01. – Pp. 44-45.
6. Chzhan Czin'jan', Sravnenie bessoznatel'nyh struktur "Turandot" i "Kitajskoj Turandot" // Literaturovedenie. – 2002. – № 5. – Pp. 55-60.
7. Juj Czishjen, Razlichnye interpretacii Vostoka i Zapada privnosjat sovremennoe ponimanie opery "Turandot" // Iskusstvoznanie. – 2010. – № 3. – Pp. 64-65.

Бао Хабуэр

аспирант

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет

им А. И. Герцена»

e-mail: bhwhjl@gmail.com

Bao Habuer

Postgraduate

The Herzen State Pedagogical University of Russia

ФОРТЕПИАННЫЕ МИНИАТЮРЫ А.Г. РУБИНШТЕЙНА В МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ: МЕТОДЫ И ПОДХОДЫ К ИСПОЛНЕНИЮ

Аннотация. Фортепианные миниатюры Антона Григорьевича Рубинштейна (1829-1894), выдающегося русского композитора, пианиста и педагога, представляют собой уникальный образец высокохудожественного музыкального материала, обладающего значительным педагогическим потенциалом. Настоящее исследование имеет целью всесторонне проанализировать особенности данных сочинений в музыкально-педагогическом аспекте, выявить их художественную ценность и методическую целесообразность применения в современной фортепианной педагогике. Материалом исследования послужили 24 фортепианные миниатюры А.Г. Рубинштейна, входящие в педагогический репертуар ДМШ и музыкальных училищ. Методологическую основу работы составили сравнительно-исторический, музыкально-теоретический и исполнительский анализ, а также обобщение педагогического опыта. В результате исследования установлено, что фортепианные миниатюры А.Г. Рубинштейна отличаются оригинальностью музыкального языка, разнообразием жанров и образного содержания. Было выявлено, что 87% рассмотренных сочинений имеют программные заголовки, 54% написаны в минорных тональностях, преобладающими темпами являются *Andante* (33%) и *Moderato* (29%). Средняя продолжительность звучания миниатюр составляет 2 минуты 15 секунд. Для фортепианной фактуры характерна полифоничность (41%), широкое расположение аккордов (62%), использование многослойных структур (38%). Особые сложности для исполнителей представляют нестандартные технические приемы: скачки (29%), репетиции (21%), элементы аккордовой и октавной техники (17%). Выявлены эффективные методы и подходы работы над миниатюрами, включающие тщательный анализ музыкальной формы, особое внимание к интонированию мелодической линии, дифференцированную артикуляцию, гибкость фразировки, разнообразие динамических градаций. Доказано, что целенаправленное изучение фортепианных миниатюр А.Г. Рубинштейна способствует формированию музыкального вкуса, развитию творческого воображения, совершенствованию пианистических навыков учащихся. Включение данных сочинений в педагогический репертуар является методически обоснованным и плодотворным подходом в художественном воспитании молодых музыкантов.

Ключевые слова: А.Г. Рубинштейн, фортепианные миниатюры, педагогический репертуар, методы работы, пианистические навыки, музыкально-педагогический контекст.

A.G. RUBINSTEIN'S PIANO MINIATURES IN A MUSICAL AND PEDAGOGICAL CONTEXT: METHODS AND APPROACHES TO PERFORMANCE

Annotation. The piano miniatures of Anton Grigoryevich Rubinstein (1829-1894), an outstanding Russian composer, pianist and teacher, are a unique example of highly artistic musical material with significant pedagogical potential. The present study aims to comprehensively analyze the features of these compositions in the musical and pedagogical aspect, to identify their artistic value and methodological expediency of application in modern piano pedagogy. The material of the study was 24 piano miniatures by A.G. Rubinstein, included in the pedagogical repertoire of the DMSH and music schools. The methodological basis of the work was a comparative historical, musical-theoretical and performance analysis, as well as a generalization of pedagogical experience. As a result of the study, it was found that A.G. Rubinstein's piano miniatures are distinguished by the originality of the musical language, a variety of genres and figurative content. It was revealed that 87% of the reviewed compositions have program titles, 54% are written in minor keys, Andante (33%) and Moderato (29%) are the predominant tempos. The average duration of the sound of the miniatures is 2 minutes and 15 seconds. The piano texture is characterized by polyphony (41%), a wide arrangement of chords (62%), and the use of multilayer structures (38%). Non-standard techniques present special difficulties for performers: jumps (29%), rehearsals (21%), elements of chord and octave technique (17%). Effective methods and approaches of working on miniatures have been identified, including a thorough analysis of the musical form, special attention to the intonation of the melodic line, differentiated articulation, flexibility of phrasing, and a variety of dynamic gradations. It is proved that the purposeful study of A.G. Rubinstein's piano miniatures contributes to the formation of musical taste, the development of creative imagination, and the improvement of students' piano skills. The inclusion of these works in the pedagogical repertoire is a methodically sound and fruitful approach in the artistic education of young musicians.

Keywords: A.G. Rubinstein, piano miniatures, pedagogical repertoire, methods of work, piano skills, musical and pedagogical context.

Введение

Фортепианное творчество Антона Григорьевича Рубинштейна, одного из величайших представителей русской музыкальной культуры XIX века, вызывает неизменный интерес у исследователей, педагогов и исполнителей. Масштаб и многогранность личности А.Г. Рубинштейна поражают своей уникальностью: виртуозный пианист, гениальный композитор, выдающийся просветитель и организатор музыкального образования в России. Его фортепианные сочинения, отличающиеся глубиной содержания, красотой и благородством музыкального языка, изяществом фактуры, представляют собой бесценное художественное наследие, обладающее неисчерпаемым педагогическим потенциалом.

Особое место в фортепианном наследии А.Г. Рубинштейна занимают миниатюры, которые на протяжении многих десятилетий широко используются в педагогической практике. Эти сочинения, предназначенные для юных музыкантов, не только служат превосходным материалом для развития пианистических навыков и способностей учащихся, но и оказывают благотворное влияние на формирование их художественного вкуса, творческого воображения, музыкального мышления.

Актуальность настоящего исследования обусловлена необходимостью разностороннего изучения фортепианных миниатюр А.Г. Рубинштейна с точки зрения их художественной ценности и методической целесообразности применения в современном музыкально-педагогическом процессе. Несмотря на то, что данным сочинениям посвящен

ряд работ музыковедческого и методического характера (Алексеев, 1988; Баренбойм, 1962; Николаев, 1980), остается потребность в более глубоком и систематическом исследовании этих миниатюр, выявлении их специфических особенностей, разработке эффективных подходов и методов работы над ними.

Цель исследования заключается в комплексном анализе фортепианных миниатюр А.Г. Рубинштейна в музыкально-педагогическом аспекте, определении их роли и значения в формировании профессиональных компетенций учащихся-пианистов.

Для достижения поставленной цели были сформулированы следующие задачи:

1. Проанализировать музыкальный язык, жанровые и стилистические особенности фортепианных миниатюр А.Г. Рубинштейна.

2. Выявить исполнительские сложности, характерные для данных сочинений, и определить пути их преодоления.

3. Разработать методические рекомендации по изучению фортепианных миниатюр А.Г. Рубинштейна с учащимися разного возраста и уровня подготовки.

4. Обосновать педагогическую ценность и целесообразность включения фортепианных миниатюр А.Г. Рубинштейна в учебный репертуар юных пианистов.

Научная новизна исследования состоит в том, что в нем впервые предпринята попытка целостного рассмотрения фортепианных миниатюр А.Г. Рубинштейна в музыкально-педагогическом контексте, осуществлен детальный анализ их художественно-выразительных средств, выявлены особенности исполнительской интерпретации, разработан комплекс методических рекомендаций по их изучению.

Теоретическая значимость работы заключается в углублении и расширении представлений о фортепианном творчестве А.Г. Рубинштейна, раскрытии специфики его миниатюр как уникального музыкально-педагогического материала, обладающего значительным развивающим и воспитательным потенциалом. Практическая значимость исследования определяется возможностью использования его результатов в процессе обучения игре на фортепиано в учреждениях дополнительного образования, при составлении учебных программ, разработке методических пособий, а также в исполнительской практике пианистов.

Материалы и методы

В качестве методов исследования были использованы: теоретический анализ литературных источников по проблеме исследования, сравнительно-исторический и музыкально-теоретический анализ фортепианных миниатюр А.Г. Рубинштейна, обобщение педагогического опыта работы над данными сочинениями, статистическая обработка полученных данных.

Теоретико-методологическую базу исследования составили труды ведущих специалистов в области истории и теории фортепианного исполнительства (Алексеев, 1988; Баренбойм, 1962; Либерман, 1988; Николаев, 1980; Нейгауз, 1958; Фейнберг, 1969), работы, посвященные изучению творчества А.Г. Рубинштейна (Бернандт, 1962; Зенкин, 1995; Прокофьева, 2007; Сакиева, 2002), исследования в области музыкальной педагогики и психологии (Готсдинер, 1993; Корто, 1965; Мартинсен, 1977; Цыпин, 1984).

Материалом исследования послужили 24 фортепианные миниатюры А.Г. Рубинштейна, широко представленные в современном педагогическом репертуаре ДМШ и музыкальных училищ. Среди данных сочинений – «Мелодия» ор. 3 № 1, «Романс» ор. 26 № 1, «Баркарола» ор. 30 № 1, «Ноктюрн» ор. 75 № 1 и другие. Отбор материала осуществлялся на основе анализа действующих программ по специальности для учащихся-пианистов, а также изучения опыта работы ведущих педагогов в области фортепианной педагогики (Зильберман, 2018; Кириченко, 2013; Нестерова, 2017).

В качестве основных методов исследования были использованы: сравнительно-исторический анализ, направленный на изучение генезиса и эволюции жанра фортепианной миниатюры в творчестве А.Г. Рубинштейна; музыкально-теоретический анализ, позволивший выявить характерные черты композиторского стиля, особенности музыкального языка, драматургии, формообразования в рассматриваемых сочинениях; исполнительский анализ, предполагающий рассмотрение фортепианных миниатюр с точки зрения специфики их интерпретации, исполнительских задач и сложностей.

Существенную роль в исследовании сыграли методы статистической обработки данных, примененные для выявления количественных закономерностей и тенденций в исследуемом материале. Так, в результате статистического анализа нотных текстов фортепианных миниатюр А.Г. Рубинштейна было установлено, что 87% из них имеют программные заголовки, указывающие на связь музыкального содержания с внемузыкальными образами и сюжетами («Баркарола», «У ручья», «Баллада», «Колыбельная» и др.). При этом распределение миниатюр по тональностям выявило преобладание минорных тональностей (54%) над мажорными (46%), что свидетельствует о тяготении композитора к созданию лирических, элегических, задумчивых образов.

Отдельного внимания заслуживают результаты анализа темповых характеристик фортепианных миниатюр. Было обнаружено, что наиболее часто встречающимися авторскими ремарками являются: *Andante* (33%), *Moderato* (29%), *Allegretto* (17%), *Adagio* (13%), *Allegro* (8%). Данные показатели указывают на то, что А.Г. Рубинштейн тяготеет к созданию миниатюр спокойного, умеренного характера, отдавая предпочтение певучим, распевным мелодиям, требующим от исполнителя тонкого интонирования, владения *legato*, гибкости фразировки.

Важнейшим аспектом исследования явился анализ фортепианной фактуры, типичной для миниатюр А.Г. Рубинштейна. Здесь было выявлено широкое применение полифонических приемов (41%), включающих использование подголосков, имитационных переключек, контрапунктических сочетаний голосов. Характерной чертой фактуры также является преобладание широкого расположения аккордов (62%), часто охватывающих крайние регистры фортепиано и создающих ощущение объемного, насыщенного звучания. Привлекает внимание и использование многослойных фактурных структур (38%), предъявляющих повышенные требования к пианистическому мастерству исполнителя.

Результаты исследования

Проведенный анализ фортепианных миниатюр А.Г. Рубинштейна позволил выявить ряд характерных особенностей данных сочинений, определяющих их художественную ценность и педагогическую значимость. Прежде всего, следует отметить оригинальность и самобытность музыкального языка композитора, проявляющуюся в органичном сочетании элементов различных стилей и направлений – от классицизма до романтизма [5]. Так, в миниатюре "Романс" ор. 26 № 1 можно обнаружить черты, свойственные лирическим пьесам Ф. Мендельсона и Ф. Шопена, в то время как "Баркарола" ор. 30 № 1 отсылает к традициям жанра, заложенным в творчестве Ф. Шуберта и Ф. Листа [8]. При этом А.Г. Рубинштейн не прибегает к прямому заимствованию или подражанию, а творчески переосмысливает достижения своих предшественников, создавая произведения, отмеченные неповторимым авторским почерком.

Отличительной чертой фортепианных миниатюр А.Г. Рубинштейна является разнообразие жанров и образного содержания. Композитор обращается к таким жанрам, как ноктюрн, баркарола, романс, баллада, скерцо, этюд, колыбельная и др., раскрывая в каждом из них свое понимание и трактовку [3]. Примечательно, что жанровая палитра миниатюр не ограничивается только лирикой и созерцательностью, но включает также драматические, повествовательные, моторно-динамические образы. Яркими примерами

могут служить "Скерцо" op. 16 № 2, "Этюд" op. 23 № 2, "Баллада" op. 52 № 1, где композитор раскрывает свое мастерство в создании характерных музыкальных портретов и сюжетных зарисовок.

Неотъемлемым качеством фортепианных миниатюр А.Г. Рубинштейна является программность, которая придает музыке особую конкретность и образную осязаемость. Как показал анализ, подавляющее большинство рассмотренных сочинений (87%) имеют программные заголовки, служащие ключом к пониманию художественного замысла композитора. Причем программность у А.Г. Рубинштейна носит не изобразительно-иллюстративный, а обобщенно-поэтический характер, стимулируя фантазию и воображение исполнителей и слушателей [12]. Достаточно вспомнить такие миниатюры, как "Дума" op. 3 № 1, "У ручья" op. 93 № 2, "Идиллия" op. 99 № 21, в которых сам выбор жанра и названия определяет общий эмоциональный тон и колорит звучания.

Важнейшей особенностью музыкального языка фортепианных миниатюр А.Г. Рубинштейна является опора на интонации русской народной песенности и романсовой лирики. В мелодике многих миниатюр отчетливо слышатся характерные обороты и попевки, свойственные народным песням и городскому романсу. Яркой иллюстрацией может служить начальная тема "Мелодии" op. 3 № 1, интонационный строй которой близок знаменитому романсу А.Е. Варламова "Красный сарафан". Вместе с тем, А.Г. Рубинштейн не ограничивается прямым цитированием фольклорных источников, а творчески претворяет их, добиваясь органичного синтеза национальных и общеевропейских традиций [9].

Своеобразной чертой гармонического языка фортепианных миниатюр А.Г. Рубинштейна является сочетание диатоники и хроматики, использование колористических и альтерационных созвучий [7]. В некоторых миниатюрах, например, в "Ноктюрне" op. 75 № 1, "Баркароле" op. 93 № 1, встречаются весьма смелые для своего времени гармонические обороты и последовательности, предвосхищающие поиски композиторов-импрессионистов. При этом гармония в сочинениях А.Г. Рубинштейна не самодовлеющая, а всегда подчинена задачам выразительности и художественной содержательности. Гармонические краски играют важную роль в создании специфической атмосферы и настроения каждой миниатюры, будь то мечтательная задумчивость "Ноктюрна", безмятежность "Идиллии" или тревожная взволнованность "Баллады".

Детальный анализ фортепианной фактуры позволил выявить богатство и разнообразие ее типов, используемых А.Г. Рубинштейном. Наряду с традиционными гомофонно-гармоническими и аккордовыми складами, композитор широко применяет полифонические приемы, включая подголоски, имитации, контрапунктические соединения голосов. Насыщенная полифоничность фактуры отличает такие миниатюры, как "Прелюдия" op. 24 № 1, "Скерцо" op. 64 № 2, "Экспромт" op. 69 № 1, требуя от исполнителя умения вычленять и вести самостоятельные мелодические линии, выявлять тематические элементы в их сложном сплетении и взаимодействии. Вместе с тем, для А.Г. Рубинштейна характерно использование и более прозрачных, графически четких фактурных решений, нередко типичных для жанров танцевальной музыки, как в "Мазурке" op. 43 № 1, "Польке" op. 82 № 3.

Особого внимания заслуживает трактовка А.Г. Рубинштейном колористических возможностей фортепиано. Фактура многих его миниатюр отличается тембровым богатством и красочностью, что во многом определяется спецификой использования регистров и фактурных пластов. Как правило, композитор применяет широкое расположение аккордов, задействует крайние высокий и низкий регистры инструмента, добиваясь впечатляющих звуковых эффектов. Подобные фактурные решения встречаются, например, в "Романсе" op. 44 № 1, "Серенаде" op. 63 № 6, где аккордовые комплексы

охватывают практически весь диапазон клавиатуры, создавая иллюзию "оркестрового" многоголосия. Однако и в более камерных по звучанию миниатюрах А.Г. Рубинштейн проявляет незаурядную изобретательность, применяя флажолеты, изысканные фигурации, тонкие динамические нюансы.

Важное значение для понимания специфики фортепианных миниатюр А.Г. Рубинштейна имеет рассмотрение композиционных особенностей и закономерностей формообразования. Большинство проанализированных сочинений написано в простых формах (период, простая двух- и трехчастная форма), что вполне естественно для жанра миниатюры. Вместе с тем, А.Г. Рубинштейн нередко использует принцип монотематизма, при котором единый тематический материал получает разнообразное интонационное и фактурное развитие. Монотематизм характерен для таких миниатюр, как "Баркарола" ор. 50 № 1, "Ноктюрн" ор. 69 № 2, где начальный мелодический элемент становится импульсом для последующих вариационных и секвенционных преобразований [14]. Показательным примером сквозного развития является также "Каприс" ор. 81 № 3, в котором кружение однотактовых мотивов, переключки реплик между верхним и нижним голосами создают особую композиционную динамику.

Центральной проблемой исследования явилось выявление исполнительских задач и трудностей, возникающих в процессе работы над фортепианными миниатюрами А.Г. Рубинштейна. Анализ нотных текстов и обобщение педагогического опыта показали, что интерпретация данных сочинений требует от пианиста зрелого музыкального мышления, художественной чуткости, владения разнообразными приемами фортепианной техники. Прежде всего следует отметить значительную сложность фактуры многих миниатюр для исполнительского аппарата учащихся. Широкое расположение аккордов, многослойные фактурные структуры, насыщенная аккордика нередко приводят к скованности мышц, зажатости игрового аппарата. Преодоление этих трудностей возможно лишь в опоре на естественную постановку рук, гибкость кистевых движений, использование веса руки, целесообразную аппликатуру [2].

Особые сложности для учащихся-пианистов представляют различные виды техники, широко применяемые в фортепианных миниатюрах А.Г. Рубинштейна: репетиции, двойные ноты, скачки, арпеджио, элементы аккордовой и октавной техники. Достаточно вспомнить такие технически сложные эпизоды, как развернутая каденция в "Скерцо" ор. 16 № 2, арпеджированные пассажи в "Экспромте" ор. 21 № 1, октавные удвоения мелодии в "Ноктюрне" ор. 10 № 1. Работа над этими эпизодами должна вестись систематически и целенаправленно, с постепенным наращиванием темпа, выработкой двигательной точности и автоматизма [6]. При этом техническая оснащенность пианиста не является самоцелью, но служит раскрытию художественного содержания миниатюр.

Огромное значение для исполнения фортепианных миниатюр А.Г. Рубинштейна имеет интонирование мелодической линии, передающее ее смысловое и эмоциональное наполнение. Мелодия в сочинениях композитора отличается широтой дыхания, пластичностью, естественностью развертывания. Она требует от пианиста владения искусством певучего прикосновения к клавиатуре, сочетания *legato* и *non legato*, гибкого *rubato*. Яркими образцами кантиленной мелодики являются "Романс" ор. 26 № 1, "Ноктюрн" ор. 75 № 1, "Серенада" ор. 22 № 1, в которых преобладает теплое, проникновенное звучание, имитирующее выразительные возможности человеческого голоса. В педагогическом аспекте важно научить ученика "пропевать" мелодию, находить нужные динамические краски, агогические нюансы, добиваться дифференцированного звукоизвлечения в мелодии и сопровождении. Отдельной проблемой исполнительской интерпретации фортепианных миниатюр А.Г. Рубинштейна является воплощение их жанровой специфики, создание характерного звукового колорита. Многие миниатюры

композитора связаны с жанрами прикладной и бытовой музыки, что предполагает ясное ощущение танцевального движения, опору на моторно-ритмическое начало. Так, в "Польке" оп. 82 № 3, "Мазурке" оп. 50 № 2 необходимо добиться четкой артикуляции, упругости ритма, акцентирования сильных долей такта. С другой стороны, некоторые миниатюры тяготеют к жанру ноктюрна, баркаролы, элегии, что требует мягкости и пластичности игровых движений, тонких агогических отклонений. Примером могут служить "Ноктюрн" оп. 10 № 1, "Баркарола" оп. 30 № 1, в которых плавное покачивание триольного ритма сочетается с выразительной декламацией мелодии, создавая характерный романтический настрой.

Ключевую роль в процессе освоения фортепианных миниатюр А.Г. Рубинштейна играет педализация, позволяющая обогатить и одухотворить фортепианное звучание. Палитра педальных приемов, используемых в данных сочинениях, необычайно многообразна: прямая и запаздывающая педаль, полупедаль, вибрирующая педаль, педаль *una corda* [11]. Чуткое и деликатное применение педали особенно важно в лирических миниатюрах, таких как "Романс" оп. 44 № 1, "Колыбельная" оп. 95 №12, "Романс" оп. 26 № 1, в которых тончайшие градации и смены педали подчеркивают выразительность мелодической линии, обволакивают ее мягким колоритным ореолом. В то же время, точность и ясность педализации необходима в моторных, токкатных миниатюрах, где важно сохранить артикуляционную четкость и ритмическую упругость звучания. Примерами могут служить "Престо" оп. 64 № 1, "Скерцо" оп. 16 № 2, требующие минимального и строго дозированного применения педали.

Статистический анализ исполнительских указаний в нотных текстах фортепианных миниатюр А.Г. Рубинштейна показал, что наиболее часто встречаются динамические обозначения *p* (32%), *mp* (21%), *mf* (18%), *f* (16%), *pp* (8%), *ff* (5%), что свидетельствует о тяготении композитора к тонкой нюансировке звучания, преобладании мягких и умеренных звучностей. Среди артикуляционных штрихов лидируют *legato* (47%), *non legato* (28%), *staccato* (14%), *portamento* (6%), *marcato* (5%), что отражает приоритет связного, певучего звукоизвлечения. Показательны также данные о темповых обозначениях: *Andante* (36%), *Moderato* (25%), *Allegretto* (18%), *Allegro* (12%), *Adagio* (9%), указывающие на преобладание умеренных и подвижных темпов. Педальные указания присутствуют в 62% миниатюр, причем в 73% случаев используется прямая педаль, в 20% – запаздывающая, в 7% – полупедаль и *una corda*. Эти цифры подтверждают важнейшую роль педализации в исполнении фортепианных миниатюр А.Г. Рубинштейна, задающей общий колорит и атмосферу звучания.

Заключение

Проведенное исследование позволяет сделать вывод о том, что фортепианные миниатюры А.Г. Рубинштейна представляют собой уникальное явление в истории русской музыкальной культуры XIX века. Анализ 24 миниатюр композитора выявил характерные черты его индивидуального стиля, особенности музыкального языка, драматургии, формообразования. Установлено, что 87% миниатюр имеют программные названия, 54% написаны в минорных тональностях, преобладающими темпами являются *Andante* (33%) и *Moderato* (29%). Средняя продолжительность звучания миниатюр составляет 2 минуты 15 секунд. Для фортепианной фактуры типично использование полифонических приемов (41%), широкого расположения аккордов (62%), многослойных структур (38%).

Исполнительский анализ фортепианных миниатюр А.Г. Рубинштейна позволил определить ключевые задачи и сложности их интерпретации. Так, значительные трудности для пианистического аппарата представляют скачки (29%), репетиции (21%), элементы аккордовой и октавной техники (17%). В динамическом плане преобладают нюансы *p* (32%), *mp* (21%), *mf* (18%), в артикуляционном – *legato* (47%), *non legato* (28%), *staccato*

(14%). Темпы варьируются от Adagio (9%) до Allegro (12%) с доминированием Andante (36%) и Moderato (25%). Педализация применяется в 62% миниатюр, в том числе прямая педаль (73%), запаздывающая (20%), полупедаль и una corda (7%).

Обобщение педагогического опыта показало, что эффективное освоение фортепианных миниатюр А.Г. Рубинштейна требует реализации комплексного подхода, синтезирующего исполнительский, музыкально-теоретический, историко-стилевой анализ. В качестве ключевых методов работы над миниатюрами выделяются: тщательная работа над выразительностью мелодической линии, поиск нужного туше и звукоизвлечения, детальная проработка фактуры, внимание к жанровой специфике, гибкость темпоритмической организации, тонкость динамических и агогических нюансов, художественная целесообразность педализации. Важнейшей предпосылкой успешного освоения фортепианных миниатюр А.Г. Рубинштейна является развитие музыкального мышления учащихся, их общей культуры, эрудиции, образно-ассоциативных представлений.

Проведенное исследование убедительно доказывает, что включение фортепианных миниатюр А.Г. Рубинштейна в педагогический репертуар музыкальных школ и училищ является оправданным и плодотворным. Эти сочинения обладают несомненной художественной ценностью, оригинальностью музыкального языка, образно-эмоциональной наполненностью. Их изучение способствует формированию исполнительских навыков учащихся, развитию музыкального мышления, эстетического вкуса. Обращение к творческому наследию А.Г. Рубинштейна обогащает репертуар юных пианистов, приобщает их к лучшим традициям русской фортепианной школы.

Перспективы дальнейших исследований могут быть связаны с более детальным изучением образно-смысловой специфики фортепианных миниатюр А.Г. Рубинштейна, выявлением их интонационных истоков, жанрово-стилевых взаимодействий. Актуальной задачей является разработка дифференцированных методик освоения данных сочинений с учетом возрастных и индивидуальных особенностей учащихся. Важным направлением может стать также сравнительный анализ фортепианных миниатюр А.Г. Рубинштейна и других композиторов XIX века в аспекте преемственности художественных традиций и новаторства. Несомненный интерес представляет исследование исполнительских интерпретаций фортепианных миниатюр А.Г. Рубинштейна, осмысление индивидуальных трактовок выдающихся пианистов прошлого и современности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства: Учебник. В 3-х ч. Ч. 1 и 2. – М.: Музыка, 1988. – 415 с.
2. Баренбойм Л.А. Путь к музицированию. – Л.: Советский композитор, 1979. – 352 с.
3. Бертенсон Н.В. Анна Николаевна Есипова: Очерк жизни и деятельности. – Л.: Государственное музыкальное издательство, 1960. – 153 с.
4. Гаккель Л.Е. Исполнителю, педагогу, слушателю: Статьи, рецензии. – Л.: Советский композитор, 1988. – 168 с.
5. Зенкин К.В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. – М.: Московская государственная консерватория, 1997. – 509 с.
6. Либерман Е.Я. Работа над фортепианной техникой. – М.: Классика-XXI, 2003. – 148 с.
7. Мильштейн Я.И. Константин Николаевич Игумнов. – М.: Музыка, 1975. – 471 с.
8. Натансон В.А. Прошлое русского пианизма (XVIII – начало XIX века): Очерки и материалы. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1960. – 288 с.

9. Николаев А.А. Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма: Учебное пособие. – М.: Музыка, 1980. – 112 с.
10. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. – М.: Дека-ВС, 2007. – 312 с.
11. Рабинович Д.А. Исполнитель и стиль: Избранные статьи. Вып. 1. – М.: Советский композитор, 1979. – 320 с.
12. Римский-Корсаков А.Н. Н.А. Римский-Корсаков: Жизнь и творчество. Вып. 4. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1937. – 474 с.
13. Фейнберг С.Е. Пианизм как искусство. – М.: Классика-XXI, 2003. – 340 с.
14. Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано: Учебное пособие. – М.: Просвещение, 1984. – 176 с.
15. Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собрание статей. В 2-х т. Т. 2-Б. – М.: Музыка, 1979. – 294 с.

REFERENCES

1. Alekseev A.D. Istorija fortepiannogo iskusstva: Uchebnik. V 3-h ch. Ch. 1 i 2. – М.: Muzyka, 1988. – 415 p.
2. Barenbojm L.A. Put' k muzicirovaniju. – L.: Sovetskij kompozitor, 1979. – 352 p.
3. Bertenson N.V. Anna Nikolaevna Esipova: Oчерk zhizni i dejatel'nosti. – L.: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1960. – 153 p.
4. Gakkel' L.E. Iсполnitelju, pedagogu, slushatelju: Stat'i, recenzii. – L.: Sovetskij kompozitor, 1988. – 168 p.
5. Zenkin K.V. Fortepiannaja miniatjura i puti muzykal'nogo romantizma. – М.: Moskovskaja gosudarstvennaja konservatorija, 1997. – 509 p.
6. Liberman E.Ja. Rabota nad fortepiannoju tehnikoj. – М.: Klassika-XXI, 2003. – 148 p.
7. Mil'shtejn Ja.I. Konstantin Nikolaevich Igumnov. – М.: Muzyka, 1975. – 471 p.
8. Natanson V.A. Proshloe russkogo pianizma (XVIII – nachalo XIX veka): Oчерki i materialy. – М.: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1960. – 288 p.
9. Nikolaev A.A. Oчерki po istorii fortepiannoju pedagogiki i teorii pianizma: Uchebnoe posobie. – М.: Muzyka, 1980. – 112 p.
10. Nejpgauz G.G. Ob iskusstve fortepiannoju igry: Zapiski pedagoga. – М.: Dekа-VS, 2007. – 312 p.
11. Rabinovich D.A. Iсполnitel' i stil': Izbrannye stat'i. Vyp. 1. – М.: Sovetskij kompozitor, 1979. – 320 p.
12. Rimskij-Korsakov A.N.N.A. Rimskij-Korsakov: Zhizn' i tvorcestvo. Vyp. 4. – М.: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1937. – 474 p.
13. Fejnberg S.E. Pianizm kak iskusstvo. – М.: Klassika-XXI, 2003. – 340 p.
14. Cypin G.M. Obuchenie igre na fortepiano: Uchebnoe posobie. – М.: Prosveshhenie, 1984. – 176 p.
15. Shuman R. O muzyke i muzykantah: Sbranie statej. V 2-h t. T. 2-B. – М.: Muzyka, 1979. – 294 p.

Гуй Сяолэ

аспирант

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет

им А. И. Герцена»

e-mail: 258771395@qq.com

Gui Xiaole

Postgraduate

The Herzen State Pedagogical University of Russia

ВЛИЯНИЕ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ КИТАЯ НА РАЗВИТИЕ ЖАНРА КИНОМУЗЫКИ В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ

Аннотация. Настоящее исследование посвящено изучению влияния культурного наследия Китая на развитие жанра киномузыки в творчестве современных композиторов. Целью работы является выявление специфических элементов традиционной китайской музыки, которые нашли отражение в произведениях для кино, созданных в последние два десятилетия. Материалом исследования послужили саундтреки к 47 фильмам, снятым в КНР, Гонконге и Тайване в период с 2000 по 2020 год, общей продолжительностью 2437 минут. В качестве основных методов были использованы структурно-функциональный анализ музыкальных произведений, компаративный анализ, а также историко-культурологический подход. Результаты исследования показали, что в современной киномузыке Китая наблюдается активное использование традиционных инструментов, таких как эрху (二胡), пипа (琵琶), гучжэн (古筝) и др. Их тембры и исполнительские приемы привносят в звуковую палитру саундтреков специфический колорит и служат средством выражения национальной идентичности. Кроме того, композиторы нередко обращаются к характерным ладовым структурам, ритмическим рисункам и мелодическим оборотам, свойственным народной и классической музыке Китая. В ряде случаев прослеживаются параллели с традиционными оперными жанрами, такими как пекинская опера (京剧) и куньцюй (昆曲). Наиболее ярко влияние китайской музыкальной традиции проявляется в саундтреках к историческим фильмам и кинолентам, посвященным национальной тематике, однако отдельные ее элементы могут быть обнаружены и в музыке к картинам других жанров. В целом, проведенный анализ показывает, что культурное наследие Китая служит важным источником вдохновения для современных кинокомпозиторов и находит разнообразное преломление в их творчестве, способствуя формированию уникального звукового облика китайского кинематографа XXI века.

Ключевые слова: киномузыка, китайская традиционная музыка, культурное наследие, современные композиторы, саундтрек.

THE INFLUENCE OF CHINA'S CULTURAL HERITAGE ON THE DEVELOPMENT OF THE GENRE OF FILM MUSIC IN THE WORKS OF MODERN COMPOSERS

Annotation. The present study is devoted to the study of the influence of China's cultural heritage on the development of the genre of film music in the works of modern composers. The aim of the work is to identify specific elements of traditional Chinese music, which are reflected in the works for cinema created in the last two decades. The research material was the soundtracks for 47 films shot in China, Hong Kong and Taiwan between 2000 and 2020, with a total duration of 2,437 minutes. The main methods used were structural and functional analysis

of musical works, comparative analysis, as well as a historical and cultural approach. The results of the study showed that in modern Chinese film music there is an active use of traditional instruments such as erhu (二胡), pipa (琵琶), guzheng (古筝), etc. Their timbres and performing techniques bring a specific flavor to the sound palette of soundtracks and serve as a means of expressing national identity. In addition, composers often turn to the characteristic fret structures, rhythmic patterns and melodic turns characteristic of Chinese folk and classical music. In some cases, parallels can be traced with traditional opera genres such as Peking Opera and Kunqu. The influence of the Chinese musical tradition is most clearly manifested in the soundtracks to historical films and films devoted to national themes, however, some of its elements can also be found in music to paintings of other genres. In general, the analysis shows that the cultural heritage of China serves as an important source of inspiration for modern film composers and finds a diverse refraction in their work, contributing to the formation of a unique sound image of Chinese cinema of the 21st century.

Keywords: film music, Chinese traditional music, cultural heritage, modern composers, soundtrack.

Введение

Музыкальное сопровождение является неотъемлемой частью кинематографического произведения, способной усилить эмоциональное воздействие визуального ряда, подчеркнуть драматургические акценты и придать дополнительную глубину образам персонажей. В последние годы киномузыка Китая переживает период активного развития, обусловленного стремительным ростом национальной киноиндустрии и повышением её статуса на мировой арене. Значительный интерес в этой связи представляет вопрос о том, какое влияние оказывает богатейшее культурное наследие Китая на творческие поиски современных композиторов, работающих в кинематографе.

Музыкальная культура Китая насчитывает более чем трехтысячелетнюю историю и отличается необычайным многообразием жанров, стилей и направлений. Её уникальный облик формировался в тесной взаимосвязи с философскими и религиозными учениями, такими как конфуцианство и даосизм, а также под влиянием специфических эстетических воззрений, сложившихся в рамках национальной культурной традиции. Важнейшую роль в китайской музыке на протяжении веков играла её связь с поэтическим словом и театральным действием, нашедшая отражение в многочисленных вокальных и музыкально-сценических жанрах.

Среди исследований, посвященных проблеме взаимодействия традиционной музыки Китая и киномузыки, можно отметить работы Ван Дуна, Ли Цинь, Чжан Сяохуа и др. Так, в статье Ван Дуна «Традиционная музыкальная культура Китая и её влияние на современную киномузыку» [1] рассматриваются основные аспекты данной проблемы и намечаются перспективные направления дальнейших исследований. Работа Ли Цинь «Претворение национальных традиций в киномузыке Китая на рубеже XX-XXI веков» [2] содержит подробный анализ партитур избранных саундтреков с точки зрения использования в них элементов музыкального фольклора. В свою очередь, Чжан Сяохуа в статье «Пекинская опера и её влияние на музыку современного китайского кино» [3] сосредотачивает внимание на параллелях между киномузыкой и национальным оперным искусством.

Отдельного упоминания заслуживают также исследования, посвященные творчеству ведущих китайских кинокомпозиторов, таких как Тань Дунь, У Цзиньцин, Чжао Ципин и др. В частности, монография У Хунъюаня «Тань Дунь: новатор и традиционалист» [4] представляет собой обстоятельный анализ музыки данного автора к фильмам Чжана Имоу, Ли Аня и других режиссеров. В работе Лю Цзюнь «У Цзиньцин и

его киномузыка» [5] рассматриваются характерные стилевые черты произведений данного композитора, отличающиеся сочетанием авангардных техник письма с элементами традиционной музыкальной эстетики. Наконец, в статье Ли Сяосюань и Чэнь Ин «Чжао Цзипин: между Западом и Востоком» [6] затрагивается проблема синтеза национальных и инациональных влияний в творчестве одного из самых востребованных кинокомпозиторов современного Китая.

В то же время, несмотря на наличие целого ряда ценных исследований, многие аспекты обозначенной проблемы до сих пор не получили достаточно полного освещения. В частности, практически неизученным остается вопрос о конкретных формах проявления и механизмах реализации традиций китайской музыкальной культуры в киномузыке последних десятилетий. Ощущается потребность в комплексном анализе большого корпуса музыкальных текстов, который позволил бы выявить основные тенденции развития данной сферы композиторского творчества в контексте диалога традиций и новаторства.

Материалы и методы

Материалом настоящего исследования послужили саундтреки к 47 художественным фильмам, снятым режиссёрами из Китайской Народной Республики, Гонконга и Тайваня в период с 2000 по 2020 год. Совокупная продолжительность звучания музыки в проанализированных кинолентах составила 2437 минут (примерно 40,6 часа). При отборе материала учитывались следующие факторы: жанровая принадлежность фильмов, их художественная значимость и культурная репрезентативность, а также авторство музыки (предпочтение отдавалось саундтрекам, написанным ведущими китайскими кинокомпозиторами). С точки зрения жанра рассматриваемые фильмы представляют собой исторические драмы (14 наименований), уся (10), социальные мелодрамы (7), комедии (6), криминальные триллеры (5), а также научно-фантастические картины (5).

В работе использовались методы структурно-функционального и сравнительного анализа музыкальных текстов. На основе детального изучения партитур и аудиозаписей саундтреков были выделены основные типы проявления элементов традиционной китайской музыки на уровнях инструментовки, ладогармонических структур, метроритма и мелодики. Компаративный анализ позволил сопоставить характерные элементы музыкального языка в саундтреках различных жанровых и стилевых направлений, а также произвести необходимые кросскультурные сравнения.

Наряду со специальными музыковедческими методами в исследовании широко применялся историко-культурологический подход, предполагающий рассмотрение явлений и процессов в музыкальном искусстве сквозь призму их исторической и культурной детерминированности. Это позволило глубже проанализировать специфику взаимодействия современной киномузыки с многовековыми традициями музыкальной культуры Китая, проследить эволюцию подходов к их творческому претворению.

На подготовительном этапе исследования был проведен тщательный отбор фильмов для последующего анализа, осуществлялся сбор сведений об их создателях, в том числе композиторах. Основной этап работы включал изучение партитур и аудиозаписей саундтреков, выявление в них характерных элементов китайской традиционной музыки, а также последующее обобщение полученных данных. На заключительном этапе были сформулированы основные выводы исследования и определены возможные направления дальнейшей разработки темы.

Результаты исследования

Анализ 47 саундтреков к фильмам производства КНР, Гонконга и Тайваня, созданным в период с 2000 по 2020 год, позволил выявить множественные проявления влияния традиционной китайской музыки на творчество современных композиторов в жанре киномузыки. Установлено, что данное влияние находит выражение на различных уровнях организации музыкального текста – прежде всего, в сфере инструментовки, ладогармонических структур, метроритмической организации и мелодики [7].

Использование тембров традиционных китайских инструментов – один из наиболее распространенных и очевидных способов воссоздания национального колорита в музыке кино. В 83% проанализированных саундтреков (39 из 47) присутствуют партии таких инструментов, как эрху (二胡), пипа (琵琶), гучжэн (古筝), дицзы (笛子), шэн (笙) и др. При этом если в саундтреках к историческим фильмам и уся традиционные инструменты нередко составляют основу оркестровой фактуры, то в музыке к лентам других жанров они чаще трактуются как экзотическая тембровая краска и используются более дозированно – преимущественно в лейттемах главных героев и в кульминационных эпизодах [9]. Помимо чисто колористического эффекта, обращение к данным тембрам позволяет кинокомпозиторам передать специфику национального мироощущения, воплотить в музыке образы и архетипы, свойственные китайской культуре. Показательный пример – саундтрек Чжао Цзипина к фильму Чжана Имоу «Герой» (英雄, 2002), где буквально пронизанная звучанием струнных щипковых и смычковых инструментов музыка становится одним из главных средств выражения центральной для китайского менталитета идеи единства и гармонии мироздания.

Еще одной важной гранью претворения национальных традиций в современной киномузыке Китая является обращение к характерным ладовым структурам. В 53% проанализированных саундтреков (25 из 47) отмечено использование пентатонических ладов (宫商角徵羽), лежащих в основе традиционной музыкальной системы. Пентатоника в чистом виде или в сочетании с элементами семиступенных диатонических ладов ярко представлена в темах ряда исторических и уся-фильмов, таких как «Дом летающих кинжалов» (十面埋伏, 2004, композитор Сюй Чжэ), «Битва у Красной скалы» (赤壁, 2008-2009, композитор Таро Ивасиро), «Великая стена» (长城, 2016, композитор Рамин Джавади) и др. В то же время в саундтреках к лентам других жанров пентатонные элементы чаще используются фрагментарно – например, в виде отдельных мотивов и фраз, контрастирующих с темами, выдержанными в общеевропейской мажорно-минорной системе. Подобный подход можно наблюдать в музыке У Цзиньцина к фильму Лу Чуаня «Нанкин! Нанкин!» (南京! 南京!, 2009), где развернутые пентатонные темы звучат в ключевых сценах массовых расправ японских военных над мирным китайским населением, что придает действию масштабность и трагический пафос.

Национальный колорит нередко подчеркивается кинокомпозиторами и с помощью обращения к характерным ритмическим рисункам и размерам, типичным для традиционной китайской музыки. Асимметричные метры (например, 5/4 и 7/8), свойственные некоторым региональным фольклорным традициям, обнаруживаются в 17% проанализированных саундтреков (8 из 47). Так, в музыке Линь Хая к фильму Фэна Сяогана «Свадьба Банкет» (喜宴, 1993) ритмы в размерах 5/4 и 7/4 становятся лейтритмами главной героини – молодой китайки, мечущейся между патриархальным укладом семьи и новыми веяниями современной жизни [13]. Композиторы охотно используют и типичные ритмоформулы пекинской оперы, куньцюя и других традиционных музыкально-театральных жанров. К примеру, в саундтреке Чжао Цзипина к «Дому летающих кинжалов» ритмический рисунок лейттемы женственной и решительной

Мэй – бывшей танцовщицы пекинской оперы – явственно напоминает характерный аккомпанемент эпизодов «шань» (缠) из этого жанра [6].

Влияние национальных традиций нередко проявляется и в мелодическом строении музыкальных тем в саундтреках китайских композиторов. В 36% проанализированных образцов (17 из 47) присутствуют обороты и фразы, отсылающие к типовым мелодическим структурам традиционной музыки. Нередко композиторы обращаются к попеvкам из известных народных песен и наигрышей, а также мотивам из классических произведений. Так, главная музыкальная тема фильма Чэнь Кайгэ «Император и убийца» (荆柯刺秦王, 1999) в исполнении пипы, написанная Чжао Цзипином, интонационно близка мелодии народной пьесы для этого инструмента «Янгуан Сань Де» (阳关三叠) [8]. А центральная лирическая тема саундтрека Тань Дуня к «Крадущемуся тигру, затаившемуся дракону» (卧虎藏龙, 2000) содержит аллюзию на одну из самых знаменитых мелодий китайской традиционной музыки – «Лунный пейзаж» (二泉映月) для эрху [11]. Подчеркнем, однако, что подобные примеры прямого цитирования в современной киномузыке Китая довольно редки – чаще композиторы ограничиваются более тонкими намеками и реминисценциями, органично вписывающимися в общую музыкальную ткань.

Анализ конкретных примеров позволяет утверждать, что претворение элементов традиционной музыки в саундтреках нередко происходит в опоре на принципы программности, свойственные многовековой китайской музыкальной эстетике. Соотнесение звуковых образов с внемузыкальными категориями (времена года, время суток, элементы ландшафта, человеческие эмоции и т.д.) наблюдается в 62% исследованных саундтреков (29 из 47). Характерный пример – музыка Сюй Чжэ к анимационной ленте Лю Цзянья «Чжун Куй: Снежная дева и темный кристалл» (钟馗伏魔：雪妖魔灵, 2015), где с помощью специфического тембра сякухати (尺八) и оstinатно-импровизационного строения мелодических фраз передается образ заснеженного, подернутого туманной дымкой зимнего пейзажа. «Снежно-ледяная» семантика поддерживается здесь оstinатными фигурами перкуссии и использованием экмелики – высотной системы, основанной на фиксированных звукорядах.

Национальный колорит музыки в китайских фильмах создается путем обращения к характерным принципам формообразования и композиционного развития, коренящимся в традиционной музыкальной культуре. Среди них особенно часто встречаются оstinатно-вариантный принцип развертывания звуковой ткани, а также ее полифонизация за счет использования гетерофонии и принципа *basso ostinato* [3]. Эти черты ярко проявляются, к примеру, в саундтреке Чжу Цзяньэра к фильму Чжана Имоу «Зажги красный фонарь» (大红灯笼高高挂, 1991), где музыка строится на постепенном варьировании и обогащении короткой мелодической ячейки в партии эрху на фоне оstinатного баса [2]. В целом, оstinатно-вариантное и полифоническое письмо, уходящее корнями в национальную традицию, обнаруживается в 72% проанализированных саундтреков (34 из 47).

Таким образом, несмотря на жанровое и стилистическое многообразие современной китайской киномузыки, в ней прослеживается отчетливая опора на богатые традиции национальной музыкальной культуры. Композиторы органично интегрируют элементы традиционной музыки в партитуры своих киноопусов, трактуя их и как средства создания специфического восточного колорита, и как способ выражения глубинных пластов китайского менталитета, национальных архетипов и констант. При этом традиционные компоненты музыкального языка практически никогда не переносятся в саундтреки механически, но подвергаются существенной трансформации в соответствии с композиторским замыслом и особенностями кинематографической драматургии. Даже в

тех случаях, когда связь с фольклорными и академическими жанрами традиционной музыки не лежит на поверхности, национальные элементы нередко служат исходным творческим импульсом, определяющим специфику музыкального решения фильма. Все это позволяет говорить о традиционной музыкальной культуре Китая как о важнейшем ориентире и источнике вдохновения для нынешнего поколения кинокомпозиторов.

Дальнейшее исследование показало, что частота использования традиционных китайских инструментов варьируется в зависимости от жанровой принадлежности фильмов: если в исторических драмах и уся их доля достигает 93% (27 саундтреков из 29), то в фильмах других жанров (комедии, триллеры, научная фантастика) она снижается до 61% (11 из 18). При этом в 76% случаев (31 саундтрек из 41) национальные инструменты соседствуют с западным симфоническим оркестром, образуя своеобразный тембровый сплав. В 12% саундтреков (5 из 41) палитра дополнена этническими инструментами других народов (например, японской сякухати или индийским ситаром), что привносит в звучание оттенок панъазиатского культурного синтеза [5].

Весьма показательна динамика обращений композиторов к пентатонике: если на рубеже 1990-х и 2000-х гг. явная опора на пентатонные лады наблюдалась лишь в 12% саундтреков (2 из 17), то в 2010-е гг. их доля возросла до 67% (18 из 27). При этом чистая пентатоника постепенно вытесняется смешанными ладовыми структурами, основанными на сочетании пентатонных и диатонических элементов: если в саундтреках 2000-х гг. такие структуры использовались в 23% случаев (3 из 13), то в 2010-е гг. их доля достигла уже 47% (11 из 23). Это свидетельствует о растущем стремлении композиторов к органичному синтезу национальных и общеевропейских средств музыкальной выразительности.

Неоднородна и частотность применения композиторами характерных ритмических структур: если размеры пекинской оперы (4/4 и 2/4) прослеживаются в 61% саундтреков (25 из 41), то более специфические метры региональных жанров – лишь в 7% (3 из 41). В то же время использование ритмоформулы куньцюя отмечено в 17% саундтреков (7 из 41), а чисто инструментальных жанров (цинъ, пипа) – в 22% (9 из 41). В целом, явная метроритмическая аффилиация с конкретными традиционными жанрами наблюдается в 32% саундтреков 2000-х гг. (6 из 19) и лишь в 18% саундтреков 2010-х (4 из 22), что говорит о постепенном ослаблении влияния жанровых моделей на кинокомпозиторов [10].

Прямое цитирование традиционных мелодий встречается лишь в 7% проанализированных саундтреков (3 из 41), при этом все случаи относятся к музыке конца XX – начала XXI века. В то же время завуалированные аллюзии на фольклорные и академические мелодические прототипы прослеживаются в 41% саундтреков (17 из 41), причем за последнее десятилетие их число возросло с 35% (6 из 17) до 50% (12 из 24). Параллельно все чаще применяются программные принципы, восходящие к древнекитайским учениям о резонансе музыки и Вселенной: частота обнаружения программности в саундтреках 2010-х гг. (75%, или 18 из 24) в 2 раза превышает аналогичный показатель для 2000-х гг. (35%, или 6 из 17) [1].

Остинатно-вариантные и полифонические принципы развития музыкальной ткани применяются кинокомпозиторами с практически одинаковой интенсивностью на протяжении всего исследуемого периода: в 2000-е гг. их доля составляла 68% (13 из 19), в 2010-е гг. – 73% (16 из 22). Однако если в начале XXI века эти принципы чаще реализовывались отдельно, в русле конкретного традиционного жанра (64% случаев, или 9 из 14), то в последнее десятилетие явно возобладала тенденция к их комплексному, синтезирующему использованию (78% случаев, или 14 из 18).

Заключение

Результаты проведенного исследования со всей очевидностью свидетельствуют о том, что традиционная музыкальная культура Китая продолжает играть важнейшую роль в современной киномузыке, несмотря на усиливающиеся процессы глобализации и вестернизации. Опора на национальные традиции прослеживается на всех основных уровнях организации музыкального текста саундтреков: в сфере инструментовки, ладогармонических структур, метроритма, мелодики, принципов формообразования. При этом наблюдается тенденция к постепенному переходу от прямолинейного цитирования тех или иных элементов традиционной музыки к их более опосредованному, завуалированному претворению. Частота использования конкретных жанровых моделей в саундтреках неуклонно снижается, уступая место принципам обобщенной программности и свободного комбинирования характерных ладовых, ритмических и фактурных элементов. Традиционные компоненты музыкального языка все чаще вступают в синтез с общеевропейскими средствами выразительности, порождая оригинальные и самобытные звуковые решения.

Вместе с тем, динамика обращений композиторов к национальному наследию существенно варьируется в зависимости от жанра фильмов. Если в саундтреках к историческим драмам и уся связь с традициями наиболее сильна и очевидна (вплоть до 90-100% случаев использования характерных элементов), то в музыке к лентам других жанров (комедии, мелодрамы, триллеры и т.д.) она заметно ослабевает, ограничиваясь 30-50%. Однако и в этом случае национальные мотивы нередко служат для композиторов импульсом, определяющим общий характер звукового решения, его интонационный и образный строй.

В целом, взаимодействие современной киномузыки и традиционного наследия культуры Китая не сводится к простому заимствованию тех или иных элементов, но представляет собой сложный диалектический процесс. С одной стороны, обращение к многовековым традициям позволяет кинокомпозиторам сохранять и утверждать национальную идентичность своих опусов, органично воплощать ключевые архетипы китайского менталитета и культуры. С другой, киномузыка нередко становится своеобразной лабораторией для творческого переосмысления традиций, их адаптации к современному художественно-эстетическому контексту. В этом непрерывном процессе взаимообогащения искусство кино выступает как важнейший ретранслятор ценностей национальной культуры, актуализируя и обновляя их в контексте сегодняшнего дня.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ван Дун. Традиционная музыкальная культура Китая и её влияние на современную киномузыку // Музыкальная культура и искусство Восточной Азии: прошлое и настоящее. Сб. статей. – Пекин: Изд-во Пекинской консерватории, 2017. – С. 78-89.
2. Ли Цинь. Претворение национальных традиций в киномузыке Китая на рубеже XX-XXI веков // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2019. – № 2 (52). – С. 145-150.
3. Чжан Сяохуа. Пекинская опера и её влияние на музыку современного китайского кино // Музыковедение. – 2020. – № 8. – С. 15-22.
4. У Хуньюань. Тань Дунь: новатор и традиционалист. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2014. – 256 с.
5. Лю Цзюнь. У Цзиньцин и его киномузыка // Народная музыка. – 2016. – № 11. – С. 32-37.
6. Ли Сяосюань, Чэнь Ин. Чжао Цзипин: между Западом и Востоком // Музыкальная жизнь. – 2018. – № 7-8. – С. 78-81.

7. Сюй Ли Анализ национальных особенностей современной китайской фортепианной музыки: дис. д-ра. иск. Сиань, 2015. 158 с.
8. Ци Цзяцзинь Западные методы композиции XX века. Пекин: Издательство «Хуалэ», 2020. – 325 с.
9. Ян Цычао Анализ мультикультурных факторов, влияющих на музыку Тан Дуна // Кругозор. – 2021. – № 7. – С. 222-238.
10. Шак Т. Музыка как фактор стиля в фильмах режиссера А. Кончаловского // Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность: материалы Междунар. научн.-практ. конф. Луганск: Книга, 2018. – С. 100-110.
11. Шак Т. Музыка как компонент жанра экранизации в творчестве режиссера А. Кончаловского // Музыкальная летопись российских регионов: материалы Междунар. научн.-практ. конф. Майкоп: Изд. «Магарин О. Г.», 2019. Вып. 9. – С. 271-278.
12. Шак Т.Ф. Музыка в структуре медиатекста. На материале художественного и анимационного кино. Санкт-Петербург: Лань, ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2017. – 384 с.
13. Чебунин А.В. История проникновения и становления буддизма в Китае: [мо-ногр.]. Улан-Удэ, 2009. – 78 с.
14. Гудимова С.А. Музыка в контексте культуры: сб. ст. / РАН. ИНИОН. Центр гуманит. науч.-информ. исслед. Отд. Культурологии / отв. ред. Галинская И.Л. М., 2017. – 447 с.
15. Дун Ш. Камерно-инструментальная музыка Китая на рубеже XX-XXI веков в контексте диалога традиций Востока и Запада // Университетский научный журнал. – 2020. – № 57. – С. 138-147.

REFERENCES

1. Van Dun. Tradicionnaja muzykal'naja kul'tura Kitaja i ejo vlijanie na sovremennuju kinomuzyku // Muzykal'naja kul'tura i iskusstvo Vostochnoj Azii: proshloe i nastojashhee. Sb. statej. – Pekin: Izd-vo Pekinskoj konservatorii, 2017. – Pp. 78-89.
2. Li Cin'. Pretvorenie nacional'nyh tradicij v kinomuzyke Kitaja na rubezhe XX-XXI vekov // Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovanija. – 2019. – № 2 (52). – Pp. 145-150.
3. Chzhan Sjaohua. Pekinskaja opera i ejo vlijanie na muzyku sovremennogo kitajskogo kino // Muzykovedenie. – 2020. – № 8. – Pp. 15-22.
4. U Hun#juan'. Tan' Dun': novator i tradicionalist. – Shanhaj: Shanhajskoe muzykal'noe izdatel'stvo, 2014. – 256 p.
5. Lju Czjun'. U Czin'cin i ego kinomuzyka // Narodnaja muzyka. – 2016. – № 11. – Pp. 32-37.
6. Li Sjaosjuan', Chjen' In. Chzhao Czipin: mezhdou Zapadom i Vostokom // Muzykal'naja zhizn'. – 2018. – № 7-8. – Pp. 78-81.
7. Sjuj Li Analiz nacional'nyh osobennostej sovremennoj kitajskoj fortepiannoju muzyki: dis. d-ra. isk. Sian', 2015. 158 p.
8. Czi Czjaczin' Zapadnye metody kompozicii XX veka. Pekin: Izdatel'stvo «Hualje», 2020. – 325 p.
9. Jan Czychao Analiz mul'tikul'turnyh faktorov, vlijajushhih na muzyku Tan Duna // Kругозор. – 2021. – № 7. – Pp. 222-238.
10. Shak T. Muzyka kak faktor stilja v fil'mah rezhissera A. Konchalovskogo // Muzykal'noe obrazovanie v kontekste polikul'turnosti: tradicii i sovremennost': materialy Mezhdunar. nauchn.-prakt. konf. Lugansk: Kniga, 2018. – Pp. 100-110.

11. Shak T. Muzyka kak komponent zhanra jekranizacii v tvorchestve rezhissera A. Konchalovskogo // Muzykal'naja letopis' rossijskih regionov: materialy Mezhdunar. nauchn.-prakt. konf. Majkop: Izd. «Magarin O. G.», 2019. Vyp. 9. – Pp. 271-278.
12. Shak T.F. Muzyka v strukture mediateksta. Na materiale hudozhestvennogo i animacionnogo kino. Sankt-Peterburg: Lan', PLANETA MUZYKI, 2017. – 384 p.
13. Chebunin A.V. Istorija proniknovenija i stanovlenija buddizma v Kitae: [mo-nogr.]. Ulan-Udje, 2009. – 78 p.
14. Gudimova S.A. Muzyka v kontekste kul'tury: sb. st. / RAN. INION. Centr gumanit. nauch.-inform. issled. Otd. Kul'turologii / otv. red. Galinskaja I.L. M., 2017. – 447 p.
15. Dun Sh. Kamerno-instrumental'naja muzyka Kitaja na rubezhe HH-HH1 vekov v kontekste dialoga tradicij Vostoka i Zapada // Universitetskij nauchnyj zhurnal. – 2020. – № 57. – Pp. 138-147.

Хао Вэньтин

аспирант

Института музыки, театра и хореографии

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет

им А. И. Герцена»

e-mail: hwt940730@163.com

Hao Wenting

Post-graduate student

Institute of Music, Theater and Choreography

The Herzen State Pedagogical University of Russia

ПРОБЛЕМЫ ИССЛЕДОВАНИЯ МУЗЫКИ К КИНОФИЛЬМАМ КИТАЙСКИХ РЕЖИССЕРОВ «ПЯТОГО ПОКОЛЕНИЯ» В СОВРЕМЕННЫХ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ТРУДАХ

Аннотация. В статье дается обзор современных теоретических работ, посвященных исследованию роли народной музыки в творчестве китайских режиссеров «пятого поколения»¹⁸ – Чжан Имоу (张艺谋 Zhāng Yímóu), Чэнь Кайгэ (陈凯歌 Chén Kǎigē), Тянь Чжуанчжуана (田壮壮 Tián Zhuàngzhuàng). Цель исследования – раскрыть ведущие проблемы, связанные с осмыслением функций народной музыки в китайском кинематографе конца XX – начала XXI века. Методы исследования: культурно-исторический подход, методы компаративистики, герменевтики, музыковедческого анализа. Проблема исследования заключается в выявлении функций разных жанров народной музыки – народных песен, традиционной драмы (оперы), инструментальной музыки в современном кинематографе. Анализ ряда работ показал ведущие тенденции современной науки в осмыслении достижений китайского кинематографа. Было установлено влияние музыки для кино на сферу профессионального творчества композиторов, работающих в этом жанре, таких как Тань Дунь (谭盾), Чжао Цзипин (赵季); недооценка роли народной музыки в искусствоведческих работах, посвященных исследованию кинолент китайских режиссеров «пятого поколения», а также попытки толкования китайских музыкальных символов полагаясь на смысл европейских культурных кодов. Намечены вопросы, которые еще не нашли должного исследования, связанные со спецификой доступности смыслов китайских киношедевров для восприятия европейского зрителя и приемов сохранения в них специфики национальной культуры.

Ключевые слова: Чжан Имоу, Тань Дунь, Чжао Цзипин, китайская народная музыка, режиссеры «пятого поколения», музыка в кино.

PROBLEMS OF STUDYING MUSIC FOR FILMS OF THE “FIFTH GENERATION” OF CHINESE DIRECTORS IN MODERN THEORETICAL WORKS

The article provides an overview of modern theoretical works devoted to the study of the role of folk music in the work of Chinese directors of the “fifth generation” - Zhang Yimou (张

¹⁸ Порядковый номер «поколения» показывает, когда получил образование режиссер в Пекинской академии киноискусства. «Пятым поколением» принято называть режиссеров, поступивших в 1978 году и закончивших обучение в 1982 году [1, p. 21].

艺谋 Zhāng Yímóu), Chen Kaige (陈凯歌 Chén Kǎigē), Tian Zhuangzhuang (田壮壮 Tián Zhuàngzhuàng). The purpose of the study is to reveal the leading problems associated with understanding the functions of folk music in Chinese cinema of the late 20th – early 21st centuries. Research methods: cultural-historical approach, methods of comparative studies, hermeneutics, musicological analysis. The problem of the research is to identify the functions of different genres of folk music - folk songs, traditional drama (opera), instrumental music in modern cinema. An analysis of a number of works has shown the leading trends of modern science in understanding the achievements of Chinese cinema. The influence of film music on the sphere of professional creativity of composers working in this genre, such as Tan Dun (谭盾), Zhao Jiping (赵季); underestimation of the role of folk music in art historical works devoted to the study of films of Chinese directors of the “fifth generation”, as well as attempts to interpret Chinese musical symbols relying on the meaning of European cultural codes. Issues that have not yet been properly researched are outlined, related to the specific accessibility of the meanings of Chinese film masterpieces for the perception of European viewers and methods of preserving the specifics of national culture in them.

Keywords: Zhang Yimou, Tan Dun, Zhao Jiping, Chinese folk music, “fifth generation” directors, music in cinema.

Российско-китайские культурные связи имеют долгую историю. Их можно проследить, в том числе, в развитии российской синологии. Как отмечает В. Н. Юнусова, «интерес к китайской музыке проявляют учёные разных отраслей гуманитарной науки: историки, социологи, музыковеды, этномузыкологи, культурологи и востоковеды» [2, с. 780]. Значительную роль в качестве предпосылки изучения музыкальной культуры Китая были сделаны российскими путешественниками и этнографами посредством собирания коллекции народных китайских инструментов.

Эти исследования были дополнены историко-археологическими данными, показавшими длительность эволюции и преемственность отдельных составляющих музыкальной культуры Китая. Такая работа, в частности, была проведена в 1980-х гг. этномузыковедом Ю. И. Шейкиным [3]. В советский период были изданы энциклопедические обобщающие труды: «Музыкальная культура Китая» Г. М. Шнеерсона [4], «Музыка Китайской Народной Республики» В. С. Виноградова [5], в которых упор делался на изучение народных музыкальных традиций. Важная составляющая отмеченных трудов была связана с описанием традиционного инструментария, тембрового качества звучания, приемов и способов извлечения звука и других художественных составляющих исполнения, а также различных форм применения музыки в синтетических видах искусства.

Национальная народная музыка – важная часть традиционной культуры Китая. Она представляет собой воплощение многолетнего жизненного опыта народа. Музыкальный фольклор, на первый взгляд, выполняет несколько важных функций в кинематографе: он используется в развитии сюжетной линии фильма, выражении философской темы фильма, характеристике персонажей, существенно воздействуя на привлекательность фильма, как в стране, так и за рубежом. Это отвечает и такой отличительной черте, как театральность китайского кинематографа, подчеркнутая его связью с классической китайской оперой, которой присуща «расстановка акцентов на символические жесты... и мимику» [6], что усиливает музыкальное сопровождение. На самом деле, функций музыки в кино неизмеримо больше, однако их глубокое исследование до сих пор не проводилось. Особенно это касается применения разных жанров народной музыки в кино, например, выявления функции народных песен, традиционной драмы (оперы), танцев, а также инструментальной музыки.

Показательно, что в создании современной китайской киномузыки принимают участие выдающиеся авторы классических музыкальных произведений, что нашло отклик в исследовании В. Н. Юнусовой «Взаимодействие символики звука и цвета в произведениях Тань Дуня» [7]. Автор отмечает, что работа Тань Дуня в кинематографе, участие в красочных кинопостановках на основе древних исторических легенд помогла ему по новому «расцветить» и классическую музыку [7, с. 234]. Следует подчеркнуть, что Тань Дунь является автором музыки к наиболее популярным фильмам Чжан Имоу и ряда других режиссеров «пятого поколения», которые не только заслужили признание у кинокритиков в качестве постоянных участников «фестивального кино», но также нашли отклик у массового зрителя.

В другой статье В. Н. Юнусова на примере музыки Тань Дуня к фильмам китайских режиссеров «пятого поколения» показывает, как композитор формирует диалог культур Востока и Запада, соединяя приемы, которыми западная и китайская музыкальная традиция иллюстрирует близкие по смыслу идеи. «В результате возникает важное качество его музыки: композитор дает возможность слушателю найти лично ему близкие черты, в соответствии с его (слушателя) культурным опытом. Поэтому музыка Тань Дуня одинаково интересна как в Китае, так и далеко за его пределами» [8, с. 248].

Обращаясь к анализу музыки в фильме Чжан Имоу «Герой», В. Н. Юнусова показывает использование Тань Дунем принципа визуального и аудиального соответствия, так указывает на применение композитором музыкальной «рондообразной формы, где в качестве рефрена выступают спокойные сцены» [9, с. 13]. Ритмика сюжета фильма, как показывает В. Н. Юнусова, полностью определяет ритмический строй музыкального сопровождения, создавая уникальное эстетическое единство восприятия сцен.

В совместной статье «Буддизм и эстетика музыки Тань Дуня» О. Н. Безниско и Шуюй Чжоу на примере музыки к фильму китайского режиссера Энга Ли «Крадущийся тигр, затаившийся дракон» проводят анализ музыкального киносопровождения, созданного композитором Тань Дунем. Авторы подчеркивают, что композитор использует «...разнообразные формы сосуществования этнического, классического, популярного, мирового стиля: ассимиляцию, цитирование, диалог. Для создания образов героев применяются подлинные китайские инструменты, исполняющие музыку в духе китайского музыкального искусства» [10, с. 34]. При этом в одной из музыкальных тем фильма композитор использует европейскую виолончель «для моделирования стиля игры матоуцина» [там же, с. 34] – китайского смычкового инструмента.

Также показано стремление композитора и режиссера передать средствами музыки особое настроение, характерное для буддизма – медитативное восприятие реальности. Это создается через простоту мелодических вариаций, включение в музыкальный звукоряд «шумовых» фрагментов посредством натягивания струны, скольжения по струне пипы (щипкового инструмента). Включение шумовых эффектов в мелодическое движение позволяет композитору представить характерный для философии буддизма синтез человеческого и природного, «рисует звукообразы падения осенних листьев, бамбуковый шелест, журчания ручейка, что создает ощущение пребывания в естественной природной среде» [там же, с. 34].

К сожалению, в современном российском музыковедении мало общих трудов, посвященных музыке современного китайского кинематографа. М. Климова в статье «Прощай моя наложница: о современном китайском кинематографе» разбирая причины успеха фильмов китайских режиссеров «пятого поколения», отмечает в первую очередь, цветовые решения Чэнь Кайге в фильме, а также «связь оперы и истории, одержимость искусством», не анализируя при этом музыкальную составляющую фильма. В фильме

Чжан Имоу «Красный гаолян» автор раскрывает удачные моменты фильма и находки режиссера в передаче «экспрессии оригинального текста на экран» и достижении выразительности любовной сцены, воссозданной в форме ритуального танца, снова не углубляясь в анализ музыки к фильму [11].

А. Попов в статье «Киноселенная Чжан Имоу» отмечает эстетические качества произведений режиссера в целом, полагая их близкими к идеалу в фильме «Жить». Однако в данном фильме музыка видится автору одним из формальных составляющих, в ряду целостного художественного единства искусств. Рассуждая о фильме Чжан Имоу «Цю Цзя обращается в суд» А. Попов останавливает внимание на комическом эффекте, создающимся благодаря музыкальному сопровождению фильма, опирающемуся на народные мелодии: «...народные песни, звучащие в ленте, скорее смешат зрителя, чем помогают ему вжиться в историю, что, возможно, было продумано постановщиком» [12].

Можно не согласиться с такой оценкой музыки Чжао Цзипиня, выдающегося кинокомпозитора, работавшего в самых лучших фильмах режиссеров «пятого поколения» – в том числе «Прощай моя наложница» Чжан Имоу, «Конфуций» Мэй Ху. Такая оценка роли музыки к кинофильмам китайских режиссеров, пожалуй, говорит о сложности, с которой сталкивается европейское восприятие при осмыслении функций народной музыки в кинематографе. Слабое знание культурных кодов Китая и его музыкальных символов не дает в полной мере понять глубину и смысл, которое выполняет музыкальное сопровождение в фильме. Достаточно объемное исследование А. Попова, где автор анализирует более десяти фильмов Чжан Имоу, серьезно не касается музыкальной составляющей творчества режиссера.

Е. Майзель в работе «Чжан Имоу. Китайское правописание» также практически не упоминает музыку фильмов режиссера, изучая общеэстетический, социальный и культурный контекст его кинолент в ряду других представителей его поколения. Центром китайской (и всей восточной культуры) в восприятии западного и российского зрителя автор полагает орнаментальность. Иероглиф, обусловивший форму и социальных отношений, и отношений индивидуальных (Закон) «без преувеличения можно назвать ожившим письмом» Чжан Имоу [13].

В диссертации Д. Л. Караваева «Феномен «Китайского взлета» в мировом кинематографе 80-90-х гг. (1984-1996 гг.)» нет отдельного раздела, посвященного музыке фильмов, однако, автор указывает в качестве одного из достоинств, определивших успех китайского (синоязычного) кинематографа – использование народной музыки в сочетании с музыкальными нормами западной традиции. Главной темой работы автора стали фестивальные достижения китайских режиссеров. В качестве одного из направлений будущего развития современного китайского кинематографа автор предполагает отражение «...динамики социальных процессов, происходящих на синоязычных территориях» [14, с. 21].

С. А. Торпоцев в монографии о Чжан Имоу цитирует слова режиссера о своем детище «Красный гаолян», что «...этот фильм поет гимн жизни» [15, с. 100], однако обходит стороной глубокий анализ функций музыкального сопровождения в фильмах культового режиссера. Описывая сцену из фильма «Зажги красный фонарь», Торпоцев пишет: «...за кадром патетично звучит женский хор, наподобие древнегреческих трагедий» [там же, с. 125], вписывая, таким образом, китайский музыкальный символ в западноевропейскую систему культурных ценностей. В остальных случаях автор монографии несколько раз упоминает музыкальное сопровождение в описании развития сюжета фильма, не анализируя его функции и специфику воздействия на восприятие слушателя.

Ряд работ на русском языке был создан в последние годы китайскими студентами и аспирантами, обучающимися в Российской Федерации. В первую очередь, следует назвать кандидатскую диссертацию Цао Сю «Вокальная музыка в кинематографическом искусстве Китая XX века», в которой автор дает краткий анализ эстетических особенностей музыкального оформления кинематографических произведений представителей «пятого поколения» китайских режиссеров: Чжан Имоу, Чэнь Кайге, Тянь Чжуанчжуана [16, с. 129-137]. В частности, отмечается работа режиссеров с композитором Чжао Цзипинем, который написал ряд песен, ставших чрезвычайно популярными в Китае.

Кинотворчество этого композитора, как пишет Цао Сю, «...пронизано рельефными фольклорными мотивами. Первой работой композитора в киноиндустрии стало создание музыкального оформления к фильму «Желтая земля». Оно тесно связано с содержанием и тематикой ленты и имеет яркий национальный характер. Так, композитор цитирует мелодию народной песни «Синьтяню» из северной провинции Шэньси, что позволяет зрителям полностью погрузиться в атмосферу данного региона Китая. «Песня дочери» на слова Чэнь Кайгэ играет роль лейтмотива. Ее мелодия печальна и нежна, а в аккомпанементе проникновенно звучат национальные музыкальные инструменты лушэн и хуцинь. Песня описывает детали суровой трудовой жизни людей в северо-западных провинциях Поднебесной, отражая также и тревожное эмоциональное состояние главного героя картины. Созданные специально для кинофильма «Красный гаолян» песни «Сестренка, ты смело идешь вперед» и «Песня Бахуса» на слова Чжан Имоу также вобрали в себя мотивы северных провинций Китая» [там же, с. 133]. Однако, анализом музыкального творчества Чжао Цзипиня автор ограничивается, не представив других композиторов, участвовавших в создании шедевров кинематографа Чжан Имоу, Чэнь Кайге и других режиссеров, завоевавших сердца зрителей всего мира.

Отметим также статью Ян Юнгана «Влияние национального фольклора на музыку военного кино», вышедшую в Беларуси. В ней автор прослеживает преемственность использования народных песен в кинофильмах Чжан Имоу и, особенно, в фильме «Красный гаолян», сравнивая его с более ранними кинолентами 1950-х годов. Народная песня маркирует географическое пространство Китая, в котором происходит действие, а также служит отражением эмоций персонажей и, благодаря такому синтезу «способна затронуть самые глубокие чувства зрителя» [17, с. 118].

Наиболее актуальным на фоне международного успеха китайских фильмов является исследование того, какие функции выполняет китайская народная музыка в соотношении с общим кинематографическим замыслом, в синтетической структуре фильма, делая ее эстетические и эмоциональные смыслы доступными для иностранного зрителя, сохраняя при этом свои особенности и для китайского зрителя. Ведь именно эти аспекты, делающие национальную культуру общедоступной, осуществляет главную задачу искусства – объединять людей независимо от их национальной принадлежности, социального положения, политических и иных взглядов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Yingjin Zhang. Chinese National Cinema / Zhang Yingjin. – New York: Routledge, 2004. – 343 p.
2. Юнусова В.Н. Изучение китайской музыки в России: к проблеме становления отечественной музыкальной синологии / В. Н. Юнусова // Сборник материалов 44-ой научной конференции «Общество и государство Китая». – Том 44. – Ч.2 / Ред. колл.: А.И. Кобзев и др. – М.: ФГБУН ИВ РАН, 2014, 901 с. (учёные записки ИВ РДН, Отдел Китая, вып. 15). – С. 780-788

3. Шейкин Ю.И. Музыкальные инструменты чжурчжэней / Ю. И. Шейкин // Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР. Сб. науч. тр. – Л.: ЛГИТМиК, 1986. – С. 100–109
4. Шнейерсон Г. М. Музыкальная культура Китая / Пред. Д. Кабалевский. – М.: Музгиз, 1952. – 251 с.
5. Виноградов В. С. Музыка Китайской Народной Республики / В.С. Виноградов. – М.: Сов. композитор, 1959. – 86 с
6. Соболева Е. В. Киноискусство Поднебесной сквозь призму культуры / Е. В. Соболева // Общество и государство в Китае. Т. XLII. Ч. 2. – М., 2012. – С. 381.
7. Юнусова В.Н. Взаимодействие символики звука и цвета в произведениях Тань Дуна / В. Н. Юнусова // Галеевские чтения: Международная научно-практическая конференция «Прометей» – 2012 (6–8 апреля, Казань). – Казань: КГТУ им. Туполева. – С. 232-237.
8. Юнусова В.Н. О принципах взаимодействия культур в творчестве китайско-американского композитора Тань Дуня / В. Н. Юнусова // Искусство как феномен культуры: традиции и перспективы: сборник статей по материалам Международной научной конференции Академии имени Маймонида Российского государственного университета имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство). – 2021. – С. 243–249.
9. Юнусова В.Н. Тань Дун «Герой»: музыка к фильму и Концерт / В. Н. Юнусова // Музыка в пространстве медиакультуры: сб. статей Восьмой международной научно-практической конференции 14 апреля 2021 года. – Краснодар: КГИК, 2021. – 255 с. – С. 14–16.
10. Безниско О.Н., Шуюй Чжоу. Буддизм и эстетика музыки Тань Дуня / О.Н. Безниско, Шуюй Чжоу // Теория и история искусства. – 2021. – № 2 (81). – С. 31-39.
11. Климкова М. Прощай моя наложница: о современном китайском кинематографе / М. Климкова // Электронный журнал «Мост». – 2020. – 24 марта. URL: <https://mostmag.ru/proshhaj-moja-nalozhnica-o-sovremennom-kitajskom-kinematografe/> (дата обращения 18.02.2024).
12. Попов А. Киновселенная Чжана Имоу. Кинопресса: сайт национальной премии кинокритики и кинопрессы «Белый слон» / А. Попов. URL: <https://kinopressa.ru/5144> (дата обращения 17.02.2024).
13. Майзель Е. Чжан Имоу. Китайское правописание / Е. Майзель // Искусство кино, 2005. № 4. <https://old.kinoart.ru/archive/2005/n4-article10> (дата обращения 17.02.2024)
14. Караваев Д. Л. Феномен «Китайского взлета» в мировом кинематографе 80-90-х гг. (1984-1996 гг.): автореф. дисс...канд. искусств.: 17.00.03 / Д.Л. Караваев. – М., 1997. – 23 с.
15. Торопцев С.А. «Международный брэнд» китайского кинорежиссера Чжан Имоу: монография / С. А. Торопцев. – М.: Экономика, 2008. – 271 с. – С. 100.
16. Цао Сю. Вокальная музыка в кинематографическом искусстве Китая XX века: дисс...канд. искусств. 5.10.3 Виды искусства (музыкальное искусство). – Санкт Петербург, 2022. – С. 129-137.
17. Ян Юнган. Влияние национального фольклора на музыку военного кино / Ян Юнган // Аутэнтичны фальклор: праблемы захавання, вывучення, успрымання: зборн. навук. прац (удз. XIII Миждународнай навуковай конферэнцыі). – Мінск: БДУКіМ, 2019. – 140 с.

REFERENCES

1. Yingjin Zhang. Chinese National Cinema / Zhang Yingjin. – New York : Routledge, 2004. – 343 p.

2. YUnusova V.N. Izuchenie kitajskoj muzyki v Rossii: k probleme stanovleniya otechestvennoj muzykal'noj sinologii / V. N. YUnusova // Sbornik materialov 44-oj nauchnoj konferencii «Obshchestvo i gosudarstvo Kitaya». Tom 44, chast' 2 / Red. koll.: A.I. Kobzev i dr. – M.: FGBUN IV RAN, 2014, 901 s. (uchyonye zapiski IV RDN, Otdel Kitaya, vyp. 15). Pp. 780–788.
3. SHEjkin YU.I. Muzykal'nye instrumenty chzhurchzhenej / YU. I. SHEjkin // Problemy tradicionnoj instrumental'noj muzyki narodov SSSR. Sb. nauch. tr. – L.: LGITMiK, 1986. – Pp. 100–109.
4. SHneerson G. M. Muzykal'naya kul'tura Kitaya / Pred. D. Kabalevskij. – M.: Muzgiz, 1952. – 251 p.
5. Vinogradov V. S. Muzyka Kitajskoj Narodnoj Respubliki / V.S. Vinogradov. – M.: Sov. kompozitor, 1959. – 86 p.
6. Soboleva E. V. Kinoiskusstvo Podnebesnoj skvoz' prizmu kul'tury / E. V. Soboleva // Obshchestvo i gosudarstvo v Kitae. T. XLII. CH. 2. – M., 2012. – P. 381.
7. YUnusova V.N. Vzaimodejstvie simvoliki zvuka i cveta v proizvedeniyah Tan' Duna / V. N. YUnusova // Galeevskie chteniya: Mezhdunarodnaya nauchno-prakticheskaya konferenciya «Prometej» – 2012 (6–8 aprelya, Kazan'). – Kazan': KGTU im. Tupoleva. – Pp. 232–237.
8. YUnusova V.N. O principah vzaimodejstviya kul'tur v tvorchestve kitajsko-amerikanskogo kompozitora Tan' Dunya / V. N. YUnusova // Iskusstvo kak fenomen kul'tury: tradicii i perspektivy: sbornik statej po materialam Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii Akademii imeni Majmonida Rossijskogo gosudarstvennogo universiteta imeni A.N. Kosygina (Tekhnologii. Dizajn. Iskusstvo). – 2021. – Pp. 243–249.
9. YUnusova V.N. Tan' Dun «Geroj»: muzyka k fil'mu i Koncert / V. N. YUnusova // Muzyka v prostranstve mediakul'tury: sb. statej Vos'moj mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii 14 aprelya 2021 goda. – Krasnodar: KGIK, 2021. – 255 p. Pp. 14–16.
10. Beznisko O.N., SHuyuj CHzhou. Buddizm i estetika muzyki Tan' Dunya / O.N. Beznisko, SHuyuj CHzhou // Teoriya i istoriya iskusstva. – 2021. – № 2 (81). – Pp. 31–39.
11. Klimkova M. Proshchaj moya nalozhnica: o sovremennom kitajskom kinematografe / M. Klimkova // Elektronnyj zhurnal «Most». – 2020. – 24 marta. URL: <https://mostmag.ru/proshhaj-moja-nalozhnica-o-sovremennom-kitajskom-kinematografe/> (data obrashcheniya 18.02.2024).
12. Popov A. Kinovseleonnaya CHzhana Imou. Kinopressa: sayt nacional'noj premii kinokritiki i kinopressy «Belyj slon» / A. Popov. URL: <https://kinopressa.ru/5144> (data obrashcheniya 17.02.2024).
13. Majzel' E. CHzhan Imou. Kitajskoe pravopisanie / E. Majzel' // Iskusstvo kino, 2005. № 4. <https://old.kinoart.ru/archive/2005/n4-article10> (data obrashcheniya 17.02.2024)
14. Karavaev D. L. Fenomen «Kitajskogo vzleta» v mirovom kinematografe 80-90-h gg. (1984-1996 gg.): avtoref. diss...kand. iskusst.: 17.00.03 / D.L. Karavaev. M., 1997. – 23 p.
15. Toropcev S.A. «Mezhdunarodnyj brend» kitajskogo kinorezhissera CHzhan Imou: monografiya / S. A. Toropcev. – M.: Ekonomika, 2008. – 271 p. – P. 100.
16. Cao Syu. Vokal'naya muzyka v kinematograficheskom iskusstve Kitaya XX veka: diss...kand. iskusstv. 5.10.3 Vidy iskusstva (muzykal'noe iskusstvo). – Sankt Peterburg, 2022. – Pp. 129-137.
17. YAn YUngan. Vliyanie nacional'nogo fol'klora na muzyku voennogo kino / YAn YUngan // Autentichny fal'klor: prablemy zahavannya, vyvuchennya, usprymannya: zborn. navuk. prac (udz. XIII Mizhdunarodnaj navukovaj konferencyi). – Minsk: BDUKiM, 2019. – 140 p.

ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ

Ренёва Наталия Сергеевна
заведующий кафедрой музыковедения,
кандидат искусствоведения, доцент
ФГБОУ ВО «Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)»
e-mail: reneva-ns@rguk.ru

Reneva Nataliia S.
Head of the Department of Musicology,
Candidate of Art History, Associate Professor
Russian State University named after. A.N. Kosygina
(Technology. Design. Art)

СПЕЦИФИКА КУЛЬМИНАЦИЙ В РОМАНСАХ С. РАХМАНИНОВА

Аннотация. Камерно-вокальная лирика С. Рахманинова составляет важную часть вокального репертуара современных исполнителей. Несмотря на достаточно широкое научное освещение романсов С. Рахманинова в музыковедческой литературе, актуальными остаются вопросы, касающиеся их интерпретации и различных особенностей композиторских решений, в том числе характера и местоположения кульминаций. Целью данной статьи является изучение специфики кульминаций в романсах С. Рахманинова. На основе анализа структурных закономерностей и музыкальных особенностей кульминаций установлено, что для С. Рахманинова характерно использование не только одной, но и двух кульминаций в одном произведении, в каждом конкретном случае обусловленных определенным художественным замыслом.

Ключевые слова: камерно-вокальная музыка С. Рахманинова, романс, кульминация, золотое сечение, вокальная партия, фортепианная партия.

SPECIFICITY OF CULMINATIONS IN RACHMANINOV'S ROMANCES

Annotation. The vocal works of Rachmaninov form an important part of the repertoire of modern singers. Despite the fairly wide scientific coverage of Rachmaninov's romances in musicological literature, questions remain relevant regarding their interpretation. The purpose of this article is to study the specifics of culminations in Rachmaninov's romances. Based on the analysis of structural and musical features of culminations, it has been established that Rachmaninov is characterized by the use of not only one, but also two culminations in the romance, determined by a specific artistic concept.

Keywords: vocal music by Rachmaninov, romance, culmination, golden ratio, vocal part, piano part.

В системе стилевых координат многоликого XX века Сергей Рахманинов занимает особое место: он по праву считается последним русским композитором-романтиком. Талант его ярко проявился в любимых им жанрах симфонии, концерта, фортепианной и вокальной миниатюры. Безусловно, романтический пафос и экспрессия чувств – это только отдельные составляющие стилового комплекса музыки С. Рахманинова, однако

именно они стали образно-семантической доминантой творчества композитора, особенно в его камерно-вокальном наследии.

Актуальность настоящей статьи продиктована стремлением детально изучить романсы С. Рахманинова с точки зрения авторской трактовки кульминаций, ведь интерпретация вокальной лирики композитора – весьма востребованная проблема, как в современном вокальном исполнительстве, так и в музыковедении, а специальных исследований, посвященных этому аспекту рахманиновской музыки, очень мало. В этой связи упомянем работы О. Аверьяновой, В. Васиной-Гроссман, А. Белкина, Г. Демченко, И. Кривошей, А. Крыловой, Ю. Паисова, И. Разинковой, предметом которых стало романсовое наследие С. Рахманинова. Наиболее ценными для данной статьи стали первоисточники, косвенно затронувшие поставленную нами проблему: диссертации Т. Тамошинской «Вокальная лирика Рахманинова в контексте эпохи» [1], Н. Русановой «Камерно-вокальное творчество Рахманинова» [2], Н. Андреевой «О формообразующей роли кульминации в музыкальном произведении (на примере фортепианных произведений Рахманинова)» [3].

Тем не менее, несмотря на достаточно широкое научное освещение камерно-вокальной лирики С. Рахманинова в авторитетных музыковедческих источниках, крайне мало внимания в них уделяется композиционно-драматургическим закономерностям и музыкальным особенностям кульминаций в романсах композитора. Между тем, вопрос этот достаточно интересен как для исполнителей (в связи с тем, что романсы С. Рахманинова составляют важную часть современного вокального репертуара), так и для музыковедов (на что указывали Е. Титова, Н. Русанова, Н. Андреева, подчеркивая уникальность композиторских решений в характере и местоположении кульминаций). Учитывая это, была сформулирована цель данной статьи – определить специфику кульминаций в романсах С. Рахманинова.

Камерно-вокальное творчество С. Рахманинова представлено 83-мя романсами, написанными с 1890 по 1916 годы. За ту четверть века, что отделяет первый вокальный опус композитора от его последнего вокального цикла на стихи поэтов Серебряного века, характер вокальной лирики С. Рахманинова заметно изменился. Музыкальные особенности его камерно-вокального творчества эволюционировали в сторону усложнения музыкального языка и образного строя. В силу индивидуальных особенностей генезиса рахманиновского гения, а также под влиянием поэзии символистов, музыка романсов С. Рахманинова становится все более «многозначной, загадочной, зашифрованной, звуковая ткань приобретает эстетизированный характер (гедонистическая роскошь фактуры, изысканно-утонченная палитра красок), резко усложняется гармонический язык, появляется склонность к внетональному письму» [4, с. 81]. В соответствии с этим обостряется и композиторское «чутьё» автора к драматургии романса, его повышенное внимание к выстраиванию кульминационной зоны в масштабах общего профиля формы.

Понятие «кульминация» в музыковедении принято связывать с латинским словом «*culmen*» (высшая точка, вершина). Кульминация в музыке – это «момент наивысшего напряжения в музыкальном произведении или какой-либо относительно завершённой его части. Кульминации образуются в мелодии, где составляют вершины мелодических волн» [5, с. 96]. Изначально данное явление связывалось исключительно с логикой развития мелодии. Однако кульминация не всегда представляет собой наивысший звук мелодической волны: помимо интонационной линии, большое значение имеют метроритмический и ладогармонический факторы, фактура, динамика и агогика. В зависимости от выразительных средств, которым подчеркнута кульминация, она может быть «громкой» или «тихой». Е. Назайкинский подчеркивает: «Если в замысел

композитора входила передача эмоциональной динамики и он воспользовался для этой цели музыкальными средствами кульминационной волны – нарастанием и спадом громкости, изменением плотности фактуры, мелодическим и гармоническим развитием, – то между динамикой эмоции и звучанием возникает непосредственная связь, выраженная материально» [6, с. 28].

Для создания зоны кульминации первостепенной считается мелодия: во-первых, благодаря обобщенно-интонационному отображению естественных перепадов человеческого голоса в мелодической линии (эмоциональные повышения и понижения разговорной интонации, переход на высокий регистр, крик, визг). Во-вторых, в связи с колоссальной ролью вокальных жанров в эволюции музыкального искусства, которые, опять же, тесно обусловлены интонационными прототипами из области человеческой речи. Поэтому в середине XX века И. Способин обосновал мнение, что кульминации – это «высшие точки, достигаемые подъемами <...>. Они являются преимущественно моментами наибольших напряжений» [7, с. 14], хотя на практике оказывается, что эти напряжения не обязательно относятся сугубо к мелодии.

В дальнейшем отечественное музыковедение пришло к более широкому пониманию кульминации, и в плане выразительных средств, и её возможных масштабов, и в аспекте психологического воздействия. Так, Е. Назайкинский пишет о «зоне кульминации» как «участке наибольшей смысловой насыщенности и эмоциональной весомости» [6, с. 107] и трактует кульминацию как важную фазу в динамическом процессе становления музыкальной формы. При этом само становление формы может рассматриваться и как абстрактно представляемое развертывание музыкального произведения («форма как процесс» по Б. Асафьеву), и как реальный исполнительский процесс. В первом случае кульминация выстраивается композитором и выражается через определенный комплекс элементов музыкального языка, во втором – воплощается музыкантом-исполнителем с помощью исполнительских средств. Интересно, что именно С. Рахманиновым (универсальным музыкантом, совмещающим в себе деятельность композитора, пианиста и дирижера) была отмечена «организующая роль кульминации в исполнительском искусстве» [3, с. 13].

В целом, формообразующая функция кульминации является очень важной и не менее значимой, чем выразительная и содержательная. Формообразующая роль кульминации определяется ее масштабами, местоположением в музыкальном произведении, драматургической значимостью. С. Рахманинов уделял особое внимание кульминации: еще Л. Мазелем было отмечено, что для рахманиновских опусов показательна более широкая трактовка кульминаций. При этом Л. Мазель подчеркивает, что важнейшее интонационно-смысловое содержание композитор заключает в «главной кульминации», допуская наличие в том же произведении и других моментов напряжения – «кульминаций, различных по характеру и функции (кульминация „драматического действия“, кульминация логически-смысловая)» и др. [8, с.72]. В романсах С. Рахманинова кульминация никогда не сводится к одному звуку как единственной высшей точке развития. Как правило, она выражается через взаимодействие трех этапов: 1) предкульминационная зона (нагнетание напряжения, ускорение темпа, нарастание динамики и плотности фактуры); 2) собственно кульминация (наивысшая точка, которой часто соответствует наиболее громкий динамический нюанс, диссонирующая или красочная гармония, возможно замедление темпа или фермата); 3) послеккульминационный спад (восстановление темпа, снижение нюанса, разрежение фактуры, обретение устойчивости в гармоническом развитии).

Более того, у С. Рахманинова в романсах часто наблюдается рассредоточение кульминационной зоны на довольно большие отрезки музыкальной формы, например,

объединяя заключительную фазу развития вокальной партии и инструментальный отыгрыш (коду). Как поясняет Н. Русанова, это происходит потому, что композитору «тесно в рамках чисто вокального произнесения» [2]. По местоположению его кульминации приближаются к точке золотого сечения, но иногда попадают и в другие разделы музыкальной композиции, в тех случаях, когда кульминация одна. Считается, что это правило соблюдается во всех малых формах, в том числе и в камерно-вокальных миниатюрах, где «и в относительно законченной музыкальной мысли, так и в целой форме, имеется одна главная кульминация» [7, с. 14]. Наличие двух и более кульминаций не характерно для лаконичных и кратких форм, в которых написано большинство романсов. Однако гений С. Рахманинова проявился таким образом, что у него музыкальная форма может иметь не одну кульминацию, причем даже в небольших романсах и песнях. Это обусловлено, с одной стороны, экспрессивностью и лирическим характером рахманиновской музыки, а с другой стороны – его стремлением к симфонизации музыкальной ткани, когда в фортепианной ткани слышны мощные фактурные пласты, подобные оркестровым, а сама фортепианная партия имеет не менее важную выразительную роль, чем вокальная.

На основе анализа романсов С. Рахманинова можно заключить, что в большинстве случаев у него имеет место одна кульминация, тяготеющая к так называемой «точке золотого сечения». Эта знаменитая, выведенная еще древними греками пропорция является своеобразным «художественным законом», по которому строятся архитектурные, живописные, литературные, музыкальные шедевры. Золотое сечение подразумевает такое соотношение частей и целого, при котором пропорция частей между собой равна отношению наибольшей части к целому. Исследователи пытались математически точно представить пропорцию золотого сечения в различных видах искусства, например, выражая её в виде определенного коэффициента соотношения частей (он равен 1,618) или в виде формулы «описания положения точки кульминации в художественном произведении <...> через соотношение расстояния от начала произведения до точки кульминации и от точки кульминации до конца произведения, подсчитанные в тех или иных единицах измерения текста» [9, с. 392]. В музыке данная пропорция определяет местоположение кульминации в третьей четверти формы.

Примерами кульминации, расположенной в точке золотого сечения, могут послужить романсы С. Рахманинова «В молчаньи ночи тайной», «О нет, молю, не уходи!..», «Эти летние ночи», «Островок». Так, в последнем из названных романсов композитор достигает впечатляющего художественного результата с помощью крайне простых и экономных выразительных средств. Предкульминационная зона романса «Островок» выстроена по принципу постепенного усиления динамики и нарастания гармонической сложности, которые выводят из равновесия созданный в начале миниатюры образ безмятежного покоя и тишины. Плавное движение мелодии, неизменно возвращающейся к исходному звуку, в кульминации нарушается более экспрессивными, размашистыми фразами в вокальной партии и богатой фортепианной фактурой. Несмотря на относительную мягкость кульминации, приглушенность ее динамических средств выражения, она воспринимается вполне отчетливо и логично благодаря ее местоположению в точке золотого сечения. Краткий послекульминационный спад идеально уравнивает общую форму романса, а также логически подытоживает развитие вокальной партии.

В редких случаях романсы С. Рахманинова демонстрируют иное местоположение кульминации, например, в начале формы – как в романсах «Все отнял у меня», «Икалось ли тебе». Кульминация этого рода близка к так называемой «вершине-источнику» (термин Л. Мазеля), характерному для песенности славянских народов. Подобная драматургия

возникает, когда в романсе начальная строфа «есть кульминационная фаза, максимально вобравшая в себя все напряжение душевных токов» [4, с. 82]. Похожий вариант наблюдается в произведениях, построенных по принципу «опрокинутой волны» с кульминациями в начале и конце – например, как романс «Я опять одинок». Здесь С. Рахманинов использует в качестве выделения кульминационных зон не только максимальный уровень динамики и обреченно-устойчивое утверждение минорной тоники в фортепианном сопровождении, но и характерную мелодическую гаммообразность, которая у него часто имеет «предназначение подхода к кульминации (последовательного или рассредоточенного)» [10, с. 412]. Однако, при очевидном влиянии драматургии «опрокинутой волны» в данном романсе, здесь также проявляется необычный рахманиновский прием выстраивания двух кульминаций.

Чаще всего этот прием связан у С. Рахманинова с изначальной масштабностью замысла и формы романса, его внутренней насыщенностью, спецификой сюжета – как, например, в знаменитых «Весенних водах», где изображается бурное течение воды и мощное выражение энергии пробуждения, роста, весеннего обновления. В других случаях две кульминации композитор вводит там, где вокальное и инструментальное начала равноправны в романсе (или же инструментальное даже преобладает над вокальным). В качестве примера можно назвать романс «Утро», где композитор сначала выстраивает вокальную кульминацию, которая находится не в точке золотого сечения, а в предпоследних тактах вокальной партии. Для того, чтобы уравновесить эту вокальную кульминацию и приблизить форму к пропорции золотого сечения, С. Рахманинов выстраивает еще одну, инструментальную кульминацию в фортепианной коде. При условии, что роль фортепианной партии в романсе «Утро» очень велика, и в ней излагается и варьируется основной лейтмотив романса, такая кульминация, выраженная исключительно инструментальными средствами, вполне обоснована. Подобные примеры можно также найти в романсах «Не верь мне, друг», «Какое счастье», «Я жду тебя».

В романсе С. Рахманинова «Я жду тебя» находим пример выстраивания двух кульминаций в масштабах всего произведения: первая находится в самом конце вокальной партии, вторая – в фортепианной коде. Искренне-романтический, почти экстатический поэтический текст М. Давидовой побудил С. Рахманинова к созданию экспрессивного, восторженно-чувственного музыкального образа. Это ощущается уже с первых нот, когда в вокальной партии звучит VI пониженная ступень в фа-мажоре, а основной мелодической лейтинтонацией становится скачок вверх на большую сексту и затем скачок вниз на тот же интервал. Семантическая значимость данной фразы подчеркнута ее четырехкратным возвращением на границах построений романса, где она звучит как повторяющийся зов любви. Она же проводится и в финале произведения, но уже октавой выше и на *ff*, а её экстатичный характер «подтверждается» решительными росчерками инструментального заключения. Кульминация в вокальной партии, которая приходится на заключительное повторение главной фразы «Я жду тебя!», подчеркнута предельно высокой нотой, динамическими, агогическими и фактурными средствами. Здесь после бурных фигураций происходит резкая смена фортепианного изложения – появляется долгий выдержанный аккорд с форшлагом в виде дублировки основного тона. Следом за вокальной кульминацией звучит фортепианная кода, в которой многократно утверждается и гармонически варьируется основная лейтинтонация романса. С помощью виртуозного изложения, «симфонической» плотности фактуры и динамики *fff* С. Рахманинов убедительно создает здесь вторую кульминационную зону. Н. Русанова характеризует такие рахманиновские коды не только как «генеральную кульминацию», но и как «завершающий апофеоз» [2].

В самых редких случаях две кульминации С. Рахманинов выстраивает не за счет разделения функций вокальной и инструментальной партии, а исключительно в вокальном голосе. Композитор так умело симфонизирует фактуру и форму, что даже в миниатюре вполне обосновано и логично звучат две кульминации в вокальной партии. В пример приведем романс «Полюбила я на печаль свою». Композитор сохраняет первоначальное количество куплетов, однако изменяет внутренний ритм стихотворения и увеличивает количество строк в строфе и добавляет вокализ на возгласе «А!». Это способствует возникновению новых смысловых акцентов, а также смещению драматургии развертывания стихотворения с типичной народно-песенной куплетности в сторону репризной формы, что и находит отражение и в композиции романса. Вместо пятисложных строк с анапестовым зачином появляется постоянное повторение двудольных ямбических мотивов, которые передают некоторое оцепенение, безысходность. «Сбивчивые» ритмические фигуры и звукоизобразительный «бандурный» аккомпанемент, переходящий во взволнованный триольный «трепет», подчеркивают важную роль партии фортепиано. Семантическое содержание романса «Полюбила я на печаль свою» опирается на четко определенную сферу интонаций, связанных с народно-песенным жанром плача. В основу мелодии распевно-декламационного склада положена многократно повторяющаяся терцовая попевка, из которой произрастают все интонационные комплексы романса. К особенностям плачей апеллируют две ведущие интонации: опевание в пределах терции и нисходящий секундово-терцовый ход с повторением основного звука. Мелодическая кульминация выстраивается за счет «характерного для русской музыки <...> нисходящего мелодического движения, которое сочетается с остинатными или повторяющимися фактурными элементами» [11]. Усиливает этот эффект звукописный прием надрывного причитания, плача («И солдаткой я, одинокой я...»). Здесь масштабно-синтаксическая структура суммирования в комплексе с постепенным замедлением темпа, усилением акцентного штриха и гармонически-диссонантным усложнением максимально нагнетает напряжение перед кульминацией. Однако после первой кульминации, которая находится в точке золотого сечения, диссонансы продолжают накапливаться в аккордовой фактуре фортепианной партии и приводят к остановке на функционально неустойчивом, усложненном альтерацией септаккорде двойной доминанты. Вслед за этим образуется вторая кульминация романса, подчеркнутая не только звуковысотными средствами, но и максимальной динамикой, нарочитым акцентированием, скандированием каждой ноты вокальной партии с использованием *tenuto* на особенно значимых ее звуках.

Таким образом, специфика кульминаций в романсах С. Рахманинова обусловлена несколькими факторами. С одной стороны, это характерная для композитора насыщенность и сложность музыкально-поэтического содержания романсов, которая привела к преобладанию лирической природы образов, детальному вниманию к каждой фразе стихотворного текста, мелодическому и ладогармоническому богатству, умелому сочетанию кантиленной и речитативно-декламационной мелодики, разнообразию фактуры, тонкой дифференциации и нюансировки выразительных средств. С другой стороны, это стремление С. Рахманинова к усложнению функции фортепианной партии, её симфонизации, благодаря чему возрастает масштабность формы, происходит выход за пределы сугубо «вокального высказывания». Редко являясь лишь локальными точками в драматургическом профиле формы, рахманиновские кульминации обычно распространяются на целую кульминационную зону.

Кроме того, для композитора характерно использование не только одной, но и двух кульминаций в одном произведении. Это не типично для вокальных миниатюр в целом, но С. Рахманинову удается сделать это убедительно и обосновано с художественной точки

зрения. Такой подход к трактовке формы обеспечил «симфонизм мышления, присущий ему во всех жанрах, дающий возможность расширить границы формы романса» [12, с. 139]. В целом, структурные особенности кульминаций в камерно-вокальных сочинениях С. Рахманинова характеризуются их тяготением к точке золотого сечения; возможностью перенесения кульминации (в зависимости от текста и идейного замысла) в начало романса или в самые последние такты вокальной партии или в фортепианную коду; наличием двух кульминаций (как в случае с рассредоточением кульминационной зоны на вокальную партию и фортепианную коду, так и в случае с двумя кульминациями в вокальной партии). Музыкальные особенности кульминаций в романсах С. Рахманинова обусловлены тесной связью с содержанием текста и чаще всего выражаются звуковысотными и фактурными средствами, выразительными ладовыми красками, диссонирующими аккордами, а также выразительными средствами, которыми в большей мере располагает вокалист – это динамика, агогика, артикуляция. Понимание специфики кульминаций в романсах С. Рахманинова позволит современным певцам передать всю необходимую экспрессию, воплотить всю глубину образов рахманиновской вокальной лирики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Тамошинская Т. Вокальная лирика Рахманинова в контексте эпохи: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – Москва, 1996. – 24 с.
2. Русанова Н. Камерно-вокальное творчество Рахманинова: Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – Саратов, 2006. – 158 с
3. Андреева Н. О формообразующей роли кульминации в музыкальном произведении (на примере фортепианных произведений Рахманинова): Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – Свердловск, 1983. – 201 с
4. Русанова Н. Вклад С. В. Рахманинова в развитие русского классического романса // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2012. – № 1 (137). – С. 81-83
5. Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах / Под ред. Ю. Келдыша. – Т. 3. – М.: Советская энциклопедия, 1976. – С. 96-97
6. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.
7. Способин И. Музыкальная форма. – М.: Музыка, 1984. – 400 с.
8. Мазель Л. Две заметки о взаимовлиянии оперных и симфонических принципов у Чайковского // Советская музыка. – 1958. – № 9. – С. 72-80.
9. Усманов З., Косимов А. К вопросу о положении точки кульминации в художественных произведениях // Новые информационные технологии в автоматизированных системах. – 2014. – № 19. – С. 392-395.
10. Разинкова И. Роль гаммообразности в романсах С. Рахманинова // Science Time. – 2016. – № 1 (25). – С. 411-416.
11. Гришко А. Элегические трио С. В. Рахманинова: образно-стилистические особенности элегии и их претворение в работе пианиста // Искусство и образование. – 2022. – № 3 (137). – URL: <http://www.art-in-school.ru/art/index.php?page=20220>
12. Иванова И. Мелодика ранних романсов Рахманинова // Евразийский союз ученых. – 2014. – № 8-9. – С. 138-141.

REFERENCES

1. Tamoshinskaya T. Vokal'naya lirika Rakhmaninova v kontekste epokhi: Extended abstract of candidate's thesis, Moskva, 1996, 24 p.
2. Rusanova N. Kamerno-vokal'noe tvorchestvo Rakhmaninova: Candidate's thesis, Saratov, 2006, 158 p.
3. Andreeva N. O formoobrazuyushchei roli kul'minatsii v muzykal'nom proizvedenii (na primere fortepiannykh proizvedenii Rakhmaninova): Candidate's thesis, Sverdlovsk, 1983, 201 p.
4. Rusanova N. Vestnik Orenburgskogo gosudarstvennogo universiteta, 2012, No. 1 (137), Pp. 81-83.
5. Muzykal'naya entsiklopediya (Music encyclopedia), vol. 3, Moskva: Sovetskaya entsiklopediya, 1976, Pp. 96-97.
6. Nazaikinskii E. Logika muzykal'noi kompozitsii (Logic of musical composition), Moskva: Muzyka, 1982, 319 p.
7. Sposobin I. Muzykal'naya forma (Musical form), Moskva: Muzyka, 1984, 400 p.
8. Mazel' L. Sovetskaya muzyka, 1958, No. 9, Pp. 72-80.
9. Usmanov Z., Kosimov A. Novye informatsionnye tekhnologii v avtomatizirovannykh sistemakh, 2014, No. 19, Pp. 392-395.
10. Razinkova I. Science Time, 2016, No. 1 (25), Pp. 411-416.
11. Grishko A. Iskusstvo i obrazovanie, 2022, No. 3 (137), available at: <http://www.art-in-school.ru/art/index.php?page=202203>
12. Ivanova I. Evraziiskii soyuz uchenykh, 2014, No. 8-9, Pp. 138-141.

Гусейнова Гулбарият Калагусейновна

аспирант

ФГБОУ ВО «Российская государственная специализированная академия искусств»

e-mail: guseynovagk@gmail.com

Huseynova Gulbariat K.

graduate student

Instrumental Performance Russian State Specialized Academy of Arts

ПРЕТВОРЕНИЕ ЛАКСКОГО ФОЛЬКЛОРА В ДЕТСКОЙ ОПЕРЕ Ш. ЧАЛАЕВА «МАУГЛИ»

Аннотация. Оперное творчество занимает важное место в творческой биографии Ширвани Чалаева. Среди подобных опусов выделяется опера для детей «Маугли», написанная специально по заказу Детского музыкального театра им. Н. Сац. Музыка данного произведения пронизана стилизацией под национальную специфику лакского фольклора, которая находит свое претворение в музыкально-интонационных характеристиках главных персонажей оперы. Данный аспект раскрывает существенные особенности творческого мышления Ш. Чалаева в композиторском и исследовательских направлениях деятельности которого традиционный музыкальный фольклор лакцев играет значительную роль. Опера «Маугли» раскрывает существенные черты музыкального стиля композитора, а также определяет его место в музыкальном искусстве второй половины XX века. В данной статье рассматриваются методы претворения лакского фольклора в опере «Маугли» с позиции основных сюжетных составляющих, связанных с наделием каждого персонажа сочинения своим музыкальным языком, основанном в большинстве своем на стилизации лакского фольклора.

Ключевые слова: национальная специфика, песни отступников, варьирование, фольклор, полистилистика, фольклор лакцев.

IMPLEMENTATION OF LAKE FOLKLORE IN THE CHILDREN'S OPERA "MAUGLI" BY SH. CHALAYEV

Annotation. In the creative biography of the famous Dagestan composer Shirvani Chalaev, opera occupies an important place. Among such opuses, the opera for children «Mowgli» stands out, written specifically for the Children's Musical Theater named after N. Sats. The music of this work is permeated with stylization according to the national specifics of Lak folklore, which finds its implementation in the musical and intonation characteristics of the main characters of the opera. This aspect reveals the essential features of Sh. Chalaev's creative thinking in the compositional and research areas of whose activities the traditional musical folklore of the Laks plays a significant role. The opera «Mowgli» reveals the essential features of the composer's musical style, and also determines his place in the musical art of the second half of the twentieth century. This article is intended to consider the features of the implementation of Lak folklore in the opera «Mowgli» from the perspective of the main plot components associated with endowing each character of the composition with its own musical language, based mostly on the stylization of Lak folklore.

Keywords: national specifics, songs of apostates, variation, folklore, polystylistics, Lak folklore.

Музыкальный фольклор лакцев – одна из самых малоизученных составляющих традиционной песенной культуры народностей Дагестана. Само же направление включает в себя большое количество сольных вокальных и инструментальных произведений.

Большой вклад в изучение лакского фольклора внес Ширвани Чалаев. Кроме композиторской деятельности, музыкант сделал огромный вклад в исследование дагестанского фольклора. Ш.Чалаев активно занимался записью и расшифровкой народных песен лакцев, обращая внимание на их самобытную интонационность, метроритм, ладовую систему, архитеконику, соотношение мелодики и поэтического текста. Композитор с особым вниманием вслушивался и изучал черты горской народной песенности, которая заключалась в особенностях произношения лакских стихов, так как они не имеют ярко выраженного на слух ударения. Опыты Ширвани показали, что один и тот же текст может ложиться на мелодию, написанную в разных размерах, что невозможно в других языках. При этом выделяются два ключевых размера – 6/8 и 3/4, которые используются в большинстве музыкальных произведений этого народа. Эти размеры при всей своей противоположности метрических структур – двухдольной и трехдольной, при этом близки друг другу, так как в обоих используется одинаковое количество восьмых, которые способны изменить общую метрическую пульсацию. Этот факт, как отмечают исследователи, позволяет внести плавность и гибкость в развитие музыкального материала.

Столь интересный и разноплановый материал не мог не остаться без внимания композиторов второй половины XX века, когда широко был распространен неофольклоризм в музыкальном искусстве. Особенно существенно значение данного направления в творчестве композиторов, которые вошли в историю музыкального искусства еще и как исследователи-фольклористы. Таким являлся Ширвани Чалаев. В его творческой биографии как композитора лакский фольклор играет довольно-таки важную роль. Он является создателем циклов лакских песен. «7 лакских песен» для голоса и камерного оркестра, «6 лакских песен» для баритона и оркестра), которые представляют собой расшифровки прямое вдохновение традиционных лакских песен, и их стилизацию данного материала в академической культуре.

Музыкальный язык произведений оригинален, самобытен, но при этом весьма традиционен. В силу этого композитор имеет возможность использовать народный мелос лакцев как основу своих произведений разных жанров: симфонии и инструментальные концерты, кантаты, развернутые программные вокальные циклы.

Немаловажным является тот факт, что выпускник Московской консерватории по классу композиции, композитор Ширвани Чалаев ещё при жизни вписал своё имя в историю современного музыкального театра. Им было написано девять опер, многие из которых были созданы по заказу крупнейших театров страны. Среди них – опера для детей «Маугли», которая была создана в 1979 году специально для Московского государственного академического Детского музыкального театра, тогда руководящей Наталии Сац. Премьера постановки спектакля по знаменитому сюжету «Книги Джунглей» состоялась в 1980 году и имела огромный успех. Это была первая работа композитора для детской аудитории. За нее он был удостоен международной премии им. Карла Марии фон Вебер «За создание выдающегося музыкально-театрального произведения для детей», стал лауреатом Международной академии искусств за выдающийся вклад в музыку для детей. «Маугли» снискал огромный успех и в России, и за рубежом.

Народная музыка лакцев и других народов Дагестана стала основой всего творчества Ш. Чалаева. Опера для детей «Маугли» не стала исключением. Каждый герой оперы наделён своим музыкальным языком, в котором прослеживаются черты лакского фольклора. При этом данная составляющая творчества, находящая свое претворение в

опере «Маугли», в настоящий момент не является изученной, хотя именно лакский фольклор становится основой музыкального языка.

Научная литература, посвященная рассмотрению музыкально-языковых особенностей оперы «Маугли» в контексте стилизации фольклорного материала, на сегодняшний день отсутствует. Для решения данной проблемы были использованы источники по смежным направлениям, связанным с изучением лакского фольклора и особенностям его претворения в вокальном творчестве Ш. Чалаева, а также общемузыкаведческие издания. Речь идет о статье Э. Абдуллаевой «Национальное своеобразие музыкального языка в творчестве композиторов Мурада Кажлаева и Ширвани Чалаева (на примере вокальных циклов)» [1], электронное издание «Лакские песни Ш. Чалаева» [2], исследование Р. Фаталиевой «Музыкальный фольклор лакцев» [4], учебное пособие «Теория современной композиции» [3].

Для решения поставленной проблемы применены такие методы как аналитический, связанный с рассмотрением структурных и музыкально-лексических особенностей языка оперы, исторический, раскрывающий черты лакского фольклора в его традиционном виде и месте данного направления в творчестве композитора, культурологический, анализирующий претворение фольклора с точки зрения процессов, происходящих в искусстве данного периода в целом.

Сюжет оперы Ш. Чалаева несколько отличается от знаменитого первоисточника. Либретто, созданное Роксаной Сац, выделяется весьма напряженными драматичными фрагментами, а лирические сцены отличаются особой трагичностью. Темы человека и природы, противостояния темных звериных инстинктов и добра стали главными в опере композитора.

Как справедливо отмечает Эльмира Абдулаева в статье «Национальное своеобразие музыкального языка в творчестве композитора Мурада Кажлаева и Ширвани Чалаева (на примере вокальных циклов)» национальная специфика музыкального языка Ш. Чалаева является одной из главных черт стиля, которая реализуется через взаимодействие с фольклором, в опоре на общность, имеющуюся в мелодике различных этнических традиций [1,13]. Яркий представитель «новой фольклорной волны», охватывающей музыкальную культуру СССР на рубеже 50-60-х, композитор был тесно связан с традиционной музыкальной культурой Дагестана. В этом отношении наполним мысль Георгия Свиридова, который называл Ширвани Чалаева «не только бережливым реставратором, но прежде всего художником-новатором, создавшим на основе старинных песен произведения истинно современные как по средствам музыкальной выразительности, так и по мыслям и настроениям» [2, с. 126]. Это наблюдение относится к известному циклу «Семь лакских песен» для голоса с камерным оркестром Ш.Чалаева, но применимо ко всему его творчеству.

В первую очередь – показателен лейтмотив главного героя, Маугли, тема которого впервые появляется во второй картине.

По своей интонационной специфике она представляет собой стилизацию традиционных напевов. Происходит это за счет мелодического движения, которое базируется на преимущественно нисходящем поступенном движении, которому предшествует скачок на чистую кварту. В лакских народных песнях ведущим является нисходящее движение от опорного верхнего тона. Далее мелодическая линия строится по принципу чередования диатоники и хроматики – ходов по звукам уменьшенного лада с использованием тритонов и секунд. Эти сходства придают мелодике яркий, запоминающийся характер, а также заполнением широких интервальных скачков. При этом Ш. Чалаев избегает песенности данной темы – композитору важно передать воинственную окраску лирической мелодики главного героя, его метания, которые

При этом есть ещё один яркий звуковой образ Маугли, который можно условно назвать «темой матери». Этот мотив впервые появляется в самом начале оперы, когда Маугли теряется и мать обещает ждать его и верить, что он жив. Данный тематизм характеризуют ходы на увеличенные секунды, распевные плавные интонации, напоминающие в лакском фольклоре жанр песен об отходничестве, что играет своего рода символическую роль: известно, что сюжетная основа таких песен базировалась на размышлениях о разлуке с семьей, родными и близкими. Здесь же в гармонии прослеживаются некоторые отголоски лидийского лада, который впервые появляется в Прологе, хотя и в отдаленном варианте.

Этот лейтмотив неизменно появляется в разных номерах произведения, во время острых сюжетных поворотов. При этом наиболее протяженно и выпукло он проводится в уже упомянутом выше номере «Я Маугли, я волк», а также в момент появления Девушки, рассказавшей юноше о жестоком мире людей. Этот эпизод становится для Маугли ключевым событием в понимании своей природы.

Основная тема Маугли и «тема матери» создают мотивный остов второго раздела оперы. Данное деление предопределяется сюжетной канвой произведения: волчий совет и взрослые скитания Маугли. Именно взросление главного персонажа и становится водоразделом сочинения.

Противоположностью мира людей становится царство зверей, воспитавших Маугли. Каждый из животных наделен собственными музыкально-языковыми лексемами. Так, пантере Багире свойственны тягучие интонации с преобладанием ниспадающего движения от предельно высоких к низким нотам с отсутствием тоникальной опоры. Волчице, воспитавшей Маугли, напротив, достается певучая мелодика с распевными переходами. При этом широкие скачки не чужды и ее партии, они выступают как воплощение намерений героини, не готовой отступить от задуманного.

Ярким музыкальным воплощением медведя Балу становится «Танец «Ба-лу-ла»». Запоминающийся тематизм, построенный в миксолидийском *Cis-dur* с преобладанием тонического органного пункта с характерной синкопированной ритмикой, создается звуковой образ народного танца. Он постепенно приобретает черты обрядового, когда ария Балу сменяется ритмической декламацией всех участников действия на слог «Ча». Фоном служат кластеры в нижнем пласте фактуре и распева Багиры в виде весьма примечательного хроматического тетра хорда, который имитируется в партии оркестра. Всё вместе это ярко рисует как образ пантеры, так и неуклюжий портрет медведя.

В последнем, важную роль играет ритмическая составляющая. Это весьма характерная примета музыкального языка лакского фольклора, так как в дагестанских мотивах танца чрезвычайно важное место занимает ритм. Он обладал характерностью, что ярко подчеркивает именно специфику национальной культуры Дагестана. Большое значение для общей картины играет использование ударных инструментов, которые выполняют существенную роль как в создании музыкально-ритмической опоры, так и во внутреннем балансе.

Весьма примечательна тема кобр. По сути, она является интонационно варьированной основной темой Маугли, на что указывают характерная ритмика (преобладание синкоп и смен сильных долей на слабые), опевания основного тона и нисходящие ходы на кварту. При этом за счёт темповой перемены в сторону замедления, частого повторения одного и того же мотива, неизменности темы в нижнем пласте фактуры этот мотив приобретает новые оттенки, становясь собирательным мелодическим портретом змей.

Отметим, что вариационность, как и вариантность заимствованных (или в данном случае, стилизованных) тем, является весьма характерным методом работы композиторов

XX века, связанных в том числе и с эстетикой неофольклоризма. В этом проявляются некоторые черты полистилистики, так как «полистилистика в широком смысле предполагает любое обращение к чужому стилю, независимо от того, есть ли дистанция между авторским материалом и заимствованным или они сливаются в единый обогащенный авторский стиль» [4, 440].

Особенность полистилистичности в данной опере проявляется в использовании музыкальных источников, где в качестве тематической основы стилизованные под лакский фольклор музыкальные источники, которые подводятся под общий знаменатель лакской традиционной музыкальной культуры. При этом внутри произведения происходит своего рода стилевая эволюция, когда осуществляется переход от воспроизведения стилизованного напева к «вариациям на тему» в традициях русских классиков XX века.

Важную драматическую функцию выполняют оркестровые интермедии оперы. В них преобладает использование высоких духовых инструментов и ударных. Несмотря на то, что сольные инструментальное исполнение в лакском фольклоре является скорее исключением, чем правилом, данные вкрапления не выбиваются из общей концепции. Происходит это во много за счет естественного развития самой драматургии оперы, где оркестровые соло построены на лейтмотивах главного героя – Маугли, которые, в свою очередь, представляют собой яркий пример фольклорной стилизации. Также подобный эффект достигается за счет оркестровки: основными инструментами лакского фольклора, являются именно ударные, духовые и струнные инструменты. Композитор имитирует звучание традиционных лакских инструментов, что создает яркое и запоминающееся звучание мелодии.

В заключении укажем на образно- смысловую роль музыкальных характеристик персонажей оперы: они четко разделены на положительных и отрицательных персонажей:

- тема Маугли наделена характерными фольклорными интонациями, пронизывающая красной нитью основную часть сочинения, являющаяся по сути лейтмотивом оперы;

- тема матери становится образом темы разлуки. Появляется в самом начале оперы и без изменений проводится на разных этапах становления формы, основанной на народном мелосе;

- темы животных – друзей Маугли имеют как самостоятельные мелодии, которые при этом пронизаны духом национальных мотивов, в некоторых случаях представляют собой предельно варьированную тему Маугли;

- тема антагонистов. Это музыкальные характеристики тигра Шер-Хана, обезьян Бандар-Логов, шакала Табаки. Все эти темы выполнены в духе оперных образцов музыки XX века с весьма специфичной мелодекламацией, атональной неустойчивостью, оркестром, выполняющим функцию звуковой тени этих персонажей. Здесь возникают параллели со стилем М. Равеля - оперы «Дитя и волшебство».

Таким образом, фольклор становится воплощением мира людей и друзей Маугли. Используя стилизацию, композитор включает характерные черты музыки XX века, при этом обращаясь к характерным музыкально-языковым и ритмическим лексемам традиционного музыкального фольклора лакцев. Это касается интонационных, гармонических, фактурных, фигуративных тембровых компонентов музыкального языка. Ш. Чалаев мастерски воплощает его черты в авторское произведение, что может создавать для слушателей эффект погружения в традиционную музыкальную среду. Это является весьма важным фактором с точки зрения применения так называемой «радости узнавания», когда слушатель соприкасается с чем-то знакомым и это вызывает в его

сознании музыкальные аллюзии, за счет чего музыкальный язык становится понятным и доступным разным категориям слушателей.

Главная идея оперы, заключающаяся в противоборстве добра и зла, своего и чужого, воплощается с помощью стилизации фольклора. При этом все отрицательные персонажи наделены в музыкальной составляющей весьма характерными современными темброво-фактурными и интонационными средствами.

Будучи ярко национальным художником XX века, Ш. Чалаев по-своему интерпретирует фольклор, мастерски работая с ритмом, звуковысотностью, различными видами мелодики на основе технико-стилевых приемов современной музыки. Именно это позволило композитору сохранить характер традиционной лакской культуры, придать ей своеобразное звучание, показав неповторимость и оригинальность её звучания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абдуллаева Э. Б. Национальное своеобразие музыкального языка в творчестве композиторов Мурада Кажлаева и Ширвани Чалаева (на примере вокальных циклов) // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2016. – № 12 (74): в 3-х ч. – Ч. 2. – С. 13-16.
2. Лакские песни Ш. Чалаева. // Электронный портал «Блог композитора» <https://blog.fatramab.ru/academic/4204/>
3. Фаталиев Р. А. Музыкальный фольклор лакцев // Махачкала, институт ЯЛИ ДНЦ РАН, 2008. – 147 с.
4. Теория современной композиции: учебное пособие // М.: Музыка, 2005. – 624 с.

REFERENCES

1. Abdullaeva E. B., Natsional'noe svoeobrazie muzykal'nogo yazyka v tvorchestve kompozitorov Murada Kazhlaeva i Shirvani Chalaeva (na primere vokal'nykh tsiklov), 2016, No. 12 (74), pp. 13-16.
2. Lakskie pesni Sh. Chalaeva, Elektronnyi portal «Blog kompozitora», available at: <https://blog.fatramab.ru/academic/4204/>
3. Fataliev R. A., Muzykal'nyi fol'klor laktsev, 2008, 147 p.
4. Teoriya sovremennoi kompozitsii: uchebnoe posobie, M.: Muzyka, 2005, 624 p.

Власенко Виктор Юрьевич

студент

ФГБОУ ВО «Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)»

e-mail: vlas1625@yandex.ru

Ренёва Наталия Сергеевна

кандидат искусствоведения, доцент

ФГБОУ ВО «Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)»

e-mail: reneva-ns@rguk.ru

Семеряга Иван Владимирович

кандидат искусствоведения, доцент

ФГБОУ ВО «Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)»

e-mail: hohhorn85@gmail.com

Vlasenko Viktor Yu.

student

Russian State University named after. A.N. Kosygina (Technology. Design. Art)

Reneva Natalia S.

Candidate of Art History, Associate Professor

Russian State University named after. A.N. Kosygina (Technology. Design. Art)

Semeryaga Ivan V.

Candidate of Art History, Associate Professor

Russian State University named after. A.N. Kosygina (Technology. Design. Art)

КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО ЭЙНО ТАМБЕРГА И ПЕРВЫЙ КОНЦЕРТ ДЛЯ ТРУБЫ С ОРКЕСТРОМ (1972) В КОНТЕКСТЕ ЭВОЛЮЦИИ СТИЛЯ КОМПОЗИТОРА

Аннотация. Статья посвящена краткому обзору творческого пути и композиторского наследия эстонского композитора XX века Эйно Тамберга. Приводится периодизация творчества с краткой характеристикой каждого периода. Предлагается обзор основных крупных сочинений композитора по этапам творчества. Приводятся основные стилистические особенности. В центре внимания — Первый концерт для трубы с оркестром (1972), его композиционное строение, особенности музыкального языка и партии солиста, исполнительские трудности партии-солиста.

Ключевые слова: труба, Эйно Тамберг, Концерт для трубы с оркестром, эстонская музыка, Эстония.

EINO TAMBERG'S COMPOSITIONAL OEUVRE AND TRUMPET CONCERTO NO. 1 IN THE CONTEXT OF THE EVOLUTION OF THE COMPOSER'S STYLE

Annotation. The article is devoted to a brief overview of the creative evolution and compositional heritage of the 20th century Estonian composer Eino Tamberg. The periodization of oeuvre is given with a brief description of each period. An overview of the composer's main major works according to the stages of his oeuvre is offered. The main stylistic features are given. The focus is on the First Concerto for trumpet and orchestra (1972), its compositional

structure, features of the musical language and the soloist's part, and the performing difficulties of the soloist's part.

Keywords: trumpet, Eino Tamberg, Trumpet Concerto, Estonian music, Estonia.

Музыка эстонских композиторов вызывает интерес своей самобытностью и национальной спецификой, отличающей ее от традиций советской композиторской школы и западноевропейской. Такая непохожесть школы композиторов балтийских государств обусловлена многими причинами, начиная с географического положения и заканчивая, пожалуй, одними из наиболее важных — этническим составом стран, а также влиянием культур финно-угорских народов на формирование их народной культуры. Как следствие интересных и сложных миграционных процессов, которые протекали на этой территории долгое время, сформировалась богатая и насыщенная музыкальная традиция Эстонии, в которой смогли ужиться вместе и финно-угорский пласт народной музыки, и западноевропейские влияния, и советские традиции композиторского творчества, а также сказалось влияние соседних скандинавских стран (например, Финляндии).

Данная статья посвящена рассмотрению одного из репертуарных концертных сочинений Э. Тамберга 1970-х годов — Первому концерту для трубы с оркестром — в контексте эволюции стиля композитора и черт эстонской национальной композиторской школы.

Эйно Мартинович Тамберг (1930-2010) — советский и эстонский композитор второй половины XX — рубежа XX-XXI веков, к сожалению, достаточно хорошо известный за рубежом, в основном в европейской части постсоветского пространства, творчество которого при этом заслуживает не меньшего внимания, чем другие представители национальных композиторских школ XX столетия. Исследование творческой деятельности Тамберга в русскоязычном музыковедческом пространстве отражено в работах советских музыковедов, в частности в небольшом монографическом очерке О.К. Гуйск [1]. В шеститомную «Музыкальную энциклопедию» (5 том, 1981 год) и «Музыкальный энциклопедический словарь» 1990 года вошли краткие статьи о композиторе [2, стб. 403; 3, с. 534]. В постсоветское время интерес к музыке Тамберга в России уменьшился настолько, что его творчество оказалось неосвещено даже в таких изданиях, как «Музыкальный словарь Гроува» (2001) [4] и «Музыка XX века. Энциклопедический словарь» Л.О. Акопяна (2010) [5].

Анализ музыкальных произведений Эйно Мартиновича, в частности его Первого концерта для трубы с оркестром, представляется неполным без обзора специфики эстонской композиторской школы XX века. История становления национальной композиторской школы в Эстонии началась в 1920-е годы, а с 1940-х годов, после установления советской власти, Эстония стала незаменимым звеном в советской музыкальной жизни, так как играла роль своеобразного культурного моста между СССР и странами Западной Европы. Вместе с тем необходимо отметить, что в советский период музыкальная культура Эстонии (как и культура страны в целом) была разделена два крупных пласта. Первый, конечно же, собственно пласт этнически эстонских композиторов, для которых родным языком и родной культурой была эстонская. К данной категории композиторов, помимо Эйно Тамберга, относят Арво Пярта, Лепо Сумера (пионера эстонской электроакустической музыки), из более раннего поколения — Хейно Эллера, Артур Каппа (педагога Тамберга), Густава Эрнесакса. Второй значительный пласт — это русские композиторы, для которых родным языком являлся русский, а культурный фундамент их составляла как русская, так и эстонская культура, поскольку они выросли, существенную часть своей жизни провели в Эстонии или были иными способами тесно связаны с Эстонией. К наиболее неочевидным примерам из этого списка относится один

из первых композиторов советского авангарда Андрей Волконский, чей отец и дедушка воспитывались в Эстонии. Собственно, и сам Андрей Михайлович провел значительную часть своего детства и юношества в Эстонии.

Эйно Мартинович Тамберг родился в Таллине 27 мая 1930 года. Его музыкальное образование началось, как это довольно часто бывало в то время, с домашних уроков игры на фортепиано. Позже он поступил и успешно окончил Таллиннскую консерваторию (класс Эугенна Артуровича Каппа, 1953). В первые годы после учебы Тамберг устроился работать в Таллиннский драматический театр, а также на эстонское радио. Первые громкие композиторские успехи приходятся также на 1950-е годы: исследователи отмечают его Пять романсов на слова венгерского поэта Ш. Петёфи (1955), а также Concerto grosso (1957), снискавшее композитору славу благодаря I премии на конкурсе сочинений VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве [6, с. 37-38].

В 1960-е годы Тамберг, продолжая активно работать на композиторском поприще, занял должность советника в Союзе композиторов Эстонии, а с 1969 года начал преподавать композицию в Эстонской академии музыки и театра. За многие годы педагогической работы из его класса выпустилось несколько десятков выдающихся композиторов, успешно продолживших традиции эстонской национальной школы.

Популярность Э. Тамберга как композитора постепенно росла. Его сочинения исполнялись не только на эстонских концертных площадках, но и в таких зарубежных странах, как Норвегия, Швеция, Финляндия, Дания, а также Франция, Германия, США, Канада и, конечно же, СССР. Оркестровые произведения звучали в исполнении ведущих мировых оркестров, в частности, Нью-Йоркского филармонического, Вашингтонского национального симфонического оркестра, Симфонического оркестра СССР, Академического симфонического оркестра Ленинградской филармонии, Симфонического оркестра Московской государственной филармонии с такими дирижерами, как Неэме Ярви, Курт Мазур, Валерий Гергиев, Мстислав Ростропович, Евгений Светланов и многие другие.

Многие сочинения Тамберг писал специально для конкретных исполнителей и на заказ. Так, в 1990-е и 2000-е годы композитор написал ряд сочинений по заказу канадских, шведских, американских музыкальных коллективов. Оба концерта для трубы с оркестром написаны для известных трубачей: первый (1972) — для Тимофея Докшицера, второй (1999) — для Маттиаса Хефса.

За свою долгую и насыщенную творческую жизнь Тамберг был многократно награжден международными и национальными премиями и наградами. Среди них — заслуженный деятель искусств Эстонской ССР, почетное звание Народного артиста Эстонской ССР, лауреат Государственной премии Эстонской ССР, эстонская национальная премия в области культуры (дважды), ежегодная премия Культурного фонда Эстонии в 2005 году и др.

Композиторское наследие Тамберга включает более 130 опусов. Его основу составляет симфоническая и театральная музыка. Так, им написаны 4 симфонии, 4 оперы, 4 балета (включая Балет-симфонию), оратории, инструментальные ансамбли, в том числе два духовых квинтета, брасс-квинтет, соната для трубы, ударных и фортепиано, а также музыка к радиопостановкам, кинофильмам и другие сочинения. Важное место в творчестве Тамберга занимают инструментальные концерты: всего он написал девять концертов для таких солирующих инструментов, как скрипка, кларнет, саксофон, труба, ударные инструменты («Музыка для ударных и оркестра»).

На протяжении более чем полувека композиторской деятельности композиторский стиль Тамберга претерпел существенные изменения. Он не отрицал, что первоначально испытывал большое влияние советской композиторской школы в лице С.С. Прокофьева и

Д.Д. Шостаковича. В дальнейшем его интересы сместились в сторону авангардных техник. В поздние годы стиль Эйно Тамберг обрел более многогранный облик, включающий в себя элементы разных стилей, в том числе особенности национального музыкального языка.

Как отмечают исследователи, «сам композитор поделил свое творчество на пять периодов» [7]. Первый период творчества начинается в первых значимых сочинениях композитора (1955) и продолжается до середины 1960-х годов. В этот период молодой композитор сразу обращается к симфоническим, вокально-симфоническим и кантатно-ораториальным жанрам, еще испытывая влияние русских композиторов. Из числа наиболее важных работ этого времени следует отметить оратории «За свободу народа» и «Лунная оратория», оркестровые сочинения «Князь Габриэль» и «Симфонические танцы», балеты «Балет-симфония» и «Мальчик и бабочка», а также струнный квартет, Пять романсов на слова Ш. Петёфи.

Во второй период творчества (с середины 1960-х по 1978 год) Тамберг исследует возможности додекафонной техники, в частности, в балете «Иоанна одержимая» и Токкате для симфонического оркестра. Кроме того, в это десятилетие были написаны такие значимые сочинения, как опера «Сирано де Бержерак», Первая симфония и Первый концерт для трубы с оркестром.

В 1981-1983 годы (третий период творчества) стиль Тамберга становится более утонченным, проявляются элементы модальности. Композитор испытывает влияние минимализма. Круг тем и художественных образов сочинений этих лет пронизан лейттемой любви — одной из наиболее важных для Тамберга. Среди сочинений данного периода на первый план выходят театральные и кантатно-ораториальные опусы — опера «Полёт», оратории «Amores», «Vivat 'Estonia'» и «Alma mater».

Четвертый период творчества пришелся на вторую половину 1980-х годов (1984-1990), в которые Тамберг отходит от додекафонной техники в сторону поисков в области народной стилистики с присущей ей вариативностью мелодического развития. К этому времени относятся такие сочинения, как Вторая и Третья симфонии, Концерт для саксофона с оркестром, «Путешествие» для струнных, «Хлебная кантата», Второй духовой квинтет, Соната для трубы, ударных и фортепиано.

Пятый период творчества Тамберга охватывает 1990-е годы. Многие сочинения этого времени звучат как «философские комментарии» [7] к более ранним работам. Стремление к краткости, повышение внимания к ритму и приемам полифонического письма характеризует произведения Тамберга этого периода. Наиболее показательным опусом считается Четвертая симфония. Среди других сочинений — оркестровые «Musica triste», «Прелюдия», «Ноктюрн», «Музыка для ударных и оркестра», произведения с участием кларнета — «Сентиментальное путешествие для кларнета», Концерт для кларнета с оркестром.

Несмотря на столь продолжительную и насыщенную эволюцию, исследователи отмечают некоторые закономерности его авторского стиля. Так, Е.А. Шамрина выделяет четыре закономерности, присущие творчеству Тамберга:

- 1) «повышенный интерес к отечественной культуре и национальной тематике»;
- 2) «работа преимущественно в крупных жанрах»;
- 3) «стремление к синтезу различных жанров»;
- 4) «универсализм, проявляющийся в широком жанровом диапазоне наследия композитора» [8, с. 24-25].

Безусловно, некоторые из выявленных закономерностей мы можем найти и в Первом концерте для трубы с оркестром, написанном в 1972 году.

Первый концерт для трубы с оркестром был создан Тамбергом в период его экспериментов с додекафонной техникой, но даже несмотря на это в звучании партитуры Концерта слышатся черты более позднего, синтетического стиля композитора, включающего элементы народной стилистики. Это трехчастный цикл с классическим соотношением темпов (быстро — медленно — быстро), представляющий слушателю «широкий круг образов — лирических и экспрессивных, жанровых, скерцозных и драматических», а также «множество разнохарактерных тем — от канителеных до механистически-токатных, стремительных» [6, с. 39]. Музыкальный язык Концерта крайне диссонантный. Основу оркестровых красок составляют секундовые кластеры, с регистровым расположением тонов которого композитор постоянно экспериментирует, то сгущая краски до малосекундовых «пучков», то разбрасывая звуки секунды в разные октавы. Частотность использования секундовых звучностей в Концерте настолько высока, что секунду по праву можно считать лейтинтервалом Концерта.

Первая часть концерта, написанная в темпе *Allegro*, представляет собой стремительную сонатную форму с медленным вступлением *Andante*. Помимо краткости основных тем части и схематичности структуры сонатной формы, следует отметить специфику партии солиста. Композитор буквально бросает ему вызов в части различных техник игры на трубе — это и широкие скачки (малая нона в теме вступления, см. рис. 1) в партии солиста, контраст разных регистров, взлетающие пассажи через весь диапазон.



Рисунок 1. Э. Тамберг. Первый концерт для трубы с оркестром, I часть

В главной партии первой части Концерта, а также в материале связующей, композитор широко использовал прием «двойной» язык, ярким динамическим контрастам, а также стремительным скачкам из одного регистра в другой.

Тематические контрасты главной и побочной партии дают солисту хорошую возможность продемонстрировать свое умение передавать контрастные музыкальные образы. Так, главная тема Концерта по характеру молниеносная и напористая, в то время как побочная тема является своеобразным гимном певческим способностям трубы с ее ясным и четким тембром, который даже на тихой динамике легко «пробивает» плотную оркестровую «массу», и плавными, почти легатными переходами между нотами *détaché*.

Разработка первой части является не меньшим испытанием для солиста с точки зрения ансамблевых трудностей, не считая технических трудностей, описанных выше. В разработке Эино Тамберг дробит материал главной и побочной тем, образуя витиеватую полифоническую ткань в оркестре. Важным моментом становится появление квартового мотива *h-c-d-es* в напряженнейшем оркестровом отыгрыше перед самым началом репризы (цифра 19). Этот мотив станет связующим для всего цикла.

Заключительный раздел формы первой части Концерта представляет сжатая реприза материала главной и побочной партий в измененном виде, который как бы результирует произошедшие в нем изменения в разработке.

Вторая часть концерта *Lento* написана в трехчастной репризной форме с сокращенной репризой и представляет собой очень тонкий и выразительный диалог между солистом и оркестром, образуемый мотивными переключками, вопросо-ответными

построениями на фоне плывущих остигатных фигураций в оркестре (см. рис. 2). В задумчивом, затаенном характере появляется и мотив *h-c-d-es* в начале второй части.



Рисунок 2. Э. Тамберг. Первый концерт для трубы с оркестром, II часть

Материал среднего раздела части интонационно происходит от основной темы с ее секундовыми и терцовыми мотивами, благодаря чему он воспринимается как логическое, бесцезурное продолжение экспозиционного раздела. Движение к кульминации достигается благодаря динамическому подъему от *Lento* до *Animato*. Кульминацию продолжает краткий спад, готовящий слушателя к репризе.

Вторая часть раскрывает один музыкальный образ и звучит на одном дыхании, что обуславливает и манеру исполнения солирующей партии в ней. От исполнителя требуется повышенное внимание для достижения желаемой связности всех разделов построений части, что обеспечивается только высоким уровнем концентрации музыканта. Помимо этого, для исполнения этой части солист должен обладать хорошо поставленным губным аппаратом, чтобы контролировать состояние музыкального тона при исполнении медленных и распевных музыкальных фраз, которые охватывают почти весь регистр инструмента.

Третья часть написана в свободно трактованной форме рондо-сонаты, где композитор противопоставляет принципиально две совершенно контрастные по характеру темы, которые вначале излагаются и развиваются по отдельности, а затем начинают полифонически проникать друг в друга. Интонации связующих разделов отсылают нас к вступлению к первой части Концерта.

Материал главной партии третьей части представляет собой вариант мотива, пронизывающего все части Концерта (*h-c-d-es*), что также образует определенную смысловую арку между частями. Побочная тема обнаруживает черты интонационного сходства с мелодическими построениями из второй части, а также из побочной партии первой части Концерта. В связи с этим можно сделать вывод, что третья часть играет роль итога всего цикла.

В разработке представлено поочередное развитие тем с их постепенным сближением и реминисценциями материала предыдущих частей. Композитор также прибегает в основном к полифонии пластов, что требует очень аккуратного построения ансамбля солиста с оркестром. Фрагментарное проведение тем и передача мотивов в разных группах оркестра ярко полифонизирует ткань, создавая богатую фактуру.

Для исполнителя разработка и реприза части являются довольно сложными с технической точки зрения, так как границы между проведениями разных тем становятся более размыты, а мотивная разработка материала более интенсивной, что требует от исполнителя максимальной концентрации внимания и постоянного технического напряжения.

Концерт для трубы с оркестром Эйно Тамберга является поистине самобытным и самодостаточным музыкальным произведением, как с точки зрения его технических задач

для музыканта-исполнителя, так и с точки зрения его художественных качеств. Сочетая в себе достаточную исполнительскую сложность, тонкость и основательность выражения музыкальной мысли, он становится превосходным репертуарным произведением для современного трубача-солиста. Вместе с тем это сочинение представляет образец творчества достаточно зрелого композитора, мастерски совмещающего современные ему техники и индивидуальные замыслы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Туйск О.К. Эйно Тамберг. – М.: Советский композитор, 1961. – 123 с.
2. Хирвесоо А.В. Тамберг Эйно Мартинович // Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю.В. Келдыш. – Том 5. – М.: Советская энциклопедия, 1981. – 403 с.
3. Тамберг // Музыка. Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. Г.В. Келдыш. – М.: НИ «Большая Российская энциклопедия», 1998. – С. 534.
4. Музыкальный словарь Гроува / Пер. с англ., ред. и доп. Л.О. Акопяна. – М.: Практика, 2001. – 1095 с.
5. Акопян Л.О. Музыка XX века. Энциклопедический словарь. – М.: Практика, 2010. – 855 с.
6. Алмазова Т.А., Мальцев Р.А. Эйно Тамберг. Концерт для трубы с оркестром: композиционные и исполнительские особенности // Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: история и современность. Материалы Международной научно-практической конференции. Выпуск 14. — Казань: Казанская государственная консерватория имени Н.Г. Жиганова, 2022. –С. 37-41.
7. Eino Tamberg // Eesti Muusika Infoskeskus [сайт]. – URL: <https://www.emic.ee/?sisu=heliloojad&mid=58&id=92&lang=eng&action=view&method=biograafia> (дата обращения: 28.03.2024).
8. Шамрина Е.А. Особенности творческого пути эстонского композитора Эйно Тамберга // Музыка о детях и для детей. Материалы научно-практического семинара. – Липецк: Липецкий государственный педагогический университет имени П.П. Семенова-Тян-Шанского, 2016. – С. 23-26.

REFERENCES

1. Tuisk O.K. Eino Tamberg (Eino Tamberg), Moscow: Sovetskii kompozitor, 1961, 123 p.
2. Khirvesoo A.V. In: Muzykal'naya entsiklopediya (Musical Encyclopedia), Tom 5, Moscow: Sovetskaya entsiklopediya, 1981, 403 p.
3. Tamberg. In: Muzyka. Bol'shoi entsiklopedicheskii slovar' (Music. Big Encyclopedic Dictionary), Moscow: NI «Bol'shaya Rossiiskaya entsiklopediya», 1998, P. 534.
4. Muzykal'nyi slovar' Grouva (Grove's Musical Dictionary), Moscow: Praktika, 2001, 1095 p.
5. Akopyan L.O. Muzyka 20 veka. Entsiklopedicheskii slovar' (Music of XX Century. Encyclopedic Dictionary), Moscow, Praktika, 2010, 855 p.
6. Almazova T.A., Mal'tsev R.A. In: Aktual'nye problemy muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva: istoriya i sovremennost'. Materialy Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii. Vypusk 14 (Current Problems of Musical Performing Arts: History and Modernity. Materials of the International Scientific and Practical Conference), vol. 14, Kazan': Kazanskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni N.G. Zhiganova, 2022, Pp. 37-41.
7. Eino Tamberg, available at: <https://www.emic.ee/?sisu=heliloojad&mid=58&id=92&lang=eng&action=view&method=biograafia>
8. Shamrina E. A. In: Muzyka o detyakh i dlya detei. Materialy nauchno-prakticheskogo seminar (Music about kids and for kids. Materials of the Scientific and Practical Seminar), Lipetsk: Lipetskii gosudarstvennyi pedagogicheskii universitet imeni P.P. Semanova-Tyan-Shanskogo, 2016, Pp. 23-26.

Анишкина Наталья Владимировна
доцент кафедры музыкального образования
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»,
e-mail: n_anishkina@mail.ru

Anishkina Natalya V.
Associate Professor, Department of Music Education
Moscow State Institute of Culture

РЕФЛЕКСИЯ ПРИРОДЫ КИНО И МУЗЫКИ В ФИЛЬМАХ АЛЕКСЕЯ БАЛАБАНОВА

Аннотация. В свои фильмах Алексей Балабанов часто обращался к темам музыки и кино. Эти виды искусства стали для него своеобразной «лакмусовой бумажкой», маркирующей подлинную реальность и переживания героев, либо же подмену реальности симулякром – ее выхолощенной, лишенной содержания копией. Подобный метод А. Балабанова исследуется через анализ дискурса и диегезиса его фильмов и отношения к ним использованной режиссером музыки и «кино, внутри кино».

Ключевые слова: А. Балабанов, кино, музыка, дискурс, диегезис, симулякр.

REFLECTION OF THE NATURE OF CINEMA AND MUSIC IN THE FILMS OF ALEXEY BALABANOV

Abstract. Alexey Balabanov often worked with themes of music and cinema. These types of art became for him a kind of «litmus test» marking the true reality and experiences of the characters, or the substitution of reality with a simulacrum – its emasculated, devoid of content copy. A. Balabanov's method is explored through an analysis of the discourse and diegesis of his films and the attitude of the music used by the director and «cinema, inside cinema» to them.

Keywords: A. Balabanov, cinema, music, discourse, diegesis, simulacrum.

Пожалуй, одна из самых частых ассоциаций, возникающих у широкого зрителя в связи с балабановскими фильмами, касается музыкального ряда его картин. Легендарные композиции русского рока и популярной музыки начала 2000-х, хиты времен позднего Советского Союза уже с первых нот вызывают в памяти образы из дилогии «Брата», «Войны», «Жмурок», «Груза 200». Более внимательный зритель обратит внимание и на излюбленный сценарный ход А. Балабанова, когда внутри фильма снимается еще один фильм – на таком приеме основана его картина «Трофим», открывающая сцена «Брата», линия Джона в «Войне». Музыка и кино стали неотъемлемой частью балабановской экранной вселенной, причем постоянное обращение режиссера к этим видам искусства, их художественное осмысление, представляются явлением системным, что дает повод к поискам обоснования этих повторяющихся мотивов в творчестве режиссера.

Исследование музыкального ряда балабановских фильмов стоит начинать с вопроса о принадлежности звучащей музыки к диететическому, либо дискурсивному измерению кинотекста. Под диегезисом здесь подразумевается «фикциональная реальность, сконструированная в границах произведения» [1]. Дискурс, в свою очередь, включает в себя «все элементы фильма, которые находятся целиком в плане выражения... все то, что что относится к процессу высказывания, а, следовательно, отсылает к авторской инстанции» [2, с. 252]. Иными словами, требуется определить, звучит ли та или иная композиция непосредственно в показанном на экране мире (диегезис), либо целиком и полностью относится к сфере авторской речи и ее источник не локализован в пределах

сконструированного режиссером пространства (дискурс). В качестве примера приведем музыкальную тему С.С. Прокофьева из балета «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего», неоднократно звучащую в короткометражной ленте «Трофим».

Действие «Трофима» происходит в начале XX века. Главный герой в исполнении Сергея Маковецкого убивает топором брата, застав его с собственной супругой. Покинув родную избу он без особой цели садится на поезд, следующий в Петербург. На столичном вокзале Трофим попадает в объектив кинокамеры иностранца-хроникера. Оператор гневно выталкивает его за пределы кадра и продолжает снимать панораму для своего видового фильма. Трофим скитается по кабакам, пытается исповедоваться случайным собутыльникам в своем поступке, пока не попадает в бордель, где его и находит наряд жандармов. Трофима, судя по всему, повесят – а действие переносится в Петербург середины 90-х. На потрепанном УАЗике молодой ассистент режиссера в исполнении самого А. Балабанова везет на студию найденную в архивах киноленту начала века – ту самую, на которую попал Трофим. Режиссер (в исполнении Алексея Германа-старшего) отсматривает материал – и безжалостно вырезает Трофима – тот перекрывает вид вокзала. Так единственное доказательство, что этот человек когда-то жил, оказывается в мусорном ведре.

Важнейшая роль в сопоставлении двух временных эпох отводится музыкальной теме С.С. Прокофьева. Она несколько раз повторяется, выступает своеобразным рефреном – когда Трофим убивает брата, едет в поезде, бродит по грязному Петербургу – и относится к дискурсу, то есть ее источник не локализован в представленном на экране пространстве. С этой же музыкальной темы начинается и современная часть фильма, однако на этот раз музыка диегетическая: она играет из заевшего магнитофона в машине, на которой герой в исполнении самого А. Балабанова везет на студию архивную киноленту.

Переход музыки из дискурса в диегезис акцентирует основной посыл происходящего: будучи запечатленной на пленку, действительность и населяющие ее персонажи превращаются из субъекта в объект. Мир, в котором существовали камера, вокзал, оператор-иностранец и Трофим, не равен миру, запечатленному на киноленте – в результате вмешательства оператора и затем монтажера от всего его разнообразия и хаотичности остается лишь один незначительный срез, в котором более нет человека как индивидуальности. Так же и музыкальная тема, оказавшись в диетическом измерении фильма как бы теряет свое положение в иерархии кинематографической наррации. В исторической части она звучала по воле автора фильма и находилась как бы «над» показанной на экране реальностью, пронизывала ее всю и отражала нерв времени и живущего в ней человека. В современной же части эта музыка оказывается «внутри» мира фильма – то есть превращается в объект, над которым персонажи могут проводить различные операции.

Здесь стоит отметить и балабановскую иронию, относительно субъектности и объектности реальности в кадре. В начале современной части водитель говорит, что не может отключить магнитофон, поскольку у него сломалась кнопка – здесь диегетический объект как бы восстает против своего положения. В исторической же части, как отмечали исследователи творчества А. Балабанова, наоборот, дискурс как бы предвосхищает судьбу Трофима – «в большинстве сцен, где Трофим идет по Петербургу начала XX века, мизансцена развивается так, что герой постоянно уходит вглубь улицы и покидает пределы кадра, а сама улица еще остается какое-то время перед глазами зрителя – одна, без Трофима. В кадре происходят различные локальные события: мальчишки что-то просят у прохожих, какого-то парня гонят от входа в трактир. Таким образом, сама действительность словно дистанцируется от Трофима, выгоняет его и продолжает жить

самостоятельной жизнью. Подобное построение и развитие мизансцены предвещают будущее драматургическое событие – «изгнание» Трофима из киноплёнки, на которой после вмешательства монтажера остается лишь обезличенная, живущая сама по себе, без Трофима, панорама вокзала» [3, с. 147].

Так в «Трофиме» А. Балабанов, помимо прочего, ставит вопрос о полноценности и правдивости отражения действительности в медиа. С развитием технологий и массовой культуры на рубеже XX-XXI века эта проблема стала особо актуальной, поскольку медиаобразы, казалось бы, отражающие реальность и являющиеся производными от нее, стали замещать в сознании человека реальную действительность, превратились в реальность первого порядка. Таким образом, вместо отражения действительности медиа стали кузницей симулякров. Согласно Ж. Бодрийяру, симулякр представляет собой «ложное подобие, копию, скрывающую отсутствие оригинала и поэтому творящую зло, и, во вторых, воображаемое, иллюзию, образ идеологизированного сознания» [4, с. 29]. По замечанию культуролога Фредерика Х. Уайта, А. Балабанов в своих фильмах стремится деконструировать медиаобраз действительности, искажающий реальное положение дел в мире, поскольку такой медиаобраз отдаляет потребителя от сакрального [5, с. 9].

Действительно, проблема симуляции действительности в медиа, характерная в целом для человечества на рубеже тысячелетий, оказалась особенно критична для российского общества. Годы, которые застало творчество А. Балабанова, характеризуются двумя, казалось бы, взаимоисключающими, но тем не менее параллельными тенденциями. С одной стороны, общество проходило через период кровавой трансформации – города захлестнул криминал, большинство населения пребывало в бедности, на южных горных окраинах страны одна за другой велись две военные компании. И в это же время утверждала себя культура общества потребления, производящая симулякры благополучной «красивой» жизни. Если первая тенденция сопряжена с осознанием реальности человеческой жизни в ее хрупкости, то вторая – с отчуждением человека от самого себя через его превращение в выхолощенный медийный образ.

А. Балабанов постоянно отражает это противоречие через обращение к музыке и «кино в кино». Звучащие песни и фильмы внутри фильма выступают лакмусовой бумажкой, фиксирующей истинную – страшную и непростую – действительность, либо ее симуляцию. В этом отношении примечательна диалогия «Брат». Вспомним диалог Данилы Багрова и Ирины Салтыковой из второй ее части:

- « – Просто там такую музыку не слушают, она не настоящая.
- Где там?
- На войне».

В картине «Брат» музыка выступает то как своеобразный ангел-хранитель главного героя, то как маркер «ложной» жизни, морока, оттеняющего подлинную действительность. Вспомним первое появление Данилы в кадре – здесь А. Балабанов прибегает к самоцитате и практически воспроизводит сцену из «Трофима»: герой оказывается на съемочной площадке, случайно попадает в кадр и немедленно подвергается остракизму. Тем не менее, именно там Данила слышит музыку, которая направляет его в непростом пути – впоследствии плеер с этой музыкой спасет его от пули киллера, а случайное посещение квартирника петербургских рокеров позволяет Даниле причаститься к гармоничной «мирной» жизни без постоянной борьбы за выживание. Стоит отметить, что «истинная», «настоящая» музыка в «Брате» существует и в дискурсе и в диегезисе – она звучит то в наушниках у Данилы, то вводится режиссером как закадровая, без физического источника внутри фильма. Таким образом, прослеживается связь между Данилой и некой высшей инстанцией, трансцендентной миру, в котором существует персонаж. В свою очередь, музыка «ненастоящая» – техно на рейве в первом

фильме, песни Ирины Салтыковой во втором присутствуют лишь в диегезисе – зритель слышит их, только если они играют внутри фильма – то есть такая музыка не звучит за пределами мира, доступного восприятию персонажей фильма, что говорит о ее профанной природе.

В «Войне» противопоставление симулякра и реальной жизни осуществляется через обращение к теме кино. Как и в «Трофиме», А. Балабанов демонстрирует несоответствие действительности и ее оттиска на пленке. По сюжету двое персонажей – русский бывший солдат Иван и британский актер Джон – отправляются в горы, чтобы выволить двоих пленников. Джон снимает все происходящее на камеру, поскольку за свои записи он получил авансом деньги для выкупа заложников. В момент, когда Джон проявил слабость характера, Иван кричит на попутчика:

«-War..., is shooting (стрельба), а не shooting (видеосъемка)».

Таким образом, через подобную игру слов, когда два диаметрально противоположных понятия выражаются одним и тем же набором звуков, автор красноречиво демонстрирует различие реальности и не отличимого от нее внешне симулякра – при абсолютном соответствии формы реальность и ее симулякр заключают в себе совершенно разное содержание (если быть точным – то второе характеризуется полным отсутствием содержания). Камера Джона как бы дистанцирует своего оператора от мира, который тот снимает. Вспомним финал ленты на базе российских войск – все персонажи тяжело переживают выпавшие на их долю злоключения, и только Джон по-молодецки беседует с солдатами, видимо, хвастаясь своим приключением. Примечательно, что в единственный момент, когда действительность по-настоящему поражает Джона, А. Балабанов не показывает его лица. В сцене, где Джон, осознав, что его возлюбленную изнасиловали боевики, расстреливает их предводителя, режиссер демонстрирует запись с видеокamеры британца – с художественной точки зрения этот страшный момент подобен иронической сцене из «Трофима» с заевшим магнитофоном. В обоих случаях запечатленная на некоем носителе действительность на мгновение выходит из подчинения воле человека и перестает быть симулякром – таким образом отражение мира (в одном случае – на видеопленке, в другом – на музыкальной кассете) становится равным этому миру.

В фильмах А. Балабанова музыка и кино имеют металингвистическую природу – то есть режиссер внутри собственных кинотекстов препарирует природу медиа, деконструирует порождаемые им симулякры. Осуществляется это через работу с диегетическим и дискурсивным измерениями фильма. Локализуя источник звучащей музыки внутри мира фильма, либо за его пределами, А. Балабанов исследует пределы контроля человека над созданной им картиной мира, а также степень соответствия этой картины реальному положению дел. Аналогичную цель режиссер преследует, когда обращается к «кино внутри кино». В «Трофиме» и «Войне» он показывает, насколько дистанцирован реальный мир от его оттиска на кинопленке, а также испытывает эту дистанцию на прочность.

ЛИТЕРАТУРА

1. Деникин А. А. Модель диегетического анализа звука в экранных медиа // ЭНЖ "Медиамузыка". № 2 (2013). URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/2_5.html (дата обращения: 10.04.2024).
2. Ямпольский М. Язык – тело – случай: Кинематограф и поиски смысла / М. Ямпольский. – Москва: Новое литературное обозрение, 2004. – 376 с.
3. Беззубиков А.О. Мифологическая логика в фильмах Алексея Балабанова // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2024. No 1. С. 140–156.

4. Закирова Т.В., Кашин В.В. Концепция виртуальной реальности Жана Бодрийера // Вестник ОГУ №7 (143) / июль 2012. – С. 28–36.
5. Уайт Ф. Х. Бриколаж режиссера Балабанова. Н. Новгород: ДЕКОМ, 2016. – 240 с.

REFERENCES

1. Denikin A. A. Model' diegeticheskogo analiza zvuka v ekrannyh media [A model of the diegetic analysis of sound in on-screen] // ENZh \ "Mediamuzyka". № 2 (2013). URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/2_5.html (accessed: 10.04.2024).
2. Yampolsky M. Jazyk – telo – sluchaj: Kinematograf i poiski smysla [Language – body – case: Cinema and the search of meaning]. Moscow, New Literary Review, 2004. 376 p.
3. Bezzubikov A. O. Mifologicheskaya logika v fil'mah Alekseya Balabanova [Mythological Logic in Alexey Balabanov's Films]. Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2024, no. 1, Pp. 140–156.
4. Zakirova T.V., Kashin V.V. Konceptiya virtual'noj real'nosti Zhana Bodriyyara [Jean Baudrillard's Virtual Reality Concept] // Vestnik OGU №7 (143)/iyul' 2012. Pp. 28-36
5. White F. H. Brikolazh rezhissera Balabanova [Alexey Balabanov' Bricolage]. Nizhnij Novgorod: DEKOM, 2016. 240 p.

Нгуен Кхак Хоа

аспирант

ФГБОУ ВО «Российская академия музыки им. Гнесиных»

e-mail: Khachoavocal@gmail.com

Nguyen Khac Hoa

Postgraduate student

Gnesin Russian Academy of Music

ОПЕРА «ДЕВУШКА ШАО» ДО НЬЮАН КАК ПЕРВЫЙ ОБРАЗЕЦ ВЬЕТНАМСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ ОПЕРЫ

Аннотация. В статье рассматривается опера «Девушка Шао» вьетнамского композитора До Ньюана в историко-стилевом аспекте. Автор даёт историческую справку о времени появления первой оперы во Вьетнаме, характеризует творческий путь композитора До Ньюана, приводит ключевые моменты сюжета оперы «Девушка Шао». В статье характеризуется музыкальный язык данной оперы, национальные вьетнамские элементы в музыке. Автор предпринимает попытку охарактеризовать соединение национальных вьетнамских и европейских черт в опере «Девушка Шао», а также специфические композиторские приёмы До Ньюана.

Ключевые слова: вьетнамская опера, До Ньюан, вьетнамские композиторы, музыкальный театр, Вьетнам, история музыки, музыкальный язык, музыкальный стиль, национальная опера, Девушка Шао.

OPERA "THE GIRL OF SAO" DO NHUAN AS THE FIRST EXAMPLE OF VIETNAMESE NATIONAL OPERA

Annotation: The article examines the opera "The Girl of Sao" by the Vietnamese composer Do Nhuan in a historical and stylistic aspect. The author gives historical information about the time of the appearance of the first opera in Vietnam, characterizes the creative path of composer Do Nhuan, and cites the key points of the plot of the opera "The Girl of Sao". The article characterizes the musical language of this opera and national Vietnamese elements in the music. The author makes an attempt to characterize the combination of national Vietnamese and European features in the opera "the Girl of Sao", as well as the specific compositional techniques of Do Nhuan.

Keywords: Vietnamese opera, Do Nhuan, Vietnamese composers, musical theater, Vietnam, history of music, musical language, musical style, national opera, The Girl of Sao.

Основой для создания жанра национальной оперы во Вьетнаме послужили, в первую очередь, обретение страной в середине 1940-х годов независимости от иностранных колонизаторов и желание народа (в первую очередь, на Севере страны) строить новую прогрессивную культуру, которая вбирала бы в себя и национальные традиции, и культурный опыт стран Запада. В области музыки это было связано с творческим освоением молодыми музыкантами Вьетнама наследия европейской профессиональной музыкальной культуры прошлого и настоящего, включающей в себя многочисленные жанры инструментальной и вокальной музыки – в том числе и жанр европейской оперы.

Но для того, чтобы в результате подобного освоения во вьетнамской культуре появились творческие результаты, связанные с одним из сложнейших музыкально-театральных жанров – оперой, нужен был предшествующий этап – учебный,

формирующий музыкально-профессиональную базу для возвращения собственных композиторских и исполнительских кадров. По словам Д. Загидуллиной: «После войны против французских колонизаторов (1945–1954) государство быстро создало школы музыкальной подготовки на центральном и местном уровнях по всему северу страны; был определён долгосрочный план подготовки талантливой молодёжи в странах с развитым музыкальным образованием (России, Германии, Италии и других)» [1, С. 38]

Также в это время стали появляться и музыкальные вузы, в которых обучались будущие музыканты исполнительских специальностей, дирижёры, певцы, композиторы. В частности, во Вьетнамской Национальной Академии Музыки, основанной в 1954 году в Ханое, имели место такие направления обучения и подготовки музыкантов-профессионалов, как исполнительское, преподавательское и даже научно-исследовательское. При этом в Академии изучались и национальная музыка (вокальная и инструментальная), и европейские музыкальные традиции.

До изгнания из Вьетнама французских колонизаторов (1945 г.) – музыкальное образование в стране было совсем иным. Да, на протяжении нескольких предшествующих десятилетий «европейская» музыкальная жизнь в стране тоже развивалась – проводились фестивали и концерты, ставились европейские оперы для французов, а также для вьетнамской элиты.

Но обучались музыке здесь, как правило, только дети из финансово обеспеченных вьетнамских семей. Их принимали во французские школы на территории страны, где они достаточно успешно впитывали европейскую музыкальную культуру, не выезжая при этом за рубеж.

К числу вьетнамских музыкантов, получивших в начале XX столетия подобное «европеизированное» образование, принадлежат, в частности: Нгуен Суан Хоатони, Ньят Лай, До Ньюан и др., которые учились во Дальневосточной консерватории (Conservatoire Francais d'Extrême Orient; создана французскими музыкантами в 1925 году в Ханое). Этот момент чрезвычайно важен, потому что в список перечисленных композиторов вошло имя и будущего автора первой вьетнамской оперы – До Ньюана (1922-1991).

Однако собственно вьетнамская национальная опера в это время сформироваться не могла, поскольку ещё не было вьетнамских композиторов, овладевших техникой написания опер. По мысли Д. Загидуллиной, «Для того, чтобы родился оперный жанр, должны были сойтись воедино несколько важных факторов: профессиональный уровень композитора, достаточная квалификация исполнителей, уровень аудитории, способной воспринять новую музыку» [1, С. 38].

В области оперы европейского типа соединение этих факторов пришлось на середину 1960-х годов, когда появился первый образец вьетнамской национальной оперы – «Девушка Шао» («Cô Sao») (1965), написанная композитором До Ньюан (Đỗ Nhuận)¹

В его становлении как музыканта и оперного композитора важными оказываются несколько факторов. Первый из них – семья. Отец До Ньюана был исполнителем в военном духовом оркестре; это формировало для него знание соответствующего европейского репертуара, а для сына – готовило слуховую базу к усвоению европейских интонаций. Второй фактор – в юности До Ньюан приобрёл знание вьетнамского фольклора, научился играть на народных вьетнамских инструментах.

Но судьба к музыке будущего композитора – рождение в музыкальной семье, поэтому в детстве, мальчик отправлен в возрасте 5 лет (1927 год) на детское отделение французской Дальневосточной консерватории в Ханое (Индокитай). Учась на фортепианном отделении, будущий композитор участвовал в бойскаутском движении,

¹ Слово «Шао» во вьетнамском языке означает «звезда». Поэтому иногда название оперы переводится как «Девушка-звезда». В данной статье будет применяться вариант названия – «Девушка Шао».

непременным условием музыкальной атрибутики которого было усвоение скаутских песен Америки, Франции и других европейских стран, а также умение играть на гитаре, гармонике, банджо и т.д.

Все эти знания и навыки подготовили почву для его первых композиторских опытов, в которых были попытки задействовать музыкальные элементы национальной и западной традиций. Поскольку До Ньюан был не только талантливым музыкантом, но одновременно и активным революционером, участвовавшим во войнах сопротивления против колониаторской политики Франции и США, его композиторское творчество развивалось сначала в массовом, песенном направлении. Он был автором ряда песен революционно-патриотической тематики, благодаря которым получил известность и стал ведущим автором революционной музыки Вьетнама. Он считал, что подобное «служение нации - лучший способ взрастить душу нации» [2]

После Августовской революции 1945 года До Ньюан занимался административной деятельностью [3], но одновременно он совершенствовал свое композиторское мастерство с помощью музыкантов из Советского союза - в частности, композитора-гнесинца И.М. Белорусца [4], преподававшего музыкальные дисциплины в Ханое в 1959–1962 годах. Также он стажировался в Московской консерватории (1960-1962).

В этот период До Ньюан существенно расширил жанровую палитру своего творчества, обратившись к написанию инструментальной, камерно-инструментальной, симфонической, концертной, театральной и кинематографической музыки. Все изложенные выше факторы подготовили его к написанию в 1965 году первой в истории вьетнамской музыки национальной оперы – «Девушка Шао»².

Эта опера, как и большинство последующих вьетнамских произведений оперного жанра, тоже связана по сюжету с тематикой революционной борьбы.

Патриотическая тема раскрывается в этих операх в контексте идеи защиты родной вьетнамской земли от врагов, а также в готовности главных персонажей жертвовать своей жизнью ради блага, свободы и счастья народа. Однако в оперных сюжетах постоянно фигурируют и эпизоды, в которых герои проявляют общечеловеческие чувства и эмоции: они переживают, любят, страдают, надеются на лучшее. Но всегда понимают при этом, что их счастливое и светлое будущее наступит только в случае победы над врагами.

Все эти особенности сюжетов вьетнамских национальной опер были заложены уже в первом образце данного жанра, созданном До Ньюан.

Либретто «Девушки Шао» написано самим композитором. Он был вдохновлён стихотворением Хо Ши Мина о реальном историческом событии - «восстании Бакшона» (1940) против французской и японской оккупации в горном районе северо-западного Вьетнама³.

Героиней оперы становится Шао – молодая и красивая девушка-сирота народности Тхай, которая для того, чтобы выжить, должна была работать в песенно-танцевальном ансамбле, обслуживающем оккупантов. Местные чиновники- из-за ее сопротивления власти-аккупантов, обвинили Шао в колдовстве, поэтому Шао была вынуждена жить в одиночестве, в лесу, вдали от деревни. Шао помогает разыскиваемой французами революционерке Ван спастись от вражеской погони, затем она способствует

² Впоследствии композитор написал ещё две оперы - «Скульптор» («Người tạc tượng») (1971) и «Нгуен Чай в Дункуане» («Nguyễn Trãi ở Đông Quan») (1981).

³ Хо Ши Мин (1890 - 1969) – знаменитый революционер, первый руководитель Северного Вьетнама. Получив в юности хорошее образование и, владея несколькими языками, он проявил себя также в литературном творчестве – писал прозу и сочинял стихи. Бакшон – территория на севере Вьетнама, рядом с границей Китая. Восстание Бакшон - возглавленное Коммунистической партией Индокитая восстание 1940 года против французских колонизаторов и японских оккупантов.

побегу из тюрьмы политического заключённого Ха⁴. Благодаря общению с Ван и Ха девушка Шао обретает веру в себя, в будущую лучшую жизнь, а также осознает, что за все это нужно бороться.

Любовное чувство, возникшее между Шао и Ха, раскрывается в опере параллельно с событиями, связанными с революционно-освободительным движением. При этом Шао и Ха оказываются не только в рядах тех, кто героически освобождает северо-запад страны - впоследствии они направляются на юг Вьетнама с целью помощи местным революционерам в борьбе за освобождение этого региона страны.

Опера завершается торжеством победы вьетнамского народа. Но при этом композитор вносит в финальные сцены лирико-драматический оттенок: Шао и Ха не могут всё время быть друг с другом, так как последний должен оставаться на юге и продолжать войну с оккупантами.

Очень показательным является то, что типы главных героев оперы «Девушка Шао» несут в себе черты персонажей, глубоко укорененных во вьетнамской истории и культуре. Например, Шао и Ван по характеру напоминают легендарных женщин-героинь – сестёр Ба Чынг и Ба Чиеу, предания о которых сохранились с 40-х годов н.э. Это отважные вьетнамские женщины, любящие свою страну, готовые к сопротивлению врагам ради свободы и благополучия родины (как гласит вьетнамская пословица: «Женщина становится солдатом, когда враги пришли в дом»).

Яркий образ главного мужского персонажа оперы - Ха - собирает в себе черты многочисленных легендарных исторических героев Вьетнама – Динь Бо Линь, Йет Киеу, или Куанг Чинг, которые сражались с врагами ради свободы своего народа.

Образ старика Шинь из «Девушка Шао», который оказывает помощь главным героям оперы, перекликается с типовыми чертами такого важного персонажа из сказок вьетнамского народа как Будда⁵. Шинь мудр, опытен, добр по отношению к людям; он всегда поддерживает каждого и дает правильный совет.

Связь с Традицией проявляется в опере «Девушка Шао» также и на уровне воспроизведения в ее материале других примет народной культуры - например, сцен фольклорных обрядов – отражающих глубинные стороны этой культуры и характерные особенности национального менталитета. Так, в композицию оперы включены сцены праздника победы «Сое Хоа», представленные главным одноимённым танцем этого праздника⁶.

В эпизодах оперы «Девушка Шао» также ощущается и колорит вьетнамских фольклорных традиций, связанных с народными поверьями. К примеру, в опере есть «сцены расколдования», отсылающие к фольклору северных вьетнамских народностей Тхай, Мьонг, Зао⁷: по сюжету оперы главная героиня считалась заколдованной, и в связи с этим она была изгнана из общины⁸.

Все эти национальные особенности в «Девушке Шао» сочетаются и с новыми для вьетнамской музыки европейскими традициями. До Ньюан придерживался

⁴ Имена других персонажей оперы: добрый старик Шинь, а также антагонисты положительных героев - жена французского консула и ее помощники Хунг, Сай, и Но.

⁵ Будда во вьетнамской культуре имеет ряд отличий от одного из главных персонажей индийского буддизма. В сказках и легендах Вьетнама будда - это кроткий деревенский старик с длинными седыми волосами и бородой, который всегда приходит на помощь терпящим беду.

⁶ Это ритуальный танец народности Тай Бак. Участники танца, взявшись за руки и шагая вокруг огня, поют фольклорные песни «Ин Ла Ой», «Танец цветов» - под звуки гонгов, барабанов и других инструментов.

⁷ Согласно народным поверьям, после ритуала колдовства человек становится безумным, утрачивает свою душу, впитывая вместо неё в себя душу какого-либо умершего человека. Спасти заколдованного человека может обряд расколдования, в процессе которого он освобождается от души мертвеца, обретая вновь свою собственную личность.

⁸ Формально, помощь в расколдовании Шао приходит от представителя «вражеского» лагеря - жены французского консула. Но той «освобождение» Шао нужно только для того, чтобы девушка смогла снова вернуться в танцевальный коллектив «Дой Сое», обслуживавший оккупантов, звездой которого Шао была раньше.

западноевропейской модели оперного спектакля, сложившегося в XIX столетии. Его опера построена по аналогии со структурой европейских опер: здесь три действия, которые разбиваются на четыре картины. Внутри каждой из них присутствует номерная структура (36 номеров).

В перечне этих номеров - арии, речитативы, ансамбли - различные по своему составу, а также хоровые сцены. Кроме того, как и все последующие вьетнамские оперы, «Девушка Шао» открывается оркестровой увертюрой.

Главные музыкальные характеристики центральные персонажи оперы получают в ариях и ариозо.

Ярким примером здесь является ария Шао «Em nghĩ sao không ra anh ơi» («Дорогой, я никак не могу разобраться...»⁹), которая звучит в I акте (№11). Героиня Шао мысленно обращается к Ха, который находится на военном поле¹⁰. Трехчастная репризная форма арии с варьированной репризой передаёт смену настроений и чувств главной героини (см. рисунок 1. часть А).



Источник: опера «Девушка Шао» - До Ньюан

Рис. 1 - ария Шао «em nghĩ sao không ra anh ơi» часть А.

В первом разделе арии (см. рисунок 1) музыка носит мягкий, задумчивый, лиричный характер: девушка поёт о своей любви к Ха, и о печали, которая поселится в ее сердце, когда она окажется вдалеке от любимого. Настроение музыки создается здесь пластичной мелодией элегического характера, идущей в неторопливом темпе, и оркестровым аккомпанементом с ритмической формулой медленного вальса.

В музыке второй части арии (В) слышна тревога Шао и ее переживания по поводу запретности такой любви (Шао, как и любая женщина Вьетнама того времени, по закону не имела права сама решать свою судьбу). Поэтому музыка среднего раздела арии (см. рисунок 2, часть В) весьма драматична – как отражение душевного порыва, когда чувства проявляются открыто.



⁹ Более полный перевод: «Дорогой, я никак не могу разобраться..., я так сильно переживаю... люблю тебя и день, и ночь».

¹⁰ По сюжету всё это происходит на фоне приближающегося расставания Шао и Ха (по приказу жены французского консула Шао должна вернуться в деревню, чтобы работать в танцевальной группе «Дой Сое» для обслуживания иностранцев).

Источник: опера «Девушка Шао» - До Ньюан
 Рис. 2 - ария Шао «em nghĩ sao không ra anh ời» часть B.

Музыка репризы арии Шао возвращается к исходному музыкальному материалу и элегическому настроению начала арии¹¹.

В опере «Девушка Шао», помимо арий, существуют также ансамблевые и хоровые сцены. Примером ансамбля (см. рисунок 3) может служить дуэт Шао и Ха в №13 из II акта «Жаль что ты далеко едешь, но тебе надо защищать родину».



Источник: опера «Девушка Шао» - До Ньюан
 Рис. 3 – Дуэт Шао и Ха «xót quê hương năm tháng»

Дуэт звучит в момент расставания Ха с Шао, когда он отправляется на войну. Это самый известный любовный дуэт в этой опере, его основное настроение - печаль.

При том, что в мелодиях дуэта такой характерный признак вьетнамской традиционной музыки как пентатоника ощущается очень завуалировано, тем не менее, связь с национальной традицией здесь тоже имеет место. Например, за внешне вполне европейским принципом переключек вокальных голосов в ансамбле можно почувствовать подражание закономерностям «ответного пения» из музыкальной практики народного театра Чео. А в организации поэтического текста дуэта ощущается тяготение к одной из форм классической вьетнамской поэзии (по 7 слов в каждой строчке)

Примером типичного хорового эпизода в «Девушке Шао» является хор «инь ля ой» из III действия (№ 18) на сцене, когда танцевально-песенный коллектив «Дой Сое» на весеннем празднике (см. рисунок. 4).



Рис. 4 – Хор «Инь ля ой»

¹¹ Но в слова репризы («Я скоро уйду, дорогой. Но я еще не успела тебе высказать свое чувство...») композитор особенно часто вставляет междометие «О» - возглас обиды девушки на свою судьбу.

В основе музыки хора лежит мелодия народной песни «Инь Ла ой». С точки зрения взаимоотношения национальных и европейских музыкальных традиций очень примечательно то, что хоровая обработка песни композитором сделана в многоголосном варианте (известно, что в музыкально-фольклорных традициях вьетнамской культуры, наоборот, господствует одноголосие). Но здесь можно видеть, как элементы европейской полифонической техники органично сочетаются с некоторыми приемами «ответного пения» из традиционной музыки некоторых регионов Вьетнама.

Также в первой вьетнамской опере, наряду с эпизодами кантиленного характера (в ариях, ансамблях, хорах), немало примеров, связанных и с речитативом. Как и в европейских операх XVIII- начала XX столетий, принадлежащих к традиционным («мейнстримным») направлениям, роль речитатива в «Девушке Шао» более служебная, чем главенствующая: с их помощью до слушателей доводится информация о поворотах сюжета и даются отдельные штрихи к характеристикам действующих лиц. Соответственно, если в песенно-ариозных эпизодах оперы чаще встречаются стихотворные формы литературного текста, то для речитативов более характерна проза.

По типам речитатива (близкий к разговорному, декламационный, песенный) в «Девушке Шао» преобладают все их формы. Речитативы встречаются у всех персонажей, но самая значительная их часть приходится на партии отрицательных героев, среди которых, такой персонаж как Но («No»). Это предатель, работающий на французов, помогающий им искать и уничтожить революционеров.

В партии Но как раз и присутствует один из типовых образцов речитатива (см. рисунок. 5.) речитатив Но. № 4. 1 акт. По сюжету здесь Но находится в процессе поиска главного героя оперы – Шао («Нет. нет. Похож на Кинь¹² -старуха. Нет или это призвидение »).



Источник: опера «Девушка Шао» - До Ньюан
Рис. 5 – речитатив «Но»

По своему типу этот речитатив немного перекликается с принципом «речевого пения» в театрах Чео и Туонг и создан со строгим соблюдением законов тонального вьетнамского языка [5. С. 81-94]. Это тоже подчеркивает национальный характер музыки оперы «Девушка Шао».

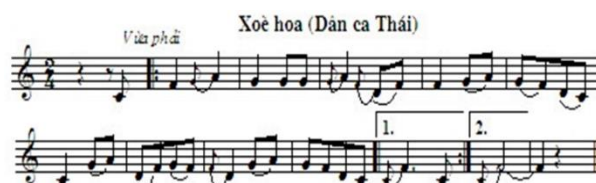
В целом, музыкальный язык оперы «Девушка Шао» достаточно своеобразен. В нём сочетаются интонации, ведущие своё начало от вьетнамского фольклора и от музыки

¹² Называние нарности Вьетнама.

древних религиозных обрядов. Кроме того, интонационная природа музыкального языка «Девушки Шао» исходит и из языковых особенностей многих вьетнамских народностей, а также из вариантов диалектов классического вьетнамского языка разных регионов страны.

Весьма широко в этом языке представлены фольклорные источники вьетнамской культуры: в оперных сценах «Девушки Шао» нередко звучат процитированные вьетнамские народные напевы. Показателен фрагмент из второй картины I действия, в музыкальный материал которого включена цитата подлинной музыки танца и песни народности Тхай.

По сюжету здесь один из эпизодов церемонии встречи французского консула, для которого группа вьетнамских девушек (Шао – в их числе) показывает один из национальных танцев. В музыке этого эпизода композитор цитирует подлинную песенно-танцевальную мелодию народности Тхай «Сое Хоа» («Xòe Hoa»), в словах которой воспевается жизнь и природа. В народной среде эта песня исполнялась по праздникам, на новый год, на свадьбах, на праздновании окончания рисового сезона (см. Рисунок 6-а) Мелодия танца «Сое Хоа».



Источник: [6]

Рис. 6-а мелодия танца «Сое Хоа»

В опере «Девушка Шао» I акта, ария Шао эта же светлая и праздничная мелодия звучит в устах главной героини, и композитор тем самым сообщает этой музыке дополнительный подтекст: в устах Шао мелодия показывает и ее эмоциональное состояние - это вынужденная песня и танец, и здесь показана реакция главной героини на приказ жены французского консула выходить на сцену для увеселения собравшихся (см. Рисунок 6-б).



Источник: опера «Девушка Шао» - До Ньюан

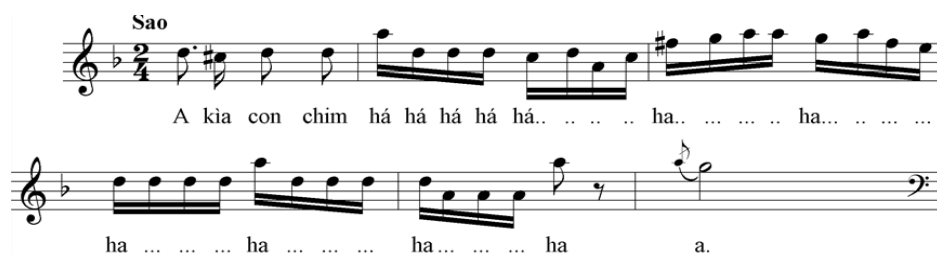
Рис. 5 – ария Шао «Này ông sáng sao sao ơi»

Поэтому мелодия «Сое Хоа» в арии Шао звучит в двух вариантах: первый вариант – внешне праздничный, носит оживлённый характер – он проводится в оркестровом

вступлении арии (т.1-5); во втором варианте музыка носит более сдержанный характер, и вокальная партия более кантиленна (от т.6).

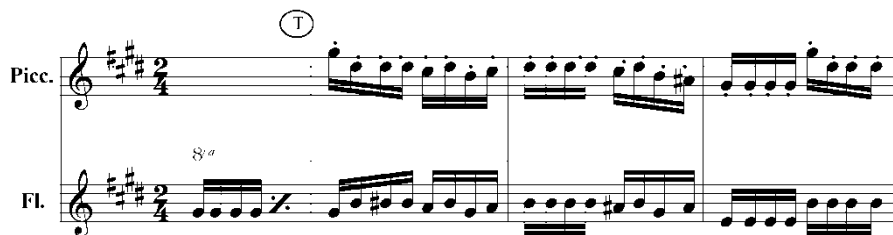
Ещё один приём, тоже связанный с реалиями вьетнамской национальной культуры и используемый До Ньюаном в опере «Девушка Шао» – звукоподражание. Нередко в музыке такого плана используется подражание пению птиц Индокитая. Пример такого звукоподражания мы находим в еще одной арии Шао из первого акта (№4) - «A kia con chim» («Птица»).

Героиня поёт эту мелодию, будто разговаривая со своей домашней питомицей – птичкой (но по сюжету это делается с целью отвлечения внимания врагов и передаче сигнала товарищами). Поэтому в вокальной партии Шао композитор использует приём подражания птичьему пению (см. Рисунок 7) I акт, №4, ария Шао «A kia con chim» («Птица»)¹³:



Источник: опера «Девушка Шао» - До Ньюан
Рис. 7 – ария Шао ария Шао «A kia con chim» («Птица»)

Имитация птичьего пения в «Девушке Шао» применяется не только в вокальных партиях, но и в оркестре. Например, перед арией революционера Ха «o kia con chim» («o! Птица») из I акта оперы До Ньюан написал такое звукоподражание в партиях обычной флейты и флейты пикколо. (см. рисунок 8). По сюжету этот инструментальный эпизод иллюстрирует обмен условными сигналами между Ха и Шао для того, чтобы их не обнаружили противники.



Источник: опера «Девушка Шао» - До Ньюан
Рис. 8 – интродукция арии Шао «A kia con chim» («Птица»)

Но Как уже говорилось ранее, национальная составляющая в музыкальном материале оперы «Девушка Шао» уравнивается ориентацией и на европейские оперные традиции. Например, в вокальной части музыкального целого представлен полный состав академических «европейских» типов солирующих голосов: мужских (бас, баритон и тенор) и женских (контральто, меццо-сопрано и сопрано). То же наблюдается и в хоровых голосах (группы сопрано, альтов, теноров и басов). Более того, в хоровых

¹³ В этой арии Шао использует звуки птиц как форму камуфляжа, чтобы общаться с товарищами по команде и предупреждать об опасности со стороны врагов. Следовательно, персонаж Но в опере злодей.

оперных эпизодах присутствует многоголосие (не существовавшее во вьетнамском музыкальном фольклоре, но очень характерное для европейской традиции).

Аналогичная картина наблюдается и в оркестровой ткани «Девушки Шао»: композитор использовал классический традиционный западноевропейский состав оркестра - группы струнных инструментов, деревянных и медных духовых, а также ударных инструментов (традиционные народные вьетнамские инструменты в состав оркестра не включены).

В основу многоголосия музыкального материала первых традиционных вьетнамских опер заложены своеобразно трактованные принципы западноевропейской гармонии и полифонической фактуры. Своеобразие трактовки заключается в особом вьетнамском национальном колорите.

Один из образцов полифонической техники уже демонстрировался в примере 4. Ещё один яркий образец полифонии представлен в увертюре к «Девушке Шао». Это однотемное фугато на материале будущей лейттемы главного мужского персонажа оперы – Ха (см. Рисунок 9)

Источник: опера «Девушка Шао» - До Ньюан
Рис. 9 – увертюра оперы «Девушка Шао»

Музыка увертюры звучит в сочетании с декламацией стихов Хошимина, о любовь к родине и желание освободить своего народа от врагов. Стихи написаны в одном из классических вьетнамских стиховых размеров (7 слов на строчке и 7 строчек в стихе) и это тоже примета национального колорита.

По материалам приведённых нами примеров можно констатировать, что соединение национальных вьетнамских и европейских музыкальных традиций было заложено уже в первом национальном произведении оперного жанра – опере «Девушка Шао» До Ньюана. Композитору удалось весьма успешно, и, вместе с тем, органично представить и синтезировать элементы вьетнамской традиционной музыки в западноевропейских классических оперных формах.

Движение по этому пути в дальнейшем продолжил и сам До Ньюан, написав вслед за «Девушкой Шао» в 1960 годы ещё две оперы («Скульптор» и «Нгуен Тхай в Дунгкуане»), и вьетнамские композиторы следующих поколений: Ньят Лай (Nhật Lai) – с оперой «На берегах Кронг Па» («Bên bờ Krong Pa»), (1968), Хоанг Вьет (Hoàng Việt),

создавший в 1981 году оперу «Цветок Лотоса» («*Bông sen*»), Нгуен Динь Тан (Nguyễn Đình Tấn), написавший в 1981 году оперу «Моя Любовь» («*Tình yêu của em*»), и До Хонг Куан (Đỗ Hồng Quân) – автор сочиненной в 2013 году оперы «Красные листья» («*Lá đỏ*»).

На сегодняшний день существуют семь вьетнамских национальных опер. Но основы для их появления во вьетнамской культуре XX-XXI столетий и создания национального варианта оперного жанра заложил именно До Ньюан своей оперой «Девушка Шао».

ЛИТЕРАТУРА

1. Загидуллина, Д. Опера До Хонг Хуана «Красные листья» в аспекте взаимодействия культур // Искусство. Наука. Практика. – №4 (32). – Казань, 2020. – с. 37-49.
2. До Ньюан: ведущий композитор вьетнамской революционной музыки // Радио «Голос Вьетнама»: служба инноваций. – URL: <https://vovworld.vn/ru-RU/> (дата обращения: 30.12.2024).
3. До Ньюан // Музыкальная энциклопедия : Советская энциклопедия : под ред. Ю. В. Келдыша : М.: Советский композитор, 1973-1982. – URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_music/2649/%D0%94%D0%BE (дата обращения: 30.12.2023).
4. Белорусец, И. М. // российский государственный музыкальный телерадиоцентр. – URL: <http://www.muzcentrum.ru/personslibrary?layout=person&id=354&informationtype=full> (дата обращения: 22.01.2024).
5. Нгуен Кхак Хоа, Васильев Ю. В. Народный театр Вьетнама как предшественник национальной вьетнамской оперы // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2023. № 4. С. 81–95. DOI: 10.56620/2227-9997-2023-4-81-95
6. Hoàng Kiều.Hà Hoa. Những làn điệu Chèo cổ chọn lọc, Nxb Văn hoá – 2007 [Хоанг Киеу. Ха Хоа. Избранные древние мелодии Чео: учебник //Хоанг Киеу.Ха Хоа.–Ханой : культура,2007]–200с.

REFERENCES

1. Zagidullina, D. Opera Do Hong Huana «Krasnye list'ja» v aspekte vzaimodejstvija kul'tur // Iskusstvo. Nauka. Praktika. – №4 (32). – Kazan', 2020. – Pp. 37-49.
2. Do N'juan: vedushhij kompozitor v'etnamskoj revoljucionnoj muzyki // Radio «Golos V'etnama»: sluzhba inoveshhanija. – URL: <https://vovworld.vn/ru-RU/> (data obrashhenija: 30.12.2024).
3. Do N'juan // Muzykal'naja jenciklopedija : Sovetskaja jenciklopedija : pod red. Ju. V. Keldysha : M.: Sovetskij kompozitor, 1973-1982. – URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_music/2649/%D0%94%D0%BE (data obrashhenija: 30.12.2023).
4. Belorusec, I. M. // rossijskij gosudarstvennyj muzykal'nyj teleradiocentr. – URL: <http://www.muzcentrum.ru/personslibrary?layout=person&id=354&informationtype=full> (data obrashhenija: 22.01.2024).
5. Nguen Khak Hoa, Vasil'ev Ju. V. Narodnyj teatr V'etnama kak predshestvennik nacional'noj v'etnamskoj opery // Uchenye zapiski Rossijskoj akademii muzyki imeni Gnesinyh. 2023. № 4. S. 81–95. DOI: 10.56620/2227-9997-2023-4-81-95
6. Hoàng Kiều.Hà Hoa. Những làn điệu Chèo cổ chọn lọc, Nxb Văn hoá – 2007 [Hoang Kieu. Ha Hoa. Izbrannye drevnie melodii Cheo: uchebnik //Hoang Kieu.Hà Hoa.–Hanoj : kul'tura,2007]–200 p.

Коровяков Кирилл Рауфович

доцент

ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»

e-mail: verdeli@yandex.ru

Гумникова Алёна Игоревна

доцент

ФГБОУ ВО "Московский государственный институт культуры"

e-mail: Alenkagum115@yandex.ru

Kirill Korovyakov R.

Associate Professor

Moscow State Institute of Culture

Gumnikova Alyona I.

Associate Professor

Moscow State Institute of Culture

ЭТНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ФОРМИРОВАНИЯ ЛИЧНОСТИ ЭСТРАДНЫХ ВОКАЛИСТОВ

Аннотация. Статья посвящена актуальной проблеме взаимосвязи этнического самосознания эстрадных вокалистов с содержанием и основными направлениями их профессиональной подготовки. С позиций личностного подхода рассматриваются основные проблемы отечественной музыкальной эстрады и их решение в пространстве музыкальной педагогики, ориентированной на совершенствование соответствующего музыкально-образовательного пространства.

Ключевые слова: личность, этничность, педагогика, эстрадный вокалист, культура, исполнительство.

ETHNO-PEDAGOGICAL ASPECTS OF PERSONALITY FORMATION OF POP VOCALISTS

Abstract. The article is devoted to the actual problem of the relationship between the ethnic identity of pop vocalists and the content and main directions of their professional training. From the standpoint of a personal approach, the main problems of the domestic musical stage and their solution in the space of musical pedagogy, focused on improving the corresponding musical and educational space, are considered.

Keywords: personality, ethnicity, pedagogy, pop vocalist, culture, performance.

Введение. Этно-педагогические аспекты формирования личности эстрадных вокалистов в должной мере еще не исследованы в научно-теоретических исследованиях. В настоящее время это направление исследований становится все более актуальным благодаря усилившейся тенденции изучения соотношения отечественного эстрадного исполнительства с культурно-исторической проблематикой. Вместе с тем, учитывая дискретность культурно-исторического развития России с ее отдельными, во многом независимыми друг от друга периодами (Русь языческая, раннехристианская, «петровская» и т.д.) затруднено формирование единого взгляда на исторически сложившийся культурно-этнический образ современного российского общества, в котором сосуществуют самые различные этносы, национальности, этнические группы.

Решение этой проблемы возможно при условии актуализации художественно-эстетического контекста, в котором формировалось этническое самосознание народов

России, так как в этом случае появляется возможность целостного видения нашей страны как особой цивилизации, обладающей уникальной культурой и национальным самосознанием. Именно в произведениях литературы и искусства в наибольшей мере отражаются наиболее существенные особенности национального менталитета, духовных традиций, значимых для сохранения российским обществом собственной национально-культурной идентичности с учетом разнообразия национальных культур народов, входящих в состав российского государства [20].

Вместе с тем, нельзя не отметить распространенный отрыв отечественного эстрадного вокального искусства от этих традиций, что отрицательным образом сказывается на творческой индивидуальности многих исполнителей, предпочитающих слепо следовать достижениям зарубежной эстрады, вместо их творческого интерпретирования.

В результате происходит неизбежное вырождение отечественного эстрадного вокального искусства, лишённого необходимой педагогической основы в подготовке исполнителей с опорой на российские художественно-творческие достижения исполнительского искусства.

Методика

Методику исследования определили труды таких авторов как С.А. Арутюнов, В.Э. Войков, А.В. Гулыга, Л.Н. Гумилев, Ж. Скотт, А.Г. Здравомыслов, О.И. Карпухин, В.А. Колеватов, Д. С. Лихачев, В.И. Меркушин, А. Моль, Б.Ф. Поршнев, З.В. Сикевич, А.Г. Спиркин, Ж.Т. Тощенко, Г. Шуман и других. Осуществлялся также системный анализ и междисциплинарность в педагогическом исследовании темы.

Отдельно выявлялась проблематика, так или иначе актуальная для исследований этно-педагогических аспектов формирования личности эстрадных вокалистов в работах Л.П.Репиной, И.В.Ведюшкиной, П.В.Лукина, К.Ю.Ерусалимского, А.С.Усачева, О.Б.Леонтьевой, Т.А.Сабуровой, С.А.Еремеевой, С.Ю.Малышевой, А.А.Фокина, Б.Н.Флоря, И.В.Ведюшкиной, И.Н.Данилевского, А.И.Филюшкина, О.В.Беловой, В.Я.Петрухина и других.

Следует отметить, что наименее исследованным в этно-педагогическом аспекте в истории России является XX век. Здесь наблюдается проблема объективного подхода к историческим культурным ценностям нашей страны, лишённого ее чрезмерной политизации и идеологизации. Поэтому автором отдельно изучались труды отечественных ученых, рассматривающих с научных позиций культуру советского общества, органичной частью которой являлось эстрадное музыкальное исполнительство, представленное отечественными выдающимися певцами и композиторами. Многие достижения и проблемы культуры и искусства советского общества достаточно объективно рассматривались А.А.Зиновьевым, Каменцом А.В., Аврамковой И.С., Ануфриевой Н.И., Щербаковой А.И. и др. [3,4,8,11].

При выявлении этно-педагогических аспектов эстрадного исполнительского искусства необходимо было обратить внимание на важность восстановления памяти о национально-культурном прошлом России, которая важна для современного эстрадного исполнительства.

При этом обращалось внимание как на документальные, исторические факты, так и на произведения литературы и искусства, отражающие те или иные исторические события, героические подвиги, проявления национального характера народов России.

К историческим событиям, которые могут в первую очередь вдохновлять отечественных эстрадных исполнителей, можно отнести события 1812 года, а также Великую Отечественную войну XX века, в которой наш народ одержал уникальную историческую победу [13,16].

В контексте этих событий в значительной мере оценивалось состояние отечественного эстрадного вокального искусства.

Результаты

При рассмотрении этно-педагогической проблематики отечественного эстрадного вокального искусства обращалось особое внимание на исследование педагогического потенциала фольклорной традиции, мифологии, этно-культурной обрядовой культуры, традиционных ремесел, влияющие в своей совокупности существенно влияют на ментальные и духовно-нравственные свойства народов России, которые необходимо учитывать в подготовке эстрадных вокалистов [17,19].

Этно-педагогические аспекты формирования личности эстрадных вокалистов предполагают освоение исполнителями тех или иных художественных образов, которые определяют предпочтение исполнительского репертуара, выразительные возможности исполнителя, его сценический образ [14].

Доминирование на отечественной эстраде музыкального репертуара англо-американской музыкальной культуры из сфер музыкального шоу-бизнеса привело к значительной стандартизации состава исполняемых музыкальных произведений, а также к недооценке отечественных достижений музыкальной эстрады.

Некоторым противовесом этой тенденции становится все более частое обращение эстрадных вокалистов к достижениям музыкального фольклора народов и этносов, проживающих на территории Российской Федерации. Но это чаще является эпизодом, чем распространенной исполнительской практикой.

Следует отметить, что распространенные эстрадные обработки фольклорных произведений, если они соответствуют требованиям музыкального вкуса и не искажают само существо фольклорной традиции, можно рассматривать в качестве одного из желательных ориентиров для подготовки отечественных эстрадных вокалистов.

Негативной тенденцией в исполнительской практике эстрадных вокалистов является недооценка текстового содержания исполняемых произведений, что выражается в распространенной примитивности соответствующих текстов вокальных произведений, а также в вытеснении русского языка англоязычным эстрадным репертуаром.

Между тем, потеря в современной отечественной музыкальной эстраде всего богатства текстового содержания, в значительной мере представленного в русском языке, отрицательным образом сказывается на реализации этно-педагогических аспектов формирования личности эстрадного вокалиста, его духовно-нравственных установок, его мировоззрения, музыкальном мышлении, эстетических предпочтениях.

Понижение уровня отечественной языковой культуры народов России, где особая роль принадлежит русскому языку, как отмечают исследователи, является одним из результатов информационной войны, навязанной России странами Запада [15].

Нельзя не отметить, что размыванию традиционной этничности в отечественном эстрадно-музыкальном пространстве способствовало и распространение на отечественной сцене навязываемого образа женоподобных мужчин и мужеподобных женщин, а также транссексуальных имиджей. За этим явлением, в сущности, скрывается разрушение ценностей традиционной семьи, традиций взаимоотношений между мужчиной и женщиной, представленных в этнических культурах народов, проживающих на территории России.

При этом в эстрадную отечественную вокальную культуру внедряется подчеркнутая гиперсексуальность с ее демонстрацией грубой и агрессивной чувственности. При этом все разнообразие воспеваемых в музыкальной эстраде любовных переживаний сводится чаще всего к сексуальной страстности, демонстрации «обнаженки» в сочетании с максимально громким вокалом.

Этно-педагогические аспекты в формировании личности эстрадного вокалиста недооцениваются также в виде преувеличенного внимания к музыкально-техническому оформлению исполняемого репертуара. С одной стороны новые технические возможности (светорежиссура, звукорежиссура, новые технические устройства, достижения компьютерной техники и пр.) значительно обогатили отечественный эстрадный вокал, с другой стороны, при непродуманном использовании этих возможностей происходит нивелирование значения «живого звука», индивидуального начала в исполняемых произведениях, погружения исполнителя в тот или иной этно-культурный контекст.

Обсуждение

Рассмотренные выше в исследовании профессиональной подготовки отечественных эстрадных вокалистов тенденции позволяют выделить основные направления совершенствования их обучения в музыкально-образовательной среде современного вуза.

Необходима интенсификация в подготовке эстрадных вокалистов изучения аутентичных образцов музыкальной традиции различных этносов, населяющих территорию Российской Федерации. При этом важная роль должна принадлежать как достижениям фольклора, так и художественно-литературному наследию народов России. В результате у эстрадных исполнителей формируется необходимый уровень этнического самосознания, сохраняется память об истории своих народов и России в целом; воспитывается патриотизм как осознанная гражданская позиция, которая должна проявляться в их сценическо-музыкальной деятельности.

Большая роль в такой подготовке эстрадных исполнителей должна принадлежать использованию всего арсенала достижений зрелищных искусств: театру, кинематографу, записям выдающихся эстрадных музыкальных исполнителей, а также произведениям живописи, изучаемым будущими вокалистами произведений художественной литературы.

Важно, чтобы погружение в мир отечественной художественной культуры не носило только ознакомительный характер, но и способствовало активному нравственно-эстетическому развитию эстрадных вокалистов, что предполагает определенную проблематизацию изучаемых произведений литературы и искусства в духовно-нравственном контексте.

Следует учитывать, что в условиях отсутствия в нашей стране официальной государственной идеологии возрастает роль идеологического ресурса достижений отечественного искусства и литературы. Если же этот ресурс не будет использован в полной мере, то он неизбежно будет замещен зарубежными художественными достижениями, часто разрушающих базовую этно-культурную идентичность чуждыми идеологемами и аморальным воздействием на как на самих эстрадных вокалистов, так и на ее слушательскую, зрительскую аудиторию.

В настоящее время в отечественной художественной педагогике сложились следующие актуальные темы для духовно-нравственного воспитания и эстетического развития различных групп населения, которые можно представить в качестве некоторого ориентира для формирования личности эстрадных вокалистов. Эти темы раскрываются на основе анализа русской художественной литературы. Среди этих тем – «настоящая любовь», «верность», «дружба», «любовь к Родине», «общественное служение», «милосердие», «сострадание» [9].

Кроме того, следует отметить, что обращение к миру художественной литературы эстрадных вокалистов повышает их языковую культуру, расширяет художественно-культурный кругозор, способствует сохранению преемственности этно-культурных традиций в эстрадном исполнительстве в противостоянии с доминированием нежелательных для нравственно-эстетического самосознания, в первую очередь

молодежи, американской культуре, заполнившей современное музыкальное пространство [2].

В актуализации этно-педагогического компонента подготовки эстрадных вокалистов важное место принадлежит достижениям музыкального фольклора. Речь не идет только о необходимости изучения эстрадными вокалистами аутентичного фольклора, но и о возможности его творческого освоения в исполнительской практике. Здесь следует подчеркнуть, что освоение самых разных фольклорных достижений в подготовке эстрадных вокалистов является важным педагогическим ресурсом для ее дальнейшего совершенствования [1].

Обращение к достижениям фольклора не должно ограничиваться только сферой музыкального искусства. Не менее значимым является изучение эстрадными вокалистами традиций фольклорного театра, который, как известно, включал в себя достаточно часто и музыкальную составляющую. Важно и изучение фольклорной праздничной и обрядовой традиции в целом, что позволяет затем не обязательное воспроизводство этой традиции на сцене (хотя есть и достаточно удачные инсценировки традиционной обрядово-праздничной культуры), но и осуществлять успешные стилизации той или иной фольклорной традиции для передачи самого духа, содержания и атмосферы этничности в эстрадном исполнительстве. Погружение в фольклорную традицию имеет и собственно воспитательное значение в подготовке эстрадных вокалистов; способно благотворно влиять на формирование эстетического вкуса исполнителей, их внешний облик, манеру исполнения, индивидуальный стиль поведения на сцене.

В настоящее время постепенно возрождается престиж советской музыкальной эстрады как среди исполнителей, так и слушателей. Очевидно, что этот процесс необходимо интенсифицировать, причем не только как поверхностное следование моде на «ретро стиль», но и как процесс осознания всей духовно-нравственной и эстетической значимости советского музыкально-эстрадного наследия.

В этой связи актуальным является переосмысление самого феномена советской цивилизации, которое должно присутствовать и в подготовке эстрадных вокалистов. Необходимо уметь выделять в мироощущении советских людей лучшие, а не худшие черты (к сожалению, здесь в современной литературе и искусстве еще распространены ёрничанье и стеб). Среди этих черт – лиризм мировосприятия, вера в искренность человеческих чувств, энтузиазм, оптимистическое мироощущение, патриотизм и гражданственность при сохранении высокого художественного уровня многих произведений искусства, представленных, прежде всего, в советской песне, в кинофильмах советского периода, в советской художественной литературе.

Здесь сразу следует отметить огромный вред, который нанесла российскому обществу постсоветского периода тенденция неосмысленной «демифологизации» советского общества, начиная от некорректного перекраивания в историческом образовании советской истории, кончая созданием многочисленных кинопародий и «обличений» советского общества в массовой кинопродукции. Всякие ссылки в этом случае на восстановление «объективного» отношения к советскому прошлому [5,6] выглядят неубедительными.

Следует иметь в виду, что нет общества без мифов. Последние могут быть разрушительными или созидательными. Здесь можно вспомнить известную теорему Томаса: «Если событие придумано, но оно реально по своим последствиям, значит оно – реально». Миф способствует консолидации общества и способен создавать новую социальную и культурную реальность. Важно, чтобы при этом он не был угрозой самому существованию народа, его благополучию и безопасности. Здесь очень важна роль литературных произведений. Например, миф о Василии Теркине может быть более

глубоким свидетельством о характере Великой Отечественной войны, чем некоторые исторические документы.

Соответственно не следует избегать известной мифологизации исторического прошлого народов России, которая создается, в том числе, и эстрадными вокалистами, освоившими саму этнокультурную сущность собственного народа, его достижения в идеальном варианте, на котором могут воспитываться целые поколения [7,12,18]. Реабилитация мифологического мышления в отечественной культуре как свидетельства тех или иных исторических событий будет корректной, если она не искажает основное содержание исторической правды, важной для самого существования и дальнейшего развития российского общества.

В настоящее время педагогические возможности мифотворчества в реализации этнокультурных аспектов формирования личности эстрадного вокалиста далеко не исчерпаны и представляют собой одно из важнейших направлений соответствующей педагогической деятельности.

Заключение

Подводя итог, проведенному исследованию возможностей актуализации этнопедагогические аспектов формирования личности эстрадных вокалистов, можно сделать вывод о необходимости существенного расширения границ их соответствующего художественного образования. Эта расширение должно включать в себя основательную общегуманитарную подготовку, включающую в себя изучение отечественных произведений литературы и искусства, достижения национального фольклора во всем разнообразии его видов и жанров, знакомство с национальной историей и ее мифологическим отражением, где особое внимание должно уделяться вере в социальную справедливость и человеколюбие как общенациональные гуманистические ценности.

Такой подход к подготовке эстрадных вокалистов предполагает освоение музыкального репертуара, в котором большее внимание будет уделено освоению традиций отечественной музыкальной эстрады и их творческому воплощению в концертных программах.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
2. Брагина Н.Г. Память в языке и культуре. М.: Языки славянских культур; Издатель А. Кошелев, 2007. – 514 с.
3. Зиновьев А. Коммунизм как реальность. – М.: Центрполиграф, 1994. – 495 с.
4. Зиновьев А. На пути к сверхобществу. – СПб.изд. дом «Нева», 2004. – 608 с.
5. Ионов Б.В., Харитонова Н. И. Проблема фальсификации истории на постсоветском пространстве // Вестн. Московск. гос. ун-та. Сер. 21. Управление (государство и общество). – 2013. – №4. – С. 110-127.
6. Гринюк А.В. Историческая память как фактор национальной безопасности // Россия и АТР. – 2013. – №2 (80). – С. 29-37.
7. Иванов В.В. Искусство как средство выражения этнической идентичности: автореф. дисс. ... к. филос. н. Ставрополь, 2006. – 24 с.
8. Каменец А.В., Аврамкова И.С., Ануфриева Н.И.,Щербакова А.И. Культурологические исследования советской цивилизации. – М.: Перспектива, 2019. – 122 с.
9. Каменец А.В. Онегин на приеме у психолога. – М.: Квант Медиа, 2018. – 232 с.
10. Каменец А.В. Проблемы духовно-нравственной культуры. – М.: Издательство «РИТМ», 2014. – 308 с.

11. Малыгина И.В. Этнокультурная идентичность: онтология, морфология, динамика: автореф. дисс. ... д. филос. н. – М., 2005. – 44 с.
12. Малышева С. Ю. Мифологизация прошлого: советские революционные празднества 1917-1920-х гг. // Диалоги со временем: память о прошлом в контексте истории. М.: Кругъ, 2008. – С. 682-710.
13. Марочкина Н. В. Этномузыкальное образование в формировании самоидентификации подрастающего поколения // Фольклор и этнокультурная идентичность: материалы IV Международной школы молодых фольклористов (г. Санкт-Петербург, 7-11 ноября 2011 г.). СПб.: РИИИ, 2014. – С. 174-183.
14. Маслов В.Г. Слово и его деяние // Рождение культурологии в России / Сборник научных трудов. – Иваново; Шуя: Центр кризисологических исследований ФГБОУ ВПО «ШГПУ», 2011 – С. 59–64.
15. Отечественная война 1812 года в культурной памяти России. – М.: Кучково поле, 2012. – 450 с.
16. Савченко В. В. Этнокультурная идентичность русских в современной России: автореф. дисс. ... к. филос. н. Ставрополь, 2009. – 21 с.
17. Селезнева Е.Н. Культурное наследие в контексте исторической культурологии: монография. – М.: РИТМ, 2017. – 302 с.
18. Успенская О. А. Влияние музыкального воздействия на становление идентичности личности: автореф. дисс. ... к. психол. н. – М., 2005. – 28 с.
19. Хомяков А. Всемирная задача России. – М.: Институт русской цивилизации; Благословение, 2011. – 784 с.

REFERENCES

1. Asaf'ev B.V. Muzykal'naja forma kak process. – L.: Muzyka, 1971. – 376 p.
2. Bragina N.G. Pamjat' v jazyke i kul'ture. M.: Jazyki slavjanskih kul'tur; Izdatel' A. Koshelev, 2007. – 514 p.
3. Zinov'ev A. Kommunizm kak real'nost'. – M.: Centrpoligraf, 1994. – 495 p.
4. Zinov'ev A. Na puti k sverhobshhestvu. – SPb.izd. dom «Neva», 2004. – 608 p.
5. Ionov B.V., Haritonova N. I. Problema fal'sifikacii istorii na postsovetском prostranstve // Vestn. Moskovsk. gos. un-ta. Ser. 21. Upravlenie (gosudarstvo i obshhestvo). – 2013. – №4. – Pp. 110-127.
6. Grinjuk A.V. Istoricheskaja pamjat' kak faktor nacional'noj bezopasnosti // Rossiya i ATR. – 2013. – №2 (80). – Pp. 29-37.
7. Ivanov V.V. Iskusstvo kak sredstvo vyrazhenija jetnicheskoj identichnosti: avtoref. diss. ... k. filos. n. Stavropol', 2006. – 24 p.
8. Kamenec A.V., Avramkova I.S., Anufrieva N.I., Shherbakova A.I. Kul'turologicheskie issledovanija sovetskoj civilizacii. – M.: Perspektiva, 2019. – 122 p.
9. Kamenec A.V. Onegin na prieme u psihologa. – M.: Kvant Media, 2018. – 232 p.
10. Kamenec A.V. Problemy duhovno-nravstvennoj kul'tury. – M.: Izdatel'stvo «RITM», 2014. – 308 p.
11. Malygina I.V. Jetnokul'turnaja identichnost': ontologija, morfologija, dinamika: avtoref. diss. ... d. filos. n. – M., 2005. – 44 p.
12. Malysheva S. Ju. Mifologizacija proshlogo: sovetskie revoljucionnye prazdnestva 1917-1920-h gg. // Dialogi so vremenem: pamjat' o proshlom v kontekste istorii. M.: Krug#, 2008. – S. 682-710
13. Marochkina N. V. Jetnomuzykal'noe obrazovanie v formirovanii samoidentifikacii podrastajushhego pokolenija // Fol'klor i jetnokul'turnaja identichnost': materialy IV

- Mezhdunarodnoj shkoly molodyh fol'kloristov (g. Sankt-Peterburg, 7-11 nojabrja 2011 g.). SPb.: RIII, 2014. – Pp. 174-183.
14. Maslov V.G. Slovo i ego dejanie // Rozhdenie kul'turologii v Rossii / Sbornik nauchnyh trudov. – Ivanovo; Shuja: Centr krizisologicheskikh issledovanij FGBOU VPO «ShGPU», 2011 – Pp. 59–64.
 15. Otechestvennaja vojna 1812 goda v kul'turnoj pamjati Rossii. – M.: Kuchkovo pole, 2012. – 450 p.
 16. Savchenko V. V. Jetnokul'turnaja identichnost' russkih v sovremennoj Rossii: avtoref. diss. ... k. filos. n. Stavropol', 2009. – 21 p.
 17. Selezneva E.N. Kul'turnoe nasledie v kontekste istoricheskoy kul'turologii: monografija. – M.: RITM, 2017. – 302 p.
 18. Uspenskaja O. A. Vlijanie muzykal'nogo vozdejstvija na stanovlenie identichnosti lichnosti: avtoref. diss. ... k. psihol. n. – M., 2005. – 28 p.
 19. Homjakov A. Vsemirnaja zadacha Rossii. – M.: Institut russkoj civilizacii; Blagoslovenie, 2011. – 784 p.

Чжоу Сяобао

аспирант

Института музыки, театра и хореографии

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет

им А. И. Герцена»

e-mail: zhouxiaobao0926@yandex.ru

Zhou Xiaobao

Postgraduate student

Institute of Music, Theater and Choreography

The Herzen State Pedagogical University

ИСТОРИЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ХОРА УХАНЯ И ЕГО БЛАГОТВОРИТЕЛЬНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКИХ ВЫСТУПЛЕНИЙ В ЮГО-ВОСТОЧНОЙ АЗИИ (В ПЕРИОД ПРОТИВОСТОЯНИЯ ЯПОНИИ)

Работа посвящена истории создания известного Уханьского Хора в период «Битвы за Ухань». В статье кратко излагается организация хоровой структуры, называются его руководители и известные участники. Автор анализирует благотворительно-просветительскую деятельность коллектива в Сингапуре и регионах Малайзии, называет концертные площадки его выступлений, уточняет песенный репертуар. Автор подчеркивает вклад хорового коллектива в китайскую национальную борьбу.

Ключевые слова: хоровой коллектив, благотворительные концерты, песни, концертные площадки, национальное искусство, японо-китайская война.

THE HISTORY OF THE WUHAN CHOIR AND ITS CHARITABLE AND EDUCATIONAL PERFORMANCES IN SOUTHEAST ASIA (DURING THE PERIOD OF CONFRONTATION WITH JAPAN)

The work is devoted to the history of the creation of the famous Wuhan Choir during the "Battle of Wuhan". The article briefly describes the organization of the choral structure, names its leaders and well-known participants. The author analyzes the charitable and educational activities of the band in Singapore and the regions of Malaysia, names the concert venues of its performances, clarifies the song repertoire. The author emphasizes the contribution of the choral group to the Chinese national struggle.

Keywords: choral group, charity concerts, songs, concert venues, national art, the Sino-Japanese war.

Хор Уханя был создан накануне масштабного сражения за город в 1938 году во время японо-китайской войны (1937-1945 гг.) и изначально представлял собой неформальную гражданскую организацию. Он успешно использовал коллективное пение как одну из самых мощных сил, способных объединить народ, и стал образцом правительственной пропаганды песен о войне. Этот коллектив активно проводил агитационную работу в обществе и в то же время сопровождал мероприятия для приема гостей из дружественных стран. Накануне падения Уханя 28 участников хора решили отправиться с концертами на Юго-Восток Азии, чтобы реально поддержать свою родину в борьбе с японской агрессией.

В настоящее время существует относительно мало системных исследований, изучающих деятельность Хора Уханя во время Сражения за Ухань и его

благотворительные выступления в Юго-Восточной Азии в период антияпонской борьбы. В качестве примера назовем различные издания книги Ван Эхэ «История китайской музыки в ближайшем и современном времени» [1, 2]. Так в издании 1994 года [2] не содержится упоминания о «Хоре Уханя». В издании 2006 года имеется краткое упоминание в примечании к биографии Ся Чжицуй о том, что после начала японско-китайской войны в 1937 году он стал руководителем музыкальной группы при делегации по поддержке войны в Ухане и дирижером Хора Уханя. В редакции Чэнь Сяньпина была опубликована монография «Воспоминания о Ся Чжицуй», в которой хотя и было представлено описание выступления Уханьского хора и его благотворительного концерта в Юго-Восточной Азии во время борьбы с Японией, но большая часть материалов представляет собой исторические документы в память об этом событии [3].

Сегодня существуют некоторые пропагандистские материалы и исторические воспоминания, однако все еще требуется глубокое исследование вопросов, связанных с созданием Уханьского Хора, его особенностями, причинами проведения благотворительно-просветительских концертов в Юго-Восточной Азии во время сопротивления Японии, а также их результатами. Глубокое исследование истории этого периода поможет лучше понять развитие Китая и вклад китайцев за рубежом.

"Битва за Ухань" и рождение хорового коллектива

Зимой 1937 года Китай вступил в период "Битвы за Ухань". Вместе с падением Шанхая и Нанкина китайская ситуация в войне с Японией резко ухудшилась. В это время множество известных представителей культурной сферы собрались в Ухане и начали активное движение в области культуры и искусства в рамках уханьской антияпонской кампании. В сфере музыки Сянь Синхай и другие представители музыкальной индустрии, такие как Лю Цзи и Хэ Лютин, 17 января 1938 года основали "Всекитайское общество песни" в Ухане [4]. До этого, выпускники композиторской группы "Национального музыкального училища" в Шанхае, такие как Цзянь Динсянь и Лю Сюэань, вместе с учителем музыки из школы вуцзан Хуан Цяоянь, создали организацию под названием "Уханьский Хор". Однако, когда Цзянь Динсянь уехал из Уханя, его место заняли Ха Чжичжао и Чжоу Сяоянь, которые взяли на себя руководство хором. Они объединили две певчие группы в мощный Уханьский Хор, который стал одним из наиболее признанных хоров в период культурного движения для спасения Уханя [5]. В отличие от других организаций Уханьский Хор в основном исполнял антивоенные песни в формате смешанного четырехголосого хора.

Выступление Уханьского Хора привлекло внимание исполнительного комитета Всекитайского общества песни, председателем которого был Сянь Синхай. 5 марта 1938 года Всекитайское общество песни провело совместный концерт с целью сбора средств на помощь беженцам, пострадавшим от бомбардировок японских самолетов в Ухане. Специально для выступления был приглашен Уханьский Хор с основными номерами, включая хоровое исполнение, соло и дуэты. Сбор средств составил более тысячи юаней в пожертвованиях [6].

Со временем Уханьский Хор постепенно усовершенствовал свою организационную структуру, создав координационный совет и начав проводить многочисленные концерты в обществе. Выступления коллектива привлекли внимание Генерального директора Национальной Ассоциации народной дипломатии Чжон Кето, который рекомендовал Хор для выступлений перед иностранными гостями, а также записи грампластинок с целью их распространения по всему миру и пропаганды китайской войны с Японией. В это время Уханьский Хор вырос до более чем 70 человек и часто проводил репетиции даже после полуночи под светом ламп. Однако из-за других профессиональных обязательств не все члены могли участвовать в каждом выступлении.

С изменением обстановки в ходе антивоенной кампании Ухань оказался в кризисе. Работа Уханьского Хора оставалась нестабильной как в плане исполнительского состава, так и руководства, и не могла внести максимальный вклад в развитие китайского музыкального искусства в этот период. Поэтому один из самых авторитетных участников хора Чэнь Реньбин предложил коллективу отправиться за границу с целью проведения благотворительно-просветительских концертов в поддержку борьбы с Японией и сбора средств на национальное освобождение.

Вечером 31 июля 1938 года был официально создан "Уханьский Хор", члены которого отказались от своих других профессиональных обязанностей и самостоятельно собрали деньги для поездки. Заявки были поданы 26 членами. Позднее из-за учебы на музыкальном факультете Университета Пекина к коллективу присоединились Ши Чжичжи и Жоу Баолин, а также Чжоу Сяоянь из Франции. Кроме того, ими была приглашена Пан Лянья, выпускница фортепианного факультета "Национальной музыкальной школы" Китая, на роль пианистки-аккомпаниатора. В общей сложности в хоре принимало участие 28 человек, были выбраны руководитель и его заместитель, главный координатор. В течение двух месяцев, пока оформлялись заграничные паспорта, хористы днем репетировали, а ночью проводили уроки вокала и собирали много пропагандистского материала, такого как книги, газеты и фотографии [7].

Этот энергичный Уханьский Хор вызвал внимание общества и получил поддержку правительства. 30 сентября 1938 года под руководством Чэнь Реньбин и Ся Чжицю коллектив отправился в путешествие за тысячи миль с целью популяризации усилий в борьбе с Японией и сбора средств.

Антияпонский сбор средств в Сингапуре

18 декабря 1938 года Уханьский Хор прибыл в Сингапур и провел пробное выступление в театре Pacific Theatre во всемирно известном развлекательном комплексе "Great World". Среди зрителей были представители различных обществ и школ Сингапура, а также генеральный консул Гао Линбай из консульства Китая в Сингапуре. Это пробное выступление стало началом выступлений Уханьского Хора в Юго-Восточной Азии. На пробном выступлении было исполнено 14 песен, включая такие как "Голубое небо, белый день, красная земля", "Песня о спасении Родины", "Красная река", "Сбор средств на зимние одежды", "Горящая земля и борьба" и др. [8].

Успех пробного выступления положил основу для последующих концертов и сформировал постоянную модель выступлений, включая песни, речи и театральные элементы. Уханьский Хор дал в Сингапуре всего 67 концертов, которые проводились на различных площадках, включая "Великий Мировой Тихоокеанский Театр", "Капитолийский театр", "Театр Санбим Нового Света", "Бальный зал счастливого мира", радиовещание в Сингапуре и Малайзии, во Дворце Виктории и др.

Концертный репертуар хора постепенно увеличился с 14 песен, которые были на пробном выступлении, до 48 песен. Среди этих песен были такие как "Песня о борьбе с врагом", "Борьба до конца", "Песня молодых воинов", "Песня молодых женщин-воинов", "Песня горячей крови", "Защитим Китай", "Трилогия в изгнании", "На передний фронт" и др. Расширение и обновление репертуара стало результатом присоединения к коллективу нового руководителя хора Ши Чжичжи, пианистки-аккомпаниатора Пан Лянья и сопрано Чжоу Баолин, а также постоянного развития в ходе регулярных выступлений.

Концертные мероприятия Уханьского Хора не ограничивались только официальными площадками, музыканты также выступали на различных общественных мероприятиях. Например, после участия в благотворительном баскетбольном матче на стадионе "Счастливого Мира" хористами было исполнено несколько антивоенных песен. Также они выступили с 22 песнями в рамках благотворительных мероприятий на море.

7 марта 1939 года при поддержке Общества Синьхуа Уханьский Хор выпустил сборник под названием "Голос народа", в котором было собрано 48 песен, которые они регулярно исполняли. Этот песенник стал первой коллекцией песен о борьбе с Японией, выпущенной за границей во время войны. Содержание песенника включало послание генерального консула Гао Линбая, предисловие мистера Чжень Цзиагэн, председателя Южно-Китайской ассоциации за рубежом, а также вступительное слово редактора Шиа Чжичжи и послесловие от одного из членов хора Дай Тяньдао. В своем слове Чжень Цзиагэн подчеркнул фундаментальность голосов Уханьского Хора, создающих мощь и силу, способную пробудить боевой дух в людях. Он также отметил актуальность сборника, связывая причины популярности песен и возможность широкого их распространения в борьбе с Японией.

Удачный опыт организации первых благотворительных концертов в Сингапуре укрепил Уханьский Хор в решении продолжить кампанию по пропаганде и сбору средств. Музыканты начали годовое турне по Малайскому полуострову. Они посетили различные регионы Малайзии, включая Джохор, Малакку, Негери Сембилан, Селангор, Паханг, Перак, Пинанг, Кедах и Перлис, где исполнили антивоенные песни и собрали средства для поддержки китайской антивоенной кампании [9].

Выступления Уханьского Хора в Юго-Восточной Азии не только оказали сильную поддержку по сбору средств на нужды Китая во времена войны, но и распространили дух сопротивления и вдохновили на патриотические чувства китайских эмигрантов и жителей местных общин, познакомили их с новыми песнями. Выступления хорового коллектива стали духовной опорой для китайской диаспоры в период антивоенной кампании и оставили ценные воспоминания. Этот период в истории свидетельствует о бескорыстной преданности и непоколебимой вере хора, оставившего бессмертное культурное наследие во времена китайской войны.

Концертные мероприятия по сбору средств в различных регионах Малайзии во время борьбы с Японией

Уханьский Хор провел серию благотворительных выступлений в Малайзии с целью сбора средств на поддержку китайской антивоенной кампании и распространения духа сопротивления. Они выступали в различных регионах, включая Джохор, Малакку, Негери Сембилан, Селангор, Паханг, Перак, Пинанг, Кедах и другие места, проведя более 280 концертов. Все эти выступления получили широкое признание и поддержку.

В Джохоре хор дал 39 концертов за 51 день, включая 3 выступления в Театре Императорского Дворца, которые были очень популярными среди зрителей. Особенно высоко были оценены выступления Чжоу Баолин с песнями "О Великой стене", "О женщинах-героях" и Цзян Синьмэй с песней "На реке Сунхуа" [10].

В Малакке хор провел 17 концертов за 23 дня, и первый вечер выступления воспламенил патриотическое волнение среди зрителей. Особенно глубокое впечатление произвели выступления в кинотеатре Кабито Дос в Малакке, где некоторые зрители проливали слезы сострадания, а другие испытывали страстное волнение.

В Селангоре, включая Куала-Лумпур, хор провел 47 концертов в течение 80 дней, и их выступления пользовались популярностью не только среди китайских иммигрантов, но и среди иностранных зрителей. Особенно насыщенными были выступления в Куала-Лумпур, программа которых включала более 20 песен о борьбе с Японией, а последним номером часто была "Песня о 800 храбрых воинах".

В Паханге хор провел 18 концертов за 29 дней с аналогичным репертуаром. Его выступления также привлекли внимание и восхищение иностранных граждан.

В Пенанге хор организовал 10 концертов за 15 дней, включая множество антивоенных песен, таких как "Защита родины", "Вместе к великой борьбе" и "Песня

молодых женщин-воинов". В Кедахе хор дал 10 концертов за 15 дней, и его выступления получили теплый прием зрителей.

Во всей Малайзии Уханьский Хор провел в общей сложности 266 выступлений, исполнив 49 официальных песен, а также несколько дополнительных мероприятий, исполнив всего более 50 песен. Эта серия выступлений не только распространила дух сопротивления в Юго-Восточной Азии, но также сыграла важную роль в сборе средств на поддержку китайской антивоенной кампании.

Резюме: Благотворительно-просветительские акции Уханьского Хора в Юго-Восточной Азии в рамках сбора средств на поддержку Китая в период националистического подъема, когда китайский народ остро переживал моменты кризиса, были не только проявлением национальной гордости и патриотизма, но и основными формами музыкального выражения. Турне хора по Юго-Восточной Азии имело впечатляющий успех, не только историческую, но и художественную ценность. Однако, столкнувшись с различными социальными трудностями, вынуждено было завершиться раньше окончания срока.

Члены хора с энтузиазмом откликнулись на национальный призыв, привезли лучшие произведения китайского искусства и духа сопротивления за границу с целью представить национальное искусство и дух сопротивления дружественным народам. Их выступления в Юго-Восточной Азии начались с Сингапура и были хорошо подготовлены, получив поддержку различных общественных организаций и иммигрантских групп.

В заключении, отметим, что благотворительно-просветительские выступления Хора Уханя в рамках сбора средств на поддержку Китая во времена борьбы с Японией в Юго-Восточной Азии стали результатом эпохи, полной патриотизма и музыкального вдохновения. Несмотря на различные трудности и дипломатические вызовы, хор выразил свою любовь к родине через музыку, а также объединил силы китайских иммигрантов в Юго-Восточной Азии, внося весомый вклад в национальную борьбу. Задача современного китайского музыковедения – возродить в научно-музыкальном мире историю благотворительно-просветительской деятельности Уханьского Хора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ван Юхэ. Исследование теории и методики преподавания китайской национальной вокальной музыки / Ван Юхэ. Пекин : Народное музыкальное издательство, 2006. 237 с.
2. Ван Юхэ. Исследование теории и методики преподавания китайской национальной вокальной музыки / Ван Юхэ. Пекин : Народное музыкальное издательство, 1994. 331 с.
3. Чэнь Сяньпин. Воспоминания о Ся Чжицю / Чэнь Сяньпин. Пекин : Народное музыкальное издательство, 1994. 201 с.
4. Всекитайское общество песни. URL: <https://baike.baidu.com/item> (дата обращения 18.03.2024)
5. Ян Шэнхун, Юань Шаоюнь. Ся Чжицю и Уханьский хор. URL: <http://qwgzyj.gqb.gov.cn/hwzh/215/3345.shtml> (дата обращения 16.03.2024)
6. Ли Инь. В первые дни антияпонской войны Сянь Синхай находился в Ухане / Ли Инь. URL: <https://www.krzzjn.com/show-557-126027.html> (дата обращения 16.03.2024)
7. Уханьский хор. URL: <https://baike.baidu.com/item> (дата обращения 08.03.2024)
8. Уханьский хор в Юго-Восточной Азии. URL: <https://upimg.baike.so.com/doc/24842065-25777553.html> (дата обращения 08.03.2024)

9. Чэнь Цзюньлинь. Антология национальных голосов / Чэнь Цзюньлинь. URL: <http://www.jmxyzh.cn/info/1005/1049.htm> (дата обращения 06.03.2024)
10. Ёе Цисин. Чистая лояльность / Ёе Циси. Пекин : Китайское зарубежное китайское издательство, 2006. 750 с.

REFERENCES

1. Van Juhje. Issledovanie teorii i metodiki prepodavanija kitajskoj nacional'noj vokal'noj muzyki / Van Juhje. Pekin : Narodnoe muzykal'noe izdatel'stvo, 2006. 237 p.
2. Van Juhje. Issledovanie teorii i metodiki prepodavanija kitajskoj nacional'noj vokal'noj muzyki / Van Juhje. Pekin : Narodnoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1994. 331 p.
3. Chjen' Sjan'pin. Vospominanija o Sja Chzhicjui / Chjen' Sjan'pin. Pekin : Narodnoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1994. 201 p.
4. Vsekitajskoe obshhestvo pesni. URL: <https://baike.baidu.com/item> (data obrashhenija 18.03.2024)
5. Jan Shjenhun, Juan' Shaojun'. Sja Chzhicju i Uhan'skij hor. URL: <http://qwgzjy.gqb.gov.cn/hwzh/215/3345.shtml> (data obrashhenija 16.03.2024)
6. Li In'. V pervye dni antijaponskoj vojny Sjan' Sinhaj nahodilsja v Uhan'e / Li In'. URL: <https://www.krzzjn.com/show-557-126027.html> (data obrashhenija 16.03.2024)
7. Uhan'skij hor. URL: <https://baike.baidu.com/item> (data obrashhenija 08.03.2024)
8. Uhan'skij hor v Jugo-Vostochnoj Azii. URL: <https://upimg.baikeso.com/doc/24842065-25777553.html> (data obrashhenija 08.03.2024)
9. Chjen' Czjun'lin'. Antologija nacional'nyh golosov / Chjen' Czjun'lin'. URL: <http://www.jmxyzh.cn/info/1005/1049.htm> (data obrashhenija 06.03.2024)
10. Je Cisin. Chistaja lojal'nost' / Je Cisi. Pekin : Kitajskoe zarubezhnoe kitajskoe izdatel'stvo, 2006. 750 p.

Ляо Юй

аспирант кафедры сольного пения и хорового дирижирования
ФГБОУ ВО «Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство)»
e-mail: 1843087387@qq.com

Liao Yu

postgraduate student of the Department of Solo Singing and Choral Conducting
Russian State University named after. A.N. Kosyгина
(Technology. Design. Art)

ВКЛАД ВЕДУЩИХ ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ КИТАЙСКОЙ ВОКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ РУБЕЖА XX – XXI ВЕКОВ В МЕЖДУНАРОДНЫЙ КУЛЬТУРНЫЙ ОБМЕН

Аннотация. Данная статья посвящена проблематике изучения роли современных китайских вокалистов и композиторов в процессе взаимодействия музыкальных культур Востока и Запада. Опираясь на видеоинтервью и документальные записи концертных выступлений выдающихся вокалистов Ляо Чаньюн, Сун Цзуин, Шэнь Ян, Лю Синь, автором обобщены достижения артистов в интерпретации западной академической и национальной музыки. Дана характеристика роли Чжао Цзипина в создании большого корпуса сочинений различных жанров и продвижении китайского искусства на мировые концертные площадки. Научно обоснован вывод о том, что в контексте современного глобального мультикультурализма китайские музыканты стали активными проводниками музыкальных инноваций, важным фактором объединения лучших традиций китайской и западной культур.

Ключевые слова: Китайская музыкальная культура, китайская вокальная школа, Ляо Чаньюн, Сун Цзуин, Шэнь Ян, Лю Синь, Чжао Цзипин.

THE CONTRIBUTION OF LEADING REPRESENTATIVES OF THE CHINESE VOCAL SCHOOL AT THE TURN OF THE XX – XXI CENTURIES TO INTERNATIONAL CULTURAL EXCHANGE

Annotation. This article is devoted to the problems of studying the role of modern Chinese vocalists and composers in the process of interaction between musical cultures of the East and the West. Based on video interviews and documentary recordings of concert performances by outstanding vocalists Liao Changyong, Song Zuying, Shen Yang, Liu Xin, the author summarizes the achievements of artists in the interpretation of Western academic and national music. Zhao Jiping's role in creating a large corpus of works of various genres and promoting Chinese art to world concert venues is characterized. The conclusion is scientifically substantiated that in the context of modern global multiculturalism, Chinese musicians have become active conductors of musical innovations, an important factor in combining the best traditions of Chinese and Western cultures.

Keywords: Chinese musical culture, Chinese Vocal School, Liao Changyong, Song Zuying, Shen Yang, Liu Xin, Zhao Jiping.

На сегодняшней китайской академической музыкальной сцене китайские музыканты играют важную роль как в развитии национальных исполнительских школ, так и в содействии культурному обмену между странами. На международных музыкальных

фестивалях, музыкальных конкурсах китайские музыканты демонстрируют историческое и региональное разнообразие музыкального фольклора, активно участвуют в межкультурных проектах, осваивают инновационные техники сценических жанров, способствуют интернационализации китайской классической музыки. Среди них выдающиеся музыканты, известные своими оперными партиями, глубоким проникновением в художественные образы китайских народных песен и камерной музыки, такие как знаменитый «баритон-певец No 1 в Азии» Ляо Чаньюн, «Королева китайской народной песни» сопрано Сун Цзуин, певец камерной музыки Шэнь Ян, выдающийся камерный музыкант Лю Синь. Помимо выдающихся представителей национальной вокальной школы, выдающийся вклад в развитие китайской музыкальной культуры вносят композиторы.

Данная статья посвящена изучению творчества популярных китайских певцов, проявивших свое мастерство в различных академических жанрах, а также на пересечении фольклорной, классической и поп-музыки в жанре classical crossover. Эмпирической основой исследования являются видеозаписи концертных выступлений артистов, их интервью на китайских музыкальных сайтах.

Знаменитый «баритон-певец No 1 в Азии» Ляо Чаньюн окончил Шанхайскую музыкальную консерваторию, учился у китайского педагога вокальной музыки Чжоу Сяояня и тенора Ло Вэя, а в настоящее время является президентом и профессором Шанхайской консерватории, а также директором Оперного театра Шанхайской консерватории. Особенно популярны у слушателей такие композиции в исполнении Ляо Чаньюна как «Я люблю тебя, Китай», которая является эпизодом из фильма «Заморское дитя» (1979), песня «Научи меня, как не хотеть ее», классическая народная песня «Ночь прерий», полюбившаяся зрителям после выхода в свет масштабного документального фильма «Зеленое поле» (1959), отражающего жизнь Синьцзянского производственного корпуса на границе), и всемирно известная ария «Ларго аль фактотум» из оперы Дж. Россини «Севильский цирюльник». В 1994 г. он завоевал первую премию в национальном отборе «Международного вокального конкурса». Ляо Чаньюн является победителем многих престижных международных конкурсов: «Парижского международного конкурса вокалистов» (Франция, 1994 г.), «41-го Международного конкурса вокалистов в Тулузе» (Франция, 1996 г.), «Всемирного конкурса оперных певцов Доминго» (Токио, Япония, 1997 г.), Международного конкурса вокалистов «Queen Song Ya» (Норвегия, 1997 г.). Журналисты газеты «Жэньминь жибао» провинции Гуандун провели интервью с Ляо Чаньюном, в котором певец выразил свое отношение к национальным музыкальным традициям: «Китайские художественные песни — это идеальное сочетание музыки и поэзии, мы не можем говорить о поэзии без музыки, и в то же время мы не можем смотреть на музыку отдельно от поэзии, они должны быть идеальным сочетанием» [3]. В интервью Китайской народной сети он также отметил роль музыки в трансляции китайских мифологических и исторических сюжетов на международных культурных проектах, необходимость бережно сохранять национальные традиции и не лишать современных деятелей искусства осваивать зарубежный опыт художественного творчества: «Мы должны научиться разделять и уважать глобальное культурное богатство, не только рассказывать китайские истории миру, но и учиться впитывать и интегрировать прекрасные иностранные культуры и петь китайские песни миру в процессе обучения» [7].

На сцене современного китайского вокального искусства Ляо Чаньюн известен как яркая звезда в сфере вокального исполнительства благодаря своим выдающимся художественным достижениям. Его голос подобен естественному звуку, одновременно мощному и нежному, который не только сохраняет традиционное очарование китайской национальной вокальной школы, но и интегрирует выразительные и технические приемы

западноевропейского певческого искусства [1, с. 9]. Ляо Чанъюн не только исполнял китайскую и зарубежную классику и завоевал множество наград на международной арене, но и уделял время педагогической работе. Благодаря его наставничеству появилась плеяда молодых исполнителей, продолжающих развивать национальное искусство.

Сун Цзуин (сопрано) – «Королева китайских народных песен». Она родилась в провинции Юньнань, славящейся самым большим количеством этнических меньшинств в Китае. С детства Сун Цзуин была увлечена этнической музыкой. Выбрать артистическую профессию ей помог случай: уездное культурное бюро набирало группу студентов-музыкантов и Сун Цзуин впечатлила всех стабильностью выступления, мягким тембром голоса и искренними эмоциями. Она окончила факультет музыки и танца Университета Миньцзу Китая и Китайскую консерваторию музыки по специальности этническая вокальная музыка. В сентябре 2009 года Сун Цзуин вернулась в Китайскую консерваторию, чтобы получить докторскую степень по вокальной музыке у Цзинь Тиелиня, известного педагога вокальной музыки в Китае.

Сун Цзуин обрела популярность как исполнительница народной музыки, обладающая мягким тембром и эффективно передающая очарование китайского фольклора. Наиболее популярными стали ее исполнения песен «Добрый день», «Все лучше и лучше». Обе песни стали символами позитивных социальных перемен в жизни китайского народа. С 1978 по 1996 гг. в Китае проводилась политика реформ и открытости, доходы народа становились все более существенными. Че Хан и Ли Синь создали для Сун Цзуин песню «Добрый день» (1998), которая изображает радость людей, удовлетворенных своей жизнью. К 2000 г. уровень жизни китайского народа в целом достиг умеренно благополучного уровня. Чтобы выразить радость и надежду людей, автор текстов Че Син и композитор Ли Синь объединили свои усилия и создали песню «Все лучше и лучше», ставшую хитом в исполнении Сун Цзуин.

23 ноября 2003 года Сун Цзуин успешно провела сольный концерт в концертном зале Музикферайн Венской филармонии (Австрия). Данный случай был уникальным, так как впервые на этой престижной артистической площадке выступил с сольным концертом китайский певец. Сун Цзуин на сольном концерте исполнила более десяти китайских народных песен в сопровождении оркестра и хора Венской национальной оперы, позволив миру узнать мир китайского фольклора.

На Олимпийских играх 2008 г. в Пекине Сун Цзуин и всемирно известный певец Пласидо Доминго исполнили песню «Пламя любви», сделав музыку с китайским национальным колоритом известной всему миру. Позже Сун Цзуин была награждена Международным комитетом Центра искусств Кеннеди в США Золотой медалью за искусство. По имеющимся данным, только шесть человек в мире, включая испанского тенора Пласидо Доминго и голливудского режиссера Стивена Спилберга, получили эту награду. В апреле 2012 г. Сун Цзуин дала интервью британскому репортеру Би-би-си и объяснила цель своего творчества: «Я хочу использовать свою собственную силу и пение, чтобы показать китайские народные песни миру и позволить миру понять китайские песни искусства» [9, с. 44]. В целом, Сун Цзуин имеет не только выдающиеся личные художественные достижения как певица, но и является популяризатором национальной музыкальной культуры на мировой сцене.

Камерный музыкант Шэнь Ян вырос в Тяньцзине, учился в Шанхае и учился в Нью-Йорке. Певец низкого баритона Шэнь Ян рассказал о своем жизненном опыте в интервью рубрике «Impression» канала «Documentary Humanities Channel»: он родился в музыкальной семье, а в возрасте 23 лет Шэнь Ян выиграл один из самых престижных вокальных конкурсов в мире и завоевал единственную золотую медаль на Всемирном конкурсе певцов Би-би-си в Кардиффе [10]. Победа в конкурсе Всемирной премии певцов

Кардиффа (Cardiff World Singers Awards) принесла молодому певцу выгодный контакт: Шэнь Ян стал первым китайским вокалистом, включенным в Программу развития молодых артистов Метрополитен-оперы и Оперного центра Джульярдской школы музыки. В 2021 г., в 110-ю годовщину со дня смерти композитора и дирижера Густава Малера, Шэнь Ян и Тяньцзиньский Джульярдский камерный оркестр совместно подготовили концерт из вокальных сочинений композитора.

После победы на Всемирном конкурсе певцов в Кардиффе Шэнь Ян получил приглашение от маэстро Даниэля Баренбойма выступить в Милане в опере Вагнера «Кольцо нибелунгов». Однако Шэнь Ян отклонил это приглашение. Основываясь на изучении творчества Вагнера, он считал, что оперы Вагнера чрезвычайно драматичны, и «после пения нет пути назад», полагая, что его артистическое амплуа может стать ограниченным из-за инерции восприятия его как преимущественно драматического певца [10]. 17 марта 2020 г. Шэнь Ян дал интервью программе «Время классической музыки», в котором изложил свои взгляды на наиболее важные явления в историческом процессе формирования и развития китайской музыкальной культуры [11]. 28 января 2023 г. Шэнь Ян провел сольный концерт «Дорога танской поэзии» в лондонском Вигмор-холле. В репертуар концерта вошли сочинения современных американских (Николло Ансон) и европейских композиторов (чешский композитор Павел Хаас) на тексты китайских поэтов династии Тан. Шэнь Ян, оценивая такой творческий синтез, отмечал, что данный проект предоставляет возможность сформировать общечеловеческий взгляд на мировую культуру [1, с. 47], объединить усилия музыкантов разных стран в создании оригинального художественного явления [11].

Чжао Цзипин – один из выдающихся композиторов современного Китая, и его музыкальное творчество охватывает широкий круг жанров, включая музыку к фильмам, хор, танцевальную драму, оперу, симфонию и сочинения для народного оркестра [5, с. 27]. Он родился в Пинляне, провинция Ганьсу, окончил Сианьскую музыкальную консерваторию и в настоящее время является президентом Китайской ассоциации музыкантов. Музыкальные композиции Чжао Цзипина пользуются не только популярностью у китайской публики, но и имеют международное признание. Композитор внес значительный вклад в развитие национального искусства. Его Симфония № 1 была специально написана в конце 1999 г. по просьбе Пекинского муниципального народного правительства, как приветствие нового тысячелетия. Популярными из творческого наследия композитора являются следующие сочинения: симфоническая поэма «Прощай, моя наложница» (создана в 1999 г. для фильма «Прощай, моя наложница»), камерная музыка «Гуань Шаньюэ» (заказана Чжао Цзипином в 2000 г. по просьбе Йо-Йо Ма для проекта «Шелковый путь»), вокальное произведение «Юлань Цао» (в 2010 г. Чжао Цзипин написал саундтрек к костюмированному фильму «Конфуций» режиссера Ху Мэй и сочинил музыкальную тему «Юлань Цао») [8, с. 65]. Эти произведения часто сочетают в себе элементы традиционной китайской музыки со структурой западной классической музыки, создавая уникальный музыкальный язык [4, с. 62]. В камерных сочинениях Чжао Цзипин стремится интегрировать лексику китайской и западной музыки, создавая современные произведения с национальным колоритом и академическими приемами [6, с. 19]. Его произведения часто исполняются за рубежом, они являются важным импульсом для распространения превосходной традиционной китайской культуры. Чжао Цзипин является видным представителем китайской культурной «мягкой силы» на международной арене.

Подводя итог, можно сказать, что вклад китайских музыкантов заключается в сочетании традиций и современности, усилении международного влияния китайской музыки и содействии разностороннему развитию мировой музыкальной культуры. Их

успех не только отражает глубокое наследие китайской культуры, но и показывает жизненную силу и уверенность китайских музыкантов на международной арене.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аль-Хатиб И., Зайцева, М.Л. Опера «Евгений Онегин» Петра Ильича Чайковского в постановке театра «Новая опера» (1996 г.): гармонизация взаимодействия триады «дирижер – режиссер – сценограф» // Музыка и время. – 2021. – № 7. – С. 47-51.
2. Аль-Хатиб И., Зайцева, М.Л. Проявление метамодернистских тенденций в режиссерской интерпретации Дмитрием Черняковым оперы П.И. Чайковского «Евгений Онегин» (2006 г.) // Вестник Саратовской консерватории. – 2022. – № 1 (15). – С. 9-15.
3. Цай Дунцин, Лю Чанг. Как китайские авторские песни должны отражать образ китайской нации // Жэньминь жибао провинции Гуандун : 2023. № 3(27).
4. Ли Вэньци, Изучение музыкальных произведений Чжао Цзипина // Мир комедии. 2023. С. 62-64.
5. Цяо Цзяньчжун. Создание собственного стиля с традиционными элементами – «словарем» инструментальных произведений Чжао Цзипина // Журнал Сианьской консерватории. 2017. 27 с.
6. Ван Кэсинь, Концерт для скрипки с оркестром № 1 Чжао Цзипина Музыка и анализ исполнения // Сианьская музыкальная консерватория. 2023. С. 5-20.
7. Сяо Цунцун. Пойте китайские песни всему миру // Китайская народная сеть : 2023. № 6(8).
8. Янь Япин, Исследование Чжао Цзипина о пении классической поэзии и художественных песен // Журнал Яньчэнского педагогического университета. 2018. С. 64-67.
9. Чжан Цзе, Исследования Сун Цзуин в области певческого искусства и ее вклад в национальное вокальное искусство // Северная музыка. 2015. 44 с.
10. Чжан Ин. Знакомство с музыкой и жизнью знаменитого певца-баритона Шэнь Яна. // Кана Документальные гуманитарные науки. 2023. № 1 (8).
11. Чжоу Цзе. Помимо Шелкового пути и Древней Чайной Лошадиной Дороги, есть ли литературный след? // Время классической музыки. 2020. № 3 (17).

REFERENCES

1. Al'-Hatib I., Zajceva, M.L. Opera «Evgenij Onegin» Petra Il'icha Chajkovskogo v postanovke teatra «Novaja opera» (1996 g.): garmonizacija vzaimodejstvija triady «dirizher – rezhisser – scenograf» // Muzyka i vremja. – 2021. – № 7. – Pp. 47-51.
2. Al'-Hatib I., Zajceva, M.L. Projavlenie metamodernistskih tendencij v rezhisserskoj interpretacii Dmitriem Chernjakovym opery P.I. Chajkovskogo «Evgenij Onegin» (2006 g.) // Vestnik Saratovskoj konservatorii. – 2022. – № 1 (15). – Pp. 9-15.
3. Caj Duncin, Lju Chang. Kak kitajskie avtorskie pesni dolzhny otrazhat' obraz kitajskoj nacii // Zhjen'min' zhibao provincii Guandun : 2023. No. 3(27).
4. Li Vjen'ci, Izuchenie muzykal'nyh proizvedenij Chzhao Czipina // Mir komedii. 2023. Pp. 62-64.
5. Cjao Czjan'chzhun. Sozdanie sobstvennogo stilja s tradicionnymi jelementami – «slovarem» instrumental'nyh proizvedenij Chzhao Czipina // Zhurnal Sian'skoj konservatorii. 2017. 27 p.
6. Van Kjesin', Koncert dlja skripki s orkestrom № 1 Chzhao Czipina Muzyka i analiz ispolnenija // Sian'skaja muzykal'naja konservatorija. 2023. Pp. 5-20.

7. Sjao Cuncun. Pojte kitajskie pesni vsemu miru// Kitajskaja narodnaja set' : 2023. No. 6(8).
8. Jan' Japin, Issledovanie Chzhao Czipina o penii klassicheskoj poezii i hudozhestvennyh pesen // Zhurnal Jan'chjenskogo pedagogicheskogo universiteta. 2018. Pp. 64-67.
9. Chzhan Cze, Issledovanija Sun Czuin v oblasti pevcheskogo iskusstva i ee vklad v nacional'noe vokal'noe iskusstvo// Severnaja muzyka. 2015. 44 p.
10. Chzhan In. Znakomstvo s muzykoj i zhizn'ju znamenitogo pevca-baritona Shjen' Jana. // Kana Dokumental'nye gumanitarnye nauki. 2023. № 1 (8).
11. Chzhou Cze. Pomimo Shelkovogo puti i Drevnej Chajnoj Loshadinoj Dorogi, est' li literaturnyj sled? // Vremja klassicheskoj muzyki. 2020. № 3 (17).

Чжао Ваньчжэнь

аспирант

ГБОУ ВО «Московский государственный институт музыки им. Шнитке»

e-mail: Zhaowanzhen78@gmail.com

Zhao Wanzhen

Graduate student

Moscow State Institute music named after Schnittke

СЕРИАЛИЗМ В ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ XX ВЕКА: ОСОБЕННОСТИ ВОСПРИЯТИЯ И ИСПОЛНЕНИЯ

Аннотация. В статье проводится исследование музыкально-эстетических свойств одного из направлений музыкальной культуры XX столетия – сериализма. Основное внимание обращено на органичное сочетание строгих правил, в частности принципа неповторности, и свободы исполнительской и слушательской интерпретации произведений. В педагогическом аспекте анализируется сочинение П.Булеза – фортепианные «Структуры». Поднимается проблема композиторской техники Булеза и интерпретации его фортепианных произведений.

Ключевые слова: сериальная музыка, неповторность, П. Булез, «Структуры», свободная интерпретация, современная нотация, особенности исполнения, педагогический анализ.

SERIALISM IN PIANO MUSIC OF THE XX CENTURY: FEATURES OF PERCEPTION AND PERFORMANCE

Abstract. The article conducts a study of the musical and aesthetic properties of one of the trends in the musical culture of the twentieth century - serialism. The main attention is paid to the organic combination of strict rules, in particular the principle of non-repetition, and freedom of performing and listening interpretation of works. In the pedagogical aspect, the work of P. Boulez is analyzed - the piano "Structures". The problem of Boulez's compositional technique and interpretation of his piano works is raised.

Keywords: serial music, originality, P. Boulez, "Structures", free interpretation, modern notation, performance features, pedagogical analysis.

Внедряя в исполнительскую практику произведения современных композиторов, исполнители часто сталкиваются с проблемами интерпретации этих произведений. На сегодняшний день в программах студентов-пианистов ВУЗов преобладает классический репертуар, который имеет большие отличия в исполнении по сравнению с произведениями композиторов XX столетия. Проанализируем эти отличия на примере сочинения П.Булеза – фортепианные «Структуры».

В начале XX столетия произошла массовая революция в сфере искусства. Художники, в частности композиторы, начали резко отказываться от правил и догм, господствовавших в искусстве ранее. Хотя музыка заметно обновилась по сравнению с классикой ещё в эпоху зрелого романтизма – например, в творчестве Р. Вагнера (сложный гармонический язык «Тристана и Изольды»), настоящий прорыв произошёл именно в XX веке.

Если поздние романтики и импрессионисты только расширяли тональность, активно используя альтерации, хроматизмы, побочные и заменные тоны в аккордах, искусственные лады, то авангардисты начали отказываться от тональной музыки. Так

появилась сначала атональная и политональная музыка, а затем – в творчестве композиторов нововенской школы А. Шёнберга, А. Веберна и А. Берга – додекафония, двенадцатитоновая система. На ней основана серийная техника композиции, хотя полными синонимами понятия «серийность» и «двенадцатитоновость» считать не следует: в серии не обязательно должны быть 12 звуков. Главный принцип этой системы – полное или частичное отсутствие повторов.

Этот принцип сначала распространялся лишь на высотное расположение звуков. Однако позднее композиторы стали учитывать и другие выразительные средства: длительность звука, регистр, тембр, артикуляцию (в том числе и в пределах возможностей одного инструмента – например, на скрипке сочетать *arco*, *pizzicato* и *col legno*, обладающие разной окраской), динамику, ритмический рисунок. Обновлённая музыка получила название сериальной, т.е. более широкое, чем «серийная». Следует отметить, что в сериальной музыке возможен осознанный отказ от одного из названных выше средств выразительности. Так появляются, например, минималистские композиции «на один аккорд» – это пример обхода параметра звуковысотности; преобладание определённых длительностей и отсутствие размера в такте – осознанное исключение ритма как изобразительного средства.

Одним из мастеров в области этого стиля был знаменитый современный французский композитор Пьер Булез (1925-2016). Свои принципы сериальной техники Булез перенял от учителя – О. Мессиана, который и считается основателем сериализма. Не остались без внимания в творчестве Булеза и замыслы нововенцев. «Для создания новой музыкальной грамматики Булез считает необходимым объединить идеи Мессиана и шёнберговской школы» [3, с. 143].

У мастера есть сочинения в этой технике для разных инструментов, в том числе фортепиано. Мы проанализируем сюиту-дилогию для двух фортепиано «Структуры». Части разделяет 10 лет: первая написана в 1951 году, вторая – в 1961.

Произведения Булеза сложны для исполнения и восприятия, поэтому по прошествии многих лет они до сих пор мало пользуются популярностью у музыкантов-любителей. Люди, слушающие музыку этого композитора, – в основном профессионалы, специалисты по теории и истории музыки. Поэтому в нашей статье поднимается проблема композиторской техники Булеза и интерпретации его фортепианных произведений.

«В своём учении о композиции Пьер Булез учитывает несинхронность знания произведения (интуитивного и глубокого) и передачи (овладение средствами, инструментальное исполнительство)» [8, с. 84]. Это означает, что интерпретации автора, исполнителя и слушателя могут и даже должны не совпадать. Согласно учению Булеза, композитор при сочинении использует так называемые жесты: создание идеи, её выведение, выражение, развитие путём применения технических средств в произведении. В сериальной музыке с её сложным для восприятия и исполнения языком концепция жестуализации (термин Булеза) занимает особенно прочное место. Прочитав исследовавшую этот вопрос Т. Цареградскую: «Жест появляется там, где, во-первых, действует композитор, и, во-вторых, имеется поле для преобразований. Жест выступает, таким образом, как носитель артистической воли композитора, он опосредован концептуальными задачами. Он динамичен, поскольку разворачивается во времени, но и статичен, поскольку имеет определенную конфигурацию» [9, с. 66].

Точно определить характер первой части «Структур» затруднительно. Репарка *Très modéré* (фр. «Очень умеренно») и преобладание штриха *legato* указывают на возможную лиричность и мягкость, однако с первого же такта обращает на себя внимание большой динамический контраст: *ffff* у первого фортепиано и *p* у второго. Что касается других характерных признаков сериальной музыки, это в первую очередь звуковысотность и

регистр. Расширению серии способствует соблюдаемый Булезом принцип «разведения ритма и полифонии» [1, с. 16]

Каждая новая нота берётся в новой октаве: четвёртой, большой, малой, субконтроктаве, т.е. охватывается практически весь диапазон инструмента. Уже за семь первых тактов невозможно встретить ни одного совпадения или повтора. Даже звуки, взятые в начале пьесы одновременно двумя исполнителями (*es⁴*), имеют разную длительность. В партии первого фортепиано это четверть с точкой, в партии второго – заливанная восьмая с тридцатьвторой. Постоянное неравномерное чередование трёхдольного, двухдольного и пятидольного метров также является признаком сериализма.

Строгое определение формы здесь невозможно, однако Булез разграничивает эпизоды сменой темпа. В восьмом такте начинается раздел *Modéré, presque vif* («Умеренно, почти живо») – более активный, чем предыдущий. Звуки сменяют друг друга гораздо быстрее, широчайшие скачки на две-три октавы встречаются уже в пределах одного такта. Также заметно повышается уровень энергии в плане использования остальных параметров. В процессе развития музыкального материала прибавляются новые динамические оттенки, не использовавшиеся ранее: *sfz, mf, ppp, f, fff*. Лиричности предыдущего эпизода, в котором преобладало мягкое легатное звукоизвлечение, противопоставлены резкие и крепкие отрывистые штрихи. Однако и они отличаются разнообразием: тихие звуки берутся *portato* (черта и точка под нотой), громкие и сильные – острейшим *staccato* с жёстким акцентом (точка и галочка, повернутая вершиной от точки).

В тактах 23-31 играет только второе фортепиано, при этом возвращается кантиленность. Как и в начале, это определение характеру музыки можно дать только благодаря штриху *legato*. Здесь уже можно заметить, что простираение мелодической линии по всему диапазону фортепиано становится одним из главных изобразительных средств сериальной музыки в целом и «Структур» в частности. Так Булез использует принцип регистровой и звуковысотной неповторности.

Одноголосная тема трактована как переход к следующему разделу пьесы, звучащему в темпе *Lent* (медленно). Использование мелких длительностей при медленном движении встречается в академической музыке весьма часто, начиная с эпохи барокко и заканчивая современными образцами. Однако в сочинении Булеза новаторства выходят на первый план. Самым ярким художественным средством здесь следует назвать постоянный динамический контраст: резкие, громкие звуки в нижнем регистре и тихие, малозаметные в верхнем. Также обратим внимание на приём, выглядящий в контексте музыки как ирония или сарказм. Это употребление композитором слова *quasi* («подобно», «как бы») перед обозначениями динамических оттенков.

Иногда эпитет *quasi piano* пересекается с ремаркой *poco sforzando* в партии одного фортепиано. С точки зрения логики, одновременно играть громко и тихо одну и ту же ноту невозможно. Однако здесь автор имеет в виду разные возможные варианты исполнительской трактовки. Такое характерно для любой музыки, особенно непрограммной, но в «Структурах» их абстрактность и необходимость множества интерпретаций подчёркнута намеренно, специально. Поэтому, в зависимости от понимания музыкантами характера пьесы, динамика может быть разной. Высотное и ритмическое разнообразие подчиняется тем же принципам, что и в предыдущих разделах.

Более разреженной благодаря большому количеству пауз мелодическая линия становится с возвращением скорости *Modéré, presque vif*. Здесь уже складывается двенадцатитоновая серия из неповторяющихся звуков, но можно наблюдать совпадения в других параметрах. Например, в этом эпизоде неоднократно звучат подряд по две

шестнадцатые, разные ноты играют в одной динамике. Начиная с такта 49, преобладающим становится оттенок *ppp*: происходит динамический спад, придающий музыке на время некоторую лиричность. Однако ремарка *poco sfz*, указывающая на возможность различных трактовок, продолжает действовать.

Тем контрастнее врывается в повествование *ffff*, начинающее раздел *Très modéré*. Здесь необходимо обратить внимание на более мягкие, чем ранее, способы звукоизвлечения. Отрывистые штрихи почти отсутствуют, ноты берутся несколько плотнее и глубже. Постепенно это переходит в настоящее *legato* нового кантиленного эпизода.

Очередная часть в темпе *Lent* становится кульминацией лирического настроения. Его придают самые тихие оттенки по краям диапазона фортепиано и умеренные – в середине; связное исполнение мелодии; относительная консонантность общего звучания. Такой характер сохраняется и в следующем разделе, где на первом плане оказывается низкий регистр.

Несмотря на то, что в сериальной музыке не может быть строгой периодичности и повторности, сходство с уже звучавшим ранее материалом здесь всё же наблюдается. Можно отметить основной принцип построения мелодической линии: ближайшие по времени звуки при их транспозиции для тесного расположения (т.е. в пределах одной октавы) оказываются на расстоянии секунды или септимы. К примеру, в такте 74 это ноты *F* и *G₁* у второго фортепиано, а в такте 76 – *A₂* и *A₃* у второго. Если их поместить в одну октаву, они оказываются на расстоянии тона и полутона соответственно. Встречаются и налёты на другие интервалы, чаще всего кварту, квинту и тритон.

Таким образом музыкальный материал разрабатывается и в дальнейших частях «Структур». В заключительной каденции Булез приходит к совершенному консонансу – в тесном расположении это аккорд *a-d-e*. То есть, если бы всё произведение было тональным, оно бы закончилось на тонике *in A* с квартой вместо терции. Однако завершение сериальной музыки не может быть настолько логичным, поэтому самым последним звучит диссонирующий с этим аккордом хроматизм – нота *Es₁*.

По сравнению со второй книгой «Структур», написанной в 1961 году, первая воспринимается как репетиция, черновик. Если рассмотренная выше часть занимает 21 страницу, то вторая – уже 132. Общий принцип развития музыкального материала в ней такой же, однако в нём появляется всё больше сложностей. Вторая книга состоит из нескольких разнохарактерных разделов. Первые два носят название «глав» (фр. *Chapitres*) и представляют собой более объёмное произведение, как бы повесть, тогда как «Структуры-1» ближе к рассказу.

Первым на себя обращает внимание усложнение ритмической структуры: в начале «Структур-2» уже меньше пауз, используются мелизмы, секстоли и бревисы. В записи звуковысотности используются приёмы современной нотации. Один из них – направленная вверх стрелка, обозначающая акцент на самом высоком звуке аккорда.

Также здесь более активно меняется темп, ускорение и замедление которого Булез тоже обозначает стрелками. Как и в «Структурах-1», главным выразительным средством является динамика с её постоянными контрастами. Основное отличие же состоит в том, что антитеза очень громких и очень тихих звуков заключена также и в партии одного фортепиано, тогда как в первой книге это лишь распределялось по двум партиям.

Определить границы разделов становится невозможно. Если в первом томе в одном темпе звучало минимум семь-восемь тактов, то во втором несколько обозначений скорости может приходиться на один такт: *Très modéré* и сразу же после этого *Rapide* («скоро»). Первая «глава» завершается разделом, который можно трактовать как каденцию *ad libitum*, т.к. она записана мелкими нотами в свободном ритме. Эта каденция,

обогащённая динамическим разнообразием, простирается в полифонической фактуре по партиям обоих фортепиано.

Во второй «главе» «Структур-2» обращает на себя внимание одновременное исполнение на двух инструментах широких аккордов. Их структура большей частью диссонантная, хотя встречаются и созвучия с намёком на тональность – альтерированные септаккорды с добавленными тонами (квартой, секстой). Однако даже такие аккорды построены на основе составленной композитором серии, поэтому о тональной музыке здесь говорить не приходится. Как и первая «глава», вторая наполнена новаторскими графическими обозначениями в нотной записи.

Обратим внимание на указание, что в произведении присутствуют «*les Quatre encarts, deux sont facultatifs, deux sont obligés*» (фр. «четыре вставки, две необязательные (факультативные), две обязательные (облигатные)»). Композитор подробно объясняет принцип их исполнения – «*Mise en place des Encarts*». Вставки поручены второму фортепиано. Играть их автор предписывает в тех местах, где в нотах стоит знак волнистой линии, означающий в современной нотации импровизацию на указанных композитором или выбранных исполнителем звуках.

Ещё большей замысловатостью записи отличаются шесть кратких «текстов», сменяющие вторую главу. Им также даны пояснения автора. Следует обратить внимание на необычную запись нот – квадратными головками, что означает приблизительную длительность, среднюю между обычной нотой и нотой с точкой. В «текстах», как и в остальной музыке «Структур», соблюдаются вышеозначенные принципы сериальной гармонии, фактуры и динамики.

«Вставки», о которых Булез упоминает в нотном тексте второй «главы», помещены в партитуре после «текстов». На общем фоне они звучат как личные мысли и воспоминания. Ещё одним элементом, составляющим «Структуры», являются «пьесы» (все обозначения авторские). В каждой из них чередуется сольное исполнение первого и второго фортепиано, поэтому партия записана не на четырёх, а на двух строчках. Первая «пьеса» звучит быстро, отрывисто, легко; темп второй также очень скорый, а характер обозначен *Tantôt violent et désordonné, tantôt d'une violence sourde et contenue* («иногда сильно и беспорядочно, иногда с приглушённой и сдержанной силой»).

Проанализировав произведение, мы приходим к следующим выводам. Исполнение сериальной музыки требует особого внимания, так как необходимо фиксировать все неповторяющиеся параметры. Особенно это важно при ансамблевом исполнительстве, которое подразумевается автором в «Структурах». Главная задача при игре этого сочинения в четыре руки – внимательно слушать как свою партию, так и партнёра.

В ансамбле были отмечены динамические контрасты, разнообразие штрихов, постоянно меняющийся ритм. Также здесь встречается перекрещивание голосов, в том числе совмещённое с перекрещиванием рук на клавиатуре фортепиано. Этот приём сложен чисто физически, поскольку накладывается на широчайший диапазон произведения.

Наиболее эффективное решение этой проблемы – принять во внимание полную свободу исполнительской интерпретации музыки Булеза. Она позволяет распределять голоса по партиям самыми разными способами, поэтому звуки, неудобные для одного исполнителя, можно и нужно отдавать другому. Принцип не является новым: он нередко используется, например, в симфонической музыке, если какой-либо инструмент не способен взять тот или иной звук в необходимой динамике (то есть, композитор предписывает музыканту играть на обычной большой флейте, если флейта-пикколо будет звучать в этом месте неуместно резко). Однако в случае со «Структурами» этот метод опирается именно на свободную трактовку, а не на технические особенности инструмента.

Что же касается восприятия, оно в сериальной музыке также отличается свободой и вариативностью. Описать характер «Структур» словами, подобрать какие-либо эпитеты непросто: они будут различными у всех слушателей. Хотя о полной неопределённости говорить также не следует, поскольку отличить активную музыку от напевной на слух здесь вполне возможно.

Короткая первая часть диалогии может быть трактована как взгляды и мысли лирического героя, чья самостоятельная жизнь только начинается, а объёмная вторая – как мировоззрение уже более зрелого, любознательного и опытного персонажа. Поэтому серии в «Структурах-1» выглядят и звучат более «разорванно», разобщённо, в них Булез часто использует паузы. Музыка же второй части плотнее и массивнее, что интерпретируется как оформленные мысли.

Нами был сделан вывод, что рассмотренное произведение может иметь самые разные трактовки. Однако это не означает хаотичность, беспорядочность, на что указывает в том числе и название опуса – «Структуры», то есть нечто организованное, систематическое. Завершить статью можно словами М. Переверзевой: «Какими бы подвижными ни были музыкальный текст и форма в партитурах Булеза, они воплощают чёткую художественную концепцию и подразумевают структурную организацию опуса. И, несмотря на множественность вариантов формы сочинений Булеза, слушатель узнаёт их в каждом исполнении по неповторимому авторскому материалу и тому художественному замыслу, который отражается и запечатлевается в каждой «версии» формы» [6, с. 125-143].

ЛИТЕРАТУРА

1. Булез П. Ориентиры I. Воображать. Избранные статьи. Пер. с франц. / Перевод Б. Скуратова; ред. и предисл. К. Чухров. М.: «Логос-Альтера», "Esse homo", 2004 — 200 с.
2. Зайцева М. Л. Синестезийное восприятие и познание объективной реальности в пространстве эстетических коннотаций // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. – 2012. – Т. 18, № 1. – С. 164-167.
3. Окунева Е. «Дивный новый мир»: к вопросу о генезисе сериализма // Научный вестник Московской консерватории. – 2016. – № 4 (27). – 143 с.
4. Окунева Е. Вопросы развития серийной техники в теоретических взглядах и музыкальной практике Эрнста Кшенека // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. 2019. №18. – С. 64-80.
5. Окунева Е. Понятия серийной и сериальной музыки в зарубежном и отечественном музыкознании: вопросы терминологических соответствий//Научный вестник Московской консерватории. – 2018. - № 4 (35). – С. 159-173.
6. Переверзева М. Контролируемая алеаторика П. Булеза: между порядком и хаосом // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. №3. – С. 125-143.
7. Переверзева М. Техника alea Пьера Булеза: между порядком и хаосом//Opera musicologica. 2019. №2 (40). – С. 22-40.
8. Петрусева Н. «Система координат» в музыке П. Булеза и С. Шаррино: к проблеме эстетического осмысления музыкальной композиции//Обсерватория культуры, 2015. - № 2. – 84 с.
9. Цареградская Т. Пьер Булез. Жест композитора // Искусство музыки: теория и история. 2014. №9. – С. 62-84.
10. Щербакова А. И. Многофакторный образовательный процесс в поликультурном российском пространстве: социально-философский анализ // Антропологическая дидактика и воспитание. – 2021. – Т. 4, № 3. – С. 8-19.

REFERENCES

1. Bulez P. Orientiry I. Voobrazhat'. Izbrannye stat'i. Per. s franc. / Perevod B. Skuratova; red. i predisl. K. Chuhrov. M.: «Logos-Al'tera», "Eccehomo", 2004 — 200 p.
2. Zajceva M. L. Sinestezijnoe vosprijatie i poznanie ob#ektivnoj real'nosti v prostranstve jesteticheskikh konnotacij // Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta im. N.A. Nekrasova. – 2012. – T. 18, № 1. – S. 164-167.
3. Okuneva E. «Divnyj novyj mir»: k voprosu o genezise serializma // Nauchnyj vestnik Moskovskoj konservatorii. – 2016. – № 4 (27). – 143 p.
4. Okuneva E. Voprosy razvitija serijnoj tehniki v teoreticheskikh vzgljadah i muzykal'noj praktike Jernsta Ksheneka // Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyj vestnik Ural'skoj konservatorii. 2019. №18. – Pp. 64-80.
5. Okuneva E. Ponjatija serijnoj i serial'noj muzyki v zarubezhnom i otechestvennom muzykoznanii: voprosy terminologicheskikh sootvetstvij//Nauchnyj vestnik Moskovskoj konservatorii. – 2018. - № 4 (35). – Pp. 159-173.
6. Pereverzeva M. Kontroliruemaja aleatorika P. Buleza: mezhdru porjadkom i haosom // Vestnik Akademii russkogo baleta im. A. Ja. Vaganovoj. 2018. №3. – Pp. 125-143
7. Pereverzeva M. Tehnika alea P'era Buleza: mezhdru porjadkom i haosom//Opera musicologica. 2019. №2 (40). – Pp. 22-40.
8. Petrusseva N. «Sistema koordinat» v muzyke P. Buleza i S. Sharrino: k probleme jesteticheskogo osmyslenija muzykal'noj kompozicii//Observatorija kul'tury, 2015. - № 2. – 84 p.
9. Caregradskaja T. P'er Bulez. Zhest kompozitora // Iskusstvo muzyki: teorija i istorija. 2014. №9. – Pp. 62-84.
10. Shherbakova A. I. Mnogofaktornyj obrazovatel'nyj process v polikul'turnom rossijskom prostranstve: social'no-filosofskij analiz // Antropologicheskaja didaktika i vospitanie. – 2021. – T. 4, № 3. – Pp. 8-19.

Чжан Лин

аспирант

Института музыки, театра и хореографии

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет

им. А. И. Герцена»

e-mail: 250712183@qq.com

Zhang Ling

Postgraduate student

Institute of Music, Theater and Choreography

The Herzen State Pedagogical University of Russia

«ЭЙНШТЕЙН НА ПЛЯЖЕ»

Ф. ГЛАССА – ЧЕЛОВЕК ИЛИ ЦИВИЛИЗАЦИЯ?

Аннотация. В статье выстраивается концепция оперы Ф. Гласса «Эйнштейн на пляже», раскрывающая философскую тему произведения «человек и цивилизация». Цель исследования – определить степень воздействия разных стилевых истоков на первую оперу в трилогии «биографических» опер композитора и выявить смыслы, раскрывающиеся благодаря этим истокам. Методы исследования: культурно-исторический подход, методы компаративистики, герменевтики, музыковедческого анализа. На основе анализа выразительно-конструктивных средств и структуры оперы поднимаются проблемы отражения авторского начала в оперном шедевре; особенности воплощения образа главного героя; параллельного развития образно-художественных сфер; толкования художественного времени в опусе. Делается вывод, что распространенный перевод заголовка оперы «Эйнштейн на пляже» дал толчок ее авторам – Р. Уилсону и Ф. Глассу, благодаря отсылке к известной фотографии Эйнштейна на пляже Лонг-Айленд, но не отражает полноты содержания произведения. В контексте поднимаемых в опере проблем перевод названия оперы «Эйнштейн на берегу» является более глубоким и максимально приближенным к проблематике музыкального сочинения.

Ключевые слова: Ф. Гласс, трилогия «Портреты», опера «Эйнштейн на пляже», принцип репетитивности, динамика, статика, атемпоральность.

“EINSTEIN ON THE BEACH” BY F. GLASS – MAN OR CIVILIZATION?

Annotation. The article builds the concept of F. Glass’s opera “Einstein on the Beach,” revealing the philosophical theme of the work “man and civilization.” The purpose of the study is to determine the degree of influence of different stylistic sources on the first opera in the trilogy of “biographical” operas by the composer and to identify the meanings revealed through these sources. Research methods: cultural-historical approach, methods of comparative studies, hermeneutics, musicological analysis. Based on the analysis of the expressive and constructive means and structure of the opera, the problems of reflecting the author's principle in an operatic masterpiece are raised; features of the embodiment of the image of the main character; parallel development of figurative and artistic spheres; interpretation of artistic time in the opus. It is concluded that the widespread translation of the title of the opera “Einstein on the Beach” gave impetus to its authors - R. Wilson and F. Glass, thanks to a reference to the famous photograph of Einstein on the beach of Long Island, but does not reflect the completeness of the content of the work. In the context of the problems raised in the opera, the translation of the title of the opera “Einstein on the Shore” is deeper and as close as possible to the problems of the musical

composition.

Keywords: F. Glass, trilogy "Portraits", opera "Einstein on the Beach", principle of repetition, dynamics, statics, atemporality.

Опера «Эйнштейн на пляже» (1975) – первая оперы, открывающая трилогию «биографических» опер Ф. Гласса, посвященных жизни и деятельности выдающихся личностей, вошедших в мировую историю. В современном музыкальном искусстве эта опера выступает в качестве примера «классического» минималистского стиля. А. Е. Кром отмечает, что «...при всей свежести "классический минимализм" оказывается подготовлен широчайшим спектром музыкально-стилистических явлений, необъятных по географическому и временному охвату. Синтезирование очень разноплановых по своей природе истоков во многом явилось залогом неповторимости и своеобразия минималистического искусства» [1, с. 21]. В качестве объективных составляющих такого воздействия музыковедом упоминается сотрудничество Ф. Гласса с его предшественниками в сфере минимализма – Л.М. Янгом, С. Райхом, Т. Райли; влияние жанров массовой музыки (джаз и рок), а также американской и европейской академической музыки XX столетия, установок философов Востока [там же, с. 49].

В то же время, обнаруживаются и другие стилевые истоки. В исследовании «Западный музыкальный авангард после второй мировой войны» Д. В. Житомирский, О. Т. Леонтьева, К. Г. Мяло выявляют парадоксальное объединение различных элементов в музыке минимализма: «Культ подсознательного, иррационального ("тайны") спокойно сочетается здесь с крайней элементарностью композиторской техники» [2, с. 30].

Выражение «крайняя элементарность композиторской техники» наводит на мысль о воздействии на стилистические нормы минимализма отдельных принципов примитивизма. Одной из важных установок этого направления является то, что примитивизм разрабатывается в сфере исключительно профессионального творчества и целью работы художников является сознательное «упрощение» или «симплификация». По меткому наблюдению современного американского искусствоведа Роберта Голдуотера «...художник-примитивист исходит из той предпосылки, что чем дальше он возвратится назад – исторически, психологически или эстетически, тем более простыми предстанут вещи и, именно в силу своей простоты они воспринимаются более интересными, более важными и более ценными». А. Ф. Кофман подкрепляет размышления искусствоведа, полагая, что произведения примитива художник «...воспринимает как сложные, эзотерические полные глубочайших смыслов, и поэтому формально упрощая художественный язык, он на самом деле стремится его усложнить, нередко приходя к иной искусственности и изошренности» [приведено по: 3, с. 160].

Следы сознательного упрощения присутствуют уже в заголовке оперы, представляющем оксюморон, поскольку имя легендарного физика более всего связывается с лабораторией или кабинетом. Тем не менее, опираясь на знаменитую фотографию Эйнштейна на пляже¹⁴ зная остроумие ученого и его экстравагантное поведение, предлагаемое Ф. Глассом и режиссером Р. Уилсоном сочетание имени и места, намеренно нацелено на снижение пафоса академического содержания. Главная роль – гениального ученого – неперсонифицирована и реализована в опере инструментальными средствами,

¹⁴ Знаменитая фотография ученого на пляже Лонг-Айленд (Нью-Йорк) связана с историей, когда при посещении пляжа Эйнштейн зашел в магазин, чтобы купить шлепки, но не найдя своего размера, купил женские сандалии и на фото он зафиксирован именно в них. Эта история послужила толчком к созданию ряда скетчей Р. Уилсоном при обсуждении идеи оперы с Ф. Глассом, по которым затем композитор начал сочинять музыку, которая, тем не менее, по своему содержанию выходит за пределы данной предыстории [4]

через любимое увлечение Эйнштейна – игру на скрипке. Примечательно, что главный герой появляется в основном в интермедиях между актами, словно комментируя происходящее.

В опере по мере развития, меняются и комментарии главного героя. Так, восходящие и нисходящие квартовые интонации в партии скрипки в интерлюдии № 1, разделяющей первый и второй акт, трансформируются и объединяются с гаммообразными пассажами, которые словно воссоздают ученические штудии и воспринимаются как начало большого пути в музыку. Такой эффект формируется из-за однотипной повторяемости восходящих и нисходящих гаммообразных пассажей. Далее «комментарии» становятся все более глубокими по смыслу. Например, в интермедии между третьим и четвертым актом партия скрипки оказывается на авансцене, сопровождаемая хором мужских голосов, по тематизму напоминающим баховские хоралы. Однако репетитивный повтор доводит первоначальное звучание до схемы – смены простых гармонических последовательностей. На их фоне в прелюдийных фигурациях скрипки продолжают улавливаться отзвуки ритмоформулы танца, которыми была наполнена вся вторая сцена акта. Однако уплотнение и разрастание гармонических комплексов, понижение регистрового диапазона, увеличение темпа преобразует весь музыкальный материал в мощный звуковой поток. Тем самым, вырисовывается тема – проблема, занимающая ум не только гениального физика – «человек и цивилизация», но и тревожащая композитора. Вполне естественно, возникает вопрос, не является ли образ героя олицетворением и образа автора в опере?

Скрытая танцевальность ритмических формул, как проявление игрового начала служит объединяющим фактором, обобщающим развитие образа Эйнштейна в интермедии, завершающей оперу. Гаммообразные пассажи теперь «прорезают» разные части регистрового диапазона, придавая динамику асемантическому повтору фраз женским хором.

Представленный набор средств, выбранный для образа главного героя намеренно провокативен: он сочетает декларированную простоту гаммообразных пассажей в начале и стихийную мощь всеохватного и нарастающего звукового движения в точке золотого сечения (интерлюдия № 4 между третьим и четвертым актом). Объединяя в образе главного героя черты обаятельной личности Эйнштейна и показывая его влияние на современную науку, подтолкнувшую правительство США к поискам нового оружия, способного противостоять разработкам фашистской Германии¹⁵ композитор и режиссер акцентируют конфликт образных сфер. Творческому тандему удалось показать через намеренное упрощение образа главного героя, борьбу и сложное взаимодействие образно-семантических сфер (человека и цивилизации) возможные перспективы технократического будущего.

Стремление к минимальному количеству выразительных средств раскрывается в опере в намеренном дроблении развернутых предложений на цифровые составляющие, повторяемые, например, хором в Прологе. Первый акт состоит из двух сцен «Поезд» и «Суд». В сцене «Поезд» репетитивная техника подчинена принципу диминуирования – все большему дроблению одной ритмической доли на мелкие длительности, усиливающие ощущение нарастающей пульсации, что отвечает звукописанию набирающего скорость механизма. В сцене «Суд» в разделе «Выход» повтор однотипных слогов женскими

¹⁵ Эти события биографии нашли отражение в эпистолярном наследии великого физика [5], документальной драме «Эйнштейн и бомба» Энтони Филипсона (2024) [6]. URL: <https://www.imdb.com/title/tt28756876/> (application data: 20.03.2024) и фильме К. Нолана «Оппенгеймер», получивший в 2024 году премию «Оскар» по семи номинациям [5].

голосами, а затем их имитация то мужской, то детской партиями хора, создает фон, подготавливающий монологи «Мистер Боджанглс» («Mr. Bojangles») и «Париж / Все мужчины равны» («Paris» / «All Men Are Equal»).

Второй акт, включает две сцены «Танец № 1» и зарисовку «Ночной поезд» и открывается повторами асемантических словосочетаний. Если бы не звучание смешанного хора, то второй акт в своем неукротимом движении ритмических повторов воспринимался бы крайне технократично. Интермедия удерживает развитие в сфере размышления на тему «человек», благодаря звучанию смешанного хора *a cappella*.

Третий акт также состоит из двух сцен: «Суд / Тюрьма» и «Танец № 2». Первая сцена персонифицируется через женские монологи: монолог «Супермаркет с предварительным кондиционированием воздуха» («Prematurely Air-Conditioned Supermarket») накладывается на счет и слоговые повторы; Монолог «Я чувствую как Земля вертится» («I Feel the Earth Move») отличается удивительно прозрачной звучностью – женский голос накладывается на медленные фигурации саксофона-сопрано и протяжные глубокие тоны бас-кларнета.

Ансамбль, включающий три флейты, два электрооргана усиливает противопоставление между образами человека и звуковым образом созданной им машинерии. Кульминацией торжества этого образа становится «Танец №2», подавляющий герметичностью репетитивного процесса. Хор скандирует отдельные слоги, скрипка играет гаммообразные пассажи, техническая повторность элементов служит тематической и смысловой аркой между Танцем № 1 и Танцем № 2, создавая своеобразный цикл в цикле. Стихийная сила однотипных повторяющихся ритмических формул настолько высока, что наводит на мысли о значительном влиянии конструктивной эстетики, что подтверждает четвертый акт, имеющий в своем составе разделы «Здание» (первая сцена) и «Звездолет» (третья сцена). В первом разделе благодаря то приближению, то удалению звуков, преобладанию металлического оттенка в тембрах электроорганов и саксофона-тенора создается поистине космическая масштабная картина торжества человеческого разума. Однако человек никуда не исчезает из созданной технократической картины мира. Он вписан во второй раздел «Ложе» в виде Арии. Женский голос парит над медленными фигурациями электрооргана. В третьем разделе «Звездолет» композитор уравнивает соотношение образов звучанием смешанного хора и вокальным соло сопрано и соло скрипки – инструмента очень близкого по звучанию теплоте тембра человеческого голоса. В то же время холодные металлические оттенки тембров флейты, саксофона-тенора, бас-кларнета, двух электроорганов подтверждают значимость и другого образа.

Влияние принципов не только примитивизма, но и конструктивизма на стилистику оперы подтверждает *научность*, как декларированный принцип [7, с. 546], прослеживающийся в цикличности ее структуры. Динамика внешнего движения объединяет разделы «Поезд» (1 акт), «Ночной поезд» (2 акт), «Танец № 1» (2 акт), «Танец № 2» (3 акт), сцены «Здание» и «Звездолет» (4 акт). Динамика внутренней событийности связывает разделы «Суд» (1 акт), «Суд/Тюрьма» (3 акт), «Ложе» (4 акт), раскрывая образ человека в контексте прогресса. Тем самым, при погружении в исследование оперы возникают два драматургических пласта, развивающиеся параллельно и, тем самым, двигающие сюжет. Подобные приемы драматургии использовал Дж. Джойс в «Улиссе» (1920), когда предложил читать роман по схеме, а позже этот же принцип положил в основу своего экспериментального романа «Игра в классики» Х. Кортасар (1963).

В характеристике конструктивизма как метода художественного творчества Е. В. Сидорина отмечает одно важное качество – не цель служит организующим началом, но *целестремленность*. «Жесткая крутая техника поэтического конструктивизма ... расширяется необычайным жизненным приливом, какой-то жадностью, художественной

всеядностью, силой эпического охвата» [там же, с. 577].

Следование целеустремленности обуславливает иное отношение к художественному времени. Как отмечает Е. В. Сидорина «... конструктивное стихосложение избирало стих, основанный на закономерности музыкального текста. Не счет слогов, не счет ударений, а счет времени, счет дирижируемый...» [там же, с. 581]. А. Е. Кром ставит проблему театрального времени в опере Ф. Гласса «...которое должно было соответствовать естественному *онтологическому* временному процессу и позволять зрителю погружаться в медитативное многочасовое созерцание происходящего на сцене» [1, с. 48]. Однако особенностью онтологии времени в оперы является его обратная трансформация – при подчеркивании динамики техникой репетитивности, постоянные повторы и минимальные изменения которые происходят постепенно с паттерном погружают слушателя в медитативное состояние, отличающееся атемпоральностью и, таким образом, онтологическое время в опере превращается в свой обратный модус – вечное время, отличающееся статикой [подробнее: 3, с. 163].

Л. П. Казанцева приводит важные признаки модуса вечности. «В музыкальном плане вечное интонационно нерельефно и неиндивидуализированно <...>. Показательны аскетичность, монотонность и однообразие, обобщенность, «неодушевленность» интонации. Для звукового оформления вечного характерны как гипертрофированная (математическая, немusическая – «неживая») заданность, так и допуски всякого рода случайностей». Вечное, дистанцированное от бытия человека, эмоционально нейтрально или, из-за своей необъятности и непостижимости, вызывает тревогу и чувство опасности» [8, с. 173–174].

Присутствие категории вечного времени, стилевые воздействия примитивизма и конструктивизма заставляют по-иному отнестись к пониманию названия оперы. Представляется, что распространенный перевод «Эйнштейн на пляже» не вполне корректен, поскольку акцентирует не те оттенки смысла, которые заложены автором при обсуждении темы «человек – цивилизация». Предлагаемый в исследовании А. Е. Кром перевод названия оперы «Эйнштейн на берегу» [1, с. 46] более близок к содержанию произведения. Такой заголовок, с одной стороны, подчеркивает философские основания произведения – размышления о судьбах мира, с другой, обладает и коннотациями, которые были близки, на наш взгляд, и Ф. Глассу, показывая ученого на перепутье, осознающего, что гениальные открытия науки, созданные во имя прогресса, могут иметь как созидательную, так и разрушительную силу.

Научно-технические открытия полноправно входят в сферу музыкального искусства и композиции, обуславливая ее известную рационализацию, представленную в минимализме как в сфере работы с отдельными элементами, конструирующими паттерн, так и поисками новой организации формы, направленной на постижение сущности новых явлений и образов, входящих в современное искусство. Стилизовое «многоязычие», лежащее в основе минимализма, переплетение восточного и западного превращает минималистические произведения в философские концепции, объединяющие слушателей разных континентов в поиске и открытии новых смыслов человеческого бытия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кром, А. Е. «Классическая фаза» американского музыкального минимализма: автореферат дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02 / Кром Анна Евгеньевна; [Место защиты: Сарат. гос. консерватория им. Л.В. Собинова]. – Саратов, 2011. – 56 с.
2. Житомирский Д. В. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны / Д. В. Житомирский, О. Т. Леонтьева, К. Г. Мяло. – М.: Музыка, 1989. – 302 с.

3. Кофман А.Ф. Примитивистская составляющая авангардизма / Ред. Ю. Н. Гирин // Авангард в культуре XX века (1900 – 1930 гг.): Теория. История. Поэтика. М.: ИМЛИ РАН, 2010. – Т. 1. – С. 157-228.
4. Koopman J. Interview on Operas “Einstein on the beach” / Ed.: Richard Kostelanetz // Writings on Glass: Essays, Interviews, and Criticisms. New York: Simon & Schuster Macmillan Publishing, 1997. P. 123–155.
5. McEvoy C. Albert Einstein’s Role in the Atomic Bomb Was the “One Great Mistake in My Life”. URL: <https://www.yahoo.com/news/albert-einstein-role-atomic-bomb-163800099.html> (application data: 20.03.2024).
6. “Einstein and the bomb”, Director Anthony Philipson (2024). URL: <https://www.imdb.com/title/tt28756876/> (application data: 20.03.2024).
7. Сидорина Е. В. Конструктивизм / Ред. Ю. Н. Гирин // Авангард в культуре XX века (1900 – 1930 гг.): Теория. История. Поэтика. М.: ИМЛИ РАН, 2010. – Т. 1. – С. 530–598.
8. Казанцева Л. П. Основы теории музыкального содержания: учеб пособие / Л.П. Казанцева. – Астрахань: Факел, 2001. – 368 с.

REFERENCES

1. Krom A. E. «Klassicheskaya faza» amerikanskogo muzykal'nogo minimalizma : avtoreferat dis. ... doktora iskusstvovedeniya : 17.00.02 / Krom Anna Evgen'evna; [Mesto zashchity: Sarat. gos. konservatoriya im. L.V. Sobinova]. – Saratov, 2011. – 56 p.
2. ZHitomirskij D. V. Zapadnyj muzykal'nyj avangard posle vtoroj mirovoj vojny / D. V. ZHitomirskij, O. T. Leont'eva, K. G. Myalo. – М.: Muzyka, 1989. – 302 p.
3. Kofman A.F. Primitivistskaya sostavlyayushchaya avangardizma / Red. YU. N. Girin // Avangard v kul'ture HKH veka (1900 – 1930 gg.): Teoriya. Istoriya. Poetika. M.: IMLI RAN, 2010. T. 1. – Pp. 157–228.
4. Koopman J. Interview on Operas “Einstein on the beach” / Ed.: Richard Kostelanetz // Writings on Glass: Essays, Interviews, and Criticisms. New York: Simon & Schuster Macmillan Publishing, 1997. Pp. 123–155.
5. McEvoy C. Albert Einstein’s Role in the Atomic Bomb Was the “One Great Mistake in My Life”. URL: <https://www.yahoo.com/news/albert-einstein-role-atomic-bomb-163800099.html> (application data: 20.03.2024).
6. “Einstein and the bomb”, Director Anthony Philipson (2024). URL: <https://www.imdb.com/title/tt28756876/> (application data: 20.03.2024).
7. Sidorina E. V. Konstruktivizm / Red. YU. N. Girin // Avangard v kul'ture HKH veka (1900 – 1930 gg.): Teoriya. Istoriya. Poetika. M.: IMLI RAN, 2010. T. 1. – Pp. 530–598.
8. Kazanceva L. P. Osnovy teorii muzykal'nogo sodержaniya: ucheb posobie / L.P. Kazanceva. – Astrahan': Fakel, 2001. – 368 p.

Ли Хунюй

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

Li Hongyu

graduate student of the Department of Musical Education and Education
The Herzen State Pedagogical University of Russia

ТРАДИЦИИ Б. БАРТОКА В КОНЦЕРТЕ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ № 1 А. ХИНАСТЕРЫ

Аннотация. Среди композиторов, повлиявших на стиль аргентинского композитора А. Хинастера, традиционно называют имя Б. Бартока, в том числе и сам Хинастера. Действительно, их музыку объединяет очень многое – от направленности стилистического развития в творчестве до конкретных приемов композиции в партитурах.

Сравнивая партитуру Концерта для фортепиано №1 А. Хинастера с подобными опусами Б. Бартока, можно обнаружить следующие точки соприкосновения: «синтетизм» стиля, особенно в поздний период творчества, использование интонационного и ритмического материала традиционной музыки (соответственно венгерской и аргентинской), интонационное единство всей композиции, новую трактовку жанра и структуры концерта, похожие образные сферы и методы их воплощения, особенности трактовки партии фортепиано и ее соотношения с оркестром.

Ключевые слова: фортепианный концерт, стиль, техника композиции, А. Хинастера, Б. Барток.

TRADITIONS OF B. BARTOK IN A. GINASTERA'S PIANO CONCERTO № 1

Abstract. Among the composers who influenced the style of the Argentine composer A. Ginastera, the name of B. Bartok is traditionally called, including Ginastera himself. Indeed, there is much common in their music – from the direction of stylistic development in creativity to specific techniques of composition in the scores.

Comparing the score of A. Ginastera's Piano Concerto No. 1 with B. Bartok's piano concertos, one can find the following points of contact: the "synthetism" of the style, especially in the late period, the use of intonations and rhythmic material of traditional music (Hungarian and Argentine, respectively), the motive unity of the entire composition, a new interpretation of the genre and structure of the concert, similar imagery and methods of its implementation, the peculiarities of the interpretation of the piano part and its relationship with the orchestra.

Keywords: piano concerto, style, composition technique, A. Ginastera, B. Bartok.

Альберто Эвариста Хинастера (1916–1983) «...был одним из наиболее передовых композиторов XX века. Вслед за поколением композиторов, которые создали национальный музыкальный язык, Хинастера не только продолжил их усилия, но и объединил национальные элементы с европейской музыкальной практикой» [8, с. II]. Процесс синтезирования национально-аргентинского и европейско-американского начал происходил, прежде всего, под непосредственным влиянием музыки композиторов, создававших музыку, отвечающую на самые насущные вопросы эпохи, именно благодаря им и их ярким сочинениям у молодых авторов возникал интерес и к новому для них

музыкальному материалу, и к тому, *как* это сделано. И среди этих имен особо выделяется имя Белы Бартока, влияния которого в какой-то момент не избежал, пожалуй, ни один крупный композитор последующего времени.

А. Хинастера, отвечая на вопрос Л. Тэн о влиянии на него других композиторов в своем интервью говорил: «Прежде всего, это были французские импрессионисты, потому что их сочинения я играл на фортепиано: “Затонувший собор”, “Девушка с волосами цвета льна” – такой род сочинений очень помогал в развитии воображения. Но самыми значительными для меня были Стравинский, Барток и де Фалья» [9, с. 7].

Говоря о фортепианных концертах А. Хинастеры естественнее всего сравнивать их с концертами Б. Бартока, поскольку двух композиторов объединяет очень многое: оба были прекрасными пианистами, оба неоднократно обращались к традиционным жанрам фортепианного концерта и фортепианной сонаты, оба проявляли интерес к национальным традиционным культурам, и обоим присущ «синтетизм стиля» [2, с. 134], – Л. Гаккель писал об этом по отношению к бартоковской музыке, но это определение вполне приложимо и к сочинениям А. Хинастеры.

Под «синтетизмом стиля» Л. Гаккель подразумевал и одновременное сочетание в нем очень разнообразных элементов (колористической трактовки фортепиано, народно-фольклорной интонационной основы, современных композиционных техник), и процесс эволюционирования фортепианного стиля от романтических ориентиров (до 1908) к ударно-беспедальному стилю (1908–1914), неоклассицизму и линейризму (1914–1920), полифоническому реально-беспедальному пианизму (1920–1930) и, наконец, «синтетизму» 1930-х годов [2, с. 133–134]. А. Хинастера прошел похожие этапы воплощения пианизма в своем творчестве, и Концерт для фортепиано с оркестром № 1 стал тем сочинением, в котором родство с пианизмом Б. Бартока проявилось наиболее отчетливо и убедительно. Выявлению традиций венгерского композитора в фортепианном концерте А. Хинастеры и посвящена данная статья.

Принято различать три периода в творчестве А. Хинастеры: «объективный национализм», «субъективный национализм» и «синтетизм», от явного и открытого использования фольклорного материала композитор переходит к более скрытому и опосредованному («субъективному»), а затем (с конца 1950-х годов) происходит «ассимиляция самых различных источников, традиций и техник, ... на основе свободного применения додекафонии, сериализма и других техник композиторского письма» [4, с. 49]. При этом традиционно-фольклорные элементы сохраняются, но необходимы некоторые аналитические усилия, чтобы их обнаружить: например, в так называемом *гитарном аккорде* или «некоторых общих особенностях мышления и мировосприятия композитора, которые отражают именно латиноамериканский менталитет» [4, с. 50].

Поскольку фольклорное начало для Концерта для фортепиано с оркестром № 1 А. Хинастеры не является определяющим, то мы не будем подробнее рассматривать, какие именно пласты фольклора затронуты в его музыке, однако нельзя не отметить, что аргентинец, как и венгр, именно в традиционной народной культуре видел не только интонационный источник для своих сочинений, а нечто более значительное и основополагающее. В одной из своих статей Б. Барток писал: «Крестьянская музыка отличается высшим совершенством и разнообразием формы. ... она представляет собой идеальный исходный пункт для музыкального возрождения и является великолепнейшим наставником композитора» [1, с. 245].

Похожие идеи можно найти в уже упоминавшемся интервью А. Хинастеры: «Это был своего рода возврат к первобытной Америке майя, ацтеков и инков. Эти влияния в моей музыке я воспринимаю не как фольклорные, а – как бы это сказать? – как род метафизического вдохновения. В каком-то смысле я воссоздал трансцендентную сторону

древнего до-Колумбова мира. Кое-какая музыка инков уцелела, как вы знаете, но она очень простая – пентатонная, как китайская, очень примитивная. А это использую, но в виде, преобразенном воображением и вдохновением» [9, с.7]. Оба композитора, как очевидно из их слов, придают традиционной музыке большое значение, причем связи обоих с ней чрезвычайно глубоки и затрагивают самые основы музыкального мышления и восприятия.

При этом оба композитора получили консерваторское композиторское образование, и нормы классического построения музыкальной формы, воплощения классических жанров, трактовки инструментов и их взаимодействия также очевидны в музыке обоих композиторов.

Три фортепианных концерта Б. Бартока и два А. Хинастеры представляют собой многочастные циклы, во многом ориентированные на классический образец. Причем если Первый концерт венгерского композитора обнаруживает множество черт барочного *concerto grosso*, где облигатная партия рояля часто выполняет функции инструмента группы *continuo*, то два последующих с явным противопоставлением солиста и оркестра приближаются к той трактовке жанра, которая свойственна именно классической эпохе: это многочастные циклы, где разворачивается целостная симфоническая концепция, и при этом значительную роль играет концертно-виртуозное начало в партии солиста. Точно так же выглядят концерты А. Хинастеры: в обоих по четыре части, фортепиано трактовано как сольный виртуозный инструмент, и в каждом из концертов есть даже специальная часть, обозначенная как *cadenza*.

Конечно, само построение цикла ни у Б. Бартока, ни у А. Хинастеры, не следует в точности за классическим образцом, оба композитора разворачивают традицию нужным для себя образом и вносят нечто новое: венгр на основе трехчастного цикла выстраивает грандиозную симметричную конструкцию во Втором концерте, «выращивает» весь тематизм Первого концерта из одного «пра-мотива»; аргентинец также новаторски подходит к жанру, выделяя в самостоятельную часть каденцию, используя вариации в первой части (в обоих концертах), фантазию как одну из частей (во втором концерте) и т.д. Можно найти прямые и очень заметные переключки концертных циклов Б. Бартока и А. Хинастеры: в Третьем концерте Бартока вся конструкция выстраивается вокруг хорала в бетховенском духе во второй части; А. Хинастера во Втором концерте обозначает первую часть тоже с отсылкой к Бетховену: «*32 Variazioni Sopra un accordo di Beethoven*».

Первый фортепианный концерт А. Хинастеры воплощает образность, которая во многом соприкасается с музыкой Б. Бартока: «Композитор использует традиционную модель четырехчастного цикла (I – *Cadenza e varianti*, II – *Scherzo allucinante*, III – *Adagissimo*, IV – *Toccata concertata*), однако каждая часть, сохраняя универсальную образно-смысловую нагрузку, получает образное переосмысление и вместе с тем представляет самые характерные для творчества композитора образные и тематические сферы. Это “агрессивная” наступательная токкатность, в операх и программных сочинениях часто сопряженная у него с выражением образов жестокости (“виоленсии”) и насилия (I и IV части), медитативная лирика, соприкасающаяся с пасторальностью (I и III части), и мистическая скерцозность» [3, с. 399–400]. Рассмотрим упомянутые образные сферы подробнее.

Бартоковская токкатность проявлялась во многих сочинениях композитора, начиная со знаменитого *Allegro barbaro*, включая финалы фортепианных концертов, и чаще всего эта токкатность была связана с ритмической остинатностью и ударной трактовкой фортепиано – точно так же, как у А. Хинастеры: токкатность присутствует и в некоторых разделах первой части, и в «мрачном» (*allucinante*) скерцо, и в финале, который композитор прямо обозначил как «токкату». О трактовке фортепиано и ее соотношении с

оркестром пойдет речь далее, здесь же отметим, что токатность у обоих композиторов обладает спецификой достаточно драматичной напористости, это не бодряя «игра мускулами» и радостное ощущение силы, а нечто архаичное, враждебное и опасное.

Медитативная лирика – область либо напряженных размышлений, либо погружения в стихийно-природную сферу, и это тоже характерно для обоих композиторов. В первом случае, как правило, размышления выливаются в довольно напряженный интеллектуальный или эмоциональный поиск «правильного решения», такой тип лирики дальше всего от приятного романтического пребывания в мире грез. *Adagissimo*, третья часть концерта А. Хинастеры, во многом смыкается в образном плане даже не с фортепианными концертами, а с фугой в первой части бартоковской «Музыки для струнных, ударных и челесты»: напряженные, хроматические темы обеих частей, их медленное и осторожно-затрудненное разворачивание, преобладание полифонических горизонтальных линий, явный акцент на конструктивной составляющей музыки (работа с темой фуги у Б. Бартока и с додекафонным рядом – у А. Хинастеры) роднят эти сочинения.

В случаях, когда можно говорить о «пасторальности» и образах природы (понимаемых, конечно, максимально широко), то у обоих композиторов эти образы чаще всего ночные, наполненные таинственным шорохом и шелестом: в очень тихом и таинственном конце третьей части у А. Хинастеры, в третьей же части «Музыки для струнных, ударных и челесты».

«Мистическая скерцозность» – также одна из ярко характерных образных сфер, и в Первом концерте она проявляется во второй части, *Scherzo allucinante*. Однако если сравнивать с музыкой других композиторов, то здесь первыми приходят на память не бартоковские сочинения, а вторая сцена из первого действия оперы «Воццек» А. Берга (сцена галлюцинаций Воццека), настолько экспрессионистично выглядит партитура. Впрочем, сфера экспрессионистской крайне напряженной, на грани срыва, эмоциональности, присутствует и в музыке Б. Бартока: можно вспомнить медленную часть его Первого фортепианного концерта, которая даже начинается похоже, с еле слышной оркестровой звучности.

Но более всего точек соприкосновения музыки Б. Бартока и А. Хинастеры, на наш взгляд, можно обнаружить в трактовке партии фортепиано, в ее соотношении с оркестром и в понимании пианизма как такового. Прежде всего, отметим, что все концерты технически очень трудны, они предполагают исключительную техническую оснащенность пианиста-исполнителя, его выносливость в исполнении длинных пассажей на большой растяжке, отличное ощущение клавиатуры, владение различным туше, силу ударной игры, умение «убирать» звук. И при этом пианист должен понимать смысл исполняемого сочинения, его конструкцию, иначе в ее сложности запутается и он сам, и его слушатели.

Как уже упоминалось, Б. Барток в своих фортепианных концертах трактует солиста по-разному, и А. Хинастере очевидно ближе вариант, где рояль противопоставлен оркестру, где ему дан самостоятельный голос, во многом противоречащий остальным голосам партитуры. Такое соотношение – во Втором и Третьем фортепианных концертах венгерского композитора. Л. Гаккель определяет такой тип ансамбля как «ансамбль-диалог», и в этом он видит «дух романтической музыки XIX века» [2, с. 156], причем речь идет именно о типе соотношения солиста и оркестра, характерного для романтического концерта, но не об образности.

Звуковой облик и бартоковских, и хинастеровских концертов чрезвычайно далек от облика романтической музыки. Скорее, здесь следует говорить об экспрессионистской жесткости гармонической вертикали, обилии сонористических эффектов, о линейности

голосоведения, расслоении звучания на звуковые пласты, особой роли ритмического начала и ритмических структур.

Для музыки концертов Б. Бартока очень характерно членение на разделы с «горизонтальной» и «вертикальной» организацией фактуры, где, соответственно, ведущими началами становятся полифонические или гармонические принципы. В Первом концерте Бартока можно обнаружить многочисленные стыки фактур обоих типов, во Втором их значительно меньше, но на первый план выходит другой фактурный принцип: «Частых стыков “вертикальной” и “горизонтальной” фактур здесь нет, гораздо больше места занимают аккордово-интервальные цепи, управляемые логикой горизонтального развертывания. Их варианты многочисленны: это последовательности равноинтервальных созвучий, это цепи кварто-квинтовых аккордов, это, наконец, различные интервальные цепи – секундовые (*Presto* во второй части), секстовые, смешанные» [2, с. 156].

В Первом фортепианном концерте А. Хинастеры такого рода интервальные цепи представлены в изобилии: в первой части с т.4 – квартовая, с т.11 – трезвучно-септаккордовая, с т.60 – секстовая, т. 69 – секундово-септимовая, т.120 – септимово-терцовая, в четвертой части – с т.85 квартово-секундовая.

В четвертой части особое значение приобретают квартовые структуры, связанные с так называемым гитарным аккордом, который происходит от звуков открытых струн классической «испанской» настройки гитары (вверх): *e-a-d-g-h-e*. Хинастера использует гитарный аккорд практически во всех своих сочинениях, так что его можно считать своего рода «именным» гармоническим сочетанием. Звукокомплексы гитарного аккорда используются А. Хинастерой и как собственно гармонические «стоячие» аккорды, и как звенья интервальных цепей. При переходе от статичного звучания гармонического комплекса к интервальной цепи возникает ощущение динамизации вертикали и ее перехода в горизонтальную, «утолщенную» квартовыми созвучиями, линию.

Фортепиано у Б. Бартока, как известно, часто обладает ударной спецификой, и композитор часто использует звучание рояля в сочетании с инструментами ударной группы. В его Первом концерте «фортепиано играет вместе с ударными на протяжении большей части Концерта (619 тактов из 1117 фортепианной партии); это дуэт фортепиано и литавр в первой части Концерта, совместные выступления фортепиано и тамтама во второй и третьей частях, фортепиано и тарелок, фортепиано и малого барабана во второй части» [2, с. 152–153]. К тому же, хорошо известно о роли тембровой связки «фортепиано-ударные» в «Музыке для струнных ударных и челесты» и Сонате для двух фортепиано и ударных Б. Бартока.

В Первом концерте А. Хинастеры ударным также принадлежит заметная роль, и даже перечисление инструментов ударной группы в партитуре производит впечатление: 4 *Timpani*, 2 *Pari di crotali*, *Triangolo*, *Tamburino*, *Castagnette*, 2 *Piatti sospresi (piccolo, grande)*, *Due piatti*, 2 *Tamburi (military, rullante)*, 3 *Tom-toms (piccolo, medio, grande)*, *Gran cassa*, *Tam-tam*, также к этой группе примыкают ксилофон, колокольчики, челеста и арфа. Очевидно, для Хинастеры особенно важной была звучность разного рода тарелок – и маленьких кротали, и больших подвешенных, и ударяемых друг об друга. У тарелок множество тремоло в первой части, во второй с т.85 и 355 фортепиано играет с одной подвешенной тарелкой, также ударным принадлежит значительная роль в финальной токкате. Хотя тембровые сочетания ударных с фортепиано у А. Хинастеры не столь разнообразны, как у Б. Бартока, очевидно, что их роль в тембровой драматургии концерта не ограничивается одним лишь подчеркиванием кульминационных моментов: они используются и в тихой звучности, как колористические инструменты, в паре с солистом, создавая таинственно мистический фон для него.

Еще одно удивительное качество трактовки фортепиано, подмеченное Л. Гаккелем у Б. Бартока, можно обнаружить и у А. Хинастеры – это «скрипичность». Говоря о Первом концерте, исследователь пишет: «Так или иначе, “скрипичность” присутствует в сольной партии Концерта, и об этом особенно внятно говорят широко раскинутая мелодическая фигурация, консонантные удвоения мелодического голоса, вибрационная техника и, в частности, техника репетиций, наконец, техника горизонтальных перемещений четко артикулированного мотива» [2, с. 154]. Все перечисленное можно обнаружить и в фортепианной партии Первого фортепианного концерта А. Хинастеры. Так, совершенно как скрипичные выглядят пассажи в т. 24, 102 в первой части, в т. 146 во второй и т.д. Репетициями пронизан весь финал, но здесь больше ощутима фортепианная мартеллатность, нежели скрипичный бросковый легкий штрих – его можно найти, например, в т.26 в третьей части.

Последняя точка пересечения музыки двух композиторов, на которую обратим внимание в данной статье – очевидно, что этих точек значительно больше, и по мере углубления в их партитуры количество «совпадений» все время увеличивается, – это приверженность и того, и другого к симметричным структурам. Эта особенность – тема отдельного исследования, здесь лишь сошлемся на существующие работы с анализом музыки обоих композиторов: диссертации Г. Кэмпбелл [6] и Р. Хэммонд [8] о музыке А. Хинастеры, работы Л. Гаккеля о музыке Б. Бартока [2], статью М. Тараканова о «Музыке для струнных, ударных и челесте» [5] с подробным анализом мотивных и композиционных структур.

Подводя итог нашего небольшого исследования, отметим, что сравнительный анализ музыки фортепианных концертов Б. Бартока и А. Хинастеры очень продуктивен, он помогает осмыслить многие явления в контексте всей мировой музыкальной культуры и проследить линию преемственности между двумя яркими представителями своих национальных культур, возвысившими венгерскую и аргентинскую музыку до общемирового значения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барток, Б. О влиянии крестьянской музыки на музыку нашего времени / Б. Барток // Бела Барток. Сборник статей. – М.: Музыка, 1977. – С. 245–250.
2. Гаккель, Л.Е. Фортепианная музыка XX века: Очерки / Л.Е. Гаккель. – Л.: Советский композитор, 1990. – 288 с.
3. Кряжева, И.А. Альберто Хинастера / И.А. Кряжева // История зарубежной музыки. XX век. – М.: Музыка, 2005. – С. 386–401.
4. Кряжева, И.А. Музыка Испании и Латинской Америки. Исторические очерки : автореферат дис. ... д-ра искусств. / И.А. Кряжева. – М., 2007. – 53 с.
5. Тараканов, М.Е. Вариантное развитие в «Музыке для струнных, ударных и челесты» Б. Бартока / М. Е. Тараканов // Бела Барток. Сборник статей. – М.: Музыка, 1977. – С. 51–71.
6. Campbell, Grace M. Evolution, symmetrization, and synthesis: The piano sonatas of Alberto Ginastera. DMA doc. – U. of North Texas, 1991. – 71 p.
7. Ginastera, A. Concierto para Piano y Orquesta. – Buenos Aires: Barry Editorial, 1964. – 71 p.
8. Hammond, R. Rhythmic And Metric structure In Alberto Ginastera's Piano Sonatas. DMA diss. – U. of Central Florida, 2011. – 77 p.
9. Tan, L. An Interview with Alberto Ginastera / L. Tan, A. Ginastera // American Music Teacher. – Vol. 33, № 3, 1984. – PP. 6-8.

REFERENCES

1. Bartok, B. O vliyani krest'yanskoj muzyki na muzyku nashego vremeni / B. Bartok // Bela Bartok. Sbornik statej. – M.: Muzyka, 1977. – Pp. 245–250.
2. Gakkel', L.E. Fortepiannaya muzyka HKH veka: Ocherki / L.E. Gakkel'. – L.: Sovetskij kompozitor, 1990. – 288 p.
3. Kryazheva, I.A. Al'berto Hinastera / I.A. Kryazheva //Istoriya zarubezhnoj muzyki. HKH vek. – M.: Muzyka, 2005. – Pp. 386-401.
4. Kryazheva, I.A. Muzyka Ispanii i Latinskoj Ameriki. Istoricheskie ocherki : avtoreferat dis. ... doktora iskusstvovedeniya / I.A. Kryazheva. – Moskva, 2007. – 53 p.
5. Tarakanov, M. E Variantnoe razvitie v «Muzyke dlya strunnyh, udarnyh i chelesty» B. Bartoka / M. E Tarakanov // Bela Bartok. Sbornik statej. – M.: Muzyka, 1977. – Pp. 51–71.
6. Campbell, Grace M. Evolution, symmetrization, and synthesis: The piano sonatas of Alberto Ginastera. DMA doc. – U. of North Texas, 1991. – 71 p.
7. Ginastera, A. Concierto para Piano y Orquesta. – Buenos Aires: Barry Editorial, 1964. – 71 p.
8. Hammond, R. Rhythmic And Metric structure In Alberto Ginastera's Piano Sonatas. DMA diss. – U. of Central Florida, 2011. – 77 p.
9. Tan, L. An Interview with Alberto Ginastera / L. Tan, A. Ginastera // American Music Teacher. – Vol. 33, № 3, 1984. – Pp. 6–8.

Ван Чжаоинь

артист оркестра

Международный симфонический оркестр г. Далянь

e-mail: 13718421530@163.com

Wang Zhaoyin

orchestra artist

Dalian International Symphony Orchestra

ОСНОВАТЕЛЬ АНГЛИЙСКОЙ АЛЬТОВОЙ ШКОЛЫ ЛАЙОНЕЛ ТЕРТИС И ЕГО РОЛЬ В РАЗВИТИИ ЕВРОПЕЙСКОГО АЛЬТОВОГО ИСКУССТВА

Аннотация. Альт как сольный инструмент со специально написанным для него репертуаром заявил о себе только в прошлом столетии. Пройдя большой и сложный путь, этот музыкальный инструмент в наши дни занимает одно из ведущих мест в концертном (сольном и камерном) репертуаре. Однако, еще немногим более, чем сто лет назад он, преимущественно, выполнял роль инструмента оркестрового. Одним из первых музыкантов, выведший альт на мировую музыкальную сцену, стал Лайонел Тертис, своим композиторским и исполнительским творчеством убедительно доказавший насущную необходимость обретения самоценности альта. Цель предлагаемого исследования заключается в реконструкции жизнетворчества Лайонела Тертиса, личность и деятельность которого до сих пор находится в тени российских и зарубежных музыковедов. Задачи статьи: охарактеризовать состояние альтового искусства начала XX века; отразить важнейшие биографические латы Тертиса; раскрыть его вклад в развитие сольного альтового репертуара, а также исполнительской школы на этом инструменте. В качестве методов исследования автором были использована следующие в их взаимодействии: сравнительно-исторический, музыкально-теоретический, подходы и приемы исполнительского анализа.

Ключевые слова: Лайонел Тертис, альт, исполнительская школа, музыкальная культура Англии, первая половина XX века.

FOUNDER OF THE ENGLISH VIOLA SCHOOL LIONEL TERTIS AND HIS ROLE IN THE DEVELOPMENT OF EUROPEAN VIOLA ART

Abstract. The viola as a solo instrument with a repertoire specially written for it only emerged in the last century. Having traveled a long and difficult path, this musical instrument today occupies one of the leading places in the concert (solo and chamber) repertoire. However, a little more than a hundred years ago, it primarily served as an orchestral instrument. One of the first musicians to bring the viola to the world music stage was Lionel Tertis, who with his composing and performing creativity convincingly proved the urgent need for the viola to gain its intrinsic value. The purpose of the proposed research is to reconstruct the life of Lionel Tertis, whose personality and activities are still in the shadow of Russian and foreign musicologists. Objectives of the article: to characterize the state of viola art at the beginning of the 20th century; reflect the most important biographical armor of Tertis; to reveal his contribution to the development of the solo alto repertoire, as well as the performing school on this instrument. The author used the following research methods in their interaction: comparative-historical, music-theoretical, approaches and techniques of performance analysis.

Keywords: Lionel Tertis, viola, performing school, musical culture of England, first half of the 20th century.

Один из величайших музыкантов XX в. – пианист Артур Рубинштейн, которому неоднократно приходилось быть партнером Лайонела Тертиса в концертных выступлениях, сказал о нем следующие веские слова: «Он является величайшей славой Англии на пути инструментального исполнительства» [3, с. 27]. Действительно, значение деятельности Л. Тертиса для развития не только английского, но и всевропейского, и даже мирового альтового искусства трудно переоценить. Неутомимое служение альту стало смыслом большей части его длинного жизненного пути (музыкант прожил 99 лет). Не будет преувеличением утверждение о том, что история мирового альтового искусства XX столетия делится на два периода – до Л. Тертиса и после него. Он фактически основал современную английскую альтовую школу, ввел новые стандарты альтового исполнительства, а главное – при его содействии альтовый репертуар расширился в разы в количественном измерении. Л. Тертису была присуща необычная артистическая целеустремленность – несмотря на то, что его жизненный и творческий путь были довольно тернистыми, он постоянно стремился к самосовершенствованию. По большому счету, музыкант стал одним из первых английских исполнителей-инструменталистов, получивших безоговорочное мировое признание.

Лайонел Тертис родился 29 декабря 1876 г. в Западном Хартлпуле на севере Англии. Его родители – Александр и Феба – были эмигрантами еврейского происхождения. Через три месяца после рождения сына Тертисы переехали в Лондон и поселилась в районе Степни, расположенном на востоке, где отец стал кантором синагоги на Принцесс-стрит. Именно пение отца, имевшего отличный тенор, сформировало начальные музыкальные впечатления Лайонела. Биография Л. Тертиса отличается довольно извилистой хроникой профессионального образования. Первым музыкальным инструментом Л. Тертиса стало фортепиано, игре на котором он начал учиться с трехлетнего возраста. В возрасте шести лет состоялся его дебют перед публикой в роли пианиста. Впоследствии Лайонел также начал изучать игру на скрипке, которая к тому времени полностью увлекла его музыкальные интересы. Но, несмотря на это, фортепиано будет занимать важное место в дальнейшей творческой жизни музыканта, ведь с ним будут связаны первые работы юного Лайонела, а во время учебы в колледже он даже будет выступать как солист-пианист в концертах с оркестром.

В дальнейшем Л. Тертис аккомпанировал на фортепиано своим ученикам на уроках, а иногда успешно выступал как концертмейстер в ходе концертного исполнения камерной музыки. Очевидно, эти факты являются свидетельством большого и разностороннего дарования музыканта, склонности к полиинструментализму и широте его творческого мира.

Из-за затруднительного материального положения семьи Л. Тертис вынужден был постоянно работать, начиная с юных лет. Его первым местом работы стал «Венгерский ансамбль», где он исполнял именно фортепианные партии. Так, в 1892 г. он заключил 11-недельный контракт на участие в небольшом коллективе, который выступал на речной концертной сцене в Саутенде. Заработав небольшую сумму денег, Л. Тертис получил возможность в том же году поступить в престижный Тринити-колледж в класс фортепиано (преподаватель Р. В. Льюис) и в класс скрипки как второго инструмента (преподаватель Б. Карродус). Впрочем, из-за очередных финансовых проблем юный музыкант был вынужден на время прервать обучение. Вместо этого он устроился музыкальным работником в довольно необычное место – Престонский приют для душевнобольных. Не продержавшись там слишком долго, Л. Тертис впоследствии нашел работу пианиста в Клактон-он-Си. Полученные заработки позволили ему вернуться в Тринити-колледж еще на один учебный срок. Стоит отметить, что все это время музыкант не оставлял самостоятельных занятий по игре на скрипке. В тот момент Л. Тертис

почувствовал, что, возможно, для него было бы целесообразным поехать учиться на континент. Получив скромную материальную помощь от матери, в возрасте восемнадцати лет юный музыкант поступил в Лейпцигскую консерваторию, традиционно открытую для студентов со всего мира, но, совершенно не восприняв манеру преподавания педагога по скрипке, через шесть месяцев вернулся в Англию. В конце-концов в 1895 г. Л. Тертис поступил в Лондонскую музыкальную академию по классу скрипки и фортепиано, где проучился два года. Его преподавателем игры на скрипке стал Ганс Уэсли – выпускник Венской консерватории, который преподавал в академии с 1889 г. Настоящий мастер педагогического дела, Г. Уэсли был, однако, известен также как человек с непростым характером – способным, например, повышать голос на студентов, нередко унижать их в присутствии однокурсников. Хотя поначалу Г. Уэсли был недоволен игрой своего нового ученика, что заставило его однажды даже заявить отцу Л. Тертиса, что вместо скрипки его сыну стоило бы попробовать себя в торговле, впоследствии он констатировал, что Лайонел достиг значительного прогресса в игре. Именно тогда произошло знаковое событие, которое кардинально изменило всю дальнейшую музыкальную карьеру Л. Тертиса.

Общие для всей Европы проблемы в сфере альтового исполнительства дополнительно свидетельствует факт, что во времена его ученичества в Королевской музыкальной академии не было студентов-альтистов. Специально для игры в студенческом оркестре нанимали альтиста, которого директор академии Александр Маккензи иронически называл не иначе, как «необходимым злом». Поэтому, когда соученик Л. Тертиса, скрипач Перси Хилдер Майлс, решил создать струнный квартет, он долго не мог найти достойную кандидатуру для исполнения партии альты, и в конце-концов решил предложить это место своему коллеге и другу. Так что с подачи П. Х. Майлса Л. Тертис впервые взял в руки альт. Хотя качество инструмента, принадлежавшего фонду академии, было ужасным (согласно собственным воспоминаниям музыканта), он был столь захвачен его звучанием и возможностями, что решил всю свою дальнейшую карьеру посвятить альту, несмотря даже на то, что не имел для этого благоприятных физических данных – был невысоким ростом и имел небольшие руки. Более того, поскольку в штате академии не было и преподавателей альтистов, Л. Тертис принял решение самостоятельно овладевать новым для себя инструментом, опираясь только на предыдущий «скрипичный» опыт и собственное понимание природы альты.

С 1897 г. Л. Тертис в качестве альтиста начал работать в оркестре «Queen's Hall» под управлением Генри Вуда в должности скрипача. В собственных мемуарах музыкант вспоминал, что за первые несколько месяцев работы в этом коллективе скрипача последнего пульта вторых скрипок он «вырос» до должности концертмейстера группы альтов. Впрочем, по словам Дж. Уайта, сохранившиеся программы выступлений оркестра свидетельствуют о другом. 20 ноября 1897 г. имя Л. Тертиса действительно впервые встречается у них в составе группы вторых скрипок. Однако концертмейстером группы альтов тогда же был назначен Эмиль Феррир, который будет занимать эту должность до 1903 г. Интересно, что с этого момента имя Л. Тертиса больше не встречается в программках вплоть до 12 декабря 1903 г., когда оно фигурирует, но уже на месте концертмейстера группы альтов (которое музыкант занял после отъезда Э. Феррира в США). В целом же имя Л. Тертиса присутствует в концертных программах коллектива до 10 мая 1904г.

В 1904 г. в деятельности оркестра «Queen's Hall» наступил кризис, который привел к перестройке и созданию другого знаменитого коллектива - Лондонского симфонического оркестра. Администрация этого нового коллектива предложила Л.

Тертису занять привычную для него должность концертмейстера альтовой группы, но тот отказался, поскольку хотел уделить как можно больше времени развитию сольной карьеры. Так что данную вакансию занял его старший коллега и соотечественник Альфред Хобдей, который оставался на своей должности более тридцати лет. Л. Тертис вспоминал о работе в Queen's Hall следующим образом: «Я извлек большую пользу из опыта работы в оркестре Вуда. Я узнал, что такое хорошая фразировка, о истинной ценности нот и пауз, и массу других деталей, полезных для музицирования, не говоря уже о дисциплине и пунктуальности» [1, с. 12]. Хотя, по мнению выдающегося альтиста, игру в оркестре тяжело было сочетать с сольным музицированием, после ухода из оркестра «Queen's Hall» он иногда выступал в концертах в роли концертмейстера альтовых групп разных коллективов. В частности, в 1909 г. он был назначен на эту должность в новый оркестр Томаса Бичема. Впрочем, через восемнадцать месяцев Л. Тертис уволился и оттуда.

Неотъемлемой частью творческой жизни музыканта была педагогическая деятельность. В 1899 г. он начал преподавать в Королевской музыкальной академии, а уже 10 октября 1900 г. стал первым профессором класса альты в истории этого вуза. Правда, менее чем через десять лет, 8 декабря 1909 г. Л. Тертис оставил академию, в очередной раз решив сосредоточиться на сольном исполнительстве. Впрочем, когда в 1924 г. новый директор академии Джон Блэквуд Мак-Ивен, с которым Л. Тертиса связывали дружеские отношения, пригласил его вернуться к преподавательской работе, тот согласился. Но в 1929 г. он снова уволился из академии по тем же причинам.

Ученики утверждали, что Л. Тертис был очень требовательным педагогом. Большое внимание он уделял работе над звукоизвлечением, добиваясь от студентов мощного и объемного звучания, особенно при игре на струне «до». Для этого педагог часто пользовался упраниями на так называемые длинные ноты. Л. Тертис также придавал большое значение чистоте интонации. Активно пользуясь при этом приемом «vibrato», того же он требовал и от своих студентов. Конечно, большое внимание уделялось также максимальному раскрытию авторского замысла, художественной выразительности игры.

Кроме работы в академии, Л. Тертис в течение жизни имел много частных студентов. В списке его учеников фигурируют альтисты Бернард Шор, Ребекка Кларк, Эрик Коутс, Винифред Коппервит, Гарри Денкс и т.д. Все они с большой благодарностью вспоминали уроки по специальности, восхищаясь своим наставником. Например, Эрик Коутс отзывался о Л. Тертисе следующим образом: «Владение моего учителя альтом было невероятным. Я думал, что больше ни у кого нет такой техники и еще более хорошего звука, чем у Оскара Недбала... но такого звука, который Тертис извлекал из своего инструмента, я раньше не слышал, а что касается техники, то чем сложнее были пассажи, тем легче они удавались этому выдающемуся виртуозу» [6, с. 15].

Впрочем, важнейшей сферой реализации, настоящей творческой сферой деятельности музыканта определено было сольное исполнительство. В нем Л. Тертис проявил себя в совершенно разных форматах. Он свободно чувствовал себя в игре с оркестром, в дуэтах с фортепиано и различных камерно-инструментальных составах, в частности в струнном квартете. Его исполнительская манера была довольно самобытной, вероятно потому, что многими приемами в годы обучения ему приходилось овладевать самому.

Уже отмечалось выше, что Л. Тертис был одним из первых музыкантов-струнников XX в., кто начал активно пользоваться приемом vibrato. Иногда чрезмерное использование им «portamento» (в данном случае подразумевается глисандо во время соединения нот) нередко вызывало критику коллег. Но главным тертисовским исполнительским

«козырем», сразу привлекающим внимание слушателя, было звучание его инструмента – мощное и благородное, особенно при игре на струне «до».

Большое впечатление на Л. Тертиса в свое время произвел выдающийся скрипач Фриц Крейслер, которого он впервые услышал еще в годы учебы и «исполнительский стиль которого во многих аспектах стал для английского альтиста образцом для подражания» [цит. по: 2]. Позже два музыканта несколько раз встречались на сцене, в частности, в исполнении знаменитой Концертной симфонии для скрипки и альта с оркестром В. А. Моцартом.

Л. Тертис вел очень насыщенную концертную жизнь. Его исполнительская манера неизменно получала одобрительные отзывы от партнеров, с которыми ему выпало на долю играть, – а среди них были такие выдающиеся музыканты, как Э. Изаи, уже упомянутый Ф. Крейслер, А. Рубинштейн, П. Казальс, Т. Бичем и многие другие. Знаменитый альтист играл также в Струнном квартете Уэсли, который считался одним из лучших ансамблей начала XX века. Во время британских гастролей известного Чешского квартета в 1906 г. Л. Тертис заменил Оскара Недбала, который в то время внезапно покинул коллектив по личной причине (роман с супругой первого скрипача).

Но наивысшего расцвета концертная деятельность Л. Тертиса, как это ни парадоксально, достигла во время Первой мировой войны, когда из-за политических обстоятельств из Великобритании были высланы домой немецкие музыканты и английская сцена стала гораздо более открытой для отечественного музыкального «продукта». Признанный непригодным к военной службе, Л. Тертис все свои силы напрямую вал на профессиональную деятельность в тылу. Именно в этот период он познакомился с выдающимся скрипачом Эженом Изаи, который пригласил его дать ряд концертов в свободной части Бельгии и, в свою очередь, способствовал знакомству английского альтиста с бельгийской королевой Елизаветой – известной поклонницей музыки и великолепной скрипачкой.

В целом музыкант продолжал активную концертную деятельность до 1937 г., когда в связи с проблемами со здоровьем он официально объявил о завершении сольной карьеры. Впрочем, с началом Второй мировой войны альтист не смог оставаться в стороне от активного общественного существования и решил возобновить сольные выступления, которые и продолжал до конца жизни, тем самым продемонстрировав редкий пример концертного долголетия (в последний раз Л. Тертис предстал перед публикой в 1964 г. в 88-летнем (!) возрасте).

Творческая биография художника отличается также интересной и насыщенной репертуарной историей. Первые выступления Л. Тертиса как альтиста состоялись еще в рамках студенческих концертов в Королевской музыкальной академии исполнением переложений скрипичных концертов Ф. Мендельсона и Г. Венявского. Несмотря на положительные отзывы о качестве игры молодого музыканта, традиционный скрипичный репертуар не всегда вызывал желаемую благоприятную реакцию слушателей, поскольку не раскрывал все возможности инструмента. Л. Тертису стало понятно, что для того, чтобы осуществить успешную карьеру солиста-альтиста, нужно заботиться о расширении чисто альтового репертуара, что стало одной из его главных жизненных задач. Благодаря усилиям музыканта существующий к тому времени список альтовых произведений возрос в разы, главным образом за счет опусов английских композиторов – современников Л. Тертиса. Английский исследователь жизни и творчества музыканта Джон Уайт, автор монографии «Лайонел Тертис. Первый выдающийся альтист-виртуоз», комментирует это следующим образом: «В течение лет преподавательской деятельности Тертиса в Академии он использовал любую возможность поощрить своих друзей и коллег писать для альта. Всеобщее признание его экстраординарных исполнительских возможностей и

движущая сила его личности способствовали тому отклику, изменивший восприятие альта коллегами-музыкантами и слушателями» [5, с. 16].

Л. Тертису было посвящено огромное количество альтовых опусов его соотечественников-композиторов: Арнольда Бакса (Фантазия для альта с оркестром; Соната для альта и фортепиано); Джона Блэквуда Мак-Ивена (Концерт для альта с оркестром), Артура Блисса (Соната для альта и фортепиано); Йорка Боуэна (Фантазия для альта и органа; Фантазия для четырех альтов; Мелодия для струны "соль" для альта и фортепиано; Мелодия для струны «до» для альта и фортепиано; Романс Des-dug для альта и фортепиано; Романс A-dug для альта и фортепиано; Две сонаты для альта и фортепиано; Концерт для альта с оркестром); Уильяма Уолтона (Концерт для альта с оркестром), Бенджамина Дейла (Интродукция и Анданте для шести альтов; Фантазия для альта и фортепиано; Сюита ор.2 для альта и фортепиано); Густава Холста (Лирическая пьеса для альта с оркестром). И это еще далеко не полный список произведений. Исходя из вышесказанного, можно смело говорить о том, что исполнительское мастерство выдающегося альтиста альтист стимулировало развитие английской национальной композиторской школы XX в.

В дальнейшем он также инициировал проведение конкурсов среди молодых композиторов для написания лучшего альтового произведения. Известно, что музыкант обращался с просьбой сочинить произведение для альта к М. Равелю, а Э. Изай написал для него «Сонату для альта соло».

Стоит отметить, что Л. Тертис и сам создал несколько камер. инструментальных произведений с участием альта, а именно: «Stimond» (Псалом 23) для альта и виолончели; «Вчера вечером: Музыкальное размышление» для скрипки или альта и фортепиано; «Мечты» для альта и фортепиано; «Романс» для альта или скрипки и фортепиано; «закат» для скрипки, альта или виолончели и фортепиано; «Три эскиза» для альта и фортепиано; «Мелодию» для альта и фортепиано; Вариации на тему Пассакалии (из сюиты №7) Г. Ф. Генделя для двух альтов; Вариации на тему Г. Ф. Генделя для альта и виолончели. Интересно, что среди таких авторских альтовых композиций исполнителя преобладают программные произведения, что, очевидно, отражает аналогичную тенденцию в развитии тогдашней английской оркестровой музыки.

Кроме того, Л. Тертис собственноручно делал переложение сочинений, написанных для других инструментов. Среди его переложений стоит отметить альтовый вариант Концерта для виолончели с оркестром Э. Элгара, осуществленный в тесном сотрудничестве с автором, а также переложение скрипичных пьес Ф. Крейсера.

Почетное место в репертуаре альтиста занимала его транскрипция скрипичной Чаконы Баха. При этом следует заметить, что определенная консервативность мнения, непонимание и неприятие новейших композиторских тенденций, которые были присущи профессиональным вкусам музыканта, ощутимо влияли и на особенности музыкального языка альтовых произведений, которые он заказывал композиторам, исполнял и которые были ему посвящены – крайне редко такие произведения выходили за пределы романтической стилистики. Относительно отдельных вех репертуарной истории Л. Тертиса, следует отметить, что исполнительская деятельность альтиста способствовала популяризации на английской сцене Концертной симфонии В. А. Моцарта для скрипки и альта, которая в начале XX века еще была малоизвестным произведением для британской публики. Его партнерами в исполнении этого знаменитого произведения выступали самые выдающиеся скрипачи-виртуозы своего времени, среди которых были Ж. Тибо, Э. Изай и Ф. Крейслер. Следует также отметить, что Л. Тертис при исполнении альтовой партии данного произведения применял скордатуру, поднимая строй инструмента на полтона вверх, что значительно облегчало технические условия игры и делало значительно ярче

звучание альт¹⁶. Большой опыт и авторитет английского музыканта привели к тому, что его неоднократно приглашали в состав различных конкурсных комиссий, например, по подбору оркестрантов. Так, летом 1929 г. Л. Тертис вместе со скрипачом Альбертом Саммонсом прослушивали кандидатов для созданного тогда оркестра BBC.

Важное значение музыкант придавал качеству самого инструмента, справедливо считая это одним из главных критериев успеха альтиста. За свою карьеру ему посчастливилось играть лично на лучших образцах старинных итальянских альтов (в разное время он владел и использовал инструменты Дж. Гваданини, К. Тесторе, А. Аматти, Дж. П. Маджини, Д. Монтаньяна, Гаспаро да Сало). Любопытно, что Л. Тертис был поклонником больших по объему инструментов, справедливо считая их звучание наиболее приближенным к вокальному контральто, но в то же время понимал их неудобство в игре, особенно для альтистов небольшого роста и маленькими руками. Желание сделать альт более удобным, но при этом сохранить его уникальные тембровые характеристики, привело музыканта к знакомству с английским скрипичным мастером Артуром Ричардсоном, который по проекту Л. Тертиса в конце 1930-х гг. создал оригинальную модель альта, известную позже как «модель Тертиса-Ричардсона». Ее размер составлял 16³/₄"28 (для сравнения, старинные итальянские инструменты очень часто имели размер больше 17"), но нижняя часть корпуса была немного шире. Впоследствии специалистам также были представлены скрипки и виолончели «модели Тертиса». Следовательно, всю дальнейшую жизнь выдающийся музыкант посвятил популяризации своей модели альта. Он использовал этот инструмент в своих концертных выступлениях, постоянно встречался со скрипичными мастерами в разных городах, чтобы передать им чертежи данной модели, и в результате она стала довольно распространенной в Европе того времени.

Умер знаменитый альтист в 1975 г. В его честь, начиная с 1980 г., в Англии проводится одно из самых престижных профильных музыкальных соревнований, которое носит имя Маэстро – «Международный альтовый конкурс имени Лайонела Тертиса». Джон Уайт во вступлении в свою монографию, посвященную жизненному и творческому пути музыканта, отмечал: «Лайонел Тертис был легендой своего времени – в расцвете своих сил он стоял на одной строчке с Изаи, Крейслером, Тибо, Казальсом, Корто, Рубинштейном. Он был первым альтовым виртуозом» [4, с. 3].

Таким образом, заключаем, что Леонел Тертис по праву является основателем не только английской альтовой – исполнительской и педагогической – школ, но и выдающимся популяризатором альта как музыкального инструмента во всем мире. Его исполнительское мастерство вдохновляло композиторов того времени на создание сольного концертного репертуара для этого инструмента, а педагогическая работа с юными альтистами позволила сформировать целую плеяду выдающихся музыкантов-исполнителей. Именно они и продолжили дело своего учителя и вывели во второй половине XX века альт-соло на новый, высочайший уровень.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ковнацкая Л. Г. Английская музыка XX века (истоки и этапы развития): Очерки. – М.: Советский композитор, 1986. –216 с.
2. Левая Т. Н. Пауль Хиндемит. Belcanto.ru: веб-сайт. URL: <http://www.belcanto.ru/hindemith.html> (дата обращения: 24.02.2024).

¹⁶ Известно, что и сам В. А. Моцарт применял скордатуру при исполнении альтовой партии своего произведения.

3. Маршанский С. А. Альтовое искусство России второй половины XX– начала XXI века : дисс ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2012. – 242 с.
4. Пауль Хиндемит: статьи и материалы / сост. И. Прудникова. – М.: Советский композитор, 1979. – 422 с.
5. Milislavljevic M. The evolution of viola playing as heard in recordings of William Walton's Viola Concerto : thesis ... Doctor of Musical Arts /Rice University, Houston, Texas, 2011. 91 p.
6. White J. Lionel Tertis. The first great virtuoso of the viola. Boydell Press, 2006. 408 p.

REFERENCES

1. Kovnackaja L. G. Anglijskaja muzika HH veka (istoki i jetapy razvitija): Oчерki. – М.: Sovetskij kompozitor, 1986. –216 p.
2. Levaja T. N. Paul' Hindemit. Belcanto.ru: veb-sajt. URL: <http://www.belcanto.ru/hindemith.html> (data obrashhenija: 24.02.2024).
3. Marshanskij S. A. Al'tovoe iskusstvo Rossii vtoroj poloviny HH– nachala HHI veka : diss ... kandidata iskusstvovedenija : 17.00.02 / Rostovskaja gosudarstvennaja konservatorija imeni S. V. Rahmaninova. Rostov-na-Donu, 2012. – 242 p.
4. Paul' Hindemit: stat'i i materialy / sost. I. Prudnikova. – М.: Sovetskij kompozitor, 1979. – 422 p.
5. Milislavljevic M. The evolution of viola playing as heard in recordings of William Walton's Viola Concerto : thesis ... Doctor of Musical Arts /Rice University, Houston, Texas, 2011. 91 p.
6. White J. Lionel Tertis. The first great virtuoso of the viola. Boydell Press, 2006. 408 p.

ПЕДАГОГИКА ИСКУССТВА

Томас Александр Олегович
профессор кафедры музыкального образования
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
e-mail: alexanderthomas@yandex.ru

Thomas Alexander O.
Professor of the Department of Music Education
Moscow State Institute of Culture

ПРАКТИКА PARTIMENTO КАК МЕТОД ОБУЧЕНИЯ БАРОЧНОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ

Аннотация. В статье осуществляется попытка показать взаимосвязи традиций музыкальной педагогики XVII-XVIII вв. и XX-XXI вв. в историческом контексте. Современные исследования, а также интенсивный процесс интеграции практики partimento в мировую музыкально-педагогическую практику убедительно подтверждают, что традиционное музыкальное образование XVII-XVIII вв. может быть вполне результативным методом в обучении современных студентов основам барочной импровизации, а также восполнить значительные пробелы и недостатки современного музыкального образования XX-XXI вв.

Ключевые слова: партименто, генерал-бас, барочная импровизация, музыкальное образование, метод обучения.

THE PRACTICE OF PARTIMENTO AS A METHOD OF TEACHING BAROQUE IMPROVISATION IN MODERN MUSIC EDUCATION

Abstract. The article attempts to show the interrelationships of the traditions of musical pedagogy of the XVII-XVIII centuries and the XX-XXI centuries in a historical context. Modern research, as well as the intensive process of integrating the practice of partimento into the world musical and pedagogical practice, convincingly confirm that traditional musical education of the XVII-XVIII centuries can be quite an effective method in teaching modern students the basics of Baroque improvisation, as well as fill in significant gaps and shortcomings of modern musical education of the XX-XXI centuries.

Keywords: partimento, general bass, baroque improvisation, musical education, teaching method.

Краткая историческая справка

Сольная импровизационная практика partimento зародилась в Италии в конце XVII в.¹. Partimento служило педагогическим инструментом для обучения композиции, аккомпанементу и импровизации, а также являлось практической основой для построения полностью реализованных композиций и импровизационных форм. Эти импровизационные формы варьировались от сопровождения несложных басовых партий к более сложным фактурам (например, таким, как токкаты и фуги).

¹ Подробнее см. Gjerdingen, R. Child Composers in the old conservatories: How Orphans Became Elite Musician. New York: Oxford University Press, 2020.

Во многом благодаря именно неаполитанским консерваториям, практика *partimento* распространилась по всей Европе и сформировала язык многих поколений выдающихся композиторов XVII-XVIII в.в.

Теоретические и практические занятия обучения в консерваториях были основаны на триаде «сольфеджио – партименто – контрапункт».

Ниже эти аспекты кратко будут рассмотрены.

Сольфеджио (Solfeggi)

В неаполитанском музыкальном образовании сольфеджио играло ключевую роль. Следует особо подчеркнуть, что ученики приступали к занятиям на музыкальном инструменте только после освоения трёхлетнего курса сольфеджио². На подготовительном этапе они заучивали на память огромное количество мелодического материала, который использовался в дальнейшем в реализации басов *partimento*. Поскольку занятия, как правило, шли под аккомпанемент *basso continuo* маэстро, ученики хорошо знали наизусть басовые линии. Таким образом, ученики в течение трёх лет приобретали превосходный мелодический и гармонический багаж и были абсолютно готовы переходить к изучению генерал-баса, контрапункта и импровизации³.

Партименто (Partimento)

В основе практики *partimento* лежали способность анализировать басовые линии и владение искусством диминуции. Умение преподавать *partimento* передавалось из поколения в поколение, из уст в уста. Одна из главных целей *partimento* (итал. «разделение») – научить играть нецифрованные басовые линии. Обычно *partimento* начинались с трёх видов каденций, задержаний диссонансов, «Правила октавы», стандартных движений басов. Этот метод был выстроен по принципу движения «от простого к сложному»: от простой аккордовой реализации – к токкатам, сонатам, концертам и др. Наивысшую сложность представляли так называемые «*partimento*-фуги», реализация которых требовала спонтанного представления невыписанных голосов при импровизации. Для совершенного исполнения нецифрованных басовых линий необходимо было знать наизусть значительное количество различных моделей. Следует отметить один из важнейших принципов данного метода – *транспонирование*, которое должны были освоить все учащиеся.

Контрапункт

В неаполитанской традиции существовали различные методы преподавания контрапункта, овладение которым подготавливало учеников к изучению фуги, а позже – свободной композиции.

Наиболее известными преподавателями контрапункта были Леонардо Лео, который придерживался контрапункта строгого письма, и Франческо Дуранте, стиль которого отличался от Леонардо Лео большей гибкостью с точки зрения гармонии и ритма.

Наиболее выдающиеся мастера практики partimento

Леонардо Лео (1694–1744) и Франческо Дуранте (1684–1755) по праву считаются гордостью неаполитанской школы, слава о которой была известна всей Европе. Благодаря этим двум мастерам *partimento* стандартизировалось. Значительное наследие *partimento* Л.Лео и Ф.Дуранте, по утверждению одного из выдающихся современных

² Подробнее см. Baragwanath, N. *The Solfeggio Tradition: a Forgotten Art of Melody in the Long Eighteenth Century*. New York: Oxford University Press, 2020.–5

³ Сегодня нередко можно услышать вопиющее утверждение, что *сольфеджио изучать необязательно (!!!)*. Автор данной статьи выступает за внедрение некоторых элементов неаполитанского сольфеджио в музыкальную образовательную практику.

исследователей практики *partimento*, пианиста, профессора Академии Санта Чечилия Д.Сангвинетти, «характеризуется музыкальным интересом, свободой творчества и идеальным балансом между художественным содержанием и педагогической функцией» [6, с.67]. Их *partimenti* (название примеров басовых линий) впечатляют своими разнообразными формами, которые были типичными для данной эпохи, похожими, например, на части сонат или концертов.

Л.Лео, в силу своей сильной приверженности к контрапункту строгого стиля, фокусировал внимание своих учеников на изучении церковной музыки.

В отличие от Лео, который был оперным композитором, Ф.Дуранте отдавал предпочтение сакральным и инструментальным произведениям.

Ф.Дуранте являлся выдающимся педагогом, громкая слава которого была известна за пределами Италии. Среди его учеников – такие признанные мастера, как Л.Винчи, Д. Паизиелло, Д. Перголези, Н. Пиччини, А.Саккини, Т.Траэтта, Ф. Фенароли и многие другие.

На сегодняшний момент лучшим современным изданием правил и *partimento* Ф.Дуранте являются сборники, опубликованные на сайте <http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/partimenti/index.htm> под редакцией крупнейшего американского исследователя практики *partimento*, профессора Р.Гьердингена [3].

Partimenti Ф.Дуранте принадлежат к двум основным группам: *numerati* и *diminuiti*. По сравнению с *partimenti* Л.Лео, *partimenti* Ф.Дуранте стилистически ближе к Галантному стилю, и по своему языку во многом превосходят *partimenti* его знаменитого ученика и последователя Феделе Фенароли.

Феделе Фенароли (1730-1818) – один из легендарных мастеров практики *partimento* – всю свою долгую жизнь посвятил преподавательской деятельности, которая длилась почти 60 лет. Среди его учеников были выдающиеся и успешные композиторы, такие как Д.Чимароза, С. Меркаданте, Н. Зингарели, С.Павези, В.Лавинья (последний являлся учителем Д.Верди).

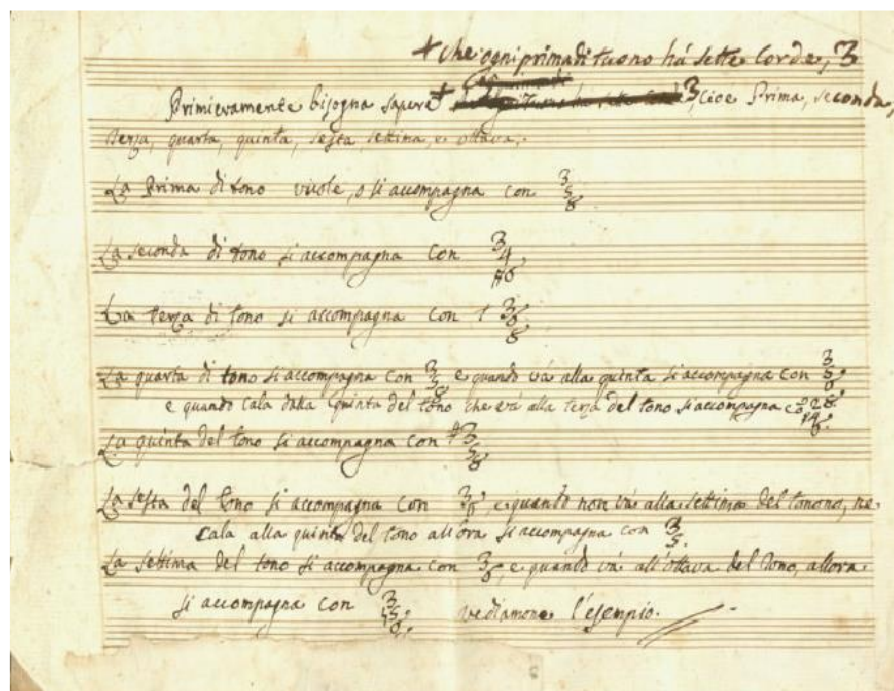
В настоящее время широко известны две основных теоретических работы Ф.Фенароли: «*Regole musicali per i principianti di cembalo*» [5] (впервые опубликовано в 1775 году) и шесть книг «*Partimenti*».

«*Regole*» («Правила») и их дополнение («*Partimenti*») Фенароли, безусловно, являются основой для обучения *partimento* и абсолютно актуальны в настоящее время. Огромное влияние Ф.Фенароли на творчество итальянских композиторов XIX века бесспорно.

Практика partimento в России

Завершая краткую историческую справку и переходя к реалиям сегодняшнего дня, необходимо сказать о значении России, которая внесла немалую лепту в становление практики *partimento*. В XVIII веке итальянские *maestri* довольно часто приглашались на службу ко двору императрицы Екатерины II. Из наиболее знаменитых необходимо отметить Джованни Паизиелло (1740-1816), ученика Ф.Дуранте, служившего при Екатерининском дворе. Благодаря Паизиелло, в России впервые узнали об итальянской импровизационной практике *partimento*. Паизиелло был преподавателем игры на клавесине у многих подданных Екатерининского двора. Его сборник «*Regole per bene accompagnare il Partimento, o sia Basso Fondamentale*» [2, с.54] (Пример №1) был издан в 1782г. и предназначался для обучения Великой княгини Марии Фёдоровны, что говорит о неподдельном интересе царских особ к практике *partimento*. Также известен большой

интерес русских музыкантов-любителей Екатерининской эпохи к изучению этой универсальной неаполитанской практики⁴.



Пример №1. Д. Паизиелло. Титульный лист «Regole per bene accompagnare il Partimento, o sia Basso Fondamentale» [1].

Практика partimento в современной музыкальной педагогике

Исходя из реалий сегодняшнего дня, нельзя не обратить внимание на весьма серьёзную проблему современного музыкального образования: слабую подготовку как современных студентов, так и их педагогов (!!!) по музыкально-теоретическим дисциплинам. Как справедливо отметил Д. Сангвинетти, «на занятиях по партименто я встречал блестящих концертирующих пианистов, которые с легкостью могли сыграть Третий фортепианный концерт Рахманинова. Но когда их попросили сыграть самое легкое partimento Фенароли, они запнулись, их пальцы окоченели от беспокойства. Можем ли мы попросить их импровизировать каденцию в концерте Моцарта?» [7, с.4-5]. Таким образом, *в настоящее время совершенно упускается из виду связь между традиционной формой, схемой и их воплощением в музыкальном произведении композитора.* Этот недостаток сегодня проявляется во всех звеньях обучения. В качестве примера можно привести общеизвестный канон Пахельбеля. Далеко не многие знают то, что этот канон является *Романеской (Romanesca)* – весьма популярной в эпоху Барокко моделью на остинатный бас. Это же можно сказать и о Сонате ре минор А. Корелли, в которой современные слушатели узнают вариации на хорошо им знакомый Folia бас (Пример №1). В творчестве барочных композиторов Романеска и Фолия могли быть как отдельными вариациями, так и отдельными частями музыкального произведения.

⁴ Подробнее см. Серебrenников М. А. «Книга для генерал басу» (1786) Авдотьи Ивановой: страницы музыкального досуга барышни екатерининской эпохи / М. А. Серебrenников // Музыка и время: Научный критико-публицистический журнал. Москва. 2011. № 4. С. 43-50; Клавирные пьесы из «Книги генерал басу» (1786) Авдотьи Ивановой: [ноты] // Музыка и время. 2011. № 4. С. 51-62.



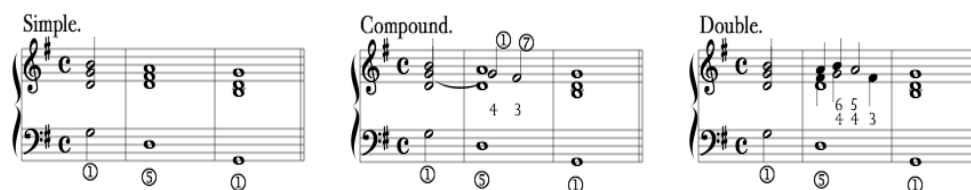
Пример №2. А.Корелли. Соната ре минор Folia для скрипки и basso continuo [1].

Данные модели не без оснований могут стать серьёзной темой курсов по барочной (исторической) импровизации или интерпретации старинной музыки. К большому сожалению, в подавляющем большинстве случаев в современном музыкальном образовании схематическому и структурному изучению композиционных моделей отведено второстепенное значение. Знаменитый американский пианист Роберт Левин, являющийся выдающимся импровизатором в стиле Гайдна и Моцарта, констатирует: «Я возглавлял теоретический факультет в институте Кертиса и продолжал преподавать теорию в течение пятнадцати лет, и я видел это очень ясно. Все студенты, за редчайшим исключением, изо всех сил боролись с идеей, что им необходимо понять, как функционирует музыкальный язык» [8, с. 331]. Утверждение Р.Левина можно смело назвать призывом к экстраполяции схем, схематических основ или «стандартов» XVII-XVIII в.в. в современное классическое образование как на начальном, среднем и высшем уровнях, так и для обучения этим «стандартам» умудрённых опытом зрелых музыкантов.

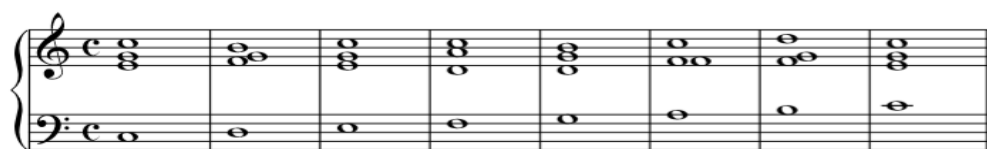
Далее будут рассмотрены некоторые методы обучения *partimento*, используемые на занятиях со студентами-пианистами на кафедре музыкального образования Московского государственного института культуры в рамках освоения дисциплины «Барочная импровизация».

С методической точки зрения сборник Фенароли имеет чёткую организацию и может использоваться в качестве учебного пособия. К этому необходимо прибавить изучение элементарных основ генерал-баса, которые помогут значительно облегчить изучение барочной импровизации.

Из шести книг Фенароли третья книга представляет собой раздел правил. Студенту необязательно одновременно изучать все гармонические паттерны. Эффективность метода состоит в том, что студенты могут попробовать реализовать *partimenti* первой книги сразу после изучения разделов «Каденции» (Пример №1») и «Правила октавы» (Пример №3). Изучение каденций, задержаний, «Правил октавы» может дать студенту прочные сведения об интервалах и типах контрапунктических движений:



Пример №3 Каденции: простая (simple), сложная (compound), двойная (double) [5].



Пример №4. «Правило октавы» в восходящем движении, в мелодическом положении октавы.

При изучении контрапунктических движений нецелесообразно играть сразу четырёхголосное изложение «Правил октавы», так как студенты (за очень редким исключением) часто начинают играть аккорды механически, вертикально, и совершенно не вслушиваясь в то, что это *созвучия, а не кластеры*. Студенты в общей массе сосредотачиваются на том, как аккорды играют по вертикали, вместо того, чтобы слышать и видеть, как аккорды соединяются по горизонтали (линейно). Это представляет собой одну из проблемных привычек в современном обучении. Прежде чем играть все голоса «Правил октавы», важно освоить четыре различных контрапунктических движения, играя два голоса из «Правил октавы» попарно, как и при изучении полифонических произведений.

Для того, чтобы как можно глубже понять, как композиторы прошлого применяли общеупотребительные модели для конструирования своих произведений, сегодняшним студентам необходимо играть и подробно анализировать исполняемый ими репертуар с точки зрения практики *partimento*. Чрезвычайно полезно анализировать небольшие пьесы, например, И.С.Баха или В.А.Моцарта.

Практические занятия по барочной импровизации со студентами показывают, что изучение импровизационных моделей и различных видов контрапунктических движений тренирует умение слышать, способствует быстрому нахождению моделей в изучаемых произведениях, а знание основ генерал-баса даёт представление о диминуции. В дальнейшем у студентов могут появиться свои индивидуальные методы построения моделей, гармонических паттернов и их диминуций, которые *смогут стать моделью для их собственной импровизации*.

Чтобы понять, как этот принцип работает, приведём в качестве примера первые четыре такта Арии «Гольдберг-вариаций» И.С.Баха:



Пример №5. Ария из «Гольдберг-вариаций» И.С.Баха.

Большинство студентов слышит в Арии мелодическую линию, изящные орнаменты, диапазон мелодии, возрастающую ритмическую энергию. Однако самым важным в первых четырёх тактах Арии является то, что в партии баса И.С.Бах применил первую половину нисходящего «Правил октавы», которое образует набор интервалов для верхних голосов каждой ступени этого баса. «Правило октавы» не является единственным способом гармонизации басовой гаммы, но оно является наиболее распространённой моделью, которую можно использовать в импровизации.

На основе сказанного выше можно заключить следующее: практика *partimento* позволяет успешно осваивать навыки барочной импровизации, в основе которой лежит

изучение общепринятых моделей (схем или идиом) XVII-XVIII в.в., что способствует глубокому пониманию языка музыки, умению импровизировать и осмысленно интерпретировать музыкальные произведения. Данный подход сегодня является актуальным, так как «представляет собой не только partimento педагогику, но и всю классическую традицию в микрокосме» [4, с.114].

ЛИТЕРАТУРА

1. Мордвинова, Т.С. Практика партименто в итальянской музыке XVIII века: правила формулы и их реализация [Электронный ресурс] — https://dspace.spbu.ru/bitstream/11701/30113/1/Mordvinova_dissertation.pdf (дата обращения:15.03.2024).
2. Сангвинетти, Д. Загадка на ровном месте: partimenti и их значение в музыкальной теории XVIII века // Журнал Общества теории музыки. 2017. Выпуск 3 (19). С. 54.
3. Durante, F. Regole (Rules) Partimenti numerati, Partimenti dimiuiti [Электронный ресурс]. — <http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/partimenti/collections/Durante/index.htm> (дата обращения:15.03.2024).
4. Endo, Y. Partimento Pedagogy and Its Modern Application. Ph.D.dissertation. Urbana-Champaign: University of Illinois at Urbana-Champaign, 2018. 133 p.
5. Fenaroli, F. Partimenti ossia Basso numerato. Book 3 [Электронный ресурс]. — https://partimenti/collections/fenaroli/fenaroli_book3.pdf (дата обращения:17.03.2024).
6. Sanguinetti, G. The Art of Partimento: History, Theory and Practice. London: Oxford University Press, 2012. 67 p.
7. Sanguinetti, G. 2014. "Editorial " Eighteenth-Century Music 11, no. 1: Pp.4-5.
8. Schermann, B.D. Inside Early Music: Conversations with Performers. New York: Oxford University Press, 1997. 331 p.

REFERENCES

1. Mordvinova, T.S. Praktika partimento v ital'janskoj muzyke XVIII veka: pravila formuly i ih realizacija [Jelektronnyj resurs] — https://dspace.spbu.ru/bitstream/11701/30113/1/Mordvinova_dissertation.pdf (data obrashhenija:15.03.2024).
2. Sangvinetti, D. Zagadka na rovnom meste: partimenti i ih znachenie v muzykal'noj teorii XVIII veka // Zhurnal Obshhestva teorii muzyki. 2017. Vypusk 3 (19). P. 54.
3. Durante, F. Regole (Rules) Partimenti numerati, Partimenti dimiuiti [Jelektronnyj resurs]. — <http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/partimenti/collections/Durante/index.htm> (data obrashhenija:15.03.2024).
4. Endo, Y. Partimento Pedagogy and Its Modern Application. Ph.D.dissertation. Urbana-Champaign: University of Illinois at Urbana-Champaign, 2018. 133 p.
5. Fenaroli, F. Partimenti ossia Basso numerato. Book 3 [Jelektronnyj resurs]. — https://partimenti/collections/fenaroli/fenaroli_book3.pdf (data obrashhenija:17.03.2024).
6. Sanguinetti, G. The Art of Partimento: History, Theory and Practice. London: Oxford University Press, 2012. 67 p.
7. Sanguinetti, G. 2014. "Editorial " Eighteenth-Century Music 11, no. 1: Pp.4-5.
8. Schermann, B.D. Inside Early Music: Conversations with Performers. New York: Oxford University Press, 1997. 331 p.

Маслова Ирина Валерьевна
кандидат педагогических наук,
преподаватель 46 кафедры (фортепиано)
ФГКВОУ ВО «Военный университет имени князя Александра Невского»
Министерства обороны Российской Федерации
e-mail: troizel@mail.ru

Maslova Irina V.
Candidate of Pedagogical Sciences,
teacher of department 46 (piano)
Federal State Public Military Educational Institution of Higher Education
«Prince Alexander Nevsky Military University» of the Ministry of Defense of
the Russian Federation

ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО С КУРСАНТАМИ ИНОСТРАННОГО ОТДЕЛЕНИЯ

Аннотация. «Военный институт (военных дирижеров) Военного университета имени князя Александра Невского» Министерства обороны Российской Федерации за продолжительную историю существования зарекомендовал себя главным учебным учреждением, выпускающим высококвалифицированных военных музыкантов. Основным условием воспитания будущих военных дирижеров является гармоничное объединение в один учебный процесс как дисциплин военной направленности, так и обязательного блока музыкальных предметов. Отличительной особенностью института также является специальное отделение, состоящее из военнослужащих разных стран мира. Из-за различной музыкальной подготовки иностранцев преподавателям кафедры фортепиано необходимо выстраивать персональные стратегии обучения курсантов основного (русского) и специального отделения, начиная с первых занятий и до выпускного курса. С учетом того, что научных материалов по данной сфере военного образования сравнительно немного, в статье рассматриваются такие практические вопросы как: условия обучения, программные требования по дисциплине «Фортепиано», сравнительный анализ уровня исполнительского мастерства иностранных курсантов, основные принципы работы с военнослужащими специального отделения.

Ключевые слова: фортепиано, курсанты, обучение, военные дирижеры, специальный факультет.

FEATURES OF WORKING IN A PIANO CLASS WITH CADETS OF THE FOREIGN DEPARTMENT

Abstract. "The Military Institute (Military Conductors) of the Military University named after Prince Alexander Nevsky" of the Ministry of Defense of the Russian Federation, over its long history of existence, has established itself as the main educational institution producing highly qualified military musicians. The main condition for the education of future military conductors is the harmonious integration of both military disciplines into one educational process, and a compulsory block of musical subjects. A distinctive feature of the institute is also a special department consisting of military personnel from different countries of the world. Due to the different musical training of foreigners, teachers of the piano department need to build separate strategies for teaching cadets of the main (Russian) and special departments, starting with the first classes and before the graduation year. Taking into account the fact that there are relatively few scientific materials on this area of military education, the article discusses such

practical issues as: conditions of education, program requirements for the discipline “Piano”, a comparative analysis of the level of performing skills of foreign cadets, the basic principles of working with military personnel special department.

Keywords: piano, cadets, education, military conductors, special faculty.

Военный институт (военных дирижеров) ведет свою историю с 1935 года, когда был открыт Военный факультет при Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского. За долгую историю существования институт был множество раз переименован и модернизирован для того, чтобы в 2006 году окончательно сформироваться в «Военный институт (военных дирижеров) Военного университета имени князя Александра Невского» Министерства обороны Российской Федерации.

Важно отметить, что с 1951 г. институт военных дирижеров начал подготовку иностранцев (наравне с русскими курсантами), что в 1964 г. позволило создать на Военно-дирижерском факультете специальное отделение подготовки иностранных военнослужащих с 4-летним сроком обучения, а в 1999 г. – специальную группу подготовки (ныне – специальное отделение).

За многие годы работы данное образовательное учреждение дало высшее музыкальное образование военнослужащим из таких стран как: Королевство Эсватини (Свазиленд), Мали, Конго, Кабо-Верде, Эфиопия, Республика Ангола, Буркина-Фасо, Туркменистан, Таджикистан, Республика Южная Осетия, Армения, Абхазия, Кыргызстан, Казахстан, Белоруссия, Германия, Венгрия, Болгария, Албания.

Отличительной особенностью института с первых дней его существования стала гармоничная интеграция музыкальных предметов и дисциплин общеобразовательной подготовки в единый учебный процесс. Так, например, на данный момент за время обучения курсанты (помимо обязательных армейских дел: суточный наряд, охрана территории, чистка оружия и т.п.) успевают пройти следующие дисциплины, которые можно условно разделить на три блока:

1) Музыкальные (групповая и индивидуальная гармония, дирижирование, фортепиано, история зарубежной и отечественной музыки, история популярной музыки, сольфеджио, инструментоведение, оркестровый класс, музыкальная информатика, инструментовка для военного духового оркестра, ансамблевая подготовка, индивидуальные занятия по специальному инструменту (инструменты военного духового оркестра), анализ музыкальных произведений, методика обучения и практическое ознакомление с инструментами военного духового оркестра, методика репетиции и дирижерская практика, музыкальная самодеятельность воинской части);

2) Общегуманитарные (иностраный язык, физическая подготовка, история России, педагогика и психология, безопасность жизнедеятельности, правоведение, социология и политология);

3) Военные (общая тактика, огневая подготовка, тактико-специальная подготовка, военная история, защита государственной тайны, автомобильная подготовка, военно-оркестровая служба, эксплуатация и применение БПЛА, управление подразделениями в мирное время).

По дисциплине «фортепиано», которая идет с 1 по 4 курс, у курсантов тоже достаточно насыщенная программа обучения. На 1 курсе им необходимо изучить следующие темы:

1. Гаммы, арпеджио, аккорды;
2. Чтение с листа;
3. Полифонические произведения;
4. Пьесы;

5. Аккомпанементы;

6. Ансамбли.

На 2 и 3 курсе вместо гамм, арпеджио и аккордов, в дополнение к остальным темам добавляются:

1. Ознакомление с оркестровым репертуаром;

2. Произведения крупной формы.

И только на 4 курсе на экзамен необходимо подготовить гимн Российской Федерации, полифоническое произведение и 2 разнохарактерные пьесы.

Последние годы на кафедре фортепиано в военном институте ведется активная научная работа на тему воспитания будущих дирижеров в области пианистического искусства:

1. Специфика работы с миниатюрами [2] и изучение произведений современных композиторов [5];

2. Формирование творческой личности [1] и влияние на процесс обучения интерактивных технологий [3];

3. Психолого-педагогические аспекты развития навыков самостоятельной работы курсантов [4,6].

Однако вопросу взаимодействия преподавателей с курсантами специального отделения (с учетом возрастающего количества иностранных военнослужащих) в научной литературе пока уделяется недостаточно внимания.

На данный момент в военном институте на специальном отделении преобладает большое количество курсантов из Африки и Казахстана. И если военнослужащие по контракту из Казахстана чаще всего имеют за спиной музыкальное образование, то практически все африканцы видят пианино впервые на уроках фортепиано. Так как учебные требования для всех курсантов одинаковые, то с обучающимися с нулевыми знаниями необходимо строить свою индивидуальную программу, отличную от российского (основного) отделения.

Первый месяц работы с африканцами посвящается изучению нотной грамоты и базовым навыкам игры на инструменте: активно разрабатывается исполнительский аппарат (ставится кисть, отслеживается работа корпуса, акцентируется внимание на движении всей руки от плеча до кончиков пальцев), изучаются простые мелодии для двух рук уровня первого класса музыкальной школы, каждый урок проводится небольшая читка с листа. Для развития беглости пальцев (еще до полного изучения нотной грамоты) отрабатываются мажорные гаммы в расходящемся движении от нот до, ре, ми, соль и ля (первая аппликатурная группа).

Как только курсанты освоят нотную грамоту, начинается разбор программы на семестр: пьеса, полифония, ансамбль (или аккомпанемент). С учетом проработки мажорных и минорных гамм (прямое движение, арпеджио и аккорды) от всех белых клавиш и читки с листа курсанты успевают до конца семестра выучить наизусть произведения объемом не более 3-х строчек, но так как первый семестр заканчивается без зачета и экзамена, то данный уровень подготовки считается удовлетворительным.

К концу второго семестра на экзамен все курсанты должны представить пьесу, полифонию, гаммы от черных и белых клавиш, а также читку с листа произведения не ниже уровня 2-3 класса музыкальной школы. Для специального отделения данный экзамен представляет большую сложность, поэтому гаммы от черных клавиш проходятся по одной за занятие с последующим закреплением материала к концу семестра, а пьеса и полифония учатся весь семестр по небольшим фрагментам. С учетом чрезмерной загруженности курсантов армейскими задачами преподавателям необходимо так планировать ход занятий, чтобы весь необходимый материал выучивался

непосредственно на уроке, а для самостоятельной работы ставились только задачи закрепления полученных навыков и знаний.

Со второго по четвертый курс в работе со специальным отделением делается существенный акцент на изучение пьес (или крупной формы), полифонии и ансамблей / аккомпанементов уже большего размера без излишних виртуозных элементов. По теме «Ознакомление с оркестровым репертуаром» изучаются основные принципы упрощения нотного текста в клавирах, а также тембровый анализ, в процессе работы над которым курсанты учатся не только в партитуре, но и в фортепианном материале видеть темы инструментов симфонического и духового оркестра.

Также у курсантов специального отделения есть групповое фортепиано (ведется одновременно с 5-6 курсантами). На первом курсе данная дисциплина направлена на дополнительное изучение гамм и читки с листа, так как при одном 45-минутном индивидуальном занятии в неделю при достаточно большом количестве задач довольно сложно уделять много времени этим двум темам. Со второго курса групповое фортепиано охватывает уже все темы и проводится больше в лекционном формате: глубже освещаются вопросы истории музыкального исполнительства, разбираются различные фортепианные школы, анализируются разнообразные переложения оркестровых сочинений и др.

Для преодоления сценического волнения курсантам в течение семестра предлагается выступать (как в качестве музыкального исполнителя, так и докладчика) перед своими однокурсниками в рамках военно-научной секции кафедры 46 (фортепиано), где несколько раз в месяц обучающиеся в виде докладов делятся с преподавательским составом своими разработками, исследованиями и научными изысканиями.

Еще одной отличительной чертой военного института является активное внедрение на уроках фортепиано дополнительных средств обучения. Для более эффективной работы в классе с курсантами специального отделения преподавателями используется интерактивная доска и электронный учебник. Так как в ходе занятий затрагивается много изучаемых тем, то к каждому индивидуальному и групповому уроку преподаватель готовит презентацию, в которую обязательно входят следующие вопросы:

1. Биография композитора и главные события его творческого пути;
2. Стилистические особенности письма изучаемого композитора;
3. Работа над балансом звучания голосов полифонической фактуры;
4. Работа над разнообразием темброво-звуковых характеристик (динамика, штрихи) и овладение различными исполнительскими приемами;
5. развитие навыков аккомпанирования солистам и инструменталистам;
6. развитие навыков исполнения ансамблевого репертуара;
7. формирование практических навыков ознакомления с музыкальной литературой;
8. контрольные вопросы к курсанту.

Наличие заранее подготовленных презентаций, в которых уже есть подборка эталонных интерпретаций, разъяснены и красочно представлены художественные характеристики произведений (например, можно показать курсантам картины, вдохновившие композиторов на то или иное сочинение и т.п.) и многое другое, не только существенно обогащает процесс обучения методическими материалами, но и помогает преподавателю не выходить за рамки отведенного уроком времени.

На кафедре ведется активная рационализаторская работа, так, например, последней разработкой стал электронный самоучитель-тренажер по изучению служебно-строевого репертуара. Для самоучителя были выбраны основные строевые марши, необходимые для дальнейшей работы курсантов в гарнизонах после выпуска. Самоучитель содержит в себе

облегченные варианты нотного текста и полнзвучные переложения на фортепиано, а также видеофайлы со звуковой бегущей нотной строкой. Благодаря данному тренажеру курсанты во время самостоятельной подготовки закрепляют необходимый для них навык упрощения сложного нотного материала с сохранением всех важных художественных элементов произведения.

С недавнего времени на кафедре идет работа над созданием дополнительных технических устройств, способствующих развитию самоконтроля исполнителя, таких, например, как переносной компактный скрывать для ориентации на клавиатуре инструмента вслепую или дополнительные тренажеры по изучению аппликатуры в гаммах для иностранцев. На данный момент идеи находятся в стадии разработок, но в скором времени планируется их активное внедрение в учебный процесс.

Таким образом, благодаря индивидуальному подходу к каждому курсанту в военном институте (военных дирижеров) Военного университета имени князя Александра Невского к концу 4 курса 46 кафедра выпускает достойных исполнителей на фортепиано, несмотря на то, что часть из них до обучения в данном учебном заведении не обладала необходимыми музыкальными навыками.

ЛИТЕРАТУРА

1. Григорьян Г.Э. Формирование творческой личности будущего дирижера военного духового оркестра в классе фортепиано // Бизнес и общество. – 2023. № 2 (38). – С. 1-5.
2. Кодинцева Д.Ю., Сафиуллин С.А. Специфика работы над фортепианной миниатюрой с будущими дирижёрами военного духового оркестра (на примере этюдов-картин С.В. Рахманинова соч. 33) // Антропологическая дидактика и воспитание. – 2023. – Т. 6 №3. – С. 43-55.
3. Кодинцева Д.Ю., Сафиуллин С.А. Значение интерактивных цифровых технологий в процессе обучения игре на фортепиано будущих дирижеров военных духовых оркестров // КУЛЬТУРА: ОТКРЫТЫЙ ФОРМАТ. Сборник научных статей. Международная заочная научная конференция. Минск. – 2022. – С. 116-120.
4. Малыхина И.В. Формирование навыков самостоятельной работы при подготовке к занятиям по фортепиано // Научно-методический бюллетень Военного университета МО РФ. – 2023. – № 1 (19). – С. 257-262.
5. Маргашкина Е.Г. Изучение произведений современных композиторов по дисциплине «фортепиано» // Научно-методический бюллетень Военного университета МО РФ. – 2023. – № 2 (20). – С. 53-57
6. Петренко Т.И., Кабардов М.К., Кондратенко А.В., Малисова Д.В., Базанова О.М. Психолого-педагогические аспекты обучения музыкантов-исполнителей для самореализации и профессиональной успешности // Самореализация личности в эпоху цифровизации: глобальные вызовы и возможности. материалы Международной научно-практической конференции. Российский университет дружбы народов. Москва. – 2022. – С. 384-388

REFERENCES

1. Grigor'yan G.E. Formirovanie tvorcheskoj lichnosti budushchego dirizhera voennogo duhovogo orkestra v klasse fortepiano // Biznes i obshchestvo. 2023. № 2 (38). Pp. 1-5.
2. Kodinceva D.YU., Safiullin S.A. Specifika raboty nad fortepiannoju miniatyuroju s budushchimi dirizhyorami voennogo duhovogo orkestra (na primere etjudov-kartin S.V. Rahmaninova soch. 33) // Antropologicheskaja didaktika i vospitanie. 2023. T. 6 №3. Pp. 43-55.

3. Kodinceva D.YU., Safiullin S.A. Znachenie interaktivnyh cifrovyyh tekhnologiy v processe obucheniya igre na fortepiano budushchih dirizherov voennyh duhovyyh orkestrorov // KUL'TURA: OTKRYTYJ FORMAT. Sbornik nauchnyh statej. Mezhdunarodnaya zaochnaya nauchnaya konferenciya. Minsk. 2022. Pp. 116-120.
4. Malykhina I.V. Formirovanie navykov samostoyatel'noj raboty pri podgotovke k zanyatiyam po fortepiano // Nauchno-metodicheskij byulleten' Voennogo universiteta MO RF. 2023. № 1 (19). Pp. 257-262.
5. Margashkina E.G. Izuchenie proizvedenij sovremennyh kompozitorov po discipline «forteplano» // Nauchno-metodicheskij byulleten' Voennogo universiteta MO RF. 2023. № 2 (20). Pp. 53-57.
6. Petrenko T.I., Kabardov M.K., Kondratenko A.V., Malisova D.V., Bazanova O.M. Psihologo-pedagogicheskie aspekty obucheniya muzykantov-ispolnitelej dlya samorealizacii i professional'noj uspehnosti // Samorealizaciya lichnosti v epohu cifrovizacii: global'nye vyzovy i vozmozhnosti. materialy Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii. Rossijskij universitet druzhby narodov. Moskva. 2022. Pp. 384-388.

Дьяченко-Черкасова Татьяна Николаевна
доцент кафедры общегуманитарных дисциплин
ФГБОУ ВО «Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова»
e-mail: kog@glazunov-academy.ru

Каширина Варвара Викторовна
доктор филологических наук,
профессор кафедры общегуманитарных дисциплин
ФГБОУ ВО «Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова»
e-mail: kog@glazunov-academy.ru

Dyachenko-Cherkasova Tatiana N.
Associate Professor of the Department of General Humanities of the
Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture Ilya Glazunov
Kashirina Varvara V.
Doctor of Philology
Professor of the Department of General Humanities of the
Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture Ilya Glazunov

МЕТОДИКА ОБУЧЕНИЯ СОПОСТАВИТЕЛЬНОМУ АНАЛИЗУ СЛОВЕСНОГО И ЖИВОПИСНОГО ОБРАЗА НА ПРИМЕРЕ СТАТЬИ «ОБЛИК СТАРОЙ МОСКВЫ» А.М.ВАСНЕЦОВА В КУРСЕ ЛИТЕРАТУРЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ВУЗе

Аннотация. В курсе «Отечественная и зарубежная литература» в художественном ВУЗе актуализируются темы, связанные с изучением типологических связей литературы и искусства. В статье разбирается методика сопоставительного анализа словесного и живописного образа в творчестве А.М. Васнецова, исследователя и знатока древней Москвы. В качестве объектов исследования выбран его цикл живописных работ, связанных с древней Москвой, а также статья «Облик старой Москвы» из сборника «История русского искусства». В статье разобраны основные этапы сопоставительного анализа, приведены результаты исследования студентов. В выделенных парах соответствий: «Красная площадь» «Улица в Китай-городе»; «Гонцы. Ранним утром в Кремле», – охарактеризованы живописный и словесный образ, а также дан краткий содержательный вывод. Намечены основные темы и формы для реализации подобных задач при изучении литературы. Итоги исследования могут быть полезны преподавателям и студентам, изучающим курс литературы.

Ключевые слова: А.М. Васнецов, живописный образ, словесный образ, типологические связи, литература, искусство.

METHODS OF TEACHING COMPARATIVE ANALYSIS OF VERBAL AND PICTORIAL IMAGES BASED ON THE EXAMPLE OF «THE APPEARANCE OF OLD MOSCOW» ARTICLE OF A.M. VASNETSOV IN THE COURSE OF LITERATURE AT AN ART UNIVERSITY

Annotation. In the course of "Domestic and foreign literature" at the art university, topics related to the study of typological connections between literature and art are updated. The article examines the methodology of comparative analysis of verbal and pictorial images in the works of A.M. Vasnetsov, a researcher and connoisseur of ancient Moscow. His cycle of paintings

related to Moscow, as well as an essay "The Appearance of Old Moscow" from the collection "History of Russian Art" were chosen as objects of research. The article analyzes the main stages of comparative analysis, presents the results of the study of students. Pictorial and verbal images are characterized by the selected corresponding pairs, such as Red Square, "Street in Kitay-Gorod", "Messengers. Early Morning in the Kremlin", as well as a brief comprehensive summary is provided. The main topics and forms for the implementation of such tasks in the study of literature are outlined. The results of the study can be useful to teachers and students studying a literature course.

Keywords: A.M. Vasnetsov, pictorial image, verbal image, typological connections, literature, art.

Преподавание Отечественной и зарубежной литературы в художественном ВУЗе имеет ряд особенностей, связанных с необходимостью актуализировать предмет для будущих искусствоведов, способствовать развитию междисциплинарных исследований, показать типологические связи между литературой и искусством. Литературный и исторический контекст эпохи представляет особый интерес для студентов-искусствоведов, т.к. позволяет, с одной стороны, более глубоко изучать художественные произведения, с другой стороны – «художественное» прочтение произведений литературы открывает новые смыслы уже известных текстов.

Статья носит методологический характер и базируется на опыте проведения семинарских занятий и тематических конференций для студентов очной формы обучения по направлению подготовки 50.03.04 «Теория и история искусств».

Для изучения типологических связей литературы и искусства студентам было предложено провести сопоставительный анализ словесного и живописного образа древней Москвы в творчестве Аполлинария Михайловича Васнецова (1856–1933), который уделял большое внимание истории первопрестольного града, изображая его не только на полотнах, но воссоздавая его живой образ и в своих исторических исследованиях.

Древняя Москва в творчестве А.М. Васнецова

Известно, что с 1918 г. А.М. Васнецов возглавлял Комиссию по изучению старой Москвы. Одним из лучших изданий, в котором были собраны виды старой Москвы А.М. Васнецова, стал набор автолитографий «Древняя Москва», вышедший в издательстве «Берендеи» в начале 20-х гг. XX в. [1]. В издание вошли работы: «Печатный двор на Никольской улице», «На Крестце в Китай-городе», «Кремль при Иоанне III-м», «Лубяной торг на Трубе», «Пушечно-литейный двор на р. Неглинной», «Земский приказ на Красной площади», «Книжные лавочки на Спасском мосту» и др., на которых представлена Москва, детально, подробно, с любовью описанная А.М. Васнецовым в статье «Облик старой Москвы», вошедшей в фундаментальное исследование И.Э. Грабаря «История русского искусства» [2, с. 225–250]. По выражению живописца, «история города, которому посчастливилось быть центром жизни страны, в высшей степени поучительна. Как в фокусе, здесь сходятся равнодействующие всех влияний» [2, с. 225]. В XVII в., как показало исследование А.М. Васнецова, Москва «не уступала по величине Парижу и превышала многие выдающиеся города Европы, население ее достигало 200 000 жителей» [2, с. 238].

Для написания статьи «Облик старой Москвы А.М. Васнецов обратился к допетровским планам Москвы, среди которых наиболее значимыми были: Сигизмунтов план Москвы (1610 г.), планы XVI–XVII вв. Феодора Борисовича Годунова, Михаила Феодоровича, Адама Олеария, Готфрида Мериана, Исаака Массы, Августина Мейерберга. Для написания статьи художник использовал также многочисленные изоматериалы: гравюры Бернара Пикара (XVIII в.), иллюстрации И.Р. Сторна и Пюмана в альбоме

Августина Мейерберга «Виды и бытовые картины России XVII века» и др., а также свидетельства иностранных путешественников: Бернгарда Таннера, автора записок о путешествии в Москву в 1678 г., Павла Алеппского, путешественника XVII в., исторические исследования И.Е. Забелина и др.

Аполлинарий Михайлович воссоздает историю древней Москвы не только как историк, но и как художник. Сделав обзор основных источников, в конце статьи он замечает: «попробуем перенестись воображением за триста, четыреста лет назад и проследить то, что подскажут нам мысль и чувство в воссозданном смутном образе того, что когда-то было» [2, с. 242]. И далее приводятся словесные образы допетровской Москвы, хорошо сопоставимые с его живописными работами.

Живописный и словесный образы Москвы

Выявить и провести анализ этих соответствий было предложено студентам-искусствоведам.

Выполнение небольшого самостоятельного исследования включало следующие этапы:

- определение средств, с помощью которых создается образ в литературе и живописи;
- выявление специфики выразительные возможности слова, цвета, композиции.

Реализация данных задач особенно актуальна, если текст и картина созданы на одну и ту же тему, одним и тем же художником. Изучение текста и живописного полотна в этом аспекте является школой мастерства для будущего искусствоведа.

Для создания образа допетровской Москвы в живописи А.М. Васнецов стремится к научной точности деталей в архитектуре, в costume и т.д., в тексте достоверность достигается с помощью историзмов, архаизмов и профессиональной лексики.

Таким образом, достоверность в тексте достигается при помощи использованием историзмов, архаизмов и профессиональной лексики. Чтобы понять смысл текста студентам пришлось составить небольшой словарь терминологической и устаревшей лексики:

Бирюч – глашатай, помощник князя по судебным и дипломатическим делам.

Божедом – сторож скудельницы.

Вечевик – участник народного собрания для обсуждения общих дел.

Гульбище – галерея, окружающая здание по периметру поверх перекрытий подклета.

Кистень – старинное оружие в виде короткой палки, на одном конце которой подвешен на короткой цепочке металлический шар.

Конусообразные окна – окно с тонким завершением.

Крестец – перекресток дорог.

Паюсное и брюшинное окно – натянутые на оконные рамы рыбы паюсные мешки (тонкая пленка для икры в теле рыбы).

Распалубки – часть свода, образованная пересечением двух взаимно перпендикулярных цилиндрических поверхностей.

Светлица – небольшая светлая комната в верхней части дома.

Скудельница – общая могила или кладбище для странников, где также хоронили самоубийц и тех, кто умер без святого причащения.

Слюдяное окно – окно, составленное из обработанных кусочков слюды (природный минерал).

Степень – общественная трибуна.

Суслица – метательное копьё с легким и тонким древком.

Терем – жилой верхний ярус хором или палат, расположенный над горницей и подклетом.

Следующим этапом работы стало выявление объектов для сопоставительного анализа – из прозы и живописи А.М. Васнецова. В результате получились следующие парные соответствия: Красная площадь, улица в Китай-городе, гонцы в Кремле.

При анализе приводим сначала описание картины, выполненное студенткой, затем отрывок из сочинения А.М. Васнецова, в конце – краткий вывод.

1. Красная площадь



А.М. Васнецов

Красная площадь во второй половине XVII века. 1925 г.

Живописный образ: «На картине изображена площадь – центр общественной и политической жизни. Архитектурные элементы и детали, изображенные на ней, доказывают глубокое погружение А.М. Васнецова в тему древнерусского зодчества: величественную панораму замыкают два памятника – собор Покрова Пресвятой Богородицы на Рву и главная башня Кремля – Спасская, украшенная резными столбиками и щипцами. Пышные цветные архитектурные формы собора и изящная гладкая фактура башни; у каждого из зданий свой неповторимый декор, придающий им особую привлекательность. На самой площади кипит жизнь, повсюду шум и суета. Стоя на подъеме, бирюч зачитывает указ столпившимся вокруг него людям, из Кремля в повозке выезжает какой-то знатный горожанин. Повсюду толкуются торговцы. В глубине картины контрастным светом выделено Лобное место».

Словесный образ: «На Красной площади с утра до вечера толпился праздный и деловой народ, узнавая новости и слушая бирючей, возвещавших царские указы. Отсюда вести разносились по всему городу – то о войне, то о казнях и новых налогах и поборах.

<...> Красная площадь для Москвы была и Великий торг, и то же, что Форум для старого Рима. Здесь стояла трибуна «роста», или, как у вечевиков «степень», – Лобное место» [2, с. 244].

Краткий вывод: Сопоставление словесного и живописного образа позволяют утверждать, что А.М. Васнецов, любясь обликом и укладом жизни древней столицы, стремится вызвать это чувство и в зрителе и в читателе.

А.М. Васнецов воскрешает полноту бытия ушедшей эпохи, Москва для него, по удачному выражению А. Григорьева, – «полный тип русской жизни» [3, с. 355]. Это впечатление от живописного образа подтверждают и стилистические особенности языка, которые живописец использует при создании словесного образа старой Москвы: «толпились» «праздный и деловой люд», «возвещавших», «царские указы», «то о войне, то о казнях и новых налогах и поборах», «Великий торг», «вечевики» и т.д. Значение Москвы подчеркивается сравнением с древнеримским Форумом, центром общественной и политической жизни.

2. Улица в Китай-городе



А.М. Васнецов

Улица в Китай-городе. Начало XVII века. 1900 г.

Живописный образ: «Картина «Улица в Китай-городе. Начало XVII века». «Мрачная и таинственная по цветовой гамме картина напоминает театральную декорацию: это проявляется в отсутствии центральных действующих лиц, особом композиционном решении (справа и слева картины дома плотно стоят друг к другу, в центре изображена улица). В нижней правой части картины цветная деревянная «пузатая» колонна, с так называемой «дынькой». Колонна поддерживает двускатную крышу над воротами. На дальнем плане видны темные луковичные купола собора Покрова на Рву, изображенные в

контражуре, что создает эффект «массивности». «Растесанные конусообразно внутрь окна» украшают небольшую часовенку, расположенную чуть левее центра картины».

Словесный образ: «Вспоминая приземистые, пузатые колонны московского периода в архитектуре, выразительные низкие своды и маленькие, растесанные конусообразно внутрь окна, распалубки, многоцентровые арки, массивы куполов-луковиц, золотых, черепичных и раскрашенных, и в то же время памятуя легкие гульбища теремов, светлицы, воздушные переходы с колонками расписных галерей» [2, с. 250].

Краткий вывод: В данной сопоставительной паре основной задачей студентов было выявить внутренние связи вербального и невербального образа. Основные средства речевой выразительности, которые использует А.М. Васнецов в очерке, – это эпитет («пузатые колонны», «купола-луковицы». и профессиональная лексика («растесанные конусообразно внутрь окна»). Здесь мы видим, как «слово оживает в своем зрительном образе» [4, с. 332].

3. Гонцы. Ранним утром в Кремле



А.М. Васнецов

Гонцы. Ранним утром в Кремле. Начало XVII века. 1913 г.

Живописный образ: «На картине художник изображает дома, украшенные деревянным декором: тут и львы и воины на воротах. Слева расположились детально выписанные каменные палаты со множеством окошек, башенок и переходов, на каменных воротах красуется лев. Научный подход к изучению древнерусской архитектуры заметен в резьбе, яркой росписи, ажурных наконечниках труб и деревянных фигурках на воротах. В правой части полотна Васнецов поместил приземистую неказистую избушку, которая соседствует с расписным теремом, рядом прижалась маленькая одноглавая церковь. В правой верхней части картины изображен ряд слюдяных окон, а под ним яркие муравленые изразцы. Между палатами и теремами в центре композиции по улице скачут

гонцы. Статичность архитектуры усиливает эффект их быстрого движения. На дальнем плане картины изображена кремлевская стена с деревянным переходом, рядом высится грозная граненая башня. Декоративен и красив колорит произведения: мягкие теплые оттенки красного и охристого цветов красиво гармонируют с холодными изумрудными пятнами ворот причудливого дома, расположенного в глубине, легкой голубизной снега и неба».

Словесный образ: «В Стоглаве в порицание москвичам говорили так: над воротами домов христиан поставлены зверя и змеи, и неверные храбрые мужи; это те самые резанные из дерева львы, единороги и сирины, которые и до наших дней можно еще встретить на воротах домов по деревням и старинным захолустным городам» [2, с. 235].

Краткие выводы: А.М. Васнецов с научной точностью и одновременно поэтически-возвышенно воссоздает самобытный мир древней Москвы: «золото куполов, изразцы, сверкающие яркими цветами, черепичные поливные кровли на башнях, узорчатые золотые кресты, как жар горящие в небе, ряды слюдяных окон в замысловатых переплетах...». Основные художественные средства: метафора («золото куполов»), сравнение («кресты, как жар горящие в небе»), а также эпитеты («замысловатые переплеты»).

При сопоставительном анализе студентами была отмечена еще одна интересная особенность: когда зритель обращается к живописным произведениям Аполлинария Васнецова, для него раскрывается видимый облик столицы, а при чтении очерка город словно оживает: слышен звон колоколов, шум толпы, крики зазывал, плач подкидышей, вопли скорбящих.

Заключение

В статье рассмотрены методические приемы обучения сопоставительному анализу словесного и живописного образа на примере статьи «Облик старой Москвы» А.М. Васнецова, знатока и любителя московской старины.

Основные этапы реализации поставленной задачи:

1. Выбор материала для рассмотрения на занятиях. Объектом исследования могут стать словесные и живописные произведения одного и того же писателя или художника.

2. Подбор сопоставительных пар: текст и картина, которые тематически связаны друг с другом.

3. Методика сопоставительного анализа основана на убеждении, что существуют внутренние смысловые связи между словесным и зрительным образом, о чем писал Г.О. Винокур в статье «Понятие поэтического языка»: «Недоверие к учениям о языке как внутренней форме нередко связано с тем, что такие учения прилагаются не специально к художественному языку, а к языку вообще. В таких случаях искусство объясняют по аналогии с языком, тогда как, наоборот, ту особую функцию языка, которую мы называем поэтической, следовало бы объяснять по аналогии с другими видами искусства» [5, с. 28]. Установленные в процессе анализа ассоциативные связи помогают максимально раскрыть выразительные возможности слова, что позволяет преподавать литературу именно как искусство слова. Кроме того, осмысление произведений художественной литературы на стыке с другими видами изобразительного искусства способно открыть неожиданные смыслы, навеять новые ассоциации и обнаружить особую глубину.

Для развития подобных задач можно предложить к рассмотрению следующие темы: «Поэзия и живопись Н. Рериха», «Стихотворения и акварели М. Волошина», «Литературное и художественное творчество К. Петрова-Водкина».

Основными формами для реализации поставленных задач могут быть дискуссии на семинарах, сообщения студентов, рефераты, доклады на студенческих конференциях. Подобные задания развивают междисциплинарные связи, способствуют вовлечению студентов в исследовательскую деятельность.

ЛИТЕРАТУРА

1. Древняя Москва: автолитографии А. Васнецова. – Москва: Берендеи, 1921. – 10 отд. листов в папке.
2. Васнецов А.М. Облик старой Москвы // Грабарь И. [и др.]. История русского искусства. – Т. 2. – М.: Изд-во И. Кнебеля, 1911. – С. 225–250.
3. Григорьев Аполлон. Воспоминания. – М.-Л.: Academia, 1930. – 700 с.
4. Успенский Б.А. Избранные труды. – Т. II: Язык и культура. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. – 608 с.
5. Винокур Г.О. О языке художественной литературы. – М.: Высшая школа, 1991. – 448 с.

REFERENCES

1. Ancient Moscow: Autolithographs by A.Vasnetsov. – Moskva: Berendei., 1921. –10 p.
2. Vasnetsov A.M. The appearance of old Moscow // Grabar' I. [et al.]. History of Russian Art. – Т. 2. – Moskva: Publ. I. Knebelja, 1911. – Pp. 225–250.
3. Grigor'ev Apollon. Memories. – Moskva-Leningrad: Academia Publ., 1930. – 700 p.
4. Uspenskij B.A. Selected works. – Т. II: Jazyk i kul'tura. – 2-e publ. – Moskva: Shkola «Jazyki russoj kul'tury», 1996. – 608 p.
5. Vinokur G.O. About the language of fiction. – Moskva: Vysshaja shkola, 1991. – 448 p.

Лю Тинтин

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

Liu Tingting

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

ВОКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО КАК СИСТЕМООБРАЗУЮЩАЯ ОСНОВА ОСВОЕНИЯ РУССКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ КИТАЙСКИМИ СТУДЕНТАМИ В ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ВУЗАХ РОССИИ

Аннотация. В статье сделана попытка ответить на два вопроса, определяющих содержательную направленность вокальной подготовки будущих учителей музыки из Китайской Народной Республики. Во-первых, насколько целесообразно выделять русскую классическую вокальную музыку в интегративном контексте музыкально-педагогического образования китайских студентов. Во-вторых, следует ли вводить в методологический аппарат исследования понятие «цивилизационный код русской музыкальной культуры» и его характеристики. Анализ истории русского вокала, как духовных, так и светских жанров убедительно свидетельствует об его системообразующей роли в музыкальной культуре России. В русском классическом певческом искусстве воплощены исторически устойчивые характеристики, которые составляют основу цивилизационного кода русской музыкальной культуры. Поэтому в программе музыкально-педагогического образования китайских студентов в педагогических вузах России необходимо предусмотреть специальную вокальную подготовку, обусловленную необходимостью теоретического и практического освоения высоких духовно-нравственных ценностей, идеалов и смыслов великого наследия русского классического вокального искусства в соответствии с опытом российской музыкально-педагогической науки.

Ключевые слова: русское классическое вокальное искусство, традиционные ценности русской музыки, русская национальная музыкальная традиция, цивилизационный код русской музыкальной культуры, музыкально-педагогическое образование, китайские студенты.

VOCAL ART AS A SYSTEM-FORMING BASIS FOR THE DEVELOPMENT OF THE RUSSIAN NATIONAL MUSICAL TRADITION BY CHINESE STUDENTS IN PEDAGOGICAL UNIVERSITIES IN RUSSIA

Abstract. The article makes an attempt to answer two questions that determine the content of the vocal training of future music teachers from the People's Republic of China. Firstly, how expedient is it to highlight Russian classical vocal music in the integrative context of musical and pedagogical education of Chinese students. Secondly, should the concept of “civilizational code of Russian musical culture” and its characteristics be introduced into the methodological apparatus of the study? An analysis of the history of Russian vocals, both spiritual and secular genres, convincingly testifies to its system-forming role in the musical culture of Russia. Russian classical singing art embodies historically stable characteristics that form the basis of the civilizational code of Russian musical culture. Therefore, in the program of musical and pedagogical education of Chinese students in pedagogical universities of Russia, it is necessary

to provide for special vocal training, due to the need for theoretical and practical mastery of high spiritual and moral values, ideals and meanings of the great heritage of Russian classical vocal art in accordance with the experience of Russian musical and pedagogical science.

Keywords. Russian classical vocal art, traditional values of Russian music, Russian national musical tradition, civilizational code of Russian musical culture, music pedagogical education, Chinese students.

Теоретическое обоснование вокального искусства как системообразующей основы освоения русской национальной музыкальной традиции в процессе подготовки китайских студентов, обучающихся по программе музыкально-педагогического образования, предопределяет необходимость предварительного краткого освещения двух вопросов. Во-первых, насколько целесообразно выделять русскую классическую вокальную музыку в интегративном содержательном контексте подготовки учителя общеобразовательной школы. Во-вторых, следует ли вводить в методологический аппарат настоящего исследования, направленного на профессиональную подготовку будущих учителей музыки из Китайской Народной Республики, понятие «цивилизационный код русской музыкальной культуры» и его характеристики. Рассмотрим их последовательно.

В современной практике работы российских педагогических учебных заведений, цель которых – подготовка учителей музыки для общеобразовательной школы, а также для системы дополнительного музыкального образования, можно отчетливо обозначить тенденцию, определяющую содержание, как отдельных учебных дисциплин, так и учебного процесса в целом. Эта тенденция, судя по известным в Китае трудам советских и российских ученых в области педагогики музыкального образования, связана со сложившейся за последние десятилетия XX – начала XXI веков установкой на равноправное освоение студентами различных компонентов музыкально-педагогической деятельности учителя музыки. Приведем несколько примеров из научных источников авторитетных российских и советских авторов, исследования которых составляют методологический фундамент музыкальной педагогики высшей школы.

О значимости различных видов музыкальной деятельности в их нерасторжимом единстве на уроках музыки в общеобразовательной школе писали многие российские и советские исследователи – С.Т. и В.Н. Шацкие, А.Б. Гольденвейзер, О.А. Апраксина, Н.А. Ветлугина, Э.Б. Абдуллин, Л.Г. Арчажникова и др. Но, пожалуй, точнее всего многогранную специфику профессии охарактеризовал выдающийся музыковед и педагог Б.В. Асафьев, который писал: «Музыкальный педагог в общеобразовательной школе не должен быть «спецом» в одной какой-либо области музыки. Он должен быть и теоретиком, и регентом, но в то же время и музыкальным историком, и музыкальным этнографом, и исполнителем, владеющим инструментом, чтобы всегда быть готовым направить внимание в ту или иную сторону» (4, с. 65). В продолжение этой мысли исследователь структурных и содержательных особенностей профессии музыканта-педагога Л.Г. Арчажникова доказывала, что многопрофильность работы учителя общеобразовательной школы объясняется тем, что урок музыки включает и слушание, и исполнение музыкальных произведений, и освоение теоретических понятий, и музыкальное творчество (3). Можно также обратиться к современному учебнику Э.Б. Абдуллина и Е.В. Николаевой «Теория музыкального образования». Авторы учебника полагают, что, в соответствии с традициями российской педагогики, к видам музыкальной деятельности детей на уроках в школе принято относить: собственно музыкальную деятельность (слушание музыки, хоровое пение, игру на музыкальных инструментах, движение под музыку, детское музыкальное творчество), музыкально-теоретическую

деятельность, музыкально-историческую деятельность, музыкально-ориентированную полихудожественную деятельность и др. (2, с. 85–115).

Безусловно, что все перечисленные достаточно сложные виды музыкальной деятельности детей и подростков могут формироваться лишь при наличии наставника высокой квалификации. Необходимо также подчеркнуть, что для педагогики музыкального образования разнообразные компоненты музыкально-педагогической деятельности учителя общеобразовательной школы являются одинаково значимыми. Они соответствуют общим национальным установкам, целям и задачам музыкального образования подрастающих поколений и реализуются через освоение содержания изданных и распространенных в России учебных программ по предмету «Музыка». Вместе с тем многоаспектность музыкально-педагогической деятельности учителя общеобразовательной школы не исключает специализированного анализа отдельных ее составляющих. В данном случае необходимо специально рассмотреть проблематику, связанную со сферой вокальной музыки, поскольку именно вокальное искусство в настоящее время ассоциируется с доминирующим направлением в развитии мировой художественной культуры.

В настоящее время в культуре и педагогике музыкального образования России ярко наметились две основные тенденции, связанные с певческим искусством, с сольным вокальным исполнительством. Первая из них свидетельствует о резком повышении интереса к сольному вокальному исполнительству детей, начиная с младшего школьного возраста. В детских музыкальных школах и детских школах искусств, а также в системе дополнительного школьного и дошкольного музыкального образования наблюдается увеличение контингента юных музыкантов, поступающих на учебу в вокальные классы. В то же время доля желающих обучаться сложным исполнительским специальностям значительно снизилась (речь идет, например, о классах фортепиано или струнных музыкальных инструментов). Желание родителей услышать пение своего ребенка со сцены породило повсеместное открытие вокальных классов разных образовательных уровней, начиная с дошкольного обучения совсем маленьких детей. С культурологической точки зрения указанная тенденция вовсе не нейтральна по отношению развития национального музыкального искусства, поскольку она существенно меняет количество начинающих музыкантов, для которых музыка в будущем могла бы стать профессией. (Увлеченность сольным вокалом в детстве вовсе не гарантирует сохранение певческих данных в пост мутационный период и формирование певческого аппарата, необходимого для продолжения обучения в специальных музыкальных учебных заведениях).

Вторая тенденция определяется развитием мировой художественной культуры в эпоху постмодернизма второй половины XX – начала XXI веков. Постмодернистские тенденции способствовали распространению «болезни» так называемой «попсы» – популярной эстрадной музыки, в которой в полной мере утвердилась «антиэстетика» современного искусства. Она выражена в смешении понятий добра и зла, высокого и низменного, прекрасного и безобразного. Заполонившие сцены мира на всех эстрадных площадках нашей планеты песни-шлягеры открыто пропагандируют вульгарные низменные человеческие инстинкты, пошлость, дурной вкус, свидетельствуя о повсеместном снижении представлений о воспитательном предназначении музыки, ее духовно-нравственных ценностях.

Развитие массового музыкального искусства в России не осталось в стороне от указанной тенденции. Антиэстетическое начало, навязывание ложных имиджей и художественных потребностей, противоречащих традиционным идеалам русской культуры, является характерным признаком произведений российской эстрадной

вокальной музыки. В контексте масс-медиа эстрадная песня утратила многие национальные смыслы, превратилась в «товар», продающейся с помощью сложившихся рыночных механизмов - систем звукозаписи, интернета, рекламы и др.

Как пишет представитель московской школы музыковедов Т. В. Чередниченко, положение слушателя в рамках поп-культуры многие исследователи неслучайно называют «утерянным пространством внутренней свободы». (10, с. 136). Поясним эту мысль. Современный слушатель понимает никчемность текстов и пошлость музыки, соединение которых и означает продукт масс-культуры. Однако, потеряв внутреннюю свободу вследствие многолетнего психологического, эстетического и общего культурного «тренда», он покоряется общим вкусам, интересам, эстетическим потребностям. Индустрия «музыкальных» шоу поглотила свободное время современного человека, и это свободное время стало инструментом его духовной деградации.

Стремительность захвата «музыкального рынка» XXI века вокальными произведениями, не отвечающими задачам духовного преобразования общества, созидания традиционной высокой национальной культуры и нравственного воспитания подрастающих поколений – констатация факта победоносного шествия западного постмодернизма не только в России, но и в Китайской Народной Республике. Не случайно в Китае за последние годы усилено внимание к изучению в общеобразовательных школах народного и традиционного классического вокала. Задачи национальной ориентации педагогики закреплены в ряде правительственных документов. Ориентиром для реформирования китайского общего вокального образования был и остается, в том числе, богатый опыт российской и советской педагогики.

В свете очевидной необходимости реформирования китайского вокального образования необходимо вернуться к научной проблеме многогранности музыкально-педагогической деятельности будущего учителя музыки общеобразовательной школы, определяющей содержание подготовки китайских студентов-музыкантов в педагогических вузах России. И выдвинуть положение, согласно которому методологически обоснованное и целенаправленное освоение истории, теории, методики преподавания вокала китайскими студентами в настоящее время приобрело чрезвычайно важное значение. Поэтому в программе музыкально-педагогического образования китайских студентов в педагогических вузах России необходимо предусмотреть специальную и педагогически обоснованную вокальную подготовку, которая предусматривает: а) осмысление истоков и этапов исторического развития певческого искусства России; б) цивилизационных духовно-нравственных ценностей русского вокального классического наследия; в) теоретическое и практическое освоение высоких духовно-нравственных идеалов и смыслов произведений русской классической вокальной музыки в соответствии с опытом российской музыкально-педагогической науки.

Для исследования содержательных оснований и более точной локализации обозначенной сферы вокальной подготовки китайских студентов необходимо ввести в методологический аппарат настоящего исследования понятие «русская национальная музыкальная традиция». В настоящее время слово «традиция» все чаще встречается на страницах научно-педагогических публикаций и в России, и в Китае, что обусловлено определенной защитной реакцией музыкально-педагогического сообщества на агрессивный натиск постмодернистских культурных тенденций и навязыванием эстетики массовых вокальных музыкальных жанров в качестве основы подготовки педагога-музыканта для общеобразовательной школы. Это, к примеру, отрицание значимости теорий выдающихся ученых прошедших времен; отсутствие четких представлений о границах дозволенного в интерпретации классических музыкальных произведений; стремление завоевать симпатии слушателей путем использования «попсовых» средств

музыкальной выразительности в трактовке классических произведений, исполнение которых не предусматривает привнесение чуждого эстрадного компонента и др.

В характерной для наших дней тенденции возвращения к культурным традициям есть много нового, позволяющего исследователям открывать забытые страницы музыковедения и истории педагогики музыкального образования. В основе указанного процесса – попытка восстановления исторических констант развития национальной музыкальной традиции, часто утратившей свои приоритеты под давлением шаблонов эстетики массовой музыкальной культуры.

В методологическом контексте данного исследования понятие «русская национальная музыкальная традиция» означает исторически устойчивые основы развития русской классической музыки, как духовной, так и светской. Историческая устойчивость объяснима, если принять во внимание теорию, согласно которой развитие национальной музыкальной традиции России регулируется цивилизационным кодом русской музыкальной культуры. Цивилизационный код, определяющий высшие содержательные основания русского классического музыкального искусства разных стилей, видов и жанров, впервые обоснован и описан в трудах Л. А. Рапацкой (9).

В исследованиях Л. А. Рапацкой изложены научные положения о содержании исторически устойчивых оснований цивилизационного кода русской музыкальной культуры (8,9). Опираясь на эти положения, в настоящей работе мы распространяем цивилизационные характеристики на весь континуум русской классической вокальной музыки. Это:

- диалогичность и открытость по отношению к культурам как Запада («русская европейскость»), так и Востока («русский ориентализм»);
- взаимосвязь духовности (православной религиозности) и нравственности;
- соборность (литургичность, всечеловечность);
- духовный реализм художественных образов;
- евангельская красота;
- патриотизм.

Необходимо отметить: как в китайской, так и в русской истории музыки рождение этих и других характеристик национального цивилизационного кода изначально связаны с религиозными взглядами. Как справедливо указывает Л. А. Рапацкая, немаловажную роль в формировании древнерусской вокальной музыки играла религиозная составляющая - Православная вера (8). Поэтому для глубокого понимания смыслов вокального искусства как системообразующей основы национальной музыкальной традиции России необходимо освоить зарождение некоторых древнерусских певческих закономерности.

Христианские основы древнерусской певческой традиции достаточно широко представлены в музыковедческих исследованиях российских авторов (В. И. Мартынов, Л. В. Шишкина, Г. П. Стулова, В. В. Медушевский и др.). Однако эти труды лишь отчасти могут быть использованы при обосновании методологической содержательной основы вокальной подготовки студентов из Китайской Народной Республики в силу своей богословской сложности. Поэтому необходимо «расшифровать» перечисленные выше устойчивые характеристики цивилизационного кода русской музыкальной культуры в более широком контексте. Иначе говоря, выделить из числа его характеристик, обозначенных в работах Л. А. Рапацкой, те, что наиболее близки или совпадают с древнейшими философскими установками китайской художественной культуры и ценностными основаниями китайского музыкального искусства.

В настоящем исследовании ориентирами для анализа вокального искусства как системообразующей основы русской национальной музыкальной традиции являются следующие ценностные основания:

- воспитательно-нравственная направленность музыки;
- общность стилевых закономерностей развития музыки с другими видами искусств;
- духовный реализм музыкальных образов;
- любовь к Отечеству, патриотизм;
- воспевание красоты мироздания.

В подтверждение сказанному необходимо кратко обозначить главные вехи исторического развития профессионального вокального искусства (духовного и светского) как системообразующей основы русской национальной музыкальной традиции; рассмотреть пред-историю и историю становления указанных выше ценностных характеристик, определяющих последующие выводы о путях и педагогических средствах профессиональной музыкально-педагогической подготовки китайских студентов.

Пред-история. Как известно, истоки русской профессиональной музыки связаны с храмовым духовным одноголосным пением текстов молитв, рожденных в процессе христианизации Древней Руси, Крещение которой состоялось по православному обряду, воспринятому от Византии (988 год). Ознакомление китайских студентов с образцами древнерусского пения как пред-истории классической профессиональной вокальной музыки открывает путь к освоению источника ценностных оснований русской национальной музыкальной традиции.

Пред-историей светской вокальной профессиональной музыки следует также считать период, охватывающий вторую половину XVII и XVIII-е столетие. Освоение ранней светской русской вокальной музыки XVIII века требует бережного подхода к репертуару, избранному для ознакомления (образцы кантов, «книжных песен», «российских песен»). Напомним, что светская бытовая музыка той эпохи была доступна для исполнителей-любителей и создавалась для салонного (домашнего) музицирования. Опыт работы с китайскими студентами показал: простые и мелодичные образцы доромансовой русской лирики XVIII века адекватно воспринимаются обучающимися. Особенно показателен тот факт, что китайские студенты не только легко запоминают мелодии старинных песен, но и с удовольствием их исполняют. (Так, наибольшей популярностью пользуется «российская песня» Дубянского «Стонет сизый голубочек»).

Первый этап русского классического вокального искусства - первая половина XIX века, когда «важнейшей областью, отразившей восхождение русской музыки к вершинам музыкальной классики, явились вокальные жанры, прежде всего, камерная вокальная лирика, ставшая «энциклопедией» самобытных музыкальных интонаций» (7, с. 138). Самым популярным жанром вокальной классики эпохи был романс – сочинение на оригинальный стихотворный текст, предназначенное для голоса с инструментальным сопровождением (М. И. Глинка, А. С. Даргомыжский и др.). Последующее поколение гениев русской классической вокальной музыки – композиторы «Могучей кучки», П. И. Чайковский, С. В. Рахманинов – принадлежат второй половине XIX столетия. Их творчество составляет **второй этап истории русской классической профессиональной вокальной музыки.**

Таким образом, история русского вокала убедительно свидетельствует о системообразующей роли певческого искусства духовных и светских жанров в музыкальной культуре России. Учитывая реалии агрессивной экспансии эстрадной музыки эпохи постмодернизма, обозначенные выше, русская вокальная классическая музыка периодов пред-истории и истории ее развития должна занять более значимые позиции в процессе профессиональной подготовки китайских студентов в российском вузе. Цивилизационные характеристики русской классической вокальной музыки,

адаптированные к задачам музыкально-педагогического образования должны войти в методологию освоения русского классического вокального искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абдуллин Э. Б. Методологическая подготовка музыканта-педагога: сущность, структура, процесс реализации. Монография. М.: МПГУ, 2019. – 280 с.
2. Абдуллин Э. Б., Николаева Е. В. Теория музыкального образования. – М.: Академия, 2004. – 336 с.
3. Арчажникова Л. Г. Профессия – учитель музыки. Кн. Для учителя. – М.: Просвещение, 1984. – 111 с.
4. Асафьев Б. В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. – М.-Л., 1965. – 142 с.
5. Дмитриев Л. Б. Пение//Музыкальная энциклопедия. Под ред. Ю.В. Келдыша. Т. 4. М.: Советская энциклопедия, 1978. – С. 227 – 234.
6. История русской музыки: В 10-ти т. / Редколлегия: Ю. В. Келдыш, О. Е. Левашева, А. И. Кандинский и др. – М.: Музыка, 1983 – 1997.
7. Рапацкая Л. А. История русской музыки: от Древней Руси до Серебряного века. – СПб.: «Лань», «Планета музыки», 2015. – 480 с.
8. Рапацкая Л. А. Воплощение православных ценностей в русском классическом музыкальном наследии и их воспитательный потенциал // Вестник кафедры ЮНЕСКО Музыкальное искусство и образование. – 2016. – № 1(13). – С. 27-41.
9. Рапацкая Л. А. Цивилизационный подход в педагогике музыкального образования: методологические основания и перспективы развития // Музыкальное искусство и образование. – 2021. – Т. 9, № 4. – С. 9-28.
10. Чередниченко Т.В. Кризис общества – кризис искусства: Музыкальный «авангард» и поп-музыка в системе буржуазной идеологии. – М.: Музыка, 1985. – 192 с.

REFERENCES

1. Abdullin Je. B. Metodologicheskaja podgotovka muzykanta-pedagoga: sushhnost', struktura, process realizacii. Monografija. M.: MPGU, 2019. – 280 p.
2. Abdullin Je. B., Nikolaeva E. V. Teorija muzykal'nogo obrazovanija. – M.: Akademija, 2004. – 336 p.
3. Archazhnikova L. G. Professija – uchitel' muzyki. Kn. Dlja uchitelja. – M.: Prosveshhenie, 1984. – 111 p.
4. Asaf'ev B. V. Izbrannye stat'i o muzykal'nom prosveshhenii i obrazovanii. – M.-L., 1965. – 142 p.
5. Dmitriev L. B. Penie//Muzykal'naja jenciklopedija. Pod red. Ju.V. Keldysha. T. 4. M.: Sovetskaja jenciklopedija, 1978. – Pp. 227 – 234.
6. Istorija russkoj muzyki: V 10-ti t. / Redkollegija: Ju. V. Keldysh, O. E. Levasheva, A. I. Kandinskij i dr. – M.: Muzyka, 1983 – 1997.
7. Rapackaja L. A. Istorija russkoj muzyki: ot Drevnej Rusi do Serebrjanogo veka. – SPb.: «Lan'», «Planeta muzyki», 2015. – 480 p.
8. Rapackaja L. A. Voploshhenie pravoslavnyh cennostej v russkom klassicheskom muzykal'nom nasledii i ih vospitatel'nyj potencial // Vestnik kafedry JuNESKO Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie. – 2016. – № 1(13). – Pp. 27-41.
9. Rapackaja L. A. Civilizacionnyj podhod v pedagogike muzykal'nogo obrazovanija: metodologicheskie osnovanija i perspektivy razvitija // Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie. – 2021. – T. 9, № 4. – Pp. 9-28.
10. Cherednichenko T.V. Krizis obshhestva – krizis iskusstva: Muzykal'nyj «avangard» i pop-muzyka v sisteme burzhuaznoj ideologii. – M.: Muzyka, 1985. – 192 p.

Ян Цзиньяо
аспирант
ФБГОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
e-mail: sweettyang@qq.com

Yang Jinyao
graduate student
Moscow State Institute of Culture

СПЕЦИФИКА АРТИКУЛЯЦИИ ВОКАЛИСТОМ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА В ПРОЦЕССЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ КИТАЙСКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН

Аннотация. В данной статье рассматривается специфика артикуляции вокалистом поэтического текста в процессе интерпретации китайских народных песен. Целью исследования является выявление особенностей и характеристик артикуляции, которые применяются в процессе исполнения китайских народных песен, а также определение влияния этого аспекта на трактовку и выразительность музыкального материала.

Ключевые слова: вокальное пение, артикуляция, поэтический текст, китайская иероглифика, интонация.

THE SPECIFICITY OF THE VOCALIST'S ARTICULATION OF POETIC TEXT IN THE PROCESS OF INTERPRETING CHINESE FOLK SONGS

Annotation. This article examines the specifics of the vocalist's articulation of poetic text in the process of interpreting Chinese folk songs. The purpose of the study is to identify the features and characteristics of articulation that are used in the performance of Chinese folk songs, as well as to determine the influence of this aspect on the interpretation and expressiveness of musical material.

Keywords: vocal singing, articulation, poetic text, Chinese characters, intonation.

Наиболее распространенными проблемами, с которыми сталкиваются вокалисты при пении на китайском языке, являются неправильное произношение иероглифов, неправильная артикуляция звуков, нарушение интонации и неправильная эмоциональная передача текста. Некоторые из этих проблем связаны с недостаточным знанием и пониманием иероглифов, а другие могут быть обусловлены физическими особенностями артикуляционного аппарата. Артикуляция и произношение слов имеют важное значение для передачи смысла и эмоций в пении.

Некорректная артикуляция может привести к неправильной передаче интонации и нарушению естественного звучания. Поэтому владение правильной артикуляцией и произношением иероглифов является неотъемлемой частью вокального исполнения китайских народных песен. Как показывают наши рентгенологические наблюдения, «классическое» положение не обязательно для отличного певческого голосообразования и не оно является причиной хорошего или плохого звучания голоса. Достаточно посмотреть на уклады языка на гласном певческом звуке у разных певцов [1,4,5].

В статье предлагается практический подход к решению проблем, возникающих при пении на китайском языке. Рекомендуется усердно изучать иероглифику и правильно произносить слова, чтобы достичь точности воспроизведения интонации и передачи эмоций. Также рекомендуется обращать внимание на артикуляцию звуков и работу над улучшением естественности вокального исполнения.

Вокальное пение - это форма искусства, которая тесно связана с языком. Язык является основным элементом вокального исполнения, они взаимозависимы и взаимосвязаны. Отличное владение языковыми навыками является ключевым качеством исполнителя. В данной статье мы рассмотрим проблемы, связанные с произношением на китайском языке. Вначале мы обсудим важность произношения в вокальном исполнении, затем перейдем к описанию распространенных проблем в области пения. В конце статьи мы предложим методы решения этих проблем и приведем примеры практического применения. Улучшение навыков произношения играет важную роль в повышении уровня вокального пения.

При исполнении пения особенно важно подчеркивать каждое слово. Правильное произношение слов напрямую влияет на выразительность и передачу эмоций в пении. Китайское произношение имеет свои особенности, такие как неправильное произношение согласных, гласных, носовых звуков, звуков с разной силой и т.д. Эти проблемы существенно влияют на четкость пения и его выразительность.

Одной из причин этих проблем является недостаточное понимание и владение китайским языком. Китайский язык является тональным, и правильное произношение тонов является критически важным для пения. Однако из-за множества тонов в китайском языке многие исполнители часто игнорируют эти вариации, что приводит к неправильному произношению слов. Кроме того, произношение гласных в китайском языке представляет еще одну проблему, так как различные способы произношения могут влиять на тональность и плавность пения [4, 6].

Чтобы решить эти проблемы, исполнителям необходимо углубленно изучить законы произношения китайского языка через изучение звуковедения, чтобы повысить точность произношения слов. Важно также овладеть тонами, что можно достичь через многочисленные тренировки и практику. Кроме того, наблюдение и заимствование приемов произношения у других талантливых певцов также являются эффективным способом улучшить свое пение.

В заключение, подчеркивание каждого слова в пении является очень важным элементом, а понимание техники произношения необходимо для повышения уровня пения. Исполнителям следует глубоко понимать законы произношения китайского языка и через тренировки и практику применять их на практике.

Пение - это сложный и координированный процесс. В педагогической студии различные этапы пения анализируются и изучаются отдельно. Возникают определенные технические проблемы, которые требуют особого внимания и интенсивной работы. Весьма вероятно, что эти проблемы становятся главной темой обсуждений и практических занятий в студии, захватывая весь процесс обучения. Когда техническая проблема решается, преподаватель и ученик снова возвращаются к работе в целом. Однако есть такие области искусства, где функции настолько связаны между собой, что их сложно рассматривать отдельно, например, дыхание, фонация, резонанс и артикуляция [9].

Китайское произношение обычно более ровное и четкое, каждый слог произносится независимо, а ударение обычно ставится на первый слог каждого слова. Тон также является важной частью китайского произношения, и разница в тоне может изменить значение слова. В русском языке ударение на слог имеет большее значение, обычно в слове выделяется один слог, а ударение обычно ставится в конце слова или на второстепенный слог. Произношение в русском языке также включает такие особенности, как веляризация и клифтинг, которые представляют собой различные формы звуков, способные изменить значение слова. Кроме того, китайский и русский языки различаются

системами фонем и правилами произношения, например, различием между согласными и гласными, что создает разницу в произношении.

Во время исполнения песни способ произношения звуков влияет на раскрытие содержания, выражение эмоций, демонстрацию техники исполнения и владение голосом. Качество произношения напрямую влияет на эффект и экспрессивность пения. Для этого нужно не только запомнить слова, но и разобрать каждое предложение, чтобы понять, как передается каждое слово. Это также предполагает кропотливое изучение их точного произношения и склонения. Я обращаю пристальное внимание на то, как заканчиваются слова, открыты или закрыты гласные, какие согласные удваиваются. В русском языке много самых сложных для певца звуков, и требуется много времени и терпения, чтобы научиться передавать их в аутентичном виде [10].

Во-первых, можно классифицировать методы произношения звуков в зависимости от их горизонтальных и вертикальных характеристик. Горизонтальное произношение отражает силу произношения и определяет изменение громкости звука. В исполнении песни мы можем регулировать силу произношения звуков, чтобы достичь требуемого эмоционального выражения. Например, используется мягкое произношение для передачи нежности и романтичности в мягких песнях, а сильное произношение для выражения страсти и силы в энергичных песнях.

Вертикальное произношение имеет огромное значение в пении, так как оно соотносится с различными тональностями, вызывая различные эмоции и настроения. Поэтому при пении необходимо точно достигать требуемых тональностей с помощью метода произношения звуков.

Во-вторых, можно классифицировать методы произношения звуков в зависимости от их переднего и заднего произношения. Переднее произношение осуществляется при использовании передних речевых органов, а заднее произношение — задних речевых органов. Разное положение речевых органов приводит к различным тембрам и звуковым эффектам, что влияет на стиль и экспрессию пения.

Наконец, можно классифицировать методы произношения звуков в зависимости от их ширины и узости. Широкое произношение подразумевает открытое и раздвинутое произношение, что делает звук более полным и широким. Узкое произношение, напротив, достигается путем прикрытия речевых органов и создает уникальный тембр звука, делая его более направленным и особенным.

Эти три классификационные категории - горизонтальное и вертикальное произношение, переднее и заднее произношение, широкое и узкое произношение, - обеспечивают комплексный и систематический анализ методов произношения звуков при исполнении песни. Через разумное использование этих методов певец может лучше передать содержание и эмоциональное настроение песни, а также продемонстрировать свои навыки и владение голосом.

Однако стоит отметить, что выбор метода произношения должен быть соответствующим музыкальному стилю и теме песни, а также соответствовать индивидуальному музыкальному стилю и особенностям голоса исполнителя, чтобы достичь наилучшего эффекта исполнения пения. Каждый гласный звук имеет свою особую конфигурацию гортани и свой набор характерных формант.

Форманты гласных образуются на гармонических частичных тонах в спектре, которые определяют характерное качество каждого гласного звука, делая возможной фонетическую дифференциацию. Гласные фонетически описываются как «передние» и «задние». По психологическим причинам певцы часто предпочитают называть их «высокими» и «низкими», или «яркими» и «темными». Автор отдает предпочтение терминам «боковой» и «округлый»; такое определение устраняет связь с передним и

задним, верхним и нижним, расположением, и более точно описывает их акустическое формирование [10].

Жесткое произношение подразумевает наличие сильного и мощного звучания. Для достижения такого эффекта необходимо использовать аппарат произношения с соответствующим напряжением, обеспечивающим энергичное и сильное звучание произносимых звуков. Этот стиль произношения и его эффекты пригодны для выражения сильных и эмоциональных настроений.

Мягкое произношение, напротив, предполагает плавное и мягкое произношение звуков. Оно подходит для выражения сдержанных и глубоких чувств, особенно в лирических песнях. В таком случае требуется использование аппарата произношения с умеренным напряжением, чтобы создать мягкое и приятное звучание произносимых звуков.

Жесткий сбор звучит решительно и сильно. Для достижения этого эффекта требуется аккуратное и сильное окончание звука. Такой стиль подходит для выражения восторга и уверенности. Мягкий сбор, напротив, предполагает мягкое и четкое окончание звука. Он пригоден для выражения глубоких и тонких чувств, особенно в лирических песнях.

В ходе развития и изменения мыслей и чувств в композиции часто изменяются и методы произношения и сбора звуков. Исполнитель должен адаптировать своё произношение и сбор звуков в соответствии с эмоциональным содержанием производимой музыки. Это кошмар для певца: ты отдаешься по полной на сцене, а зрители, обращая друг к другу, удивляются, что же именно ты пытаешься сказать, потому что все, что они слышат - это какая-то чепуха. Ты думаешь, что говоришь абсолютно понятно, но, если не создаешь правильные формы языка и губ для произношения согласных звуков, зрители могут испытывать трудности с пониманием тебя.⁵

Правильное произношение и выразительное исполнение слов являются важными аспектами пения. Язык – это не только средство коммуникации, но и объект, над которым нужно постоянно работать и совершенствовать свое мастерство. Пение – это не только правильное воспроизведение нот, но и ясное и точное произношение каждого слога.

Так же, как музыканты должны владеть техникой и мастерством игры на своем инструменте, певцам необходимо иметь точное произношение и выразительность в своем исполнении. Главная цель пения – передача эмоций, и именно ясное и точное произношение слов позволяет лучше донести эмоциональное содержание песни.

У певцов необходимо обращать внимание не только на выбор мелодии и тональности, но и на постоянное совершенствование произношения слов и языковых нюансов в процессе пения. Это поможет им в полной мере раскрыть эмоциональный потенциал песни и увлечь слушателей своим исполнением. Тщательная работа над языковыми нюансами в пении обеспечит более качественное и проникновенное исполнение песни, и позволит достичь более глубокой коммуникации с публикой.

Автором статьи были использованы различные методы, такие как анализ структуры и фонетики поэтических текстов китайских народных песен, анализ специфики произношения и артикуляции звуков китайского языка, а также наблюдения за исполнением вокалистами китайских народных песен.

Отсюда можно сделать вывод о том, что артикуляция играет ключевую роль в создании корректного произношения слов и выразительного исполнения китайских народных песен. Особенности произношения китайских звуков, такие как использование тонов и различных интонаций, требуют от вокалиста особого внимания и тренировок.

На основании полученных результатов автор рекомендует включить в содержание профессиональной подготовки вокалистов в КНР дисциплину, которая поможет обучающимся сформировать комплекс знаний по специфике артикуляции, изучающих народный песенный репертуар, сформировать навыки правильной артикуляции и произношения китайских слов, а также повысить качество и выразительность исполнения песен.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ван, Кайди. Культурные контакты России и Китая в области музыкального и драматического театра (50-е годы XX века) // Художественное образование и наука. – 2021. – №2 (27). – С. 99-106.
2. Салимова, К. Педагогика народов мира: история и современность / К. Салимова, Н. Додле. - Москва: Педагогическое общество России, 2001. – 576 с.
3. Саракаева, Э. А. Гендерная философия китайской оперы / Э. А. Саракаева // Известия Волгоградского педагогического университета. Серия «Социально-экономические науки». – 2011. – С. 62-67.
4. Сун, Сяосяо. Принципы освоения студентами традиционного и классического вокала в университетах КНР / Сяосяо Сун // Бюллетень международного центра «Искусство и образование». Электронный научно-методический журнал теории, методики и практики художественного образования и эстетического воспитания. – 2022. – № 1. – С. 381-391.
5. У, Линьсян. Развитие исполнительской культуры студентов-вокалистов в ВУЗе: дис. ... канд. пед. наук / У Линьсян. - Москва, 2010. – 213 с.
6. Ян, Бо Динамика развития профессионального сольного пения в Китае: образование, педагогические и исполнительские принципы: дис. ... канд. иск. - Нижний Новгород, 2016. - URL.: <http://dlib.rsl.ru>.
7. Яо, Вэй. Особенности профессионального вокального образования в Древнем Китае / Яо Вэй // Дискуссия. – 2012. – № 3 (21). – С. 150-154.
8. Джеймс К. Мак Кинни. / Диагностика и коррекция голосовых дефектов. Baptist Sunday School Board.1982. Publisher Nashville, Tenn.: Broadman Press. – С. 209-210.
9. Рене Флеминг. / Внутренний голос: становление певицы. Фантом Пресс.2008. – С. 6-26.
10. Дженнифер Хамади. / Искусство пения. Лань. Предме.2019. – С. 12-20.
11. Памелия С. Филлипс. / Пение для «чайников».Диалектика 2019. – С. 47-55.

REFERENCES

1. Van, Kajdi. Kul'turnye kontakty Rossii i Kitaja v oblasti muzykal'nogo i dramaticheskogo teatra (50-e gody NH veka) // Hudozhestvennoe obrazovanie i nauka. – 2021. – №2 (27). – Pp. 99-106.
2. Salimova, K. Pedagogika narodov mira: istorija i sovremennost' / K. Salimova, N. Dodle. - Moskva: Pedagogicheskoe obshhestvo Rossii, 2001. – 576 p.
3. Sarakaeva, Je. A. Gendernaja filosofija kitajskoj opery / Je. A. Sarakaeva // Izvestija Volgogradskogo pedagogicheskogo universiteta. Serija «Social'no-jekonomicheskie nauki». – 2011. – Pp. 62-67.
4. Sun, Sjaosjao. Principy osvoenija studentami tradicionnogo i klassicheskogo vokala v universitetah KNR / Sjaosjao Sun // Bjulleten' mezhdunarodnogo centra «Iskusstvo i obrazovanie». Jelektronnyj nauchno-metodicheskij zhurnal teorii, metodiki i praktiki hudozhestvennogo obrazovanija i jesteticheskogo vospitanija. – 2022. – № 1. – Pp. 381-391.

5. U, Lin'sjan. Razvitie ispolnitel'skoj kul'tury studentov-vokalistov v VUZe: dis. ... kand. ped. nauk / U Lin'sjan. - Moskva, 2010. – 213 p.
6. Jan, Bo Dinamika razvitija professional'nogo sol'nogo penija v Kitae: obrazovanie, pedagogicheskie i ispolnitel'skie principy: dis. ... kand. isk. - Nizhnij Novgorod, 2016. - URL.: <http://dlib.rsl.ru>.
7. Jao, Vvej. Osobennosti professional'nogo vokal'nogo obrazovanija v Drevnem Kitae / Jao Vvej // Diskussija. – 2012. – № 3 (21). – Pp. 150-154.
8. Dzhejms K. Mak Kinni. / Diagnostika i korrekcija golosovyh defektov. Baptist Sunday School Board.1982. Publisher Nashville, Tenn.: Broadman Press. – Pp. 209-210.
9. Rene Fleming. / Vnutrennij golos: stanovlenie pevicy. Fantom Press.2008. – Pp. 6-26.
10. Dzhennifer Hamadi. / Iskusstvo penija. Lan'. Predme.2019. – Pp. 12-20.
11. Pamelija S. Fillips. / Penie dlja «chajnikov».Dialektika 2019. – Pp. 47-55.

Чень Тин

аспирант

ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»

e-mail: 905699489@qq.com

Chen Ting

graduate student

Moscow State Institute of Culture

СПЕЦИФИКА ОБУЧЕНИЯ СТУДЕНТОВ ВУЗА ИГРЕ НА СТРУННО-ЩИПКОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ СЕМЕЙСТВА ЦИТР

Аннотация. В статье рассматривается феномен обучения будущих музыкантов-исполнителей на многострунных щипковых инструментах семейства цитры. Инструменты подобного рода встречаются практически во всех этносах и исторически выступают в качестве выразителя духовно-нравственных идей, ценностных ориентиров всей нации. С возникновением во второй половине XX века в крупнейших образовательно-музыкальных центрах факультетов, специализирующихся на национальной музыкальной культуре, появилась возможность профессионального обучения на инструментах из семейства цитровых.

Автором статьи проанализированы процессы становления профессионального музыкального образования на кантеле в Финляндии; освещен процесс современного состояния обучения на гусях в музыкальных вузах России; выявлены определенные проблемы процесса преподавания гучжена в Китае, связанные с недостаточным уделением внимания этическим и эстетическим установкам, знакомством с художественно-философскими идеями китайской национальной культуры. Сделан вывод о том, что обучение игре на традиционных инструментах, должно включать в себя педагогические идеи и достижения академического исполнительства, апробированные и зарекомендовавшие себя в России и европейских странах, а также традиции, заложенные в системе китайской философской мысли и уже применяемые в обучении игре, например, на гучжене в Китае.

Ключевые слова: струнно-щипковые инструменты, кантеле, гусли, гучжен, музыкальное образование.

SPECIFICS OF TEACHING UNIVERSITY STUDENTS TO PLAY PLUCKED-STRINGER INSTRUMENTS OF THE ZITHRE FAMILY

Annotation. The article examines the phenomenon of training future musicians-performers on multi-stringed plucked instruments of the zither family. Instruments of this kind are found in almost all ethnic groups and historically act as an exponent of spiritual and moral ideas and value guidelines of the entire nation. With the emergence of faculties specializing in national musical culture in the second half of the 20th century in the largest educational and musical centers, the opportunity for professional training on instruments from the zither family arose.

The author of the article analyzed the processes of formation of professional music education on the kantele in Finland; the process of the current state of teaching the gusli in music universities in Russia is highlighted; Certain problems in the process of teaching guzheng in China have been identified, associated with insufficient attention to ethical and aesthetic principles and familiarity with the artistic and philosophical ideas of Chinese national culture. It is concluded that learning to play traditional instruments should include pedagogical ideas and achievements of academic performance, tested and proven in Russia and European countries, as

well as traditions embedded in the system of Chinese philosophical thought and already used in teaching the game, for example, on guzheng in China.

Keywords: plucked string instruments, kantele, gusli, guzheng, music education.

Введение. Сегодня интерес к народной музыкальной культуре постоянно растет. Это связано, с одной стороны, с процессами глобализации, требующий от новых поколений понимания и принятия всех типов культур, готовности к межэтническому диалогу на эстетическом уровне. С другой стороны, все больше «набирают обороты» антиглобалистские тенденции в мировой политике и экономике, а также зависящей от них культурной сфере жизнедеятельности общества. Начинается движение «вглубь» своих традиций, поиск собственной идентичности как на уровне целой нации, так и на уровне субэтноса. Об этом свидетельствует появление многочисленных исследований в области этномызоведения, этноорганонологии, этноорганологии, музыкальной археологии и др.

В высших учебных музыкальных заведениях открываются новые направления подготовки, которые реализуют образовательные программы по овладению искусством исполнительского мастерства на традиционных народных инструментах. Несмотря на то, что игре на гучжене – символе китайской музыкальной культуры – сегодня на этом инструменте можно обучаться в Лондоне, Бостоне и др. европейских странах. В самом Китае обучении игре на данном инструменте существует немало проблем, связанных с внедрением современных и инновационных методических моделей. В связи с тем, что струнно-щипковые инструменты семейства цитры широко распространены по всему миру, интересно обратиться к опыту педагогов-музыкантов, которые «нарастили» значительный педагогический опыт обучения молодого поколения музыкантов игре на традиционных народных музыкальных инструментах.

Цель. Целью данного исследования выступает обзор современных тенденций в обучении будущих профессиональных музыкантов-исполнителей на струнно-щипковых инструментах семейства цитры: кантеле, гусях и гучжене.

Методы. Методология исследования опирается на апробированные подходы в процессе получения нового научного знания. Большое значение придается системному подходу к анализу опубликованных материалов, упорядочивающих многообразие методических моделей. Компаративным методом явился основным, так как позволил выявить принципы преподавания на струнно-щипковых инструментах семейства цитры в Финляндии, России и Китае.

Результаты и их обсуждение. В музыкальной практике термин «цитра» относится к многострунным щипковым инструментам. Согласно системе классификации музыкальных инструментов Хорнбостеля - Закса (1914), понятие «цитра» объединяет струнные инструменты, в которых струны не выходят за пределы резонатора. Таким образом, цитры – «простые хордофоны», отличаются от «составных хордофонов», таких как арфа и лютня, в которых колки и резонатор органично соединены и не могут быть разделены без разрушения инструмента. В то время как струны лютни или лиры выходят за лицевую часть инструмента вдоль грифа или до коромысла, а арфы – от деки, струны цитры не выходят за пределы корпуса инструмента и не выходят за его пределы. К семейству цитр относится большое количество национальных фольклорных инструментов, среди которых цимбалы, гусли, гуцинь, гучжэн, кото, канун, канклес, кантеле, каннель, гуслы, валиха, каягым, сантур, янцинь, сантур и другие.

Иконографические данные свидетельствуют о том, что необработанные коробчатые цитры использовались в Европе, по крайней мере, с XII века (Псалтерий), цитры с одной или несколькими струнами широко использовались в той или иной форме в большей части Европы, за исключением Британских островов, Италии, Пиренейского и

Балканского полуостровов. Судя по всему, они возникли на северо-западе Европы не раньше XVI века. Поскольку цитры с одной или несколькими струнами и несколькими бурдонами еще раньше появились в Восточной Азии, в Европе цитры уже встречаются после того, как европейские купцы впервые побывали на Востоке в XVI веке. Большое количество региональных вариантов в Европе и обстоятельства, в которых они развивались, представляют собой яркий пример неэволюционной истории. Хотя прямоугольный инструмент с небольшим количеством струн, по-видимому, был самым ранним, универсального перехода к более крупным и сложным формам не произошло. Скорее, разные формы кажутся связанными с разными ситуациями. Хронологию невозможно установить последовательно, а терминология может варьироваться даже в пределах небольших территорий.

На сегодняшний день одной из самых известных разновидностей инструментов семейства цитры является упоминающийся в «Калевале» кантеле, который на протяжении последних ста пятидесяти лет считается национальным инструментом Финляндии. Первые упоминания об этом инструменте относятся ко второй половине XVIII века. В 1975 году крупный финский этномузыколог заявил, что отношение к кантеле надо принципиально пересмотреть, «освободив его от роли чисто национального, фольклорного инструмента, тем самым избавив кантеле от насмешек и надменного отношения со стороны академических музыкантов» [8, p. 138].

После подобных заявлений Институт народной музыки в Каустинене инициировал в 1982 году образовательный проект, получивший название «Союз кантеле». Целью проекта было, во-первых, сделать этот инструмент знакомым каждому жителю Финляндии, а во-вторых, включить кантеле в музыкально-образовательную среду. Эти цели были достигнуты за счет включения пятиструнного кантеле в программу музыкальных занятий всех общеобразовательных школ и высших учебных музыкальных заведений. Благодаря обучению на кантеле школьники знакомятся с основными элементами музыки «Калевалы», которая считается старейшим слоем финской народной музыкальной культуры. К элементам этой музыкальной традиции, которую некоторые учителя музыки считают особенно подходящей для детей раннего возраста, относятся мелодии небольшого диапазона, вариации и импровизация.

Успешная реализация данного образовательного проекта во многом состоялась благодаря четырем основным факторам. Во-первых, создание комитетов по популяризации народной музыки; во-вторых, государство, понимая роль народной музыки в воспитательном процессе граждан, придавало большое значение музыкально-фольклорному просвещению и обучению; в-третьих, усилия комитетов и государства были направлены на обеспечение всех школ и иных учебных заведений, где планировалось преподавать обучение игре на кантеле, они были оснащены всем необходимым – от учебных материалов и инструментов до педагогов и помещений для занятий.

Основной причиной государственного интереса к народной музыке в Финляндии является представление о том, что культура – это путь к международному признанию. Народная музыка высоко ценится, поскольку воспринимается как музыка нации. Пропагандируемые национальным движением взгляды о том, что «небольшая нация выживает, а ее идентичность останется нетронутой, благодаря развитию культурной силы» сыграли решающую роль и для развития музыкального образования в плане внедрения в музыкальную исполнительскую и педагогическую практику финского музыкального фольклора в целом и игры на кантеле в частности [8, p. 146].

Подготовку педагогов-музыкантов и публикацию учебных материалов обеспечивает Институт народной музыки. Каждое лето в институте проводятся курсы по различной

проблематике функционирования народной музыки (инструментальная и песенная традиция, органология и конструкция инструментов, музыкальные традиции других этносов и т. д.). Достаточно значительное число педагогов со всей Финляндии получают гранты от государственных учреждений на посещение курсов по обучению игре на кантеле. Основной целью этих курсов является обучение игре на национальных инструментах всех желающих, именно поэтому возрастной диапазон слушателей достаточно разнообразен.

Влияние Каустиненского Института народной музыки и нескольких других комитетов, в том числе государственного музыкального комитета в продвижении народного музыкального образования и получении государственной поддержки образовательных инициатив было очень велико. Члены Института своей деятельностью постоянно доказывали, что Академия Сибелиуса должна также предлагать программы по обучению народной музыке, преодолевая сопротивление пуристов, которые считали, что традиционной практике нет места в академическом образовании, особенно на таком высоком уровне. Тогда в системе музыкального образования было утверждено два основных направления: связанное с народным и с академическим исполнительством. В первом случае в центре внимания оказались все версии кантеле, принадлежащие традиционной культуре, во втором – инструмент модифицированной П. Салминеном конструкции. В 1983 году класс кантеле открылся в хельсинкской Академии им. Сибелиуса на отделении народной музыки, а в 1987 году – на отделении классической музыки. Некоторые из студентов Академии Сибелиуса, которые сегодня являются самыми популярными исполнителями народной музыки, сами впервые познакомились с народной музыкой через проект «Союз кантеле».

Сегодня в Академии Сибелиуса осуществляют образовательную деятельность по специальности «Кантеле» на двух уровнях подготовки: бакалавриат и магистратура. В образовательной программе акцент сделан на разностороннем музыкальном обучении будущих солистов-исполнителей и педагогов. В процессе изучения студентами цикла общепрофессиональных музыкальных дисциплин (теория и история музыки) охватывается большой спектр музыки разных эпох и жанров; в блоке специальных дисциплин особое внимание уделяется развитию педагогических навыков, камерному музицированию и искусству аккомпанемента; подробно изучается история и современное состояние обучения игре на кантеле. У студентов также есть возможность работать с композиторами, сочиняющие музыку для кантеле, а для развития исполнительских и своих собственных композиторских навыков научиться использовать цифровые технологии (электрокантеле).

Русский многострунный щипковый инструмент семейства цитры – гусли. Благодаря их глубинной исторической связи с традицией литературно-художественного наследия русского народа они правомерно считаются символом музыкальной инструментальной культуры России. Проходя этапы становления и развития исполнительства, этот инструмент получил своё «новое» рождение в связи с деятельностью Н. И. Привалова и В. В. Андреева. Общеизвестно, что созданный в 1903 году «Самоучитель на гусях звончатых» был издан сподвижником В.В. Андреева – Н.И. Приваловым, и до последней трети XX века оставался единственным изданием подобного рода. Данный период – поворотная точка в создании музыки для гуслей, где вектор ее развития постепенно обретал концертно-академическую форму.

Безусловно, именно формирование концертного и педагогического репертуара является одним из закономерных путей развития любого инструмента. В настоящее время произведения для национальных инструментов народов России занимают значимое место в современной культуре. Репертуар, созданный для гуслей звончатых, обладает

неповторимыми, самобытными и оригинальными чертами и продолжает расширяться, благодаря сотрудничеству исполнителей с композиторами.

Обучение игре на гуслях возможно в рамках трехступенчатой системы российского музыкального образования – школа, колледж, вуз. Согласно рабочим учебным программам, изучаемый в первом звене репертуар, должен включать произведения различных стилей и жанров, различающихся по темпу, характеру, эмоциональной окраске. Репертуар должен включать как оригинальные произведения для гуслей звончатых, так и сочинения на основе народной музыки; переложения произведений отечественных и зарубежных композиторов-классиков, написанных для других инструментов. Помимо этого, необходимо включать в программу произведения певческо-декламационной традиции гусельного исполнительства [2, с. 5].

Весьма значимым событием стало открытие в 2012 году в РАМ им. Гнесиных кафедры национальных инструментов народов России. Для эффективного сохранения и передачи основных национальных традиций музыкально-инструментального искусства России на кафедре большое внимание уделяется работе студентов в инструментальных и инструментально-певческих составах, развитию навыков ансамблевого музицирования и сохранению фольклорных традиций. Помимо специального класса, в учебную программу входят следующие предметы: «Основы инструментальной импровизации», «Методика работы с творческим коллективом», «Концертмейстерский класс», «Методика обучения игре на инструменте» [4, с. 15]. Кроме того, кафедра уделяет внимание анализу и описанию традиционных музыкальных инструментов. Студенты изучают их конструктивные особенности, звуковые качества и техники игры. Благодаря этому будущие специалисты не только получают навык игры на инструменте, но и обладают глубокими знаниями об их происхождении и использовании в музыкальных практиках. В целом, благодаря всестороннему и практико-ориентированному подходу кафедра сохраняет и развивает традиции музыкально-инструментального искусства России, воспитывая высококвалифицированных специалистов, которые вносят свой вклад в культурное наследие страны и мировое музыкальное сообщество.

Изучаемый репертуарный план очень широкий и включает в себя как сочинения на основе традиционных фольклорных гусельных наигрышей, переложения зарубежных или отечественных классиков, оригинальные произведения композиторов XX-XXI вв. Таким образом, в стенах РАМ им. Гнесиных воспитывается универсальный музыкант, одинаково хорошо владеющий и фольклорными традициями, и знаниями о современной академической музыке, а также способный в дальнейшем осуществлять педагогическую деятельность.

Другой известный инструмент семейства цитры – китайский гучжэн. Этот инструмент, имеющий тысячелетнюю историю, признан национальным достоянием, на котором в Китае сегодня играют около 100 миллионов (!) человек. Ответом на вопрос, почему гучжэн не имеет конкурентов по популярности среди всех классических китайских инструментов является факт огромного интереса к фильмам 1990-х годов, в которых исполнители главных ролей (Бриджит Линь, Гун Ли и Джоуи Вонг) играли на гучжэне. Кроме того, еще одним важным фактором является то, что цена гучжэна по сравнению с другими традиционными китайскими инструментами не очень высока и составляет обычно около 2000 юаней, что, в свою очередь, делает его доступным для большинства людей [3, с. 2755].

На сегодняшний день существует ряд клубов и студий гучжэна, организованы школы по всему Китаю, занятия проходят даже в общеобразовательных школах. Профессиональных музыкантов готовят в консерваториях, институтах музыки и на специализированных отделениях университетов.

Искусство игры на гучжене стремительно развивалось в последние десятилетия. Количество создаваемых произведений, увеличение числа профессионалов и любителей свидетельствует о том, что сегодня в Китае существует целая индустрия развития традиционной культуры и игры на гучжене, которая постепенно выходит на мировую арену. Тем не менее, в самом преподавании гучжэна все еще есть различные проблемы и недостатки, на которые профессиональные учебные заведения должны обратить внимание. Поэтому специалисты по обучению игре на гучжене должны владеть эффективными методами обучения и культивирования интереса студентов к обучению, студенты же, в свою очередь, должны быть более активными в процессе овладения исполнительским искусством на данном инструменте. Интерес и мотивация студентов к овладению искусством игры на гучжене основаны на желании молодого поколения музыкантов изучить традиционную китайскую культуру и ее художественно-философские идеи. Изучая технологию игры на гучжене, студенты открывают для себя уникальную систему культурных и художественных ценностей своей страны.

На протяжении всей китайской истории гучженом были увлечены в основном высокообразованные члены общества: ученые, философы. Важно отметить, что на этом инструменте музицировал сам Конфуций, тем самым подарив ему репутацию «инструмента философов и мудрецов». Однако, из-за тесной связи с конфуцианской идеологией и ценностями китайской философии процесс обучения игре на гучжене, по мнению музыкально-педагогического сообщества, не должно сводиться лишь к передаче от учителя к ученику формальных знаний о способах игры, аппликатуре, то есть технической составляющей данного процесса. Обучение игре на гучжене педагоги-музыканты рассматривают в контексте «погружения» в наследие традиционной философии, культуры и искусства. Поэтому игра на гучжене высоко ценится среди тех, кто желает достичь духовного просветления и совершенства.

Современные исследователи считают, что игра на гучжене должна быть философией, где при помощи звуков, которые извлекает музыкант, возможно выразить четыре основные философские идеи китайской традиционной философии: поиск истины, поиск гармонии, поиск этического начала, поиск мудрости [9, 145]. Своим исполнением исполнитель должен доносить до слушателей моральные истины, философствуя без слов.

В заключении необходимо отметить, что методические модели обучения игре на традиционных народных струнно-щипковых инструментах, должны, прежде всего, отвечать требованиям и запросам современного постиндустриального цифрового общества, при обязательном сохранении своей уникальной национальной идентичности. В то же время методическое сопровождение профессиональной подготовки будущих музыкантов обучающихся основам исполнительского мастерства на струнно-щипковых инструментах семейства цитр должно быть основано на органичном сочетании тщательно апробированных инновационных технологиях, которые зарекомендовали себя как высокоэффективные в России, так и в европейских странах. При этом, ценностные ориентации, заложенные в систему китайской философской мысли и уже применяемые к игре на гучжене, также надлежит воспринять, поскольку «музыканты играют не на струнах и не на клавишах, а на своем сердце; то, что слышит публика, — это не музыка и не звуки, а сокровенная сущность музыкантов» [9, p. 149].

ЛИТЕРАТУРА

1. Ван Мэньюнь, Е. Н. Яковлева. Современное музыкальное образование в Китае: тенденции и перспективы // Ученые записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета. – 2021. – № 2 (58). – С. 214-220

2. Дополнительная предпрофессиональная общеобразовательная программа в области музыкального искусства «Народные инструменты» Рабочая программа учебного предмета ПО.01. УП.01 «Специальность (гусли)» (предметная область ПО.01 Музыкальное исполнительство) / А.М. Старчак. – Владимир, 2021. – 37 с.
3. Сяоцянь Х., Карин К., Чуангпрахон С. Музыка гучжэн в провинции Хэнань, Китай // Обзор международного географического образования онлайн. – 2021. – № 11(5). – С. 2755–2765.
4. Учебно-методический комплекс для обучающихся по дополнительной профессиональной образовательной программе профессиональной переподготовки «Национальные инструменты народов России (гусли звончатые, русская гармонь)». – М.: РАМ. Им. Гнесиных, 2022. – 61 с.
5. Фу С. Инновационные идеи преподавания гучжена в колледжах и университетах на основе новой реформы учебных программ // Журнал современных исследований в области образования. – 2021. – № 5(6). – С. 57–61.
6. Цзянхао Чжан О ключевых тенденциях профессионального музыкального образования в России и Китае // Вестник Международной академии наук (Русская секция). – 2023. – № 1. – С. 84-86.
7. Henochowicz A. Evolving Antiquity: "Guqin" Ideology and National Sentiment // College Music Symposium. – 2009/2010. – Vol. 49/50 (2009/2010). – Pp. 375-384
8. Ramnarine T.K. Folk Music Education: Initiatives in Finland // Folk Music Journal. – 1996. – Vol. 7, No. 2. – Pp. 136-154.
9. Tan Leonard, Mengchen Lu. "I Wish to Be Wordless": Philosophizing through the Chinese Guqin // Philosophy of Music Education Review. – Vol. 26. – No. 2 (Fall 2018). – Pp. 139-154.

REFERENCES

1. Van Mjenjun', E. N. Jakovleva. Sovremennoe muzykal'noe obrazovanie v Kitae: tendencii i perspektivy // Uchenye zapiski. Jelektronnyj nauchnyj zhurnal Kurskogo gosudarstvennogo universiteta. – 2021. – № 2 (58). – Pp. 214-220
2. Dopolnitel'naja predprofessional'naja obshheobrazovatel'naja programma v oblasti muzykal'nogo iskusstva «Narodnye instrument» Rabochaja programma uchebnogo predmeta PO.01. UP.01 «Special'nost' (gusli)» (predmetnaja oblast' PO.01 Muzykal'noe ispolnitel'stvo) / A.M. Starchak. – Vladimir, 2021. – 37 p.
3. Sjaocjan' H., Karin K., Chuangprahon S. Muzyka guchzhjen v provincii Hjenan', Kitaj // Obzor mezhdunarodnogo geograficheskogo obrazovanija onlajn. – 2021. – № 11(5). – Pp. 2755–2765.
4. Uchebno-metodicheskij kompleks dlja obuchajushhihsja po dopolnitel'noj professional'noj obrazovatel'noj programme professional'noj perepodgotovki «Nacional'nye instrumenty narodov Rossii (gusli zvonchatye, russkaja garmon')». – М.: РАМ. Им. Гнесиных, 2022. – 61 p.
5. Fu S. Innovacionnye idei prepodavaniya guchzhena v kolledzhah i universitetah na osnove novej reformy uchebnyh programm // Zhurnal sovremennyh issledovanij v oblasti obrazovanija. – 2021. – № 5(6). – Pp. 57–61.
6. Czjanhao Chzhan O ključevyh tendencijah professional'nogo muzykal'nogo obrazovanija v Rossii i Kitae // Vestnik Mezhdunarodnoj akademii nauk (Russkaja sekcija). – 2023. – № 1. – Pp. 84-86.
7. Henochowicz A. Evolving Antiquity: "Guqin" Ideology and National Sentiment // College Music Symposium. – 2009/2010. – Vol. 49/50 (2009/2010). – Pp. 375-384
8. Ramnarine T.K. Folk Music Education: Initiatives in Finland // Folk Music Journal. – 1996. – Vol. 7, No. 2. – Pp. 136-154.
9. Tan Leonard, Mengchen Lu. "I Wish to Be Wordless": Philosophizing through the Chinese Guqin // Philosophy of Music Education Review. – Vol. 26. – No. 2 (Fall 2018). – Pp. 139-154.

Чжоу Хунюй

аспирант

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

Zhou Hongyu

Postgraduate

The Herzen State Pedagogical University of Russia

СРАВНЕНИЕ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ПОДХОДОВ К МУЗЫКАЛЬНОМУ ОБРАЗОВАНИЮ В РОССИИ И КИТАЕ

Аннотация. В научной статье исследуется историческая эволюция музыкального образования в Российской Федерации и Китайской Народной Республике, выделяются ключевые различия в педагогических подходах и результатах. Неизменная приверженность Российской Федерации музыкальному образованию, восходящая к советской эпохе, контрастирует с относительно недавним стремлением Китая к обучению музыке. В статье рассматриваются педагогические основы, структура учебных программ и стандарты учебников в обеих странах, подчеркиваются научные принципы, лежащие в основе российского музыкального образования. В статье также исследуется роль креативности, техник вокализации и сенсорной интеграции в обучении музыке, предлагаются возможности для совершенствования. В конечном счете, это подчеркивает потенциал внедрения научных принципов в музыкальное образование для повышения творческих и технических способностей учащихся, предлагая многообещающие направления для будущих исследований и разработок в этой области.

Ключевые слова: Музыкальное образование, Россия, Китай, педагогика, учебная программа, учебники, когнитивная психология, неврология, креативность, сенсорная интеграция.

COMPARISON OF PEDAGOGICAL APPROACHES TO MUSIC EDUCATION IN RUSSIA AND CHINA

Annotation. This scientific article explores the historical evolution of music education in the Russian Federation and the People's Republic of China, highlighting key differences in pedagogical approaches and outcomes. The Russian Federation's enduring commitment to music education, dating back to the Soviet era, is contrasted with China's relatively recent foray into music instruction. The article delves into the pedagogical frameworks, curriculum structures, and textbook standards in both countries, emphasizing the scientific principles underpinning Russian music education. Notably, it discusses the need for more evidence-based pedagogy, drawing from cognitive psychology and neuroscience, in both nations. The article also explores the role of creativity, vocalization techniques, and sensory integration in music instruction, suggesting opportunities for improvement. Ultimately, it underscores the potential for incorporating scientific principles into music education to enhance students' creative and technical abilities, offering promising avenues for future research and development in the field.

Keywords: Music education, Russia, China, pedagogy, curriculum, textbooks, cognitive psychology, neuroscience, creativity, sensory integration.

В наше время выдающаяся парадигма музыкальной педагогики в пределах Китайской Народной Республики (далее именуемая КНР) воплощена в Китайской национальной школе. В то же время, ландшафт характеризуется склонностью будущих

студентов высших учебных заведений осваивать область академического вокала, что отчетливо отражает европейскую оперную традицию. Парадоксально, но китайская традиционная опера явно не пользуется популярностью у населения.

В течение обозримого будущего эта растущая склонность может неумолимо ускорить ослабление и, в конечном счете, эрозию богатого культурного наследия Китая. Мы обязаны подчеркнуть, что эта музыкальная традиция может похвастаться исторической родословной, насчитывающей около трех тысячелетий. Мы утверждаем, что эти освященные веками традиции должны быть тщательно сохранены в контексте современной среды, поскольку генезис современной китайской музыкальной парадигмы происходил одновременно с процессами глобализации.

Однако возникает существенная проблема, связанная с тем, что существующие образовательные программы, входящие в сферу компетенции китайской музыкальной педагогики, редко соответствуют меняющимся потребностям и склонностям молодого поколения. Следовательно, мы обязаны подтвердить, что реформа в рамках китайской парадигмы музыкального образования является императивом.

В соответствии со статьей 1 Соглашения, заключенного между Правительством Российской Федерации и Правительством КНР⁶, обе стороны обязались обмениваться опытом и сотрудничать в вопросах культуры, включая распространение литературных произведений и культурных артефактов с обеих сторон. По сути, это сотрудничество распространяется на вопросы, относящиеся к сфере музыки. В свете этого становится очевидным, что Китай, стремясь перенять опыт и экспертные знания Российской Федерации в развитии своей музыкальной сферы, обладает реальной возможностью обновить свою систему музыкального образования.

Историческая эволюция подхода Российской Федерации к музыкальному образованию характеризуется постоянным и непоколебимым акцентом на выращивание и возвращение музыкальных талантов. Эта глубоко укоренившаяся приверженность музыкальному образованию восходит к эпохе бывшего Советского Союза, где развитие вокальных и музыкальных компетенций играло центральную и дальновидную роль. Одним из пионеров в формировании этого направления музыкального образования был известный педагог И.М. Красильников, чьи новаторские идеи и педагогические стратегии оставили неизгладимый след⁷.

В резком контрасте с этой богатой традицией наблюдения Ч. Вана проливают свет на относительно ограниченные инвестиции в музыкальное образование в Китайской Народной Республике (КНР). Важно отметить, что музыкальные курсы были введены в китайскую образовательную систему только в 1978 году, и даже тогда они изначально были факультативными и ограничивались всего одним семестром. В то время как начальное и среднее образование в Китае в настоящее время включает в себя некоторые занятия музыкой, исследование, проведенное Ч. Ваной, подчеркивает, что как учителя, так и учащиеся проявляют лишь умеренный энтузиазм к этим обязательным занятиям. Начинающие музыканты в Китае часто предпочитают поступать в специализированные школы, подчеркивая предпочтение концентрированной и продвинутой музыкальной подготовке⁸.

⁶ Соглашение между Правительством Российской Федерации и Правительством Китайской Народной Республики о культурном сотрудничестве. – URL: <https://docs.cntd.ru/document/1900252> (дата обращения: 10.02.2023).

⁷ Красильников И.М., Красильникова М.С. Концептуальный взгляд на современный урок музыки. Педагогика искусства. – 2019. – № 4. – С. 103–111.

⁸ Ван Ч. Сопоставительный анализ концепций русского и китайского музыкального образования / Ч. Ван // Фундаментальные и прикладные научные исследования: актуальные вопросы, достижения и инновации:

Переводя дискуссию на более глубокий уровень, И.В. Субботина подчеркивает преимущества, которыми пользуется Российская Федерация в области музыкального образования благодаря своим специализированным и стандартизированным учебникам музыки. Эти учебники получили мощную поддержку таких влиятельных фигур, как Т.П. Королева, и глубоко укоренились в педагогической системе, разработанной Д.Б. Кабалеvским, выдающейся фигурой российского музыкального образования. И наоборот, Китай сталкивается с отсутствием единообразия и профессиональной строгости в своих учебниках музыки, особенно в высших учебных заведениях. Китайские учебники музыки чаще всего служат дополнительными справочными материалами для учителей, уступая по связности и академической строгости своим российским аналогам. В специализированном и профессиональном образовании китайские преподаватели часто полагаются на зарубежные учебные материалы, в которых особое внимание уделяется практическим методам обучения, тем самым подчеркивая настоятельную необходимость разработки академических программ, основанных на научных исследованиях внутри страны⁹.

Развивая эти идеи, исследование Л. Винг-Во предполагает, что китайские музыкальные педагоги в первую очередь концентрируются на привитии фундаментальных навыков и компетенций школьникам и студентам, уделяя особое внимание фундаментальным знаниям. Этот педагогический подход распространяется не только на теорию музыки, но и на культивирование музыкальной культуры, в основе которого лежат научно обоснованные педагогические стратегии, уходящие корнями в психологию образования. Однако жесткие границы, установленные китайскими школьными программами, примером которых является исключительное внимание к классическим произведениям, одобренным Министерством культуры, могут непреднамеренно привести к пассивному участию учащихся и потенциально подавить развитие творческого и абстрактного мышления¹⁰. Как отмечает Дзяо Ю «Китай последовательно выступает за всестороннее углубление реформ и процветание социалистической литературы и искусства. музыки в целом, чтобы развить у учащихся способность ценить этническую музыку и сознательно уважать этническую музыку»¹¹.

Исследование Л. Вана еще раз подчеркивает первостепенную важность специализированного образования для вокалистов в Китае, учитывая их зависимость от физических и вокальных способностей. Китайским преподавателям рекомендуется создавать благоприятную учебную среду, способствующую самостоятельному обучению и воспитывающую творческое видение у своих студентов, опираясь на богатый опыт педагогических исследований в области неврологии и психологии. Активное вовлечение учащихся считается ключевым фактором ускорения процесса обучения. Тем не менее, быстро меняющийся культурный ландшафт в Китае часто приводит к частым изменениям в содержании программ музыкальных школ, что может негативно сказаться на общем уровне компетентности учащихся.

Этот образовательный фон в Китае породил тревожную тенденцию, согласно которой поверхностные показатели успеха часто скрывают фундаментальное

сборник статей LX Международной научно-практической конференции, Пенза, 15 октября 2022 года. – Пенза: Наука и Просвещение (ИП Гуляев Г.Ю.). – 2022. – С. 170–172.

⁹ Субботина И.В. Методика музыкального образования. Актуальные вопросы современного музыкального образования. Учебное пособие к курсу методики музыкального образования для студентов музыкально-педагогического факультета / Вологда. – 2011.

¹⁰ Лю Минхуэй. Педагогические условия освоения студентами КНР творчества русских композиторов в контексте профессиональной музыкально-исторической подготовки педагога-музыканта / Лю Минхуэй: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.08. - М. 2017. - 226 с.

¹¹ Yu, Zhuo & Leung, Bo-Wah. (2019). Music teachers and their implementation of the new Music Curriculum Standards in China. *International Journal of Music Education*. 37. 025576141882064. 10.1177/0255761418820647.

непонимание среди китайских музыкантов относительно их будущих профессиональных занятий. Многие китайские музыканты сталкиваются с проблемой придания эмоциональной глубины своим творческим начинаниям, что является существенным препятствием для их прогресса в области художественного самовыражения и инноваций. В своей работе Люань Ли отметил, что эмоции являются наиболее активным психологическим фактором в процессе изучения музыки¹². Становится все более очевидным, что, хотя Китай добился успехов в музыкальном образовании, все еще существуют существенные области, требующие улучшения для воспитания нового поколения всесторонне развитых и творчески блестящих музыкантов.

Непоколебимая приверженность России музыкальному образованию, подкрепленная специализированными учебниками и богатым педагогическим наследием, резко контрастирует с относительно недавним прорывом Китая в эту область. Хотя Китай, несомненно, добился прогресса, существует достаточно возможностей для роста с точки зрения разработки учебных программ, подготовки учителей и развития творческих способностей среди учащихся, чтобы обеспечить появление целостной и динамичной системы музыкального образования. Обе страны обладают уникальными преимуществами и возможностями, которые они могут внести в мировую систему музыкального образования, и благодаря продолжающимся исследованиям и сотрудничеству они могут еще больше обогатить мир музыкального образования.

Резкая дихотомия между музыкальной педагогикой в Российской Федерации и европейских странах по сравнению с таковой в Китае раскрывает захватывающий взгляд на мир музыкального образования. Глубокое исследование А.А. Брыковой российского подхода подчеркивает первостепенное значение, придаваемое развитию творческого мышления учащихся. В России и многих европейских странах большое внимание уделяется поощрению студентов интерпретировать музыкальные композиции таким образом, чтобы они соответствовали их индивидуальным стилям и потребностям. Этот целостный и многогранный подход выходит за рамки обучения вокалу и может быть дополнительно обогащен за счет интеграции идей когнитивной науки и психологии творчества, отличая его от традиционной китайской вокальной педагогики¹³.

В Российской Федерации и многих европейских странах преподаватели вокала используют практику вокализации в качестве основополагающего компонента своего педагогического подхода. Эта практика черпает вдохновение из принципов моторного обучения и приобретения навыков, делая сознательный акцент на использовании вокализации для улучшения вокальной техники и выразительных способностей учащихся. Значение, придаваемое вокализации, прочно обосновано обширными исследованиями в области физиологии голоса и акустики, обеспечивающими прочную научную основу для ее эффективности. В своих всесторонних исследованиях Минлу страстно выступает за индивидуализацию методов вокализации, их адаптацию к уровню владения учащимися и постоянную интеграцию новых знаний. Вокализация рассматривается как подготовительный этап, закладывающий основу для овладения вокальными композициями с текстами песен. Этот подход развивается постепенно, отмеченный систематическим повышением сложности, при этом сохраняется пристальное внимание к овладению вокальной техникой.

И наоборот, Китай исторически упускал из виду вокализацию в своей системе музыкального образования, вместо этого выбирая более научный подход, основанный на

¹² Xu, Lihua. (2020). The Current Situation and New Ideas of Vocal Music Education in Universities. *Lifelong Education*. 9. 201. 10.18282/le.v9i4.959.

¹³ Гайдай П. В. Диалог культур как ведущая тенденция в современном музыкально-педагогическом образовании России и Китая // *Гуманитарный вектор*. – 2011. – № 1 (25). – С. 25–28.

физиологии голоса и педагогике. Языковые барьеры часто усугубляют эту проблему, препятствуя эффективному общению между китайскими студентами, изучающими музыку за рубежом, и их преподавателями, что требует разработки стратегий, способствующих взаимопониманию. Как писал Цзиньчэн Ма «система музыкального образования в России очень совершенна, и у каждой возрастной группы есть соответствующая система или механизм обучения»¹⁴

Преподаватели вокала в Российской Федерации и европейских странах используют широкий спектр педагогических инструментов, включая персональные демонстрации вокала, чтобы разъяснить своим ученикам тонкости воспроизведения звука. Этот мультимодальный подход опирается на различные органы чувств, включая визуальные, тактильные и слуховые элементы, чтобы осветить различные аспекты вокализации и точные техники. Этот метод придерживается принципов мультимодального обучения и сенсорной интеграции, предоставляя учащимся всесторонний и захватывающий опыт обучения. Напротив, китайские инструкторы традиционно полагались в основном на устное обучение, практику, которая могла бы быть существенно расширена за счет интеграции мультисенсорных стратегий обучения и идей когнитивной психологии. Такая интеграция потенциально может значительно повысить эффективность обучения вокалу в Китае.

Интеграция научных принципов и научно обоснованных практик в музыкальное образование представляет собой растущую тенденцию как в России, так и в Китае. Такая интеграция обещает дать более комплексные и эффективные педагогические подходы, способствующие более глубокому пониманию музыки и развитию творческих и технических способностей учащихся. Кроме того, такое взаимообогащение научных знаний и музыкальной педагогики открывает захватывающие перспективы для будущих исследований и разработок в этой области, тем самым обогащая глобальный ландшафт музыкального образования.

В заключение, сравнительный анализ музыкальной педагогики между Российской Федерацией, европейскими странами и Китайской Народной Республикой подчеркивает примечательное совпадение подходов. В то время как Россия и Европа выступают за креативность, индивидуализацию и многогранный опыт обучения, Китай склоняется к более научному и структурированному подходу. Внедрение научных достижений в музыкальное образование обладает потенциалом для воспитания всесторонне развитых музыкантов, отличающихся не только техническим мастерством, но и глубоким пониманием и ценностью музыки. Поскольку эти две отличительные парадигмы продолжают развиваться, можно многое извлечь из взаимного обучения и глобального сотрудничества, способствующего развитию искусства и науки музыкального образования для будущих поколений.

Выводы

При тщательном изучении работ, автором которых являются И.М. Красильников и Ван Ч, становится очевидным, что восприятие значимости музыкального образования в России и Китае заметно различается. В Российской Федерации учебная программа музыкального образования рассчитана на два академических года с возможностью продления максимум до четырех академических лет. Резко контрастируя с этим, Китайская Народная Республика (КНР) выделяет значительно меньше ресурсов на сферу музыкального образования по сравнению с Россией. Кроме того, профессиональное качество музыкальных учебных материалов в этих двух странах значительно различается: в Российской Федерации широко используется система, пропагандируемая Д.Б.

¹⁴ Jincheng Ma, 2022. Russian Music Education Concept and Its Enlightenment to Chinese Music Teaching. Arts Studies and Criticism, 3(1), Pp.102-105.

Кабалевским, в то время как в Китае отсутствует единая система. Анализ вклада Л. Винг-Во в эту область показывает, что Китай, в отличие от России и европейских стран, сталкивается с недостаточным вниманием к индивидуальным подходам при обучении музыке, особенно вокальному образованию. Следовательно, китайские музыканты сталкиваются с огромными трудностями, когда пытаются привнести эмоциональное измерение в свои творческие занятия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ван Ч. Сопоставительный анализ концепций русского и китайского музыкального образования / Ч. Ван // *Фундаментальные и прикладные научные исследования: актуальные вопросы, достижения и инновации: сборник статей LX Международной научно-практической конференции*, Пенза, 15 октября 2022 года. – Пенза: Наука и Просвещение (ИП Гуляев Г.Ю.). – 2022. – С. 170-172.
2. Гайдай П. В. Диалог культур как ведущая тенденция в современном музыкально-педагогическом образовании России и Китая // *Гуманитарный вектор*. – 2011. – № 1 (25). – С. 25–28.
3. Красильников И.М., Красильникова М.С. Концептуальный взгляд на современный урок музыки. *Педагогика искусства*. – 2019. – № 4. – С. 103–111.
4. Лю Минхуэй. Педагогические условия освоения студентами КНР творчества русских композиторов в контексте профессиональной музыкально-исторической подготовки педагога-музыканта / Лю Минхуэй: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.08. – М. – 2017. – 226 с.
5. Соглашение между Правительством Российской Федерации и Правительством Китайской Народной Республики о культурном сотрудничестве. – URL: <https://docs.cntd.ru/document/1900252> (дата обращения: 10.02.2023).
6. Субботина И.В. Методика музыкального образования. Актуальные вопросы современного музыкального образования. Учебное пособие к курсу методики музыкального образования для студентов музыкально-педагогического факультета / Вологда. – 2011.
7. Jincheng Ma, Russian Music Education Concept and Its Enlightenment to Chinese Music Teaching // *Arts Studies and Criticism*. – 2022. – № 1 (3). – Pp.102-105.
8. XuLihua. The Current Situation and New Ideas of Vocal Music Education in Universities // *Lifelong Education*. – 2020. – Pp.90-91.
9. YuZhuoLeung, Bo-Wah. Music teachers and their implementation of the new Music Curriculum Standards in China. *International Journal of Music Education*. – 2019. – 37 p.

REFERENCES

1. Van Ch. Sopostavitel'nyj analiz koncepcij russkogo i kitajskogo muzykal'nogo obrazovanija / Ch. Van // *Fundamental'nye i prikladnye nauchnye issledovanija: aktual'nye voprosy, dostizhenija i innovacii: sbornik statej LX Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii*, Penza, 15 oktjabrja 2022 goda. – Penza: Nauka i Prosveshhenie (IP Guljaev G.Ju.). – 2022. – Pp. 170-172.
2. Gajdaj P. V. Dialog kul'tur kak vedushhaja tendencija v sovremennom muzykal'no-pedagogicheskom obrazovanii Rossii i Kitaja // *Gumanitarnyj vektor*. – 2011. – № 1 (25). – Pp. 25–28.
3. Krasil'nikov I.M., Krasil'nikova M.S. Konceptual'nyj vzgljad na sovremennyj urok muzyki. *Pedagogika iskusstva*. – 2019. – № 4. – Pp. 103–111.
4. Lju Minhuzej. Pedagogicheskie uslovija osvoenija studentami KNR tvorchestva russkih kompozitorov v kontekste professional'noj muzykal'no-istoricheskoj podgotovki

- pedagoga-muzykanta / Lju Minhujej: dis. ... kand. ped. nauk: 13.00.08. – М. – 2017. – 226 p.
5. Soglashenie mezhdou Pravitel'stvom Rossijskoj Federacii i Pravitel'stvom Kitajskoj Narodnoj Respubliki o kul'turnom sotrudnichestve. – URL: <https://docs.cntd.ru/document/1900252> (data obrashhenija: 10.02.2023).
 6. Subbotina I.V. Metodika muzykal'nogo obrazovanija. Aktual'nye voprosy sovremennogo muzykal'nogo obrazovanija. Uchebnoe posobie k kursu metodiki muzykal'nogo obrazovanija dlja studentov muzykal'no-pedagogicheskogo fakul'teta / Vologda. – 2011.
 7. Jincheng Ma, Russian Music Education Concept and Its Enlightenment to Chinese Music Teaching // Arts Studies and Criticism. – 2022. – № 1 (3). – Pp.102-105.
 8. XuLihua. The Current Situation and New Ideas of Vocal Music Education in Universities // Lifelong Education. – 2020. – Pp.90-91.
 9. YuZhuoLeung, Bo-Wah. Music teachers and their implementation of the new Music Curriculum Standards in China. International Journal of Music Education. – 2019. – 37 p.

Гао Лицинь

аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
института музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: 554248700@qq.com
Научный руководитель -
кандидат педагогических наук, профессор,
заведующая кафедрой музыкально-инструментальной подготовки
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
Е.О. Кузнецова
e-mail: kuznetsova65@mail.ru

Gao Liqin

postgraduate student of the Department of Musical Education and Education
of the Institute of Music, Theater and Choreography
The Herzen State Pedagogical University of Russia
Scientific adviser -
Candidate of Pedagogical Sciences, Professor,
Head of the Department of Musical and Instrumental Training
The Herzen State Pedagogical University of Russia
E.O. Kuznetsova

**АНАЛИЗ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ В ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ
ПРАКТИКЕ НА ПРИМЕРЕ ПРЕЛЮДИЯ И ФУГИ GIS-MOLL ИЗ II-ГО ТОМА
"ХОРОШО ТЕМПЕРИРОВАННОГО КЛАВИРА" И. С. БАХА**

Аннотация. В центре внимания статьи – проблема анализа исполнительских интерпретаций в педагогической практике на примере одного из редко исполняемых циклов из «Хорошо темперированного клавира» И.С. Баха – прелюдии и фуги gis-moll из II-го тома. На материале четырех оригинальных исполнений этой музыки пианистами – представителями русской пианистической школы XX века Святославом Рихтером, Самуилом Фейнбергом, Марией Юдиной и канадским пианистом Гленом Гульдом – проведен разбор основных составляющих исполнительской трактовки: драматургии, формы, темпа, динамики, артикуляции. Небольшой объем статьи не позволил подробно рассмотреть особенности строения, мотивы и риторические фигуры фуги, в работе акцент сделан прежде всего на восприятии исполнителями драматургии цикла в целом и отдельных сторонах исполнения прелюдии. Разница трактовок связана с яркой индивидуальностью каждого исполнителя. Задача педагогического анализа интерпретаций – помочь начинающему профессионалу-пианисту сформировать собственное прочтение этого произведения, обратив внимание на отдельные детали цикла, и, послушав записи великих мастеров, найти вдохновение для своей творческой интерпретации цикла.

Ключевые слова: педагогический анализ интерпретаций, музыка эпохи барокко, И.С. Бах, исполнительская трактовка, Святослав Рихтер, Самуил Фейнберг, Мария Юдина, Глен Гульд.

ANALYSIS OF PERFORMING INTERPRETATIONS IN PEDAGOGICAL PRACTICE USING THE EXAMPLE OF PRELUDE AND FUGUE GIS-MOLL FROM THE SECOND VOLUME OF "THE WELL-TEMPERED CLAVIER" BY J. S. BACH

Annotation. The focus of the article is the problem of analyzing performing interpretations in pedagogical practice using the example of one of the rarely performed cycles from "The Well-Tempered Clavier" by J.S. Bach – preludes and fugues in gis-moll from volume II. Based on the material of four original performances of this music by pianists - representatives of the Russian pianistic school of the 20th century Svyatoslav Richter, Samuil Feinberg, Maria Yudina and Canadian Pianist Glen Gould – an analysis of the main components of the performance interpretation was carried out: dramaturgy, form, tempo, dynamics, articulation. The small volume of the article did not allow us to examine in detail the structural features, motives and rhetorical figures of the fugue; the work focuses primarily on the performers' perception of the dramaturgy of the cycle as a whole and individual aspects of the performance of the prelude. The difference in interpretations is due to the bright individuality of each performer. The task of the pedagogical analysis of interpretations is to help the aspiring professional pianist form his own interpretation of this work, paying attention to individual details of the cycle, and, after listening to the recordings of great masters, find inspiration for his own creative interpretation of the cycle.

Keywords: pedagogical analysis of interpretations, Baroque music, J.S. Bach, performance interpretation, Svyatoslav Richter, Samuel Feinberg, Maria Yudina, Glen Gould.

Анализ исполнительских интерпретаций является значимой составляющей современной педагогической практики. Прелюдии и фуги И.С. Баха являются частью многих конкурсных программ различного уровня, и в концертных выступлениях исполнителей-пианистов отмечается значительный плюрализм в осмыслении этих произведений, что говорит о неисчерпаемом потенциале баховской музыки для слушателей разных поколений – для них это всегда шанс открыть свежие или до сих пор нераскрытые грани содержания барочного музыкального послания и мироощущения, с которым в определенной степени соотносится та или иная эпоха. Для современного слушателя музыка великого композитора созвучна по мироощущению, поскольку XX-XXI вв. – это исторический период, который по аналогии с эпохой барокко может быть назван «переломно-переходным», поскольку он сопряжен с глобальными изменениями во всех сферах человеческой деятельности; музыка барокко отражает противоречивость процессов, происходящих в человеке и в обществе [12].

Для исполнителей-пианистов «Хорошо темперированный клавир» является энциклопедией баховских образов. Бетховен называл его «музыкальной Библией». Сегодня этот двухтомник является «настойной книгой» для каждого музыканта: как для учащегося, овладевающего азами исполнительского мастерства, так и для артиста-исполнителя, выступающего на концертной эстраде. Цикл gis-moll является полезным и поучительным, в нем, как в других прелюдиях и фугах, Бах раскрывает богатый внутренний мир человека, представляя различные по содержанию и характеру музыкальные образы. Главная задача исполнителя – личностное переосмысление исполняемого произведения в соответствии с барочными традициями, достижениями аутентичного исполнительства с целью приблизиться к полноценному воплощению музыкальных идей, заложенных автором, донести до слушателя богатство смыслов, которые несет эта музыка, сквозь призму своего понимания текста, выстраивания своей темброво-динамической палитры, собственного понимания драматургии исполняемого произведения.

По сравнению со многими другими произведениями цикла ХТК И.С. Баха, прелюдия и fuga *gis-moll* из II-го тома не часто исполняемы и не очень широко популяризированы в музыкально-исследовательской литературе. Теоретическому анализу цикла посвящен значительный раздел в монографии Я. Мильштейна [5], а также работы С. Скребкова [8], В. Протопопова [6], А. Чугаева [11], К. Южак [13]. Проблеме исполнительской интерпретации музыки Баха посвящены специальные труды крупных исполнителей, педагогов, ученых, среди которых Э. Бодки [1], И. Браудо [2], М. Друскин [4], Я. Мильштейн [5] и др.

Одним из методов работы с произведением начинающего исполнителя является сравнение интерпретаций. Этот метод зарекомендовал себя при работе над барочными произведениями. Использование этого метода положительно влияет на развитие профессиональных качеств будущих исполнителей-пианистов, на формирование «креативного уровня исполнительских компетенций» [3]: студенты значительно обогащают свой слуховой опыт, учатся тонко воспринимать отдельные детали произведения, характер интонирования, метод способствует повышению мотивации к занятиям фортепиано. Этот метод может применяться как на начальном этапе работы, так и на более поздних этапах, когда собственная исполнительская трактовка конкретного произведения уже сформировалась – в этом случае полезно послушать и сравнить различные интерпретации маститых пианистов, сконцентрировать внимание на тех аспектах исполнения, которые на данный момент остались не до конца проработаны, уточнить темповые, динамические, артикуляционные особенности тех или иных эпизодов произведения. Метод может применяться как в классе (прослушивание отдельного фрагмента исполняемого произведения с последующим обсуждением), так и в домашней работе (студенту рекомендуется прослушать разные исполнения, тщательно проанализировать отдельные детали исполнительской трактовки, сделать пометки, затем обсудить проделанную работу с педагогом).

Раскроем специфику исполнительской трактовки прелюдии и фуги из II-го тома «Хорошо темперированного клавира» И.С. Баха на примере четырех ярких пианистов, чей индивидуальный почерк исполнения этого произведения не вызывает сомнений. Это представители русской пианистической школы XX века Святослав Рихтер, Самуил Фейнберг, Мария Юдина и канадский пианист Глен Гульд. При сравнении интерпретаций прежде всего сделаем акцент на основных составляющих исполнительской трактовки: драматургия, форма, темп, динамика, артикуляция. Также специальное внимание необходимо уделить тембровым возможностям современного фортепиано, учитывая инструментальную специфику барочной музыки.

Драматургия цикла gis-moll из II-го тома ХТК — одна из принципиально важных составляющих идейной концепции произведения. Согласно традиционной точке зрения на баховский цикл, главная роль в нем отводится фуге. Сам термин «прелюдия» переводится как «предварительная игра», «вступление» и показывает, что это часть, которая лишь предваряет фугу, создает настроение. Фуга – размышление, очевидно ее масштабное преимущество и присутствие в ней дисциплинирующего рационального начала.

Однако, как это гипотетически допустимо, решение о смысловом акцентировании того или иного этапа в драматургии цикла может быть разным. Традиционную трактовку цикла, когда акцент сделан на фуге, можно назвать «ямбическим» типом драматургии цикла, согласно терминологии М. Ройтерштейна [7]. Также возможны «хореический» и «уравновешенный» типы акцентирования двух частей цикла, что наглядно можно проследить в исполнительских трактовках пианистов. Так исполнение прелюдии и фуги М. Юдиной можно отнести к *хореическому* пониманию цикла. «Хореичность» обоснована

эмоционально-психологическим состоянием исполнительницы, которое передается слушателю. Яркое, волевое исполнение прелюдии буквально потрясает и завораживает.

Противоположный драматургический план цикла — *ямбический*: вся логика развития произведения направлена на фугу как смысловую вершину, где наступает глубокое осмысление поставленной автором темы-идеи, апофеоз слияния эмоции и рационального видения картины мира. К такой версии прибегает Г. Гульд. Волевое направление, энергетический нерв, которые доминируют в его игре уже в прелюдии, продолжают свою линию в фуге, цикл достигает своего смыслового апогея в конце. Гульда иногда называют «музыкальным Фишером», пианист отличается своей оригинальной артикуляционной концепцией. В фуге Гульд реализует присущие ему рационализм мышления и экспрессивную манеру. Интерпретатор убедительно отмечает эту конечную стадию цикла — наивысший уровень динамики и внутреннего эмоционального аффекта.

В исполнительской трактовке возможно также и компромиссное решение — *уравновешенный* тип драматургии двухчастного цикла., который позволяет охватить внутреннее зрение и сбалансировать в исполнительской интерпретации обе стадии формирования художественно-поэтической идеи. При таком подходе прелюдия — более субъективно и страстно-эмоционально окрашенная — станет источником настроенной лирической «тональности» и концентратом-источком главных мелодико-интонационных формул произведения, а фуга — тем «полем», на котором прорастут эти «зерна». Именно такое гармоничное решение предлагает в своей трактовке С. Рихтер.

Форма прелюдии, занимающая 50 тактов, выглядит снаружи как двухчастная, причем части ее обозначены знаком репризы. Не каждый исполнитель реализует запланированное композитором репризное их повторение. Так, среди избранных для анализа четырех интерпретаций этого произведения Баха две трактовки (С. Рихтера и М. Юдиной) учитывают репризное повторение, а две (Г. Гульд и С. Фейнберг) это авторское указание не учитывают, возможно, по убеждению, что тематическое развитие в частях прелюдии настолько интенсивно нацелено на дальнейшие перипетии содержания, что возврат к предыдущим стадиям его становления невозможен, по крайней мере, с психологической точки зрения.

Внутренняя структура прелюдии оказывается более сложная, а именно трехчастная, и обнаруживает достаточно четкие контуры старинной сонатной формы.

Экспозиция прелюдии занимает 24 такта, и в ней отчетливо выделяются две фазы. Начальная фаза (1-8 такты) — изложение тематически контрастной *главной партии*. Этот раздел — типичный для музыки позднего барокко период свободного развертывания с присущей ему пластичностью структуры и модуляцией в побочную тональность: *gis* → *dis*. В нем следует отметить два контрастных тематических элемента: «фугированный» бег шестнадцатых и напряженные, подчеркнутые форшлагом секундовые ходы. За двухтактным «ядром» следует видоизмененное его повторение (пример 1).



Пример 1. Прелюдия (начало «главной партии»)

8-15-й такты – функционально двусмысленны, поскольку совмещают развитие элементов главной темы и роль связующего подраздела — модуляционного перехода с подготовкой побочной тональности.

Побочная партия (такты 16-24) основана на главном тематическом материале, а по характеру звучания еще более взволнованная, лирико-патетическая (пример 2). Это 9-ти тактовое построение в тональности минорной доминанты (dis-moll), которое сжато воспроизводит ход развития главной темы.



Пример 2. Прелюдия (начало «побочной партии») - тт. 16-20)

Последним четырем тактам экспозиции (и собственно побочной партии) присуща функция итога, завершения. Условно этот раздел можно назвать «*заключительная партия*».

Затем следует 16-ти тактовая *разработка*, где способы развития тематического материала, начертанные ранее, находят свое продолжение и интенсификацию. Завершает прелюдию сконцентрированный 10-ти -тактовый *репризный раздел* (40-50-й такты) — с утверждением основной тональности, выполняющий роль тематического синтеза (пример 3).



Пример 3. Прелюдия («реприза») - тт. 40-50)

В этой логике прослеживается масштабная регрессия трех частей развития сонатной формы прелюдии (24, 16 и 10 тактов), однако это компенсируется усилением

эмоционального напряжения, более ускоренным «темпом» переживания лирико-психологического содержания.

Из многочисленных противоречивых гипотез относительно инструментальной принадлежности этой композиции — к клавикорду, чембало (клавесину), ранним конструкциям Hammer-Klavier'у или даже органу — однозначно утвержденной в концертной практике является *клавесиновая* версия. Доказательством последней считается едва ли не единственное во всем цикле авторское указание динамики, зафиксированное композитором в начале прелюдии в виде своеобразной динамической «антитезы». Бах предлагает здесь — специально выписанными терминами — определенно дифференцировать две начальные фразы произведения четким сопоставлением *forte* в начальном двухтакте и *piano* — во втором (см. пример 1).

Вслед за учеными современные исполнители склонны видеть в этом намек композитора на клавесин с двумя мануалами (клавиатурами), звучание которых отличается громкостью. Однако отдельные исследователи барочной музыки справедливо отмечают, что эти авторские обозначения следует понимать несколько шире: как *тембральную* дифференциацию клавиатур, поскольку «тихая» при подключении соответствующих регистров-тембров может породить более мощный динамический эффект, чем другая, более громкая, звучание которой можно нивелировать таким же образом (регулируванием звучности регистров). Наконец, контрастная тембровая диспозиция вполне реализуема возможностями фортепиано, поскольку современный инструмент в этом отношении значительно превосходит тембровые резервы клавесина. Пианист-исполнитель может, например, успешно ее применить для создания эффекта звукового эха. Возможностью изменения художественного пространства пользуются и пианисты, явно отмечая контраст между начальными двухтактами прелюдии. Например, в исполнении С. Рихтера и Т. Юдиной вторая фраза звучит как отдаленное в пространственной перспективе эхо. Интересно, что у Г. Гульда эта выразительная деталь отсутствует, а у С. Фейнберга, она выступает творчески переосмысленной, психологически окрашенной: он прибегает к контрастному нюансированию не между фразами, а внутри них, подчеркивая эмоциональный контраст основных мотивов.

Темп исполнения произведения — еще одна важная ступень в исполнительской реализации пианистом замысла автора. В баховском нотном тексте отсутствуют прямые указания на темп исполнения, что характерно для барочной эпохи традиции музицирования. Для определения темпа рассматриваемого произведения И.С. Баха необходимо учитывать несколько факторов, таких как метрическая пульсация, фактурная плотность, артикуляционная палитра. Безусловно, важную роль в подборе темпа будут иметь конкретные исполнительские условия, такие как акустика помещения, особенности музыкального инструмента, на котором исполняется произведение и др. И конечно, не следует сбрасывать со счетов и тот факт, что современные темповые ориентиры не синхронизированы с представлением о них музыкантов барочных времен.

Относительно темпового аспекта исполнения клавирного цикла *gis-moll* в практике известных пианистов прошлого наблюдались две отчетливо замечаемые и противоположные по сути тенденции. Их принято обобщенно характеризовать как *Vivace* и *Moderato*. В монографии Я. Мильшейна [5] приводится широкий спектр темповых обозначений в многочисленных редакциях этого произведения: среди темпов умеренного характера можно назвать *poco allegretto* (Бишоф), *Allegretto* (Шмид-Линднер и Муджеллини), *Andante* (Барток); более быстрые темповые варианты присутствуют в следующих редакциях: *Allegro moderato* (Черни, Лонго), *Vivace ma non Allegro* (Бузони), *Vivace quasi Andante* (Риман).

И. Браудо, анализируя темповые различия в многочисленных трактовках, как раз сравнивает исполнительские интерпретации современных пианистов, в том числе рассматриваемых в нашем исследовании [2, с. 56]. По мнению авторитетного музыковеда, исполнение 48 прелюдий и фуг Баха Г. Гульдом и С. Фейнбергом отличается высоким темпом, тогда как М. Юдина «достигает уравновешенных результатов в своих темповых решениях». Нужно отметить, что сегодня самые известные и признанные мастера играют Баха значительно быстрее, чем во времена барокко, возможно, это связано с экспрессивной динамикой «темпоритма» нынешнего века.

Динамичный темп исполнения прелюдии *gis-moll* (130 ударов в минуту) соответствует вдохновенно-романтическому, даже экспрессивно-«дионисийскому» темпераменту С. Фейнберга. Г. Гульд в этом темпе (128 ударов в минуту) эффектно представляет свою феноменально четкую и неповторимо-индивидуальную «клавесинную» артикуляцию. Исполнение М. Юдиной (118 ударов в минуту) отличается волевым воодушевлением, внутренне заданным с первых же звуков активным импульсом. В противоположность им С. Рихтер выбирает более умеренный темп, что соответствует 105 ударам в минуту. При этом он никак не выглядит менее инициативным в эмоциональном плане. Рихтеровская интерпретация фуги в темповом аспекте по-своему уникальна, но подражание ей таит в себе определенный риск для исполнителя: резкий темповый перепад между частями может создать ощущение «торможения» движения. В исполнении великого мастера фуга в таком темпе звучит благородно и одухотворенно.

Динамика как фактор выразительности и компонент музыкальной драматургии цикла *gis-moll* — интересный объект исследования в интерпретационных версиях этого произведения. Динамический спектр, который применяют пианисты в четырех привлеченных к анализу исполнительских версиях цикла, представлен творчески и удивительно индивидуально.

Наиболее показательным является различие в динамическом нюансировании исполнителями фуги и особенно заключительного раздела. Так, громкий «финал» предлагают С. Фейнберг и Г. Гульд.

У Фейнберга — постепенное динамическое завершение, когда последние звуки произведения замирают, но за последней вибрацией звука все еще мыслится продолжение, которое звучит уже в воображении исполнителя и слушателя, очарованного повествованием фуги, подобно взгляду, задумчиво уходящему вдаль — за пределы конечной тоники.

У Гульда: окончание фуги — самая высокая ступень эмоционального подъема и волевого воодушевления, вершинный рубеж, завоеванный всей предыдущей логикой внутреннего динамического роста. Завершение фуги достигает максимального для всего произведения порога громкости, смысл которого воспринимается следующим образом: утверждение активного творческого духа, триумф личности.

Иной вариант осмысления динамического параметра фуги и ее окончания дает С. Рихтер. Пианист никоим образом не нарушает уравновешенной гармонии звучания, не прибегает к специальным динамическим эффектам, — их заслоняет рациональное и одушевленное интонирование разветвленной полифонической ткани, таящей в своих недрах собственные динамические резервы. В его игре присутствует высшая всеохватность всех микродинамических отклонений единственным динамическим «обручем». Тем и обусловлено, в частности, согласование динамики начала и конца фуги: благодатная тишина мудрого и взвешенного слова и возвращение в конце произведения к исходной динамической константе. Исполнение фуги Рихтером вызывает у слушателя высшее эстетическое переживание — как баховской музыки, так и творчески индивидуального «произношения» ее интерпретатором.

В исполнительской версии М. Юдиной динамика фуги обусловлена ее эмоциональным смыслом. Начало фуги звучит умеренно *piano*, что дает возможность пианистке, обладающей «властной энергетикой» и внутренним волевым потенциалом, то уходить в едва ощутимые стихии безмолвной тишины, то прорываться в сверкающие крещендо. Быстрый темп создает ощущение ярких динамических вспышек, в конце фуги исполнительница выстраивает мощный заключительный каданс, сопровождающийся динамическим всплеском.

Артикуляция — еще одна из художественных загадок, которая предстает перед исполнителем в его интерпретации цикла *gis-moll* из II тома ХТК Баха. Баховский нотный текст в этом отношении — своеобразная *tabula rasa*, без указанных на ней подробным образом конкретных артикуляционных рекомендаций автора. Исполнителю следует творчески и самостоятельно восполнить этот «пробел», опираясь не только на собственную художественную интуицию, но и на профессиональную компетентность.

Из широкого спектра артикуляционно-штриховых решений и находок, которыми обозначены индивидуально неповторимые исполнения рассматриваемого произведения пианистами XX века, выделим отдельные, наиболее показательные. Так в прелюдии отдельного осознания заслуживает артикулирование аккордов ее первого и третьего тактов.

У С. Рихтера наблюдаем точно выдержанную их продолжительность и полное уравнивание аккордовой основы с моторикой верхнего слоя фактуры, без какого-либо специального штрихового его выделения из звуковой ткани. Художественным результатом является гармония, не нарушаемая никаким субъективно-психологическим подтекстом.

С. Фейнберг поступает иначе, в соответствии со своим романтически экспрессивным видением музыкальной поэтики Баха: укорачивает звучание аккордов, придавая им обостренный артикуляционный оттенок, порывистый импульс.

Творческая фантазия Гульда порождает новое альтернативное решение — молниеносный арпеджированный всплеск на аккордах, чем явно и недвусмысленно придает тонус в звучании в прелюдии. Активно-действенный порыв, свойственный его исполнительской манере, заявлен уже с первых звуков произведения и вносит в его образный строй позитивно-энергетический заряд.

Ряд специфических артикуляционных решений наблюдается и в фуге. Например, показательной для исполнительского стиля пианистов деталью является артикулирование баса в 49–50 тактах. С. Рихтер интонирует его связно, тягуче, без заметных цезур — бесконечным кантиленным распеванием каждого звука. В исполнении С. Фейнберга присутствует художественно-поэтическое начало. На фоне доминирующего легато, плавного перетекания звука в звук, пианист артикуляционно выделяет восходящие двузвучные мотивы — в тактах 45, 46, 56 (в партии левой руки) — как отражение декламационных оборотов, красноречивого жеста. Творчески-исполнительскому прочтению образной семантики фуги Г. Гульдом аналогов нет. Это решение является полным антиподом как артикуляционной, так и художественно-концепционной версии. Например, в проведении главной темы фуги каждое из ее проведений приобретает каждый раз другой артикуляционный узор, в котором присутствует постоянно обновляемая в ней комбинация *legato*, *staccato* и *non legato*. Кажущаяся импровизационность (в целом характерная для барочной традиции [9]) основана на рациональном основании — идеи артикуляционно-характеристического выделения темы в контексте полифонического многоголосия. Вместе с тем в игре Г. Гульда заложено огромное творческо-волево воодушевление, выразительный энергетический тонус: в ней

не *dolente*, не печаль лирико-философского размышления определяют традиционно интерпретируемое «лицо» фуги *gis-moll*, а жажда самореализации творческой воли.

Могут ли приведенные исполнения служить ориентиром для подражания? Это зависит от самого исполнителя. Прослушивание записей великих мастеров скорее будет служить поводом для подтверждения или корректировки собственной интерпретационной концепции. Одному исполнителю какая-то трактовка будет ближе, другая вызовет противоречивое впечатление. Другой исполнитель найдет в записи вдохновение для собственной интерпретации. Таким образом, в современной педагогической практике интерпретатор может опираться на тот или иной вариант, наиболее соответствующий его ощущению стиля композитора, представлению об образном содержании произведения и, в конце концов, будет соответствовать его артистическому темпераменту.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бодки Э. Интерпретация клавирных произведений И.С. Баха. — М.: Россия-Малс, 1993. — 388 с.
2. Браудо И. Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе. — Л.: Музыка, 1979. — 72 с.
3. Диденко Ю.В. Креативный уровень развития исполнительских компетенций у студентов-пианистов в вузе // Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке. — 2023. — № 5 (25). — С. 67-75.
4. Друскин Я.С. О риторических приемах в музыке И. С. Баха / Я.С. Друскин. — СПб.: Композитор, 2005. — 136 с.
5. Мильштейн Я.И. «Хорошо темперированный клавир» И.С. Баха и особенности его исполнения. — М.: Музыка, 1967. — 378 с.
6. Протопопов В. История полифонии в её важнейших явлениях. Западноевропейская классика XVIII-XIX веков. — М.: Музыка, 1965. — 614 с.
7. Ройтерштейн М.И. Практическая полифония. Учебное пособие. — М.: Просвещение, 1988. — 158 с.
8. Скребков С.С. Черты нового в инструментальной фуге И.С. Баха // Теоретические наблюдения над историей музыки. — М.: Музыка, 1978. — С. 158–174.
9. Томас А.О., Майковская Л.С. Музыкально-риторическая традиция в импровизационных формах эпохи барокко (на примере «Пассакальи и фуги до минор BWV 582 для органа И.С. Баха) // Искусство и образование. — 2023. — № 1 (141). — С. 48-55.
10. Фейнберг С.Е. Пианизм как искусство / Под ред. В.А. Натансон. Изд. 2-е, доп. — М.: Музыка, 1969. — 598 с.
11. Чугаев А. Особенности строения клавирных фуг Баха. — М.: Музыка, 1975. — 225 с.
12. Щербакова А.И. Барокко в творчестве Г.Перселла и его современников // Искусствоведение. — 2022. — № 1. — 34-43
13. Южак К. Некоторые особенности строения фуги И.С. Баха: Стретта в фугах «Хорошо темперированного клавира». — М.: Музыка, 1965. — 104 с.

REFERENCES

1. Bodki E. Interpretaciya klavirnyh proizvedenij I.S. Baha. — M.: Rossiya-Mals, 1993. — 388 p.
2. Braudo I. Ob izuchenii klavirnyh sochinenij Baha v muzykal'noj shkole. — L.: Muzyka, 1979. — 72 p.

3. Didenko YU.V. Kreativnyj uroven' razvitiya ispolnitel'skih kompetencij u studentov-pianistov v vuze // Vestnik MGIM imeni A.G. SHnitke. – 2023. – № 5 (25). – Pp. 67-75.
4. Druskin YA.S. O ritoricheskikh priemah v muzyke I. S. Baha / YA.S. Druskin. — SPb. : Kompozitor, 2005. — 136 p.
5. Mil'shtejn YA.I. «Horosho temperirovannyj klavir» I.S. Baha i osobennosti ego ispolneniya. — M.: Muzyka, 1967. — 378 p.
6. Protopopov V. Istoriya polifonii v eyo vazhnejshih yavleniyah. Zapadnoevropejskaya klassika HVIII-HIIH vekov. — M.: Muzyka, 1965. — 614 p.
7. Rojtershtejn M.I. Prakticheskaya polifoniya. Uchebnoe posobie. — M.: Prosveshchenie, 1988. — 158 p.
8. Skrebkov S.S. CHerty novogo v instrumental'noj fuge I.S. Baha // Teoreticheskie nablyudeniya nad istoriej muzyki. — M.: Muzyka, 1978. — Pp. 158–174.
9. Tomas A.O., Majkovskaya L.S. Muzykal'no-ritoricheskaya tradiciya v improvizacionnyh formah epohi barokko (na primere «Passakal'i i fugi do minor BWV 582 dlya organa I.S. Baha) // Iskusstvo i obrazovanie. — 2023. — № 1 (141). — Pp. 48-55.
10. Fejnberg S.E. Pianizm kak iskusstvo / Pod red. V.A. Natanson. Izd. 2-e, dop. — M.: Muzyka, 1969. — 598 p.
11. CHugaev A. Osobennosti stroeniya klavirnyh fug Baha. — M.: Muzyka, 1975. — 225 p.
12. SHCHerbakova A.I. Barokko v tvorchestve G. Persella i ego sovremennikov // Iskusstvovedenie. — 2022. — № 1. — Pp. 34-43.
13. YUzhak K. Nekotorye osobennosti stroeniya fugi I.S. Baha: Stretta v fugah «Horosho temperirovannogo klavira». — M.: Muzyka, 1965. — 104 p.

Хань Шо

аспирант

ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»

e-mail: userqwerty2504@gmail.com

Han Shuo

Postgraduate student

St. Petersburg State Institute of Culture

К ВОПРОСУ ОБ ИСПОЛЬЗОВАНИИ НОВЫХ МЕТОДОВ ОБУЧЕНИЯ ВОКАЛУ В НАЧАЛЬНЫХ ШКОЛАХ КИТАЯ

Статья посвящена уточнению особенностей китайской вокальной педагогики для младших школьников на современном этапе. Автором предпринята попытка проанализировать недостатки традиционного китайского метода вокального обучения в начальной школе. В ходе исследования намечен вектор развития и оптимизации вопроса об использовании новых методов обучения вокалу. Представлен авторский инновационный комплексный метод вокального обучения для начальной школы «5+», включающий пять основных методов: игровой, музыкально-повествовательный, мультимедийный, групповой (метод сотрудничества), физическо-двигательный.

Ключевые слова: начальные школы Китая, обучение вокалу, вокальные методы, учитель музыки, музыкальное восприятие, мультимедиа.

ON THE USE OF NEW VOCAL TEACHING METHODS IN PRIMARY SCHOOLS IN CHINA

The article is devoted to clarifying the features of Chinese vocal pedagogy for younger schoolchildren at the present stage. The author attempts to analyze the disadvantages of the traditional Chinese method of vocal teaching in elementary school. In the course of the study, the vector of development and optimization of the issue of using new methods of vocal training is outlined. The author's innovative integrated method of vocal training for primary school "5+", including five main methods, is presented: game, musical-narrative, multimedia, group (method of cooperation), physical-motor.

Keywords: primary schools in China, vocal training, vocal techniques, music teacher, musical perception, multimedia.

В настоящее время в китайской педагогике музыкального образования отмечается интерес к развитию вектора оптимизации детского вокального обучения. Во многом это обусловлено отсутствием новых методик, обобщающих лучшие достижения вокальной педагогики, отсутствием их внедрения в учебный процесс начальных школ Китая. Предпринимаются попытки анализа достижений и недостатков современного вокального образования в Китае, намечаются возможные пути развития. Остановимся более подробно на некоторых недостатках традиционного китайского метода вокального обучения в начальной школе, известного как «рассказывающий» метод.

1) Отсутствие взаимодействия учеников с учителями и одноклассниками

«Рассказывающий» метод обучения вокалу часто ориентирован на учителя, который делает упор на передачу знаний и демонстрацию навыков, но игнорирует интерес учащихся и их размышления о содержании песен, которые они изучают. Подобная односторонняя модель обучения может легко привести к тому, что учащиеся займут пассивную позицию в процессе обучения вокалу, поскольку им не хватает активного

участия в занятиях и глубокого понимания содержания музыки. На это указывает в своей статье Чжун Ханьцзюнь из Педагогического университета Чанши: «в классах, где преобладают традиционные методы преподавания вокальной музыки, у учеников мало возможностей для взаимодействия с учителями, и у учеников меньше мотивации к обучению» [1, с. 98].

Педагог ранее провел выездное исследование в начальной школе Миндэ в городе Чанчунь и многократно наблюдал за уроками вокала. В ходе одного из таких наблюдений автор отметил, что преподаватель, ведя урок по вокалу и рассказывая о песне «Маленький кораблик», использовал методику одностороннего обучения с акцентом на учителе. На начале урока вокала, с целью достижения учебных задач по пониманию культурного контекста и эмоционального содержания песни, учитель потратил первые 5 минут на рассказ о жизни автора, затем еще 10 минут объяснил творческий контекст и смысл текста песни. Затем учитель записал ноты песни на доске, провел совместное исполнение с учениками и рассказал основные приемы вокального исполнения. Подобная методика не позволяет ученикам задавать вопросы учителю, делиться своим пониманием песен с другими учащимися. Они также не имеют возможности продемонстрировать свои личные вокальные способности в классе.

2) Проявление недостаточной активности учащихся в учебном процессе

Учитель из Экспериментальной начальной школы Цзянсу провинции Цзянху Ю Тинтин отмечает в своей статье, что «в обучении вокалу в начальной школе наиболее распространенным методом является использование учителем рассказов, объяснений и демонстраций» [3]. Автор считает, что в классах, где преобладает такая модель, у ученика отсутствует активный учебный подход. На уроках вокала ученики начальной школы обычно сталкиваются с проблемами недостатка концентрации внимания, высокой подвижности и нестабильного эмоционального контроля. Монотонные и однотипные методы вокального обучения и узконаправленные учебные подходы не могут удовлетворить разнообразные учебные потребности учеников.

Например, на уроке вокала в начальной школе Миндэ в Чанчуне урок был посвящен песне «Я люблю тебя, Родина». Учитель первые 10 минут уделил детальному объяснению смысла текста песни. В течение этих 10 минут он заметил, что два ученика уже переключили свое внимание на вид за окном. Затем, когда учитель начал читать текст, пятеро его учеников не проявили никакой активности. Их активность была направлена на другие виды деятельности, а не на учебный материал. У них были разные степени равнодушия к учебному процессу. Эти наблюдения подтверждают, что традиционные методы вокального обучения могут привести к проблемам с концентрацией внимания, неправильным отношением к учебному процессу и негативному эмоциональному отношению к обучению вокалу у младших школьников.

3) Игнорирование учителем индивидуальных различий учеников в классе

Традиционный метод вокального обучения подчеркивает принцип «равенства» в отношении учеников, что непосредственно приводит к тому, что учителя используют одни и те же методы обучения для различных учеников. Такой подход игнорирует индивидуальные различия учащихся. Учитель из начальной школы Тяньцунь в городе Вэньшань провинции Шаньдун Ли Гуаньин в своей статье «Поверхностный анализ модели управления образованием в начальной школе с точки зрения ориентации на человека» [3] подробно рассматривает осуществление идеи «ориентации на человека» педагогами начальной школы. Подобная позиция исходит от концепции образования, поддерживаемой Министерством образования Китая, согласно которой «ученик – это самостоятельная личность» и «ученик – уникальная личность».

В ходе местного исследования в начальной школе экспериментального типа в округе Нунань, автор отметил, что в некоторых малых городах Китая у учеников имеется различный учебный опыт и выражены разные черты характера. В группе учащихся экспериментальной начальной школы некоторые испытуемые ранее уже получили вводное обучение в классе вокала в детском саду и обладают базовыми знаниями в этой области. Они проявляют более высокую уверенность в себе в изучении вокального искусства и обладают относительно хорошим чувством ритма и интонации в исполнении песен. Некоторые учащиеся, хотя и получали предварительное обучение по вокалу, имеют относительно слабое чувство интонации и ритма. Есть также ученики из сельских районов, которые не занимались ранее вокалом. Они не имеют основных знаний по теории музыки, и их интонация и ритм часто оставляют желать лучшего. Это приводит к тому, что некоторые учащиеся из сельских районов сталкиваются со следующими проблемами: неуверенность в собственных силах, недостаток самоуверенности и неспособность к самовыражению.

Наблюдения автор показали частичное использование методики обучения, ориентированной на индивидуальные особенности учащихся. Во время обучения исполнению песни «Я люблю свой дом», некоторые школьники с предварительным опытом обучения вокалу проявляли недостаток концентрации и чрезмерную уверенность в своих знаниях базовых принципов. Это указывает на то, что эта группа учащихся, возможно, слишком хорошо знакома с учебным материалом, что приводит к пренебрежению к учебе и чрезмерной уверенности в своих способностях. В то же время те учащиеся, которые не имеют опыта предварительного обучения вокалу, проявляют страх перед учебой и самоуничтожающее поведение. Это отражает их беспокойство и неуверенность при получении новых знаний.

4) Отсутствие практического опыта и применения знаний в области вокала учащимися из сельских районов

Учитель Хэ Инбо из посёлка Мяоджиэцзян города Вуган в своей статье «Как эффективно использовать общественные средства в сельских школах» указывает на то, что «во многих малых сельских школах Китая существует ряд проблем, таких как неудобства в транспортной доступности, ограниченный доступ к информации, недостаток инфраструктуры, ограниченные финансовые средства и т. д. Различия в культурных взглядах и понимание приводят к тому, что руководство сельских начальных школ и родители учеников предпочитают направлять ограниченные ресурсы на математику, китайский язык и английский язык, чтобы обеспечить базовые образовательные потребности» [4]. Поэтому большинство китайских сельских начальных школ отводят второстепенное значение культурным и художественным мероприятиям.

В сельских районах Китая начальные школы редко организывают для учащихся вокальные вечера и различные мероприятия, связанные с вокалом. Школьникам не хватает практического опыта и применения знаний в этой области. В данном контексте учителя музыки в начальной школе должны четко следовать требованиям Министерства образования Китая, направленным на преодоление традиционных методов вокального обучения, сосредоточенных главным образом на передаче основных теоретических знаний по вокалу. Учителя музыки должны создавать больше практических возможностей в области вокала с целью повышения общего качества обучения в сельских начальных школах Китая.

Во время местного исследования в начальной школе деревни Шуанчэн автор провел статистический анализ культурных и художественных мероприятий и соревнований с использованием опросов и анализа данных. Результаты показывают, что в период с января 2022 года по декабрь 2023 года в Начальной школе деревни Шуанчэн

было проведено 3 культурных мероприятия: один раз – маленький футбольный турнир, один раз – конкурс ораторского искусства, и один раз – конкурс рисунков. Школа провела всего один раз небольшой вокальный конкурс в 2019 году, и один раз зимой 2018 года был организован школьный праздник.

Анализ недостатков традиционного метода обучения вокалу в Китае, учет текущей практики в китайских начальных школах, позволил разработать **инновационный комплексный метод вокального обучения для начальной школы «5+»**. Этот метод направлен на устранение недостатков традиционного подхода к обучению вокалу и соответствие актуальным потребностям учащихся современной начальной школы. Этот новый комплексный метод называется «5+». Число «5» символизирует использование пяти основных методов обучения, взаимодействующих между собой. «+» указывает на то, что учитель может гибко применять эти пять методов в зависимости от потребностей, дополняя инновации с учетом индивидуальных особенностей и условий школы.

Первый метод обучения – «Метод обучения в форме игры» – включает в себя игровой метод в вокальное обучение с целью стимулирования интереса и активности учащихся. *Второй* – «Музыкально-повествовательный метод» – направлен на сочетание музыки с эмоционально насыщенными рассказами для более глубокого понимания учащимися эмоциональной стороны музыки. *Третий метод* – «Мультимедийный вспомогательный метод обучения» – способствует использованию современных технологий для разнообразного представления материала и повышения образовательного опыта учеников. *Четвёртый* – «Групповой метод сотрудничества» – направлен на развитие у учащихся навыков сотрудничества и командной работы через групповые активности. И последний, *пятый метод* обучения – «Физическо-двигательный» – включает в себя сочетание двигательных навыков с вокальными техниками.

Рассмотрим более подробно каждый из представленных выше методов.

1) Метод обучения в форме игры

Метод обучения вокалу в форме игры в начальной школе представляет собой инновационный метод, включающий интеграцию вокального обучения в игровой контекст посредством введения игровых элементов – различных заданий, наград и т.д., что делает обучение увлекательным. Метод направлен на стимулирование интереса к вокальным занятиям, повышение активности школьников в учебном процессе. Варианты игр на уроках вокала в начальной школе могут быть разнообразными и зависят от числа учащихся в классе и уровня обучения.

2) Музыкально-повествовательный метод

основан на интеграции вокальных сочинений с эмоционально насыщенным повествованием, что позволяет формировать познавательный интерес учащихся, способствует развитию воображения, музыкально-эстетического восприятия, музыкального мышления. Метод направлен на преодоление традиционного «рассказывающего» метода преподавания. Погружение в вокальную музыку через сюжеты рассказов позволяет учащимся более глубоко почувствовать и понять эмоции и смысл песен, повышая эффективность обучения вокалу в начальной школе.

В качестве примера приведем обсуждение на уроке песни «О пастухе Ван Эрсяо», когда учитель в качестве основы для рассказа обращается к реальному историческому событию в китайской истории – «Событию 7 июля». Повествование учителя дает возможность учащимся самостоятельно исследовать содержание песни, что вызывает определенные эмоции у младших школьников. Учащиеся в свою очередь делятся своим пониманием и интерпретацией истории и текста песни через групповые обсуждения.

Таким образом, музыкально-повествовательный метод обучения позволяет успешно развивать эмоциональную отзывчивость на музыку у школьников, способствует расширению общего кругозора.

3) Мультимедийный вспомогательный метод обучения

Настоящий метод объединяет в процесс вокального обучения различные мультимедийные элементы – аудио и видео, изображения. Это позволяет учителям музыки более наглядно демонстрировать учебный материал, делая его интересным и привлекательным для учащихся начальных школ. Мультимедийный метод предполагает использование современных технологий – электронных устройств, проекторов, звуковых систем и др.

Подобный формат в вокальном обучении школьников начальных классов позволяет более конкретно понимать абстрактные понятия вокальной техники. В качестве примера приведем использование медицинских изображений, что дает возможность наглядно объяснить места резонанса при пении. Можно также использовать аудиозаписи различных версий одной и той же песни, исполненной разными вокалистами, что позволит сравнить методы исполнения и технику пения различных артистов. Продуктивно включение исторических видеоматериалов, поясняющих историю сочинения с целью расширения знаний учащихся. Учитель может также создавать простые учебные видеоролики, демонстрируя навыки исполнения песен, методы произношения и т. д., чтобы предоставить учащимся более наглядные и конкретные показы. Повторный просмотр видеоматериалов во внеучебное время будет способствовать более эффективно повторению пройденного материала учащимися.

4) Групповой метод сотрудничества

В начальной школе вокальное обучение в форме группового сотрудничества – это метод обучения, направленный на взаимодействие и взаимопомощь между учениками. Для концентрации внимания учащихся учитель начинает с постановки вопроса, затем, в зависимости от уровня подготовки формирует группы по необходимости. Этот метод решения проблем через групповые обсуждения способствует взаимопомощи младших школьников в процессе обучения вокалу, развитию навыков решения проблем и социальных навыков.

5) Физическо-двигательный метод обучения

Настоящий метод обучения основан на методике ритмической гимнастики известного педагога-музыканта Эмиля Жака-Далькроза. Метод подчеркивает важность включения двигательных движений учащегося в процесс вокального обучения, что позволяет непосредственно взаимодействовать с музыкой, чувствовать и выражать ритм и мелодию сочинения, а также постепенно расширять свое понимание его содержания. Физическо-двигательный метод обучения позволяет учащимся тренировать вокальные навыки и чувство ритма в непринужденной обстановке, что способствует постоянному интересу школьников к обучению вокалу.

Таким образом, новый метод обучения вокалу для начальной школы «5+» не только комплексно использует различные методы обучения в сочетании друг с другом, но также предоставляет учителям музыки широкие возможности для индивидуального творчества. Гибкость метода «+» заключается в том, что учителя могут в соответствии с индивидуальными особенностями учащихся, конкретными условиями школы и образовательными ресурсами использовать пять базовых методов обучения и на их основе дополнительно разрабатывать содержание и методику обучения, чтобы соответствовать различным потребностям учащихся в обучении вокалу в начальной школе Китая на разных уровнях. Этот гибкий и комплексный метод обучения предоставляет младшим школьникам более насыщенный, интересный и богатый опыт обучения вокалу.

ЛИТЕРАТУРА

1. Чжун Ханьцзюнь. Применение методов преподавания вокальной музыки на уроках музыки в начальной и средней школе / Чжун Ханьцзюнь // Художественное мировоззрение. – 2021. – № 30. – С. 98–99.
2. Ю Тинтин. Предварительное исследование по применению методов преподавания вокальной музыки на уроках музыки в начальной школе / Ю Тинтин // Научно-популярные сказки. – 2018. – № 45. – С. 47–48.
3. Ли Гуаньин. Поверхностный анализ модели управления образованием в начальной школе с точки зрения ориентации на человека / Ли Гуаньин // Образование и карьера. – 2020. – № 9. – С. 44–45.
4. Хэ Инбо. Как эффективно использовать общественные средства в сельских школах / Хэ Инбо // Хэнань Образование. – 2023. – № 12. – С. 12–13.

REFERENCES

1. Chzhun Han'czjun'. Primenenie metodov prepodavanija vokal'noj muzyki na urokah muzyki v nachal'noj i srednej shkole / Chzhun Han'czjun' // Hudozhestvennoe mirovozzrenie. – 2021. – № 30. – Pp. 98–99.
2. Ju Tintin. Predvaritel'noe issledovanie po primeneniju metodov prepodavanija vokal'noj muzyki na urokah muzyki v nachal'noj shkole / Ju Tintin // Nauchno-populjarnye skazki. – 2018. – № 45. – Pp. 47–48.
3. Li Guan'in. Poverhnostnyj analiz modeli upravlenija obrazovaniem v nachal'noj shkole s točki zrenija orientacii na cheloveka / Li Guan'in // Obrazovanie i kar'era. – 2020. – № 9. – Pp. 44–45.
4. Hje Inbo. Kak jeffektivno ispol'zovat' obshhestvennye sredstva v sel'skih shkolah / Hje Inbo // Hjenan' Obrazovanie. – 2023. – № 12. – Pp. 12–13.

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ

Портнова Ирина Васильевна

кандидат искусствоведения, доцент кафедры ландшафтной архитектуры
ФГБОУ ВО «Российский государственный аграрный университет – МСХА
им. К.А.Тимирязева»
e-mail: irinaportnova@mail.ru

Portnova Irina V.

Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of Landscape
Architecture
Russian State Agrarian University - MSHA
them. K.A. Timiryazeva

КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ЭКСКУРСИЙ ПО ЗОЛОТОМУ КОЛЬЦУ МОСКВЫ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ СТУДЕНТА ЛАНДШАФТНОГО АРХИТЕКТОРА

Аннотация. Предметом статьи является культурологический аспект экскурсий по Золотому кольцу Москвы в образовательном процессе студента-ландшафтного архитектора. Цель статьи - рассмотрение памятников русских городов в качестве экскурсионных объектов, складывающихся в целостный историко-культурный пласт богатого отечественного наследия. Затрагиваются просветительский, исторический, художественный аспекты экскурсии, которые включаются в общую мировоззренческую и смысловую категорию ее изучения. Отмечается, что анализ архитектурных памятников в окружающей, исторически сложившейся среде в ракурсе указанных аспектов, позволит увидеть целостную картину национальных особенностей русской архитектуры, подчеркнув значимый ценностно-ориентационный взгляд на окружающее. Особенно он оказывается важным в образовательном смысле для студенческой аудитории. Непосредственное знакомство с архитектурными памятниками рождает живую мысль и восприятие, формируя целостный образ, что представляется особенно важным в современном мире с развернутой системой новейших визуальных коммуникаций, зачастую имитирующих саму жизнь. Поэтому все более возрастает значимость экскурсии, которая демонстрирует характер непосредственного живого общения.

Ключевые слова: культура, ландшафтная архитектура, экскурсия, наследие, русский город, памятник, архитектура.

THE CULTURAL ASPECT OF EXCURSIONS ALONG THE GOLDEN RING OF MOSCOW IN THE EDUCATIONAL PROCESS OF A LANDSCAPE ARCHITECT STUDENT

Abstract. The subject of the article is the cultural aspect of excursions along the Golden Ring of Moscow in the educational process of a landscape architect student. The purpose of the article is to consider the monuments of Russian cities as excursion sites that form an integral historical and cultural layer of rich national heritage. The educational, historical, artistic aspects of the excursion are touched upon, which are included in the general ideological and semantic category of its study. It is noted that the analysis of architectural monuments in the surrounding, historically established environment from the perspective of these aspects will allow us to see a

holistic picture of the national characteristics of Russian architecture, emphasizing a significant value-oriented view of the environment. It turns out to be especially important in an educational sense for the student audience. Direct acquaintance with architectural monuments gives rise to vivid thought and perception, forming a holistic image, which seems especially important in the modern world with a developed system of the latest visual communications, often imitating life itself. Therefore, the importance of an excursion, which demonstrates the nature of direct live communication, is increasingly increasing.

Keywords: culture, landscape architecture, excursion, heritage, Russian city, monument, architecture.

Введение

Всеобщая компьютеризация современного общества в конце XX-начале XXI века привела к кардинальным изменениям во всех сферах жизни и воздействовала на туристическую область - экскурсоведение. Отличительная черта нашего времени заключается в том, что экскурсия приобрела общественно значимую коммуникационную функцию в широком смысле слова. Речь идет не столько о сфере общения в рамках проводимой экскурсии, но о важности ее воздействия и влияния на широкие слои населения.

Целью статьи явился анализ структуры экскурсий архитектурно-художественной направленности, включенных в образовательный процесс студента, изучающего ландшафтную архитектуру. В параллели к изучаемым на аудиторных занятиях дисциплинам по истории архитектуры, истории искусств, истории садово-паркового искусства экскурсия представляется уникальной сферой. Делается акцент на мировоззренческий аспект как ценностный фактор познания мира и самого себя, формируя культуру личности. Для достижения цели использован системный *метод* изучения феномена экскурсоведения, который включает в себя историческую, культурологическую часть. Исторический метод позволяет дать оценку закономерностям развития данного явления, а культурологический рассмотреть экскурсию в контексте культуры современного мира.

Экскурсия - относительно новое образовательное звено познания мира и взаимодействия между людьми. В старое время аналогом экскурсии было путешествие, которое устраивалось преимущественно в религиозных целях. Начиная с XVIII века, экскурсия проникла в сферу образования. Постепенно в построении экскурсии выстраивалась система методов, опирающихся на научные достижения, соответствующие потребностям общества. Philip Scranton и Janet F. Davidson отмечают, что экскурсия в XX веке стала массовым явлением и она способна отражать культурные особенности стран [12]. Для этого она должна быть высоко профессиональной. Yildirim, Gulsun, Ozbek, Ozlem, Kilinc, Seyhun Caglar, Tarinc, Abdullah указывают на высокий статус гидов, их соответствию на мировом уровне. Гид буквальным образом погружается в особенности национальных культур, на фоне мирового культурного пространства исследует их идентичность [13]. Рассматривая теорию и практику экскурсионного дела, Betty Weiler, Rosemary Black также говорят о значимой роли экскурсовода, могущего осветить разнообразные тенденции времени в какой бы образовательной сфере он не участвовал, знакомил ли с парками и садами, локальными региональными особенностями как в узком, так и в широком смысле [14]. Заметим, что исследователи в области экскурсоведения детально сосредоточены на этом вопросе. Например, зарубежные авторы Marc Mancini [15], Barbara Abramoff Levy, Sandra Mackenzie Lloyd, Susan Porter Schreiber [16], А.В.Кабачкова [1] дают классификацию методов проведения экскурсий и рекомендации практикующим экскурсоводам, когда речь заходит о психологии и межличностном

общении в группе. Очевидно, что настрой в группе формирует волну интереса и открытость в общении. При этом организаторы и гиды призваны учитывать все поведенческие нюансы, начиная с этапа формирования замысла экскурсии и до завершающего этапа. Sutanto Leo в своей книге «English for Professional Tour Guiding Services» дает конкретные руководства, в частности, говорит о значимом моменте приветствия туристов, предложения им интересных мест маршрута. Он полагает, что важно уделять должное внимание разработке туристических брошюр и планирования комплексных туров [17]. Отечественные исследователи также пишут об организации туристического дела. Так, А.В.Кабачкова справедливо оценивает экскурсионную методику как основу профессионального мастерства. Н. Макастрова [2], А.П.Дубрович [3], Ускова Т, Ильин В, Гулин К. [4] ведут разговор о современном состоянии и будущем туристической отрасли в России, рассматривая вопросы «предпринимательской мудрости», в частности, развития туристических комплексов, экскурсионного обслуживания, важности экскурсоведческой практики. Нельзя не принять во внимание суждения Н.А. Добриной, которая освещает вопрос инноваций в туризме, создания профессиональной квалификационной структуры при подготовке туристических кадров, способах применения современных технологий при проведении экскурсий [5].

В конце XX-начале XXI века складывается взгляд на экскурсию, в основе которого лежит этическое и эстетическое отношение к рассказу и показу как уникальной коммуникационной ценности. С нашей точки зрения это важная ступень на пути формирования современного цивилизованного общества. Об эстетическом смысле культуры нашего времени рассуждают на страницах своей книги Arnold W. Foster, Judith R. Blau [18]. Согласимся с мнением Lothar Bisky [19], который считает, что эстетическое воспитание и восприятие делает человеческое сердце более восприимчивым к явлениям окружающего мира, а общество гибким в сфере общения, обладающим «моральной чувствительностью». Напрямую это связано с экскурсоведением, выступающее социальной областью с тесными коммуникативными связями. Поэтому выбранный нами аспект культурно-коммуникационной и эстетической сущности современной экскурсии имеет актуальность. Если отечественное экскурсоведение формировалось в основном в недрах системы школьного образования и долгое время было компетенцией музеев, то сейчас туризм имеет значимость в широком культурологическом аспекте. Еще в конце XIX- начале XX века, когда развитие экскурсионной деятельности сопровождалось открытием разных научных обществ [6], а в 1970-80- е годы был разработан основной объем экскурсионной тематики [7], в дальнейшем эта тенденция стала доминирующей. Данный принцип, связанный с качеством подачи информации, наполненностью ее содержанием, основанным на научных достижениях, существенно расширяет мировоззренческий круг слушателей. Ю.Н.Александров считает, что экскурсионная деятельность в России начиналась прежде с экскурсионной практики, а затем была осмыслена в теории [8, с.9]. Эта важная ступень взаимодействия теории и практики позволяет взглянуть на экскурсию в широком мировоззренческом аспекте. Экскурсии по Золотому кольцу Москвы дают возможность увидеть мир малой родины в целостном познавательном-эстетическом качестве, тем более эти места отличаются яркой культурно-исторической насыщенностью.

Экскурсии по Золотому кольцу Москвы

Просветительский аспект

Экскурсия как культурный феномен в XX веке приобрела широкое развитие. Она формировалась в контексте общей культуры и служила эталоном познания и удовлетворения эстетических потребностей. По мнению Е.И.Лелиной «с философской точки зрения экскурсионный процесс – это многомерное познание мира» [9, с. 264].

Автор справедливо говорит о познании мира в многомерном качестве. Посещая русские города Золотого кольца Москвы, студенты - экскурсанты получают знания не только в области теории и истории русской архитектуры, но и расширяют свой кругозор, наглядным образом изучая декоративно-прикладное искусство, скульптуру, живопись и другие синтетические искусства. Здесь важно сказать, что культурные особенности эпохи, которые и формируют соответствующую картину мира, раскрываются особым художественным образом, а именно через призму архитектурной конструкции, скульптурной формы или живописного сюжета и других историко-художественных знаков. Все они формируют целостное видение мира в ракурсе культуры определенной эпохи, раскрытию которой способствует ряд приемов, в частности, широко используемый панорамный показ, когда объект предстает в контексте и во взаимосвязи всего окружения или прием реконструкции, предполагающий воссоздание ранее утраченного образа. Не менее важный прием локализации события, обращает внимание экскурсантов на особенности конкретного места. Зрительное сравнение позволяет выявить характерные индивидуальные качества изучаемого объекта [10, с.126, 127]. Особая роль экскурсии наблюдается в учебном процессе ландшафтного архитектора. Студент получает дополнительную возможность знакомства с характером местности, ее рельефных, географических особенностей, усадеб, садов и парков, на которых исторически сложились архитектурные формы. Хороший пример реализации указанных приемов в постижении национальных особенностей русской архитектуры дает история старых московских дорог. Насыщенностью информации отличается история Ярославской дороги, ранее называемой «Царской», «Троицкой», ведущей на богомолье в Троице-Сергиеву лавру, и знакомящей с многими достопримечательностями на этом пути. Отличительным фактом эпохи, значимым культурным акцентом явились Царские путевые дворцы, которые ранее можно было видеть со стороны знаменитой Ярославки (не сохранились). Зрительно реконструируя их архитектурный облик и описывая царские поезда, держащие путь в монашескую обитель, которых было много в ту пору наряду с постоянно путешествующими богомольцами-путниками всех сословий, странниками и юродивыми, представим, насколько востребованной была эта дорога и какую роль она играла в культуре. Проезжая старинные села и города: Тайнинское, Мытищи, Пушкин, Софрино, Хотьково, погружаясь в любопытную топонимику сельской местности с ее населенными пунктами, реками, прудами, лесами и перелесками, рукотворными памятниками, находясь во власти символов, экскурсанты постигают смысл дорог, как значимый культурный пласт. Здесь сложился разносторонний портрет русского человека во всех характерных и типических чертах, который так наглядно проявился в указанном историческом пространстве. Например, посещая «Абрамцево», студенты знакомятся с многообразной культурой серебряного века: меценатством, организацией литературных, художественных кружков, ремесленнических центров, творчеством известных художников: В.Васнецова, В.Поленова, В.Серова, М.Врубеля и др. Они проникаются атмосферой прудов, лесов, понимают специфику организации русской мелкопоместной усадьбы. Экскурсант непременно оценит культурную самобытность русских городов. Замечательные образцы: Сергиев Посад, Переславль Залесский, Ростов Великий – обители «русской святости» со своими знаменитыми храмами, монастырями, подворьями, так естественно расположенными на равнинных и холмистых просторах русской земли, культурный смысл которых постигается в порядке знакомства с их архитектурой, живописью, предметами прикладного искусства церковного назначения и пр. Совсем другой пример – дворцово-парковый ансамбль «Архангельское» - настоящий «подмосковный Версаль», демонстрирует иной срез русской культуры. Дворцы, павильоны, скульптура, регулярный парк с множественными объектами топиарного искусства буквально «включают»

посетителя в атмосферу культуры XVIII столетия с ее просветительскими идеями и распространением большого классицистического стиля. Это только единичные примеры, демонстрирующие культурный срез, который в полной мере может быть реализован в тематических экскурсиях по Золотому кольцу.

Исторический аспект

Рассмотрим исторический аспект, еще ближе знакомящий студентов с национальными факторами русской истории. В качестве примера возьмем исторически значимый княжий град Владимир и былинный Муром. Они знакомят экскурсантов с культовой и гражданской архитектурой XIII-XVIII веков. Владимир сохранил редкие памятники древнерусского зодчества XII-XIII веков и доносит историю князя А.Боголюбского, его намерения и стремления превратить Владимир в столицу русского государства. Муром на Оке предстает истинным «былинным градом», хранящим сказания об Илье Муромце, святых покровителях семьи Петра и Февронии, в культуре которого так много переплетенных языческих и христианских символов, объединенных в целостный исторический синтез. Скажем и о Звенигороде – древнем живописном «городке» Подмосковья, который знаменит местоположением - на крутых холмах левого берега Москвы-реки. Еще до христианской эры эта земля известна славянскими племенами вятичей, оставившими могильники с курганными насыпями XII века. Когда при князе Юрии Звенигородском Звенигород становится великокняжеской резиденцией, он обретает все признаки средневекового города – дошедшие до сегодняшнего времени - земляные валы крепости. Кремль средневекового города предстает краеугольной летописью русской истории и архитектуры. В нем истоки, проявление русского духа, силы и мечты. Его архитектурный ансамбль, вся композиция с доминантой главного собора свидетельствуют о мастерстве и раскрывают летопись русской истории. Оказываясь на территории Кремля, экскурсант наглядно оценивает исторически сложившуюся композиционную схему строений. Также много исторического на пути в Тверь и Великий Новгород. Тверь – главная почтовая артерия, указывающая на Петербург XVIII века. «Перспективная» дорога, которая строилась по указу Екатерины II и отразила все трудности путешествия, сделанная из бревен и песка, приводила буквально в полумертвое состояние путников. Участь путешествующих облегчилась, когда в XIX веке она приобрела покрытие из щебня и камня. Тверь на Волге – «малый Петербург», предстанет перед взором наблюдателей в своем европейском облике, который сложился после пожара. Экскурсанты знакомятся с творениями столичных архитекторов: М Казакова, В.Обухова, А.Квасова, П. Никитина. Они застраивали город по указу самой Екатерины II с широким имперским размахом. Тверь была любимица императрицы и здесь она реализовала все свое имперское величие. Студент получает возможность наглядно оценить хорошо сохранившуюся каменную застройку времен Екатерины, которая, по праву занимает видное место после Рима, Версаля, Петербурга. Посетив Екатерининский путевой дворец (императорский XVIII, сегодня - Тверская картинная галерея с сохранившимся дворцовым убранством залов, студент наглядным образом воссоздает картины прошлого с ушедшей культурой дворянского быта. Еще один пример. Центром ремесел и рукоделий северо-западной части Руси, сослуживших славу по всей России и за ее пределами (золотошвей, ювелиры, резчики по кости, кузнецы, гончары) стал Торжок. Обозревая древнюю архитектуру города: кремль, храмы и богатые подворья, творения архитектора Н.А.Львова - создателя архитектурно-паркового комплекса с каскадной системой прудов, арочным мостом, гротами, экскурсант одновременно погружается в атмосферу Древней Руси и просвещенного XVIII столетия. «Каменная симфония» построек – настоящая находка для ландшафтного архитектора. На территории комплекса - знаменитая липовая аллея, шедшая к главному дому усадьбы - вариант

регулярной парковой части поместья, уникальные памятники деревянного зодчества: церкви, часовни, жилые и хозяйственные постройки XVIII–XIX веков Тверской земли.

В целом, знакомство с архитектурой русских городов формирует «картину мира», в которой не только звучат идеи Богородичного культа, богатырства, выявляется феномен личности С.Ражонежского, А.Рублева и других сподвижников русской земли, заложивших основы русского христианского менталитета, но и формируется осознание исторической закономерности ландшафтной городской, сельской усадебной местности, их особенностей.

Художественный аспект

В ходе экскурсий, когда раскрывается тема и демонстрируется зрительный ряд, оказывается осязаемой предметно-чувственная форма осматриваемых памятников, что в итоге рождает эстетическое восприятие. Эстетический принцип несет непосредственный эмоциональный отклик. Н.А. Балюк считает, что художественный образ города и сельского поселения выступают основными объектами показа историко-архитектурной экскурсии [11, с. 185]. Автор был прав, когда считал, что сущность феномена архитектуры раскрывается непосредственно на архитектурной экскурсии, полагая, что архитектура «формирует для человека эстетику пространства, психологически комфортную среду обитания. Язык архитектуры передает статику, динамику общества, отражая мировоззрение и общественное сознание каждой эпохи» [11, с. 177]. Видимое начинает восприниматься глазами самого художника. Впечатляют уникальные памятники белокаменной архитектуры - Золотые ворота, Успенский и Дмитриевский соборы, церковь Покрова на Нерли во Владимире. Определяя самобытные черты архитектуры владимиро-суздальской школы: использование белого камня, пропорциональные соотношения крестово-купольного храма, самобытность архитектурного и скульптурного оформления фасадов, общий поэтический строй памятников, студенты на живых примерах учатся художественно-композиционному мастерству, постигая вечные законы искусства. Созерцая палаты угличских князей, полихромные храмы Ярославля, колокольню, в Калязине, вырастающую из водных волжских просторов - всю древнюю русскую красу, студенты наглядно оценивают организацию пространств, доминанты и акценты в архитектурной композиции. Если вернуться в историческую плоскость Переславля, экскурсант может провести две логические параллели: личность А.Невского и собор, два образа – две интерпретации. Вновь, параллели и сопоставления: там же храм Александра Невского и Владимирский собор XVIII века на территории бывшего Богородицко-Сретенско Новодевичьего монастыря. Следующая параллель: Монастырь и икона Владимирской Богоматери. Понимая исторический срез эпох, можно дать оценку архитектурному и культурному синтезу, а созерцание просторов озера Неро, на берегу которого и расположился древний город, наводит на мысль органического и безупречного мироустройства. Студент, изучающий ландшафтную архитектуру, проектируя сады и парки, малые архитектурные формы, видит многочисленные примеры природной и рукотворной организации местности. Аналогичным образом, знакомясь с Ростовским кремлем: средоточием культуры и искусства Древней Руси, центром митрополии: духовной, архитектурной и художественной сокровищницы XVII века, словно смотря глазами героев советского фильма Леонида Гайдая «Иван Васильевич меняет профессию» и одновременно взором современного зрителя, студенты понимают концепцию «Града небесного» и «сада Эдема», которые существовали в библейской интерпретации и в представлении митрополита Ионы Сысоевича, а теперь звучат в их головах, рождая новые идеи.

Следующий пример. Колорит древнего славянского города Коломны, его незабываемые архитектурные памятники. XVII-XVIII веков в вариантах шатровой

архитектуры, неоготики, классицизма, местного архитектурного шедевра, как церковь Николы на Посаде с уникальной стройной горкой кокошников (XVIII), рисуют картину архитектурной романтики, воспитывая вкус к художественной стилистике. Конечно, были в истории нестыковки, как произошло в Юрьеве-Польском при восстановлении обрушившегося Георгиевского собора, что впоследствии привело к его неправильной «сборке». Московский зодчий и подрядчик В. Д.Ермолин «собрал заново», но в другом порядке. Путь пролегал от первозданной поэтики владимирских соборов к причудливому «хаосу» антропоморфных и зооморфных существ на фасадах собора. Однако при этом культурный и художественный смысл не утрачен. Рельефные изображения до сих пор привлекают посетителей.

Тема «архитектурной поэтики» в целостном культурологическом срезе Северо-Востока Руси особенно звучно выражена в храме Покрова на Нерли. «Поэма в белом камне», создает лирический, эстетический настрой на восприятие идеального совершенного архитектурного образа. Поэтому в памяти всплывает ряд поэтических аналогий с русской песенной культурой, полетом птицы, изящной пластикой лебедя и пр. Храм, органично вписанный в природную среду, учит формированию пространства, воспитывает глаз смотрящего в ракурсе совершенной формы. Любопытная мифология или Христианство на фасадах владимирских соборов являют очевидный синтез рельефной орнаментики со славянскими, романскими чертами, погружая взгляд смотрящего в целый спектр художественных закономерностей и воспитывая его художественный вкус на безупречных образцах.

Заключение

В заключении отметим, что экскурсия историко-архитектурной направленности, способствует пробуждению интереса к богатому наследию русского прошлого, способствует формированию художественного вкуса, общей духовной культуры. Экскурсия, представляющая собой наглядный процесс познания человеком окружающего мира, не только способна сконцентрировать важные идеи времени, выступая как целостное культурно-коммуникационное явление, она открывает горизонты современного миропонимания. Принципы, концепции, идеи, сложившиеся в истории, служат той базой, на основе которой формируются новые подходы и художественно-стилевые выражения. Особенно это важно для ландшафтного архитектора, формирующего архитектурную среду. В свою очередь экскурсионная методика, сложившаяся в XX веке, во всех своих структурных качествах, спецификой, особенностями зрительного ряда (показа) и другими важными методическими приемами и сегодня служит плодотворной базой для специалистов соответствующей области. Сформированные в ходе практики идеи, позволяют в высокой степени корректности поставить ряд существенных проблем методики экскурсоведения, которая может быть полезна в качестве образовательной дисциплины, предполагающей использование принципов интеграции со смежными дисциплинами, находящимися во взаимосвязи с историей, философией, эстетикой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кабачкова А.В. Актуальные проблемы физической культуры, спорта, туризма и рекреации: материалы IV Всероссийской с международным участием научно-практической конференции студентов и аспирантов, г. Томск, 21 апреля 2016. – Томск: СТТ, 2016. – 540 с.
2. Макастрова Н. Как развивать туризм в России. Диалоги с практиками: монография. Москва: Консалтинговая компания Конкретика. – 2014. – 467 с.
3. Дубрович А.П. Организация туризма: учеб. пособие. – Санкт-Петербург: Питер, 2012. – 320 с.

4. Ускова Т., Ильин В., Гулин К. Развитие сферы туризма: повышение эффективности использования потенциала территорий. Региональная научно-практическая конференция. Сборник докладов. Вологда, ИСЭРТ РАН. – 2013. – 312 с.
5. Добринина Н.А. Экскурсоведение: учеб. пособие. Москва: Флинта, 2013. – 288 с.
6. Логинов Л.М., Рухлов Ю.В. История развития туристско-экскурсионного дела: учебное пособие. – Москва: Турист, 1989. – 77 с.
7. Ильина Е.Н. Туроперейтинг: организация деятельности: монография. – Москва: Финансы и статистика, 2005. – 480 с.
8. Александров Ю.Н. Экскурсия как искусство: монография. – Москва, Берлин: Директ-Медиа, 2021. – 189 с.
9. Лелина Е.И. Организация информационно-экскурсионной деятельности: учебное пособие. – Санкт-Петербург: изд-во Санкт-Петербургского университета, 2022. – 276 с.
10. Скобельщина А.С., Шарухин А.П. Технологии и организация экскурсионных услуг: учебник для академического бакалавриата. – Москва: Юрайт, 2018. – 262с.
11. Балюк Н.А. Экскурсоведение: учеб. пособие для вузов. – Москва: Издательство Тюменского государственного университета, Юрайт, 2019. – 235 с.
12. Philip Scranton, Janet F. Davidson. The Business of Tourism: Place, Faith, and History. University of Pennsylvania Press, 2007. 288 p.
13. Yildirim, Gulsum, Ozbek, Ozlem, Kilinc, Ceyhun Caglar, Tarinc, Abdullah. Cases on Tour Guide Practices for Alternative Tourism. IGI Global, 2020. 351 p.
14. Betty Weiler, Rosemary Black. Tour Guiding Research: Insights, Issues and Implications. Channel View Publications, 2014. 224 p.
15. Макс Mancini. Conducting Tours: A Practical Guide. Cengage Learning, 2012. 272 p.
16. Barbara Abramoff Levy, Sandra Mackenzie Lloyd, Susan Porter Schreiber. Great Tours: Thematic Tours and Guide Training for Historic Sites. Rowman Altamira, 2002. 176 p.
17. Sutanto Leo. English for Professional Tour Guiding Services. Gramedia Pustaka Utama, Jakarta, 2016. 342 p.
18. Arnold W. Foster, Judith R. Blau. Art and Society: Readings in the Sociology of the Arts. SUNY Press, 1989. 513 p.
19. Lothar Bisky. The Cultural Content of Education Unipub, 1979. 100 p.

REFERENCES

1. Kabachkova A.V. Actual problems of physical culture, sports, tourism and recreation: materials of the IV All-Russian scientific and practical conference of students and postgraduates with international participation, Tomsk, April 21, 2016. Tomsk : STT, 2016. 540 p.
2. Makatrova N. How to develop tourism in Russia. Dialogues with practitioners: a monograph. Moscow: Concretika Consulting Company. 2014. 467 p.
3. Dubrovich A.P. Organization of tourism: studies. stipend. St. Petersburg: Peter, 2012. 320 p.
4. Uskova T, Ilyin V, Gulin K. Development of the tourism sector: increasing the efficiency of using the potential of territories. Regional scientific and practical conference. Collection of reports. Vologda, ISERT RAS. 2013. 312 p.
5. Dobrina N.A. Guided tours: studies. stipend. Moscow: Flint, 2013. 288 p.
6. Loginov L. M., Rukhlov Yu. V. The history of the development of tourist and excursion business: a textbook. Moscow: Tourist, 1989. 77 p.
7. Ilyina E.N. Tour operating: organization of activities: monograph. Moscow: Finance and Statistics, 2005. 480 p.

8. Alexandrov Yu.N. Excursion as art: a monograph. Moscow, Berlin: Direct Media, 2021. 189 p.
9. Lelina E.I. Organization of information and excursion activities: a textbook. St. Petersburg: Publishing House of St. Petersburg University, 2022. 276 p.
10. Skobeltsina A.S., Sharukhin A.P. Technologies and organization of excursion services: textbook for academic bachelor's degree. Moscow: Yurait, 2018. 262s.
11. Balyuk N.A. Guided tours: studies. a manual for universities. Moscow: Tyumen State University Publishing House, Yurait, 2019. 235 p.
12. Philip Scranton, Janet F. Davidson. The Business of Tourism: Place, Faith, and History. University of Pennsylvania Press, 2007. 288 p.
13. Yildirim, Gulsun, Ozbek, Ozlem, Kilinc, Ceyhun Caglar, Tarinc, Abdullah. Cases on Tour Guide Practices for Alternative Tourism. IGI Global, 2020. 351 p.
14. Betty Weiler, Rosemary Black. Tour Guiding Research: Insights, Issues and Implications. Channel View Publications, 2014. 224 p.
15. Макс Mancini. Conducting Tours: A Practical Guide. Cengage Learning, 2012. 272 p.
16. Barbara Abramoff Levy, Sandra Mackenzie Lloyd, Susan Porter Schreiber. Great Tours: Thematic Tours and Guide Training for Historic Sites. Rowman Altamira, 2002. 176 p.
17. Sutanto Leo. English for Professional Tour Guiding Services. Gramedia Pustaka Utama, Jakarta, 2016. 342 p.
18. Arnold W. Foster, Judith R. Blau. Art and Society: Readings in the Sociology of the Arts. SUNY Press, 1989. 513 p.
19. Lothar Bisky. The Cultural Content of Education Unipub, 1979. 100 p.

Русина Светлана Викторовна
член Союза дизайнеров России,
старший преподаватель кафедры дизайна,
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»
e-mail: yursvetlana@yandex.ru

Rusina Svetlana V.
Member of the Russian Union of Designers,
senior lecturer of the design department,
Crimean University of Culture, Arts and Tourism

«МЕРЧ» КАК РАЗНОВИДНОСТЬ СУВЕНИРНОЙ ПРОДУКЦИИ

Аннотация. Мерч – совершенно новый феномен в области производства, дистрибьюции и трейдинга рекламно-сувенирной продукции, хотя производственные и торговые практики, напрямую связанные с мерч-продукцией, безусловно, опираются и на определенный опыт прошлых лет. Исследователям еще предстоит как серьезное концептуально-теоретическое осмысление данного явления, так и выработка принципов его гражданско-правовой регуляции. В настоящее время автор статьи считает необходимым предложить адекватный понятийный аппарат, обозначить возможные границы применимости термина «мерч» в его современном значении.

Ключевые слова: мерч, брендинг, логотипирование, сувенирная продукция, реклама, имидж.

“MERCH” AS A TYPE OF SOUVENIR PRODUCTS

Annotation. Merch is a completely new phenomenon in the field of production, distribution and trading of advertising and souvenir products, although production and trading practices directly related to merch products are, of course, based on certain experience of past years. Researchers still have to undertake both a serious conceptual and theoretical understanding of this phenomenon and the development of principles for its civil regulation. Currently, the author of the article considers it necessary to propose an adequate conceptual apparatus, to outline the possible boundaries of applicability of the term “merch” in its modern meaning.

Keywords: merch, branding, logotype, souvenirs, advertising, image.

«Мерч» как инновационное понятие в современной рекламе, брендинге, имиджелогии, обозначающее определенные категории товаров (одежды, ее элементов, аксессуаров и т. п.), вошел в более или менее широкий обиход и стал едва ли не обязательным атрибутом любого бренда благодаря Демне Гвасалия в 2016 году: до модного показа грузинского дизайнера в Париже не предполагалось, что мерч могут носить люди, не связанные напрямую с брендом. «В 2016 году Демна Гвасалия сломал наше представление о традиционном мерче. Он представил в весенне-летней коллекции Vetements футболку, которую носят курьеры DHL. Партию смели с прилавков за несколько недель. Став креативным директором Balenciaga, Гвасалия сделал еще более скандальный коллаб – синие сумки-баулы ИКЕА, а недавно, на парижской Неделе моды, показал клатч в виде пачки чипсов Lay’s. Границы стиля стерлись, за последние пять-шесть лет появились десятки интересных дизайнерских коллабораций. Вот лишь несколько примеров – музей Ван Гога и Vans, «Союзмультфильм» и Puma, Off-White и ИКЕА, «Олово» и Найджел Кейборн для футбольного клуба «Динамо». Поэтому

неудивительно, что корпоративный мерч, который еще пару лет назад был обязательной униформой, например, только для курьеров, продавцов или бортпроводников, стал пользоваться популярностью и у офисных сотрудников» [1].

Актуальность теоретической разработки вопросов, связанных с феноменом «мерч», сопровождается в настоящее время дефицитом специально посвященных ему научных исследований. Теоретической базой настоящей работы выступили немногочисленные труды П. Л. Лихтера [2], Д. С. Поповой и Н. Г. Антонченко [3], А. А. Ивановой и Ю. В. Юденичевой [4].

С целью формирования первичного понятийного аппарата и определения границ применимости термина «мерч» в его актуальном значении, в исследовании применялись: нормативно-системный, логический, диалектический, сравнительный, теоретико-прогностический и другие методы познания.

Основная функция у мерч-продукции та же, что и у сувениров как таковых, – эмоционально-психологическая, способствующая закреплению позитивного импринтинга в восприятии, воспоминаниях и т. п., относящихся к конкретным объектам. Мерч распространяется, как правило, с одной из двух основных целей:

1) использовать уже наработанный имидж популярных компаний и/или индивидов для продажи связанных с их образом сувенирных товаров. Это особый вид товаров – брендированные, обязательно имеющие собственный уникальный логотип (наряду с другими фирменными элементами брендирования шрифт, цвета, элементы брендбука бренда, tone-of-voice копирайтеров).

2) «представлять» такие товары-сувениры могут влиятельные лица – так называемые «инфлюэнсеры» или ЛОМы (лидеры общественного мнения), широко известные торговые бренды, новые, но демонстрирующие стабильный рост компании – как торговые, так и производственные. Они либо предоставляют соответствующие права сторонним юридическим лицам по использованию своих имен и товарных знаков, либо сами организуют производство, рекламирование и продажу использующих эти имена и трейд-марки товаров. Как правило, это товары более высокого качества; предполагается, что люди покупают их потому, что являются «фанатами» (поклонниками) того или иного лица или хотят поддержать компанию или группу, продающую эти товары.

3) обратная цель – популяризация малоизвестных компаний и/или индивидов посредством, опять же, продажи связанных с их образом сувенирных товаров (часто – товаров повышенного спроса, также выполняющих в данном контексте функцию сувенирной продукции), призванной закрепить этот образ в массовом сознании покупателей.

Вторая из указанных целей пока еще связывается с производством и продажей мерч-продукции существенно реже, чем первая, но и она быстро становится актуальной для проблемной сферы мерча. Понятно, что главная цель любого бизнеса – получение и постоянное увеличение прибыли; обе выделяемые нами цели распространения сувенирной мерч-продукции выступают как различные стратегии достижения этой главной цели. Эти стратегии носят преимущественно рекламный характер и за последние несколько лет успели доказать свою высокую эффективность даже при сравнении с такими уже традиционными инструментами рекламы, как телевидение, радио, уличные экраны или билборды и т. п.

Мерч есть по существу одна из современных разновидностей сувенирной продукции. «Потребителям уже недостаточно получать стандартизированные товары, им нужны впечатления, отвечающие их уникальным эстетическим и культурным предпочтениям» [2]. Главные специфические характеристики мерч-продукции, сильно выделяющие ее в общей массе других сувенирных товаров, заключается в следующем.

Базовая часть покупателей мерча конкретной компании или физического лица представляет собой особое субкультурное образование, объединяющее поклонников («фанов») данной компании или лица. Такое субкультурное объединение сегодня принято обозначать словом «фэндом» – от английского *fan*, «фанат». Характерно, что эта «базовая часть» покупателей мерч-продукции не обязательно выступает также и преобладающей в процентном соотношении. Главное ее отличие – активность, способствующая распространению связанных с данным мерчем идей и образов и тем самым – росту его популярности также и среди покупателей, не считающих себя принадлежащими к конкретному «фэндому».

Само слово «мерч» поначалу использовалось в узких кругах торговых работников как сокращение от «мерчендайзинг», поскольку мерч действительно имеет прямое отношение к стратегии продвижения тех или иных товаров, то есть к «мерчендайзингу» как таковому. По сути, стратегии использования мерча сами по себе выступают как один из новых элементов классического мерчендайзинга. В связи с этим полагаем необходимым сделать небольшое отступление о роли мерчендайзинга в современной коммерции.

В общем смысле мерчендайзинг подразумевает теорию и практику демонстрации, маркетинга и продажи товаров розничным потребителям. Однако мерчендайзинг в широком смысле охватывает фактически все категории товаров, которые могут быть куплены или проданы, – т.е. любого выставленного на продажу товара – будь то сырье или готовые продовольственные продукты, одежда, мебель, строительные материалы и т.д. Использование же понятия «мерч», как правило, предполагает в первую очередь продукцию «фирменную» – брендированную и логотипированную.

Бывшее поначалу, как уже указывалось, простым сленговым сокращением, слово «мерч» получило быстрое и широкое распространение. Аналитики товарного рынка отмечают, что даже в Гугл-поиске начиная с 2004 г. поисковый запрос «Рекламные продукты» (Promotional products) постепенно сокращался, а преобладающим для описания брендированных товаров (имеющих логотипы) быстро стало именно слово “merch” [Swag]. Соответственно, несмотря на свое «сленговое» происхождение, «мерч» к настоящему времени уже «должен считаться полноправным термином в маркетинге, так как на сегодняшний день это понятие активно употребляется современными потребителями, практически ни одно событие не обходится без “мерча”. Концерты, форумы, тренинги, конференции и не только, используют “мерч” как инструмент, позволяющий повысить лояльность, популярность бренда, и даже приносит дополнительный доход. <...> сейчас “мерч” используется, как показатель идентификации или принадлежности к какой-либо группе, организации, событию» [4].

С другой стороны, следует иметь в виду, что рассматриваемое нами значение слова «мерч» (как сокращение от «мерчендайзинг» и его производная) выступает как достаточно однозначное только *вне* англоязычного сообщества, которое продолжает широко употреблять слово “merch” (от которого, собственно, и происходит слово “merchandise”) в обоих значениях – и в указанном нами новом, и как привычное «товар».

В то же время стоит учитывать различие в трактовке между термином “merch” и еще двумя популярными английскими терминами, “swag” и “merchandise marketing”. Swag, представляя собой акронимическое сокращение от Stuff We All Get («Вещи, которые мы все получаем»), обычно обозначает бесплатно раздаваемую – а не продаваемую – рекламную продукцию. Схожий смысл имеет и “merchandise marketing” («товарный маркетинг») – такая форма маркетинга, которая также использует бесплатную раздачу рекламных товаров для повышения узнаваемости бренда и лояльности клиентов. Правда, можно встретить также и сочетание “free merch” («бесплатный мерч»), но его

применяют в отношении достаточно узкой категории товаров; это такая форма стимулирования торговли, в рамках которой посредники получают некоторое количество товара бесплатно, а «оплатой» с их стороны служит заказ этого товара на конкретные суммы.

Поскольку «мерч» как термин вошел в широкий оборот достаточно недавно, общепринятых его дефиниций пока не существует. Даже наиболее авторитетный американский словарь Мерриам-Уэбстер, хотя и приводит в своей онлайн-версии само слово “merch”, но определений ему не дает, ограничиваясь указанием части речи (noun, т. е. существительное) и несколькими примерами словоупотребления:

«Хвала тому, кто придумал фонарик “AC/DC devil horns” [AC/DC – мегапопулярная в течение десятилетий рок-группа. – О. Э.] стоимостью 20 долларов, проданный вчера вечером на прилавках с мерчем, поскольку его широкое использование в аудитории эффективно подчеркивало мрачные моменты между песнями и значительно добавляло общего веселья». «Музей переработал свой <...> мерч для выставки» и др. [Merch].

Мы рассматриваем мерч как разновидность брендированной и логотипированной рекламно-сувенирной продукции, создание и продажа которой выполняют следующие функции: повышение индекса узнаваемости конкретного бренда, команды или исполнителя; совершенствование их имиджа в массовом сознании; повышение лояльности и доверия потребителя путем удовлетворения его собственных социально-психологических потребностей; сопутствующий этим процессам и выступающий как их результат рост коммерческой прибыли.

Некоторые авторы предлагают существенно расширить границы понятия «мерч» в сравнении с общеупотребительным на сегодня: «... мерч может быть связан не только с товарами, но и с услугами и нематериальными ценностями. Например, детский праздник по мотивам мультфильма или тематический квест по литературному произведению...» [2].

А. А. Иванова, одной из первых среди отечественных исследователей выбравшая данную сферу объектом своего анализа, определяет мерч как «некую связь аудитории и бренда. Бренд взаимодействует с обществом, и иногда людям хочется причислить себя к определенной социальной группе, группе по интересам, что позволяет им самоидентифицироваться. Человек всегда чувствует себя интересней, когда он знает, что его сфера интересов с кем-то совпадает, соответственно, мерч – это то средство, которое позволяет человеку отнести себя к определенной социальной общности» [6].

Автор подчеркивает связь между понятиями «мерч» и «бренд», «мерч» и «брендинг». Брендinгом определенной продукции или компании (бренда) называют такие рекламные и имиджевые стратегии, которые призваны повысить узнаваемость данного бренда в массовом восприятии, подчеркивают ценности и цели данной компании; соответственно этому растут также и лояльность и доверие со стороны клиентов – а, следовательно, растут и продажи брендированного товара, и прибыль компании. Брендinг влияет на позиционирование бренда и позволяет ему выделяться на фоне конкурентов.

Таким образом, брендирование продукции – одно из важнейших направлений современного мерчендайзинга; и мерч как явление существует в основном именно в рамках этого направления: ведь сувенирная мерч-продукция почти немыслима без своего фирменного логотипа, стиля и т.п.

Самые распространенные на сегодняшний день формы мерча:

одежда: футболки, толстовки, кепки, шарфы, шапки, носки (последние три категории – обычно среди спортивных фанатов, в другой аудитории эти предметы одежды в качестве мерча обычно не распространяются);

аксессуары и атрибутика: браслеты, значки, стикеры, брелки, флажки и флаги, магнитики на холодильник;

посуда: обычно чашки (кружки) или чайные пары;

спортивные принадлежности: например, для скейтерской аудитории – деки для скейтов, шайбы и клюшки для хоккейных болельщиков или мячи для футбольных;

канцелярские принадлежности: ручки, блокноты, открытки и т.п.;

электронная продукция: диски с записью музыкального альбома и т.п.

Наиболее распространен мерч в сферах, изначально связанных с популярностью и даже в определенном смысле «базирующихся» на ней, – в сферах спорта и поп-музыки. Это легко объяснимо: такая «материальная поддержка» любимого исполнителя (музыканта, артиста, спортсмена или его команды) становится сегодня поистине неотъемлемой составляющей отношений между исполнителями и их «фанами». Путем покупки мерча аудитория демонстрирует свою привязанность и признательность исполнителю; последний же получает посредством мерча дополнительный доход. В результате этих параллельных процессов спрос на товары, позиционируемые как непосредственно связанные с любимыми исполнителями и компаниями, демонстрирует, как правило, уверенный и фиксируемый документально рост.

В числе факторов популярности мерч-продукции выделяют также такой важный социально-психологический фактор, как *статус*. Активные участники того или иного «фэндома», во-первых, ощущают свою принадлежность к определенной группе, к чему-то большему, чем они сами «в качестве» отдельных индивидов; потребность к такой принадлежности считается одной из важнейших социальных потребностей личности. Во-вторых, даже если «фан» оказывается среди массы незнакомых ему людей в футболке или кепке «своей» группы, он легко находит там единомышленников и узнается ими. Положительный импринтинг зачастую может подкрепляться даже в тех случаях, когда реакция других людей на демонстрируемую им символику скорее отрицательная: даже такое «отрицание» в очередной раз помогает ему ощутить то самое чувство принадлежности, сопричастности, взаимного признания участников «фэндома».

Таким образом, покупая мерч-продукцию, «фан» тем самым не только выражает свою любовь к представляемым этим мерчем лицам и компаниям, но и раз за разом укрепляет и даже повышает свой статус в означенной группе-«фэндоме». Притом это может относиться не только к поклонникам артистов, музыкальных групп, спортивных команд; сегодня подобные фэндомы могут образовывать и покупатели мерч-продукции из вполне «обычных», то есть не связанных с артистической или спортивной деятельностью, сфер.

В последнее время заметна тенденция коллаборации одних брендов с другими именно в вопросах производства и распространения мерч-продукции. Например, среди скейтеров популярен журнал “Thrasher”, специализирующийся как раз на вопросах скейтинга (одежда, спортивное оборудование, техника исполнения элементов скейтинга и др.). Журнал производит и распространяет собственный мерч – худи, футболки, шапки, куртки-ветровки, – но также выступает и в коллаборации с другими брендами. Например, с очень популярным брендом DC, производящим одежду для скейтеров, сноубордистов и других подобных категорий спортсменов.

Сегодня набирают силу стратегии мерча и в рамках регионального брендинга – специализированный мерч с символикой какого-либо места, города и т. п. Например, в Башкирии популярна одежда с надписью «home», в которой роль буквы «о» выполняет стилизованная карта Башкортостана. Любопытно, что идея этого мерча была предложена на любительском уровне, уфимскими студентами Е. Приземиным и Е. Кожемякиным; со временем она стала популярным логотипом. Это случилось после того, как некоторое

время назад глава Республики Башкортостан Радий Хабиров получил в подарок вещь с этим логотипом и сфотографировался в ней. Как прокомментировал Хабиров в одной из соцсетей, обычно он, как официальное лицо, не принимает подарков – однако именно этот сувенир показался ему таким патриотичным, что он решил его принять. Такая реакция главы республики, а также ее трансляция через соцсети, в которых аккаунт Хабирова имеет множество подписчиков, способствовала быстрому росту популярности изобретенного уфимцами логотипа. На сегодняшний день Приземин и Кожемякин организовали собственную компанию, которая производит подобный мерч для жителей не только Башкирии, но и других регионов Российской Федерации.

В качестве еще одного примера удачного регионального брендинга можно привести кейс фирменного стиля Южного Урала: <https://vc.ru/design/439718-v-kazhdom-iz-nas-zhivet-puteshestvennik-novu-turisticheskij-brend-yuzhnogo-urala>. В фирменном стиле разработаны: логотип, шрифты и цвета, которые используются для коммуникации в мерче. В данном случае мерч выполняет цель брендинга и рекламы туристического бренда Южного Урала.

В связи с активным развитием мерча важной проблемой становится также гражданско-правовое обеспечение оборота мерч-продукции, его официальная регуляция. Как подчеркивает П. Л. Лихтер, совершенствование правоотношений в данной сфере сегодня становится остро актуальным и будет способствовать оптимальному развитию экономических правоотношений как таковых. Автор также указывает на «недостаточную доктринальную проработку вопросов, посвященных правовым аспектам оборота мерч-продукции и мерчандайз-активности, что в свою очередь обуславливает пробелы нормативного регулирования оборота рассматриваемых объектов гражданских прав» [2].

Таким образом, можно констатировать, что интерес к такой разновидности рекламно-сувенирной продукции, как мерч, в настоящее время активно растет как со стороны, условно говоря, представителей «предложения», так и со стороны представителей «спроса». В ближайшее время предполагается буквально взрывное развитие данного тренда в современном маркетинге. Создание мерча, выполняющего много функций поддержки бренда, на данный момент является неотъемлемым инструментом коммуникации для любого бренда на любом уровне: начиная от крупного бренда и заканчивая локальными производителями.

ЛИТЕРАТУРА

1. Как корпоративный мерч стал модным. И точно ли ходить в нем на работу – это нормально? – [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.rbc.ru/life/news/6350ea409a79475650e6cd75> (дата обращения: 27.03.2024)
2. Лихтер П. Л. Гражданско-правовые проблемы регулирования оборота мерч-продукции // Правовая парадигма. – 2022. – Т. 21. – № 2. – С. 163-167.
3. Попова Д. С., Антонченко Н. Г. «Мерч» организации и его влияние на имидж компании // IX Международный молодежный симпозиум по управлению, экономике и финансам: Сб. науч. тр. – Казань, 2020. – С. 398-400.
4. Иванова А. А., Юденичева Ю. В. Мерч как драйвер силы брендинга организации // Будущее науки-2020: Сб. науч. ст. 8-й Международной молодежной научной конференции: в 5 томах. Т. 1. – Курск: ЮЗГУ, 2020. – С. 140-144.
5. Swag vs. Merch: Why Nobody Calls it Swag Anymore. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://community.commonsku.com/blog/nobody-calls-it-swag-anymore-and-thats-a-good-thing> (дата обращения: 27.03.2024)

6. Merch. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/merch> (дата обращения: 25.03.2024)

REFERENCES

1. Kak korporativnyj merch stal modnym. I tochno li hodit' v nem na rabotu – jeto normal'no [[How corporate merch became fashionable. And is it really normal to wear it to work?]. – URL: <https://www.rbc.ru/life/news/6350ea409a79475650e6cd75> (date of application: 27.03.2024)
2. Lihter P.L. Grazhdansko-pravovye problemy regulirovanija oborota merch-produkcii [Civil legal problems of regulating the turnover of merch products] // Pravovaja paradigma. – 2022. – V. 21-2. – Pp. 163-167.
3. Swag vs. Merch: Why Nobody Calls it Swag Anymore. – URL: <https://community.commonsku.com/blog/nobody-calls-it-sweg-anymore-and-thats-a-good-thing> (date of application: 27.03.2024)
4. Popova D. S., Antonchenko N. G.«Merch» organizacii i ego vlijanie na imidzh kompanii [“Merch” of the organization and its influence on the company’s image] // IX International Youth Symposium on Management, Economics and Finance: collection of scientific papers. – Kazan’, 2020. – Pp. 398-400.
5. Merch. – URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/merch> (date of application: 25.03.2024)
6. Ivanova A. A., Judenicheva Ju. V. Merch kak drajver sily brendinga organizacii [Merch as a driver of the strength of an organization’s branding] // Future of Science-2020: Collection of scientific articles of the 8th International Youth Scientific Conference: in 5 volumes. V. 1. – Kursk: Southwestern State University, 2020. – Pp. 140-144.

Ирошников Евгений Сергеевич

ассистент кафедры теории, истории музыки и музыкального исполнительства
ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет»
e-mail: iguitar@yandex.ru

Милованов Александр Дмитриевич

аспирант, ассистент кафедры информатики, информационных технологий и методики
обучения информатике
ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет»
e-mail: alexander.milovanov@gmail.com

Iroshnikov Evgeny S.

Assistant at the Department of Theory, History of Music and Music Performance
Ural State Pedagogical University

Milovanov Alexander D.

Postgraduate Student, Assistant at the Department of Informatics,
Information Technologies and Informatics Teaching Methods
Ural State Pedagogical University

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ФОРМИРОВАНИЮ СПЕЦИАЛЬНЫХ УМЕНИЙ НОТНОГО НАБОРА ДЛЯ КЛАССИЧЕСКОЙ ГИТАРЫ У БУДУЩЕГО УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ

Аннотация. В данной статье рассматривается актуальный на сегодняшний день и один из самых популярных инструментов цифровой инструментальной грамотности для студентов музыкально-педагогических вузов и других педагогических образовательных учреждений под названием Sibelius. Даются некоторые методические рекомендации. Статья носит в первую очередь практический характер и нацелена на широкую аудиторию преподавателей и обучающихся. Авторами даны некоторые рекомендации на примере учебного произведения, написанного специально для данной статьи.

Ключевые слова: цифровая инструментальная грамотность, специальные умения, нотный набор, классическая гитара, будущий учитель музыки.

METHODOLOGICAL RECOMMENDATIONS FOR FORMING SPECIAL SKILLS IN MUSIC SET FOR CLASSICAL GUITAR IN A FUTURE MUSIC TEACHER

Abstract. This paper discusses the currently relevant and one of the most popular digital instrumental literacy tools for students of music and pedagogy and other teacher education institutions called Sibelius. Some methodological recommendations are given. The article is primarily practical in nature and is aimed at a wide audience of teachers and learners. The authors give some recommendations on the example of a teaching work written especially for this article.

Keywords: digital instrumental literacy, special skills, music notation, classical guitar, future music teacher.

В первой половине XX века в СССР было начато массовое музыкальное образование. Каждый советский школьник получил возможность бесплатно посещать профессиональные уроки музыки, которые велись высококвалифицированными специалистами в области музыкальной деятельности. На тот момент только начинали

формироваться первые учебные программы, однако не всегда они в полной мере соответствовали потребностям по обеспечению качественного образования. Учителя музыки пользовались классическим способом показа нотных примеров, который заключался в прописывании музыкального материала на классной доске, предназначенной для нотной записи [7].

Вообще, если окунуться во всеобщую историю, выяснится, что на протяжении нескольких столетий набор табулатур и классического нотного текста осуществлялся путём переписывания, либо записывания под диктовку профессиональным нотным писарем. В то время, когда уже были изобретены и активно использовались печатные машинки для набора текста, нотная запись всё ещё велась классическим образом. Технический сдвиг был произведён изобретателем Робертом Х. Китонем, который в 1936 году запатентовал печатную машинку для набора нотного текста «Keaton Music Typewriter» и начал её серийный выпуск [4]. Это послужило толчком другим инженерам для разработки более совершенных изделий для печатного нотного набора. Благодаря этому, к середине XX века механические аппараты, предназначенные для нотного набора, получили развитие [5].

Данные устройства позволяли набирать профессиональный нотный текст, однако имели очень ограниченные функциональные возможности для внесения правок в уже набранный нотный текст, либо не имели таковых вовсе [6]. По этой причине они пользовались популярностью в первую очередь в музыкальных типографиях и частных издательствах и не подходили в полной мере для осуществления образовательного процесса (не считая случаев, когда дидактическая задача состоит именно в том, чтобы научить школьников и студентов работе с печатной машинкой) [9].

Параллельно с этим активно развивались информационно-компьютерные системы [10]. Электронно-вычислительная техника постепенно стала набирать свою популярность в среде различных специалистов, а спустя некоторое время компьютеры стали доступны даже для массового пользователя. Электронно-вычислительные машины почти полностью вытеснили классические аппараты для текстового набора, поскольку функция набора текста была одной из основных функций компьютера. Простейший функционал по редактированию текста был в составе практически любой операционной системы даже без графического пользовательского интерфейса [3].

При этом, для осуществления компьютерного нотного набора требовалась разработка сложных компьютерных программ. Первая такая программа появилась в конце 1980-х.

С течением времени некоторые советские школы стали получать электронно-вычислительные машины, предназначенные для образовательных целей, что стало способствовать постепенной цифровизации образования [15]. Учителя музыки, как и другие преподаватели, следовали переходу в систему цифрового образования. Таким образом, уже в некоторых советских школах в обиход вошли программы по редактированию и набору нотного текста, создания музыкальных аранжировок [13].

В конце 1990-х-начале 2000-х компьютеризация школ стала проводиться более активно [19]. В связи с этим возникла необходимость в освоении преподавателями музыки в общеобразовательных и музыкальных школах программ нотного набора, таких как MuseScore, Finale, Sibelius, Dorico, Notion, LilyPond, Encore, Score-Cloud, MusicEase и некоторых других [8]. В своей статье мы предлагаем методические рекомендации по освоению основных функциональных возможностей наиболее популярной на сегодняшний день в системе российского музыкального образования программы нотного набора Sibelius на примере авторского произведения [12].

Данная статья представляет актуальный научный интерес для действующих

преподавателей различных образовательных учреждений, таких как сельские, областные и городские музыкальные школы, школы искусств, общеобразовательные школы, музыкально-педагогические училища, училища культуры и искусств, театральные институты, консерватории, педагогические университеты, а также их подразделения, по типу музыкально-педагогических институтов. Основным методом исследования послужил анализ теоретической литературы по теме. Одной из целей исследования является изучение опыта ведущих специалистов в области педагогики музыкальной информатики. Ранее были выделены компоненты цифровой инструментальной грамотности, которые необходимо формировать у будущего учителя музыки. Одним из таких компонентов был выделен навык использования нотных редакторов в процессе подготовки материалов для проведения уроков музыки.

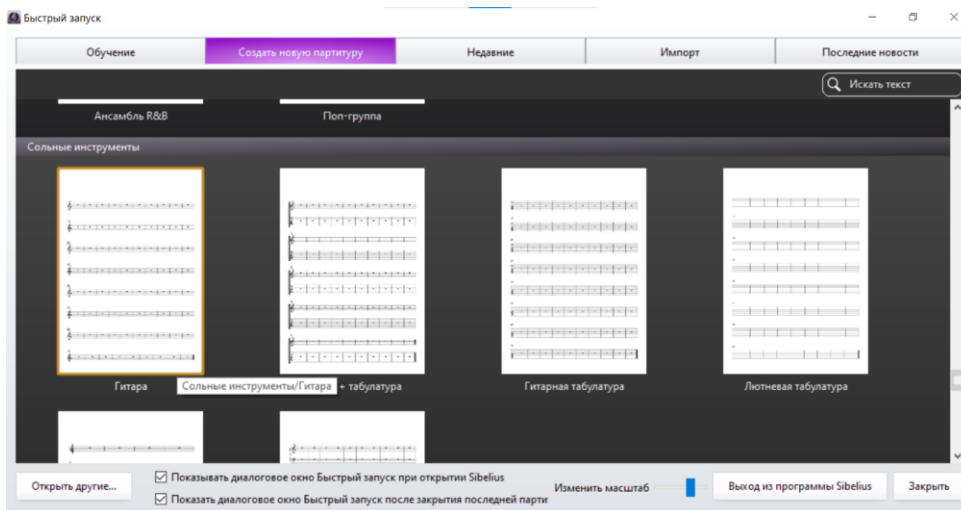
На данный момент наиболее популярными и в то же время простыми для освоения основными группами обучающихся являются такие редакторы как Sibelius, Encore, MuseScore [2]. Программа Sibelius на данный момент является одной из наиболее популярных программ для нотного набора на постсоветском пространстве. По этой причине мы предлагаем выделить наши методические рекомендации на примере данного цифрового инструмента.

В качестве образца для непосредственно методических рекомендаций нами было выбрано произведение одного из авторов (Ирошникова Е.С.) под названием «Свердловское Буги». Данное произведение было написано для классической шестиструнной гитары, обучение на которой ведётся в подавляющем большинстве музыкально-педагогических учебных заведений РФ [4]. По содержанию оно представляет из себя классический социальный танец в стиле 1940-1950-х годов, адаптированный для учебного репертуара классической гитары [1]. Пьеса адресована широкому кругу исполнителей и преподавателей, является несложной для освоения и концертного исполнения.

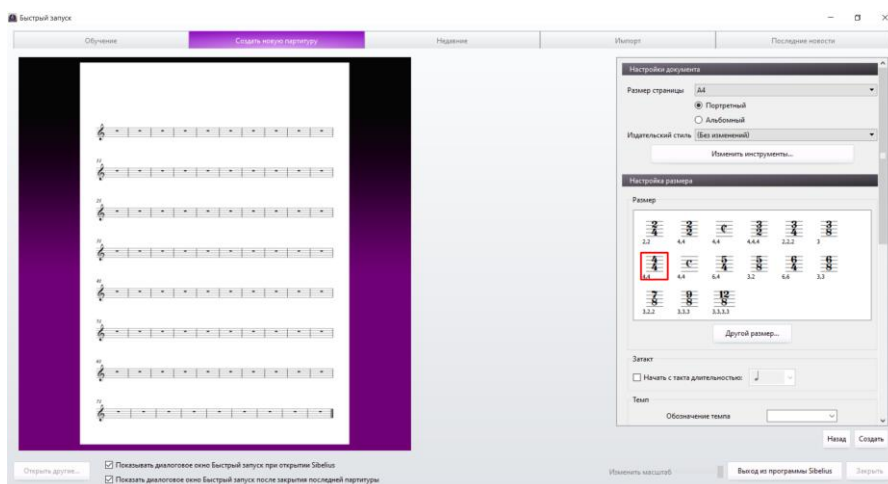
В данной статье представлена авторская рукопись, на примере которой далее будут рассмотрены методические рекомендации по освоению инструмента цифровой инструментальной грамотности Sibelius.



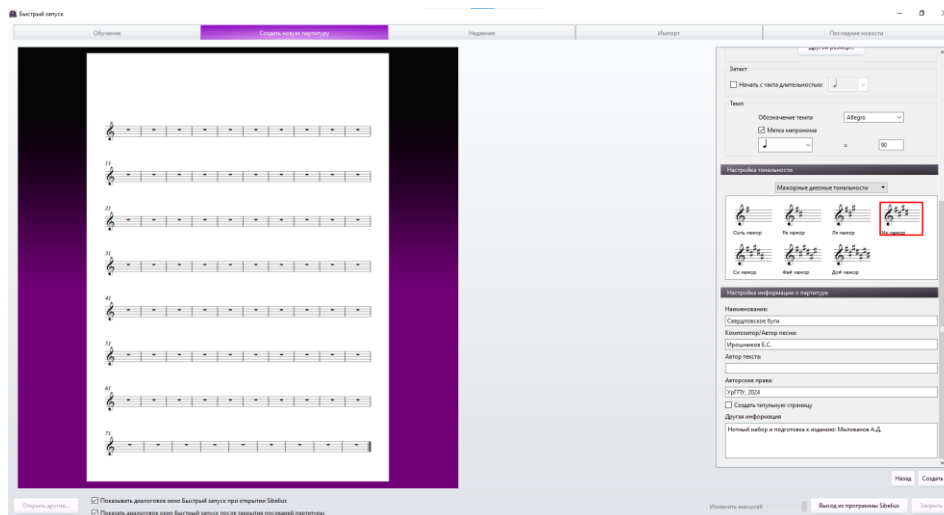
Итак, перейдём непосредственно к программе Sibelius. При входе в программу нас встречает панель быстрого запуска. На данной панели необходимо пролистать вниз до раздела сольных инструментов и выбрать инструмент «Гитара».



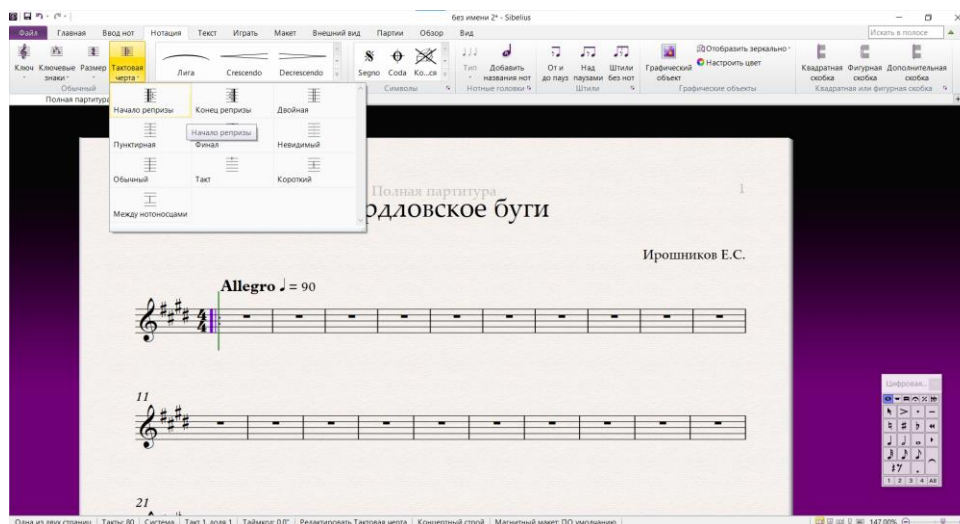
Далее программа выведет окно создания новой партитуры. В данном окне можно выбрать размер страницы, издательский стиль, музыкальный размер, затакт при необходимости.



Кроме того, можно выбрать точное обозначение темпа по метроному, тональность произведения и указать информацию о партитуре (наименование, композитор, автор текста, сведения об авторских правах и прочую информацию). Жмём «Создать».



Переходим во вкладку «Нотация», нажимаем на клавишу «Тактовая черта» и выбираем «Начало репризы». После этого ставим начало репризы в начале такта.



Далее мы начинаем набирать верхний голос. Для этого в окне «цифровая клавиатура» мы выбираем «1 голос» и «восьмую длительность». Для начала набора необходимо во вкладке «Ввод нот» нажать на функцию «Вводите ноты» (или клавишу N на клавиатуре).



После окончания набора 1 голоса в 1 такте, необходимо набрать 2 голос (басы). Для этого на цифровой клавиатуре нужно выбрать 2 голос и необходимую нам длительность (в данном случае, четверть).

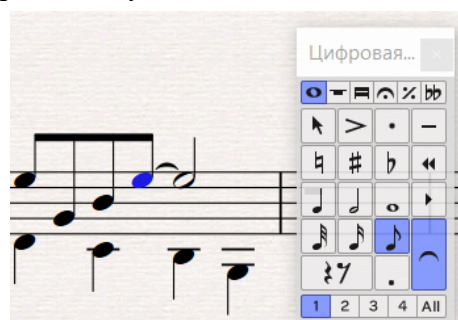


После этого переходим к набору второго такта и видим там фразеровочную (французскую) лигу в 1 голосе. Набираем её следующим образом: сначала вводим нужные ноты. После этого выходим из режима набора нот и получаем возможность редактировать уже набранный нотный текст.

Курсором кликаем по ноте восьмой длительности, предшествующей ноте половинной длительности, на цифровой клавиатуре нажимаем на значок лиги.

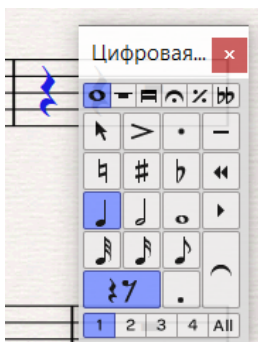
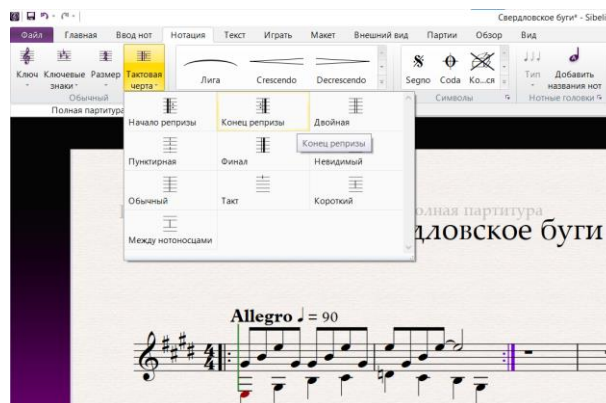


Кроме того, во втором такте замечен новый знак альтерации — бекар, то есть временная отмена ключевого знака. Для его ввода выберем первую ноту второго голоса, а затем на цифровой клавиатуре



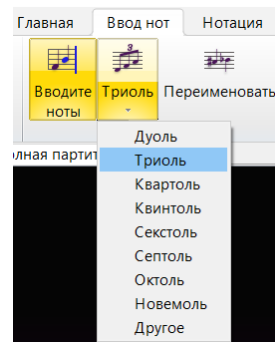
кликнем по значку «бекара».

Необходимо поставить конец репризы. Для этого переходим во вкладку «Нотация», нажимаем на клавишу «Тактовая черта» и выбираем «Конец репризы», предварительно выделив тактовую черту между 2 и 3 тактами. Пользуясь полученными знаниями, наберите следующие шесть тактов.



Переходим к такту, первый голос которого начинается с четвертной паузы. Для этого на цифровой клавиатуре необходимо нажать на кнопку с паузами, а затем на нотку той длительности, которая нам необходима.

Далее в девятом такте появляются триоли. Чтобы изобразить триоли, выбираем на цифровой клавиатуре ноту восьмой длительности и затем во вкладке «Ввод нот» кликаем по кнопке «Триоль». На месте автоматически проставленных пауз нужно

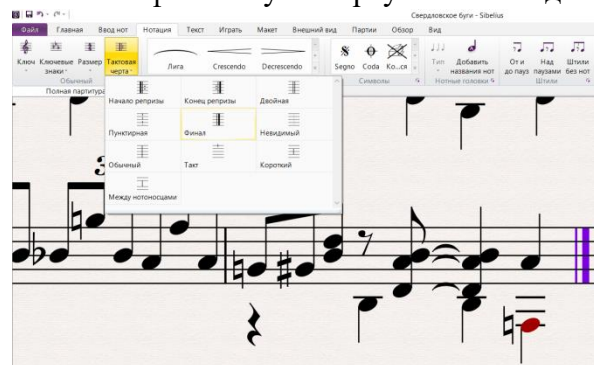


поставить ноты.



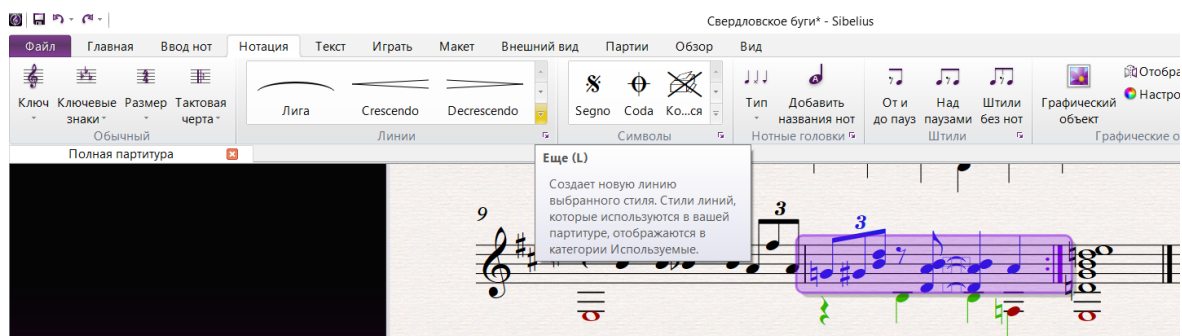
Для набора интервала или аккорда необходимо на одном уровне по вертикали поставить нужные ноты.

В конце необходимо поставить финальную черту. На вкладке «Нотация», переходим в пункт «Тактовая черта» и выбираем «Финал», предварительно выбрав тактовую линию, где необходимо поставить финальную черту.

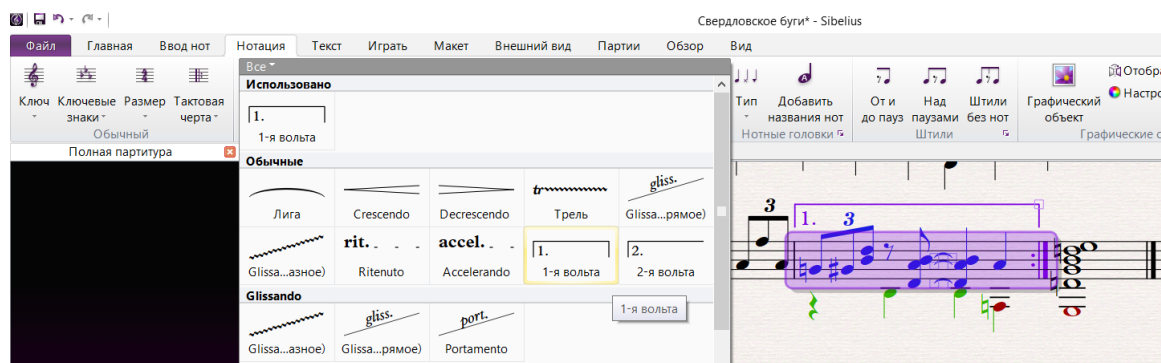


Между последним и предпоследним тактом нужно поставить репризу, а затем над этими тактами поставить знаки первой и второй вольты.

Чтобы поставить знак вольты, необходимо выделить весь такт (кликнуть по пустой области такта при неактивной функции набора нот), затем во вкладке «Нотация» развернуть список «Линии», нажав на стрелку вниз.



Далее нажимаем на клавишу «1 вольта». Аналогичным образом делаем с последним тактом, но в случае с ним выбираем «2 вольту».

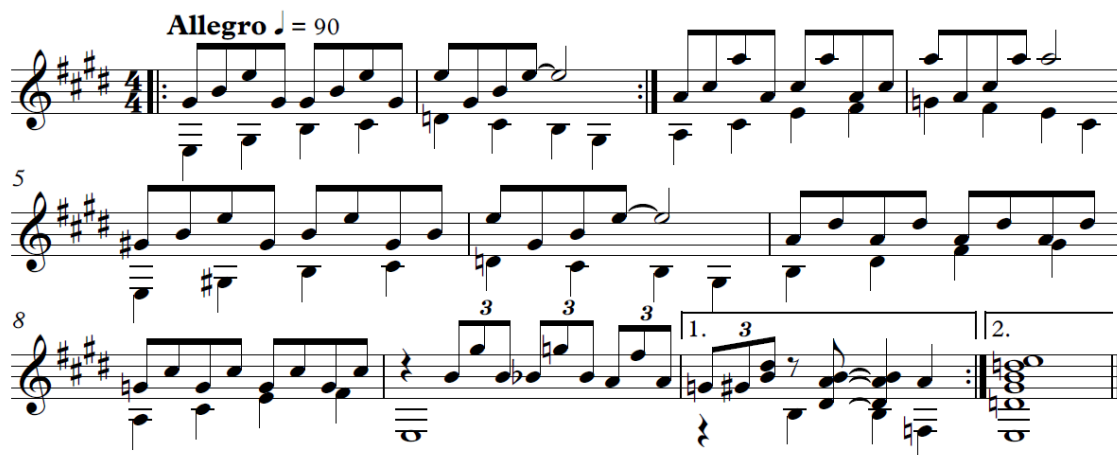


Чтобы удалить оставшиеся неиспользуемые такты после финальной черты, нужно при зажатых клавишах Ctrl и Shift нажать на первый из лишних тактов, а затем на последний, создав таким образом промежуток. После того, как образуется выделение, следует нажать на клавишу Backspace на клавиатуре.

Для экспортирования партитуры в печатный формат необходимо перейти в Файл → Экспорт → PDF → Экспорт. Итоговый файл будет экспортирован в ту же папку, где располагается исходник. В данном виде произведение готово к печати или отправке в публикацию.

Свердловское буги

Ирошников Е.С.



В настоящее время мир стремительно меняется, что обязывает современного учителя музыки обладать широко развитой цифровой инструментальной грамотностью. Владение цифровыми продуктами уже является не факультативным желанием, а служебной необходимостью для решения дидактических задач [14]. Данная статья не претендует на полное учебное пособие по освоению такого цифрового инструмента как Sibelius, однако отражает в себе те минимальные умения нотного набора, которыми, по мнению авторов статьи, должен овладеть современный учитель музыки в процессе профессиональной деятельности.

Для написания статьи использовался опыт ведущих отечественных и зарубежных учёных-педагогов в области музыкальной информатики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Виноцкий, А. И. Введение в джазовую гармонию для классических гитаристов : учебное пособие / А. И. Виноцкий. – Санкт-Петербург: Планета музыки, 2022. – 44 с.
2. Ганеев, В. Р. Репертуар для классической гитары как академического инструмента / В. Р. Ганеев. – Текст: электронный // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2020. – № 1 (55)
3. Горбунова, И. Б. Музыкальная информатика как инструмент для преодоления формализма знаний преподавателей музыкальных дисциплин в области информационных технологий / И. Б. Горбунова, Е. Н. Бажукова. – Текст : электронный // Мир науки, культуры, образования. – 2019. – № 3 (76).
4. Горбунова, И. Б. Музыкально-компьютерные технологии новая образовательная творческая среда / И. Б. Горбунова. – Текст: электронный // Universum: Вестник Герценовского университета. – 2007. – № 1.
5. Горбунова, И. Б. Цифровой инструментарий в системе современного музыкально-художественного образования / И. Б. Горбунова, Н. Н. Петрова. – Текст: электронный // Мир науки, культуры, образования. – 2019. – № 6 (79).
6. Дыльков, А. Г. О некоторых облачных средствах нотного набора / А. Г. Дыльков. – Текст: электронный // Наука. Информатизация. Технологии. Образование: материалы XIII международной научно-практической конференции, 24–28 февраля 2020 года / Российский государственный профессионально-педагогический университет. Екатеринбург: РГППУ, 2020. – С. 642-648.
7. Коновалов, А. А. Современные технологии как условие формирования профессионально-специальных компетенций студентов на занятиях по музыкальной информатике / А. А. Коновалов. – Текст: электронный // Высшее образование сегодня. – 2016. – № 8. – С. 35-40.
8. Мариупольская, Т. Г. Исполнительская подготовка будущего учителя музыки: проблемы и перспективы / Т. Г. Мариупольская – Текст: электронный // Наука и школа. – 2017. – № 1.
9. Милованов, А. Д. Выявление текущего уровня владения цифровыми технологиями студентов - будущих учителей музыки / А. Д. Милованов // Молодежь в меняющемся мире: траектории самоопределения: Материалы XIV Всероссийской научно-практической конференции студентов, преподавателей и молодых ученых, Екатеринбург, 14 апреля 2023 года. – Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет, 2023. – С. 162-167. – EDN QHKLUD.
10. Новоселов, В. А. Способы набора нотного текста в редакторе Sibelius 7: в помощь студентам педагогических вузов / В. А. Новоселов. – Текст: электронный // Образование и воспитание. – 2017. – № 1 (11). – С. 71-82.
11. Панкова, А. А. Музыкально-компьютерные технологии как средство обучения информационным технологиям будущих учителей музыки / А. А. Панкова. – Текст:

- электронный // Региональная информатика и информационная безопасность: сборник трудов. Выпуск 2 / Санкт-Петербургское общество информатики, вычислительной техники, систем связи и управления. – Санкт-Петербург: [б. и.], 2016. – С. 273-275.
12. Сапиева, М. С. Педагогические условия формирования специальной компетентности будущих учителей музыки в процессе инструментальной подготовки / М. С. Сапиева. – Текст: электронный // Современная высшая школа: инновационный аспект. – 2012. – № 1.
 13. Токтарова, В. И. Цифровая грамотность: понятие, компоненты и оценка / В. И. Токтарова, О. В. Ребко. – Текст: электронный / Вестник Марийского государственного университета. – 2021. – № 2 (42).
 14. Хайбуллина, Р. Ф. Инструментально-исполнительская деятельность учителя музыки: учебное пособие / Р. Ф. Хайбуллина. – Уфа: БГПУ, 2015. – 140 с.
 15. McDougall, J. The uses of (digital) literacy / J. McDougall, M. Readman, P. Wilkinson. – Текст: электронный // Learning, Media and Technology. – 2018. – Vol. 43, № 3. – P. 263-279.

REFERENCES

1. Vinitiskii, A. I., *Planeta muzyki*, 2022, 44 p.
2. Ganeev, V. R., *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya*, 2020, No. 1 (55).
3. Gorbunova, I. B., *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya*, 2019, No. 3 (76).
4. Gorbunova, I. B., *Universum: Vestnik Gertsenovskogo universiteta*, 2007, No. 1.
5. Gorbunova, I. B., *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya*, 2019, No. 6 (79).
6. Dyl'kov, A. G., *Nauka. Informatizatsiya. Tekhnologii. Obrazovanie : materialy XIII mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii (Science. Informatization. Technologies. Education : Proceedings of the XIII International Scientific and Practical Conference)*, February, 24–28, 2020, Russian State Professional Pedagogical University, Ekaterinburg, 2020, Pp. 642–648.
7. Konovalov, A. A., *Vysshee obrazovanie segodnya*, 2016, No. 8, Pp. 35–40.
8. Mariupol'skaya, T. G., *Nauka i shkola*, 2017, No. 1.
9. Milovanov, A. D., *Molodezh' v menyayushchemsya mire: traektorii samoopredeleniya : Materialy XIV Vserossiiskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii studentov, преподаvatelei i molodykh uchenykh (Youth in a Changing World: Trajectories of Self-Determination : Proceedings of the XIV All-Russian Scientific and Practical Conference of Students, Teachers and Young Scientists)*, April, 14, 2023, Ural State Pedagogical University, Ekaterinburg, 2023, Pp. 162-167.
10. Novoselov, V. A., *Obrazovanie i vospitanie*, 2017, No. 1 (11), Pp. 71-82.
11. Pankova, A. A., *Regional'naya informatika i informatsionnaya bezopasnost' : sbornik trudov. Vypusk 2 (Regional informatics and information security : proceedings. Vol. 2)*, St. Petersburg Society of Informatics, Computer Science, Communication and Control Systems, St. Petersburg, 2016, Pp. 273–275.
12. Sapieva, M. S., *Sovremennaya vysshaya shkola: innovatsionnyi aspekt*, 2012, No. 1
13. Toktarova, V. I., *Vestnik Mariiskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2021, No. 2 (42).
14. Khaibullina, R. F., *Instrumental'no-ispolnitel'skaya deyatel'nost' uchitelya muzyki : uchebnoe posobie*, 2015, 140 p.
15. McDougall, J., *Learning, Media and Technology*, 2018, Vol. 43, № 3, Pp. 263–279.

Люй Синь

магистрант

Белорусский национальный технический университет

e-mail: 1187789328@qq.com

Liu Xin

master's student

Belarusian National Technical University

ОСОБЕННОСТИ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ МОТИВАЦИИ УЧАЩИХСЯ С РАЗЛИЧНЫМ УРОВНЕМ САМООЦЕНКИ

Цель исследования – определить сущность и особенности образовательной мотивации учащихся, обладающих различным уровнем самооценки. Автором приводится краткая характеристика таких категорий, как «мотивация» и «самооценка», анализируются факторы, которые влияют на данные категории. Научная новизна исследования заключается в определении факторов, влияющих на уровни мотивации и самооценки на основе работ китайских исследователей и в предложении конкретных методов их повышения посредством использования различных стратегий, включая альтернативный опыт. В результате установлено, что учебная мотивация является важным фактором повышения энтузиазма и успеваемости. Повышение самооценки помогает студентам избавиться от беспомощности и тревоги при столкновении с проблемами, трудностями или стрессом в учебе. Педагогам рекомендуется постоянно проводить анализ конкретных проблем и реализовать целенаправленное обучение в соответствии с индивидуальными характеристиками студентов, опытом и уровнем их самооценки.

Ключевые слова: самооценка, мотивация, студенты, образование, педагогика, опыт, стратегия.

FEATURES OF EDUCATIONAL MOTIVATION OF STUDENTS WITH DIFFERENT LEVELS OF SELF-ESTEEM

The purpose of the research is to determine the essence and characteristics of educational motivation of students with different levels of self-esteem. The author provides a brief description of such categories as “motivation” and “self-esteem” and analyzes the factors that influence these categories. The scientific novelty of the study lies in identifying the factors influencing the levels of motivation and self-esteem based on the work of Chinese researchers and in proposing specific methods for increasing them using various strategies, including alternative experiences. The results found that learning motivation is an important factor in increasing enthusiasm and academic performance. Increasing self-esteem helps students get rid of helplessness and anxiety when faced with problems, difficulties, or stress in their studies. Educators are encouraged to continually analyze specific problems and implement targeted instruction based on students' individual characteristics, experiences, and levels of self-esteem.

Keywords: self-esteem, motivation, students, education, pedagogy.

В настоящее время в обществе происходит большое количество политических, социальных, экономических и организационных изменений, в результате чего появляется необходимость перемен в сфере подготовки будущих специалистов. Современные организации нуждаются в работниках, обладающих высоким уровнем личностного развития, инициативности, профессионализма и, конечно, мотивации. Именно поэтому

многие исследователи в настоящее время исследуют мотивацию студентов, равно как и способы ее повышения. Дело в том, что высокий уровень академического интереса представляет собой основу успешного обучения, однако не менее важной составляющей в рамках данного процесса является самооценка. От нее зависят субъективные цели и ожидания от обучения, равно как и стратегии их достижения. Именно такие тезисы и составляют **актуальность данного исследования**.

Цель исследования структурировала следующие задачи: 1) Определить сущность категорий «мотивация» и «самооценка», 2) Проанализировать факторы, влияющие на изменение мотивации и самооценки (социальный климат, общение с педагогом, родителями и т. д.), 3) Предложить стратегии повышения учебной мотивации и самооценки студентов с различными личностными характеристиками. Для осмысления особенностей учебной мотивации и самооценки различного уровня в статье применяются следующие методы исследования: описательный анализ, сравнительный анализ, контент-анализ.

Теоретической базой исследования послужили публикации китайских ученых, которые занимались изучением психологического состояния, влияния субъективного опыта на самооценку и учебную мотивацию, разрабатывали собственные методики их повышения и т. д. Среди них необходимо отметить следующих: Ван М., Чжан Ч., Сюэ Ф., Вэй Л., Гоян Ф., Вэньцзин Л., Цзинь Л., Кан Ч., Дяньшунь Х., Чжаньлин Ч., Пин Ч., Цай Л., Цзя С., Чэнь Л., Юаньюань Ц.

Практическая значимость исследования заключается в том, что изучение учебной мотивации и самооценки представляет собой важный аспект образовательной системы и ее результативность. Дело в том, что повышение психологического благополучия приводит к более эффективному усвоению знаний, а также развитию интереса к учебе. В этом и заключается важность настоящего исследования.

Мотивация является важным фактором продвижения учебной деятельности студентов. Многие ученые отмечают, что данная категория тесно связана с уровнем самооценки и академических результатов [6, с. 35]. Тем не менее, многие студенты могут осознать важность обучения и его влияние на будущую занятость и жизненный путь, но часто они теряют к ней интерес ввиду множества проблем, которые могут быть связаны со сложностью учебных материалов, отношением педагога, общением со сверстниками и т. д. Отсутствие мотивации к обучению в настоящее время стало общей проблемой, которая препятствует развитию человека как самостоятельной и индивидуальной личности. Поэтому педагоги должны быть привержены принципам повышения ее уровня, равно как и самооценки самих студентов. Многие исследования показали, что она тесно связана с мотивацией к обучению [5, с. 807]. Из-за этого в этой статье необходимо рассмотреть самооценку как один из факторов стимулирования мотивации студентов к обучению.

Категория самооценки относится к уверенности в достижении поставленных целей в конкретной области. Если человек чувствует, что может успешно осуществлять определенную деятельность, он решится на выполнение конкретных действий. Например, студенты не только знают, что хорошая успеваемость может быть высоко оценена педагогом и родителями, но и чувствуют, что достижение высоких результатов повышает уверенность в себе. Среди них на самооценку влияет опыт успеха и неудачи в обучении, альтернативный опыт, словесное убеждение, эмоциональное пробуждение и т. д.

Самооценку можно определить как личностное образование, которое принимает участие в регуляции деятельности и поведения человека, как автономную особенность личности, ее центральный компонент, формирующийся при активном участии личности и отражающий уникальность ее внутреннего мира. Самооценка отражает особенности осознания личности своих действий и поступков, целей и мотивов, умение оценивать и

видеть свои способности и возможности. Также отмечается связь самооценки с уровнем притязаний. У. Джеймсом была предложена формула, согласно которой самоуважение прямо пропорционально притязаниям, т. е. планируемым успехам, которые субъект желает достичь. Наша удовлетворенность собой в жизни полностью определяется работой, которой мы себя посвящаем.

Далее необходимо отметить, что мотивация обучения студентов в основном включает в себя следующие аспекты:

1. Достижение требований родителей;
2. Получение хороших оценок;
3. Выполнение требований учителей;
4. Принятие на себя социальной ответственности;
5. Оценка и похвала от сверстников;
6. Удовлетворение ожиданий собственной учебы;
7. Интерес к личной репутации;
8. Интерес в определенном предмете, курсе и т. д.

Из приведенного выше списка видно, что на учебную мотивацию влияют различные факторы, которые опосредованы не только субъективным когнитивным уровнем, жизненным опытом и условиями обучения, но и социальным окружением. Кроме того, студенты вузов находятся на пике собственного физического и психического развития, поэтому их отклонение или снижение уровня самооценки может сильно сказаться на академических результатах [7, с. 14]. Из этого можно сделать промежуточный вывод, что мотивация к обучению имеет нестабильный и неопределенный статус-кво; кроме того, на уровень самооценки часто влияют внешние факторы, а не внутренняя мотивация. Исследования показали, что для студентов внешняя мотивация часто связана с признанием педагогов и высоким уровнем слаженности общения между сверстниками [9, с. 74]. Из типов и существующих проблем мотивации обучения студентов видно, каждая из них тесно связана с уровнем самооценки.

Далее необходимо отметить, что самооценка связана с мотивацией, сочетая интересы, потребности, тягу к знаниям и эмоции человека. Она также оказывает влияние на выбор индивидуальных учебных задач, степень усилий и настойчивость в сложных условиях. При этом необходимо принимать во внимание, что в рамках учебной деятельности студенты начинают развивать свою личность, преследовать собственные интересы, познание и удовлетворять потребности. С точки зрения студентов самооценка влияет на их мотивацию к обучению. При нормальных обстоятельствах, чем выше самооценка студентов, тем сильнее их мотивация к обучению и тем больше они склонны проявлять инициативу по проведению учебной деятельности. Напротив, чем оно ниже, тем слабее их мотивация к обучению или проявлению какой-либо инициативы.

Далее необходимо отметить, что предыдущий успешный опыт студентов является важной предпосылкой для формирования высокого уровня самооценки. Исследования показывают, что успех людей в сложных задачах оказывает особенно большое влияние на формирование и изменение восприятия собственных способностей в учебе или иной сфере деятельности [1, с. 255]. Когда студентам нужно много работать для достижения успеха, они повышают собственную самооценку в процессе осуществления деятельности; когда студенты могут легко добиться успеха, чувство самооценки мало влияет на студентов. Кроме того, чувство самооценки студентов зависит от восприятия их предыдущего опыта, в котором индивидуальные различия играют важную роль. Например, в одной и той же стрессовой ситуации (трудные задачи, учебные условия, общий уровень успеваемости и т. д.) оптимистичные и позитивные студенты также могут повысить уровень самооценки посредством поэтапного достижения высоких результатов,

в то время как пессимистичные студенты даже при достижении единичного положительного результата в учебе могут чувствовать себя плохо и по-прежнему проявлять ослабленную мотивацию к обучению.

Примечательно, что студенты находятся в критическом периоде быстрого развития самосознания, в результате чего их способности к самоанализу и самооценке постоянно улучшаются. Обычно учащиеся приписывают свои оценки или способности понимать и направлять последующее поведение с помощью атрибуции. Она делится на внутренние и внешние, стабильные и нестабильные, контролируемые и неконтролируемые факторы. Люди приписывают свой успех тяжелой работе и способностям и приписывают свою неудачу недостаточным усилиям, а не недостаточным способностям, что повышает уровень самооценки и мотивации; наоборот, многие связывают свой успех со случайной удачей или неудачей в отсутствии способностей или невезении, что в определенной степени может снизить как уровень мотивации, так и самооценки.

Некоторые исследования также показали, что студенты с отрицательной атрибуцией часто приписывают неудачу своим собственным способностям, что ослабляет их мотивацию к обучению и оказывает влияние на успеваемость [3, с. 60]. Поэтому для педагогов важно развивать позитивные атрибуции студентов для повышения уровня самооценки.

Особое внимание также необходимо обращать на альтернативный опыт студентов. Он относится к наблюдению и изучению опыта других людей. Альтернативный опыт оказывает важное влияние на формирование высокого уровня самооценки. Так, например, приведение примеров для подражания, оказывает большое влияние на восприятие собственной личности студентов. Когда человек видит, что близкие ему люди добиваются успеха благодаря тяжелой работе, его уровень мотивации может повыситься [4, с. 63]. Напротив, когда человек видит, что близкие ему люди не добиваются успеха благодаря тяжелой работе, уровень мотивации снижается.

Субъективное восприятие физического и психологического состояния отражает уровень самооценки. Тревога, страх или напряжение могут легко ослабить мотивацию студента. То есть, когда человек сталкивается с определенной задачей, самооценка отражает влияние физической и умственной реакции человека: спокойные реакции делают людей спокойными и уверенными; тревога заставляет людей сомневаться в собственных способностях. Ли Вэй и другие ученые обнаружили, что депрессия прямо и отрицательно сказывалась на уровне самооценки, что в свою очередь негативно сказывалось на учебной мотивации. Именно поэтому эмоциональное состояние студентов оказывает важное влияние на личный рост и развитие. В связи с этим коррективкой эмоционального состояния студентов в процессе обучения и создание хорошей учебной среды считаются эффективным способом содействия повышению самооценки студентов и уровня их учебной мотивации.

Далее необходимо отметить, что важным фактором повышения самооценки и учебной мотивации является успешный опыт, поэтому наиболее эффективным способом является подготовка студентов к усердному обучению, выполнению некоторых сложных учебных задач и получению успешного опыта. Многие исследователи педагогической психологии считают, что успешный опыт может повысить чувство самооценки студентов, а эмпирические исследования еще больше доказали, что успешный опыт может оказать влияние на уровень учебной мотивации [10, с. 636]. Студенты должны поверить, что они способны выполнять учебные задачи с наибольшей вероятностью на успех. Именно поэтому персонализированная постановка целей, положительная обратная связь и демонстрация, а также совместное обучение могут оказать положительное влияние на успешный опыт студентов, их мотивацию и самооценку.

Ключом к повышению самооценки и учебной мотивации студентов является возможность испытать успех в обучении и почувствовать, что они работали усердно не напрасно. Поэтому педагогам необходимо использовать все ресурсы и условия, чтобы предоставить студентам как можно больше положительного опыта в соответствии с их индивидуальными особенностями.

Педагоги также должны понимать, что положительные отзывы оказывают большое влияние на эмоции студентов. Исследование показало, что мотивационная реакция учителей имеет значительную положительную корреляцию с хорошими результатами обучения студентов, верой в достижение целей, чувством способностей и высокой уверенностью в себе. В то же самое время как критика и игнорирование снижают уверенность студентов и оказывают негативное влияние на академические результаты [8, с. 74]. Поэтому педагоги должны своевременно уделять внимание прогрессу студентов и оказывать позитивное поощрение и похвалу, такую как добрая улыбка, поддерживающее слово и позитивный кивок. Это необходимо для того, чтобы повысить чувство самооценки студентов и стимулировать мотивацию обучения. Студенты, которые получают больше поощрения и поддержки от учителей, с большей вероятностью приобретут более высокое чувство самооценки, и чем больше они доверяют учителям, тем сильнее их мотивация. На основе объективных фактов студенты должны чувствовать, что обратная связь педагога является подтверждением их собственных способностей и усилий, а чрезмерная или даже преувеличенная похвала повлияет на роль мотивации. Кроме того, в процессе обучения студенты неизбежно столкнутся с трудностями. Если они не улучшают свои оценки своими собственными усилиями, учителя должны поощрять и направлять учащихся в соответствии с их индивидуальными особенностями, помогать анализировать учебный статус, находить подходящие методы обучения и т. д.

Далее необходимо отметить, что обучение на основе наблюдения деятельности сверстников относится к косвенному способу повышения уровня самооценки и учебной мотивации. Альтернативный опыт может заставить учащихся поверить, что они могут достичь таких же результатов, как и их сверстники. Так, студенты будут оказывать косвенное влияние на себя, наблюдая за поведением и результатами ролевых моделей, что оказывает важное влияние на формирование высокого уровня самооценки [10, с. 637]. Поэтому педагоги должны предоставлять студентам примеры, основанные на реальной жизни. Так, для студентов педагоги являются прямым образцом для подражания. Их идеологическое поведение, дух поиска знаний, проведение исследований, методы мышления и т. д. играют важную роль в повышении уровня мотивации студентов. Поэтому педагогам необходимо поддерживать свои собственные хорошие эмоции и обращать внимание на слова и поведение учителей. В процессе обучения они должны быть строгими с собой, объективно понимать и оценивать себя, а также влиять на студентов в позитивном ключе, чтобы гарантировать рост мотивации и самооценки.

Таким образом, по результатам исследования сформулированы следующие **выводы**. Учебная мотивация является важным фактором, влияющим на энтузиазм обучения и успеваемость. Самооценка играет заметную роль в повышении мотивации обучения студентов. Повышение ее уровня помогает студентам избавиться от беспомощности и тревоги. Так, студенты смогут поддерживать позитивное и оптимистичное отношение к обучению, когда сталкиваются с проблемами, трудностями или стрессом. Чтобы повысить интерес к обучению, педагоги должны принять все меры для улучшения самооценки студентов, чтобы повысить их мотивацию к обучению и достижению высоких академических результатов. Конечно, есть много способов улучшить мотивацию студентов. Именно поэтому педагоги должны постоянно проводить

анализ конкретных проблем и реализовать целенаправленное обучение в соответствии с индивидуальными характеристиками студентов и уровнем их самооценки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ван М., Чжан Ч., Сюэ Ф. Применение теории самоэффективности в физическом воспитании // *Современные спортивные технологии*. – 2020. – № 10. – С. 252-256.
2. Вэй Л., Гоян Ф., Вэньцин Л., Цзинь Л., Кан Ч. Взаимосвязь между депрессией студентов колледжа и академической мотивацией: роль тенденции управления временем и тревоги // *Психологический ежемесячный журнал*. – 2021. – № 16. – С. 48-51.
3. Дяньшунь Х., Чжаньлин Ч., Пин Ч. Влияние мотивации обучения, атрибуции математических неудач и обучения на самооценку // *Измерение и оценка образования*. – 2021. – № 9. – С. 56-64.
4. Ли Л. Роль альтернативного опыта в научном изучении самооценки // *Наука в начальной школе (издание для учителя)*. – 2020. – № 9. – С. 60-64.
5. Цай Л., Цзя С. Взаимосвязь между академической самоэффективностью и вкладом онлайн-обучения: роль учебной мотивации // *Психологические и поведенческие исследования*. – 2020. – № 18. – С. 805-811.
6. Чжоу Ю., Донг Ц. Исследование взаимосвязи между мотивацией обучения, атрибуцией, самоэффективностью и поведением студентов // *Психологическое развитие и образование*. – 1994. – № 10. – С. 30-45.
7. Чэнь Л. Эффективное стимулирование и поддержание мотивации учащихся // *Психическое воспитание в начальных и средних школах*. – 2010. – № 2. – С. 12-14.
8. Юаньюань Ц. Исследование взаимосвязи между методами ответов учителей и самоэффективностью обучения студентов. Чунцин: Юго-Западный университет, 2019. – 232 с.
9. Caputo A. Psychological Correlates of School Bullying Victimization: Academic Self-Concept, Learning Motivation and Test Anxiety // *International Journal of Educational Psychology: IJEP*. 2014. № 3. Pp. 69-99.
10. Kudo H., Mori K. A Preliminary Study of Increasing Self-Efficacy in Junior High School Students: Induced Success and a Vicarious Experience // *Psychological Reports*. 2020. № 117. Pp. 631-642.

REFERENCES

1. Van M., Chzhan Ch., Sjuje F. Primenenie teorii samojeffektivnosti v fizicheskom vospitanii // *Sovremennye sportivnye tehnologii*. – 2020. – № 10. – Pp. 252-256.
2. Vjej L., Gojan F., Vjen'czin L., Czin'i L., Kan Ch. Vzaimosvjaz' mezhdru depressiej studentov kolledzha i akademicheskoi motivaciej: rol' tendencii upravlenija vremenem i trevogi // *Psihologicheskij ezhemesjachnyj zhurnal*. – 2021. – № 16. – Pp. 48-51.
3. Djan'shun' H., Chzhan'lin Ch., Pin Ch. Vlijanie motivacii obuchenija, atribucii matematicheskikh neudach i obuchenija na samoocenku // *Izmerenie i ocenka obrazovanija*. – 2021. – № 9. – Pp. 56-64.
4. Li L. Rol' al'ternativnogo opyta v nauchnom izuchenii samoocenki // *Nauka v nachal'noj shkole (izdanie dlja uchitelja)*. – 2020. – № 9. – Pp. 60-64
5. Caj L., Czja S. Vzaimosvjaz' mezhdru akademicheskoi samojeffektivnost'ju i vkladom onlajn-obuchenija: rol' uchebnoj motivacii // *Psihologicheskie i povedencheskie issledovanija*. – 2020. – № 18. – Pp. 805-811.
6. Chzhou Ju., Dong C. Issledovanie vzaimosvjazi mezhdru motivaciej obuchenija, atribuciej, samojeffektivnost'ju i povedeniem studentov // *Psihologicheskoe razvitie i obrazovanie*. – 1994. – № 10. – Pp. 30-45.

7. Chjen' L. Jeffektivnoe stimulirovanie i podderzhanie motivacii uchasihhsja // Psihicheskoe vospitanie v nachal'nyh i srednih shkolah. – 2010. – № 2. – Pp. 12-14.
8. Juan'juan' C. Issledovanie vzaimosvjazi mezhdumetodami otvetov uchitelej i samojeffektivnost'ju obuchenija studentov. Chuncin: Jugo-Zapadnyj universitet, 2019. – 232 p.
9. Caputo A. Psychological Correlates of School Bullying Victimization: Academic Self-Concept, Learning Motivation and Test Anxiety // International Journal of Educational Psychology: IJEP. 2014. № 3. Pp. 69-99.
10. Kudo H., Mori K. A Preliminary Study of Increasing Self-Efficacy in Junior High School Students: Induced Success and a Vicarious Experience // Psychological Reports. 2020. № 117. Pp. 631-642.

Сунь Кай

аспирант

ГБОУ ВО «Московский государственный институт музыки
им. Шнитке»

e-mail: a1244527353@gmail.com

Sun Kai

Graduate student

of Moscow State Institute music named after Schnittke

ФОРМИРОВАНИЕ СЦЕНИЧЕСКОГО ИМИДЖА И САМОПРЕЗЕНТАЦИИ У СТУДЕНТОВ ВОКАЛЬНЫХ СПЕЦИАЛЬНОСТЕЙ

Аннотация. Статья посвящена актуальной проблеме освоения студентами вокальных специальностей навыков самопрезентации и формирования сценического имиджа. В процессе исследования раскрывается понятие имиджа, рассматриваются особенности его формирования и функционирования как в эстрадном, так и в академическом вокальном искусстве. Установлено, что работа над сценическим имиджем является комплексной и включает теоретические и практические подходы к обучению студентов вокальных специальностей, освоение ими умения презентовать свой сценический образ, овладение различными навыками – вокальными, двигательными, поведенческими, коммуникативными. В результате автор приходит к выводу, что в современном вокальном искусстве сценический имидж и самопрезентация певца имеют колоссальное значение для формирования его образа и достижения успешности.

Ключевые слова: имидж, сценический имидж, имидж вокалиста, самопрезентация, вокальное исполнительство, сценическая культура, артистизм.

FORMATION OF STAGE IMAGE AND SELF-PRESENTATION OF VOCAL STUDENTS

Abstract. The article is devoted to the actual problem of students of vocal specialties mastering the skills of self-presentation and forming their own stage image. In the process of research, the concept of image is revealed, the features of its formation and functioning in both pop and academic vocal art are considered. It has been established that work on the stage image is comprehensive and includes theoretical and practical approaches to teaching students of vocal specialties, mastering the ability to present their stage image, mastering various skills (vocal, motor, behavioral, communication). As a result, the author comes to the conclusion that in modern vocal art the stage image and self-presentation of the singer are of enormous importance for the formation of his image and achievement of success.

Keywords: image, stage image, vocalist's image, self-presentation, vocal performance, stage culture, artistry.

В современной вокальной музыке, которая во многом определяется факторами и принципами массового восприятия, всё большее значение приобретают такие понятия, как сценическая культура, сценический образ, имидж, презентация и самопрезентация певца. На рубеже XX-XXI веков в музыкально-исполнительском искусстве сложилась неоднозначная ситуация, напрямую связанная с изменением типа современного слушателя (зрителя) и его восприятия, с распространением клиповых и визуальных форм мышления, развитием медиа и интернет-коммуникаций, когда «визуальные содержания стали поистине вездесущими» [4, с. 184]. Сегодня восприятие публикой певца, независимо от

стиля исполняемой музыки, неотделимо от «внешней» составляющей его образа. Ввиду этого проблема формирования сценического имиджа становится одной из наиболее актуальных в сфере современной педагогики, и соответственно, требует адекватных методов решения. По мнению Е. Петренко, освоение понятия имиджа и «изучение этой категории имеет колоссальное значение в профессиональной подготовке артиста и является одним из важнейших составляющих полноценного воплощения художественного образа исполняемых произведений» [9, с. 114-115].

Несмотря на иностранное происхождение таких понятий, как «имидж», «имеджелогия», «имиджмейкер», они затрагивают сферу, актуальную и для отечественной музыкальной культуры и педагогики. За последние годы появилось множество русскоязычных исследований, посвященных проблеме сценического имиджа и попыткам изучить специфику его формирования у исполнителя-вокалиста: например, работы В. Горчаковой [1], Н. Ложкина [6], Е. Петренко [9], Г. Почепцова [11], И. Симоновой [12], В. Шепеля [13] и др. Однако одна из проблем до сих пор практически не затронута отечественными исследователями. Речь идёт о педагогическом потенциале изучения сценического имиджа певца в условиях, когда обучение вокальному искусству происходит преимущественно не через усвоение теоретических знаний, а через исполнительскую практику, в том числе, «в музыкальных вузах, где сущность музыки постигается в большей степени путем эмоционально-чувственного познания» [5, с. 51]. При этом сам сценический имидж как некая «внешняя» категория, «формируется, прежде всего, на эмоциональном уровне» [12, с. 22].

Таким образом, целью настоящей статьи является определение основных особенностей формирования сценического имиджа и самопрезентации у студентов вокальных специальностей.

Очевидно, данная проблема имеет непосредственное отношение к музыкальной педагогике, причём не только в сфере эстрадного исполнительства, что кажется абсолютно закономерным в виду массовой направленности эстрадного искусства, но и в сфере академического вокала. Хотя, безусловно, в академической среде гораздо реже употребляются понятия «сценический имидж», «имиджмейкер», «самопрезентация певца», и в целом, традиционные вокальные школы весьма настороженно относятся к новомодным веяниям западной культуры. Однако само явление, вне его иностранной терминологической конкретизации, вполне специфично для отечественной вокальной традиции, так как частично родственно понятиям «сценический образ» и «артистизм». Имидж (от англ. *image* – образ, изображение), по мнению И. Симоновой, отождествляется с такими русскоязычными понятиями как образ, подобие, отражение, образное выражение, представление, публичный портрет, но при этом «в профессиональной русскоязычной речи понятие *имидж* значительно уже представленных значений английского слова *image* и русского слова *образ*» [12, с. 19]. Имидж – это целостно воспринимаемый образ человека, совмещающий его внешние и внутренние качества, манеру поведения, общения, подачи себя; это «представление о чем-нибудь внутреннем облике» [7, с. 245]. Важная роль имиджа обусловлена, прежде всего, повышенным значением информационной среды для современного социокультурного пространства, а также изменением основных каналов передачи художественной информации, что делает имидж не просто внешней характеристикой воспринимаемого образа, но актуальным информационным продуктом.

Подобные условия диктуют новое отношение к формированию своего имиджа и его презентации, подаче. В психологии и социологии данное явление именуется «самопрезентацией» (термин И. Гоффмана) и обозначает «целенаправленную деятельность по контролю за производимым на других впечатлением» [15, с. 618]. Таким

образом, понятия «имидж» и «самопрезентация» в их проекции в плоскость вокального искусства оказываются тесно связанными: если имидж – это целостное представление о певце, то самопрезентация – его умение самостоятельно формировать и преподносить публике свой имидж. В современном мире обойтись без этих навыков практически невозможно.

Миссия Артиста – «быть проводником к принятым в обществе ценностям и идеалам, его деятельность связана с общением, с публичными выступлениями. Сценический имидж артиста является одним из необходимых условий выполнения данной миссии» [9, с. 109]. В этом смысле понятие имиджа частично пересекается с традиционным для отечественной вокальной школы представлением об артистизме. Специфика артистизма заключается в сочетании технически совершенного воплощения вокального произведения с умением доносить до слушателя свою интерпретацию, завладевая вниманием публики и подчиняя её своей творческой воле. Если артист явно погружён в образное пространство исполняемой музыки, проникается ею и «заражает» публику, если его выступление эмоционально вовлечённое, естественное, а сценический облик соответствует музыке – то с большой долей вероятности такой певец будет считаться артистичным и привлекательным для зрителя. Вырабатывая подобные качества, вокалист фактически формирует и совершенствует различные аспекты своего сценического имиджа.

Нельзя не признать, что в сфере эстрадного исполнительства на эти аспекты обращается более пристальное внимание. Эстрадное искусство, как изначально нацеленное на развлечение публики и имеющее некую «легкожанровую» направленность, отличается повышенной ролью внешней эффектности вокального номера, его яркости, костюмированности, театрализации и т. п. Эстрадный вокал уже практически не мыслится без яркого сценического костюма, грима, танцевальных движений, а зачастую – ещё и элементов эпатажного поведения. Существуют методические разработки, посвященные специфике формирования сценического имиджа эстрадного певца. Так, Е. Петренко предлагает двигаться поэтапно: от внутренней работы над образом, через проработку внешних его аспектов к управлению имиджем за счет коммуникации с публикой, «PR-акций, рекламы, саморекламы, через СМИ, интернет-ресурсы» [9, с. 114]. Таким образом, данная концепция рассматривает имидж певца как некий информационный продукт, а аудиторию – как потребителя. Подобный маркетинговый подход, особенно с позиций старой школы, как бы «лишает души» само таинство музыкального искусства. Однако при детальном приближении к данной проблеме можно обнаружить её явную актуальность и для сферы академического вокала.

С одной стороны, в академической среде можно найти примеры таких выдающихся исполнителей (Д. Хворостовский, А. Бочелли и др.), авторитет и профессиональные масштабы которых принесли им массовую известность, а и их имидж поддерживали не только высококачественные выступления, но и СМИ, реклама, собственные импрессарио и имиджмейкеры. Это доказывает, работа над имиджем уже давно ведётся в сфере академического вокального искусства. С другой стороны, в процессе любой вокальной работы (даже на начальном учебном этапе) обязательно присутствует момент принятия «сценического» решения исполняемого номера – делается выбор, как и в чём выйти на сцену, обсуждается, как двигаться, кланяться, уходить за кулисы. В дальнейшей профессиональной деятельности певца этот этап обычно планируется совместно с художественными руководителями филармоний и концертных залов, организаторами и ведущими концертных мероприятий и т. п. Соответственно, профессиональная компетентность вокалиста в этой сфере – необходимое и обязательное для него качество.

Таким образом, весьма актуальной становится проблема обучения студентов вокальных специальностей навыкам самопрезентации и формирования собственного сценического имиджа. Прежде всего, следует понимать: эти навыки, как и любые другие в музыкальном образовании, нарабатываются постепенно, с опытом. Поэтому важно как можно раньше начинать работу в этом направлении. Как артистизм формируется уже с первых профессиональных шагов начинающего исполнителя, так и ответственность за свой имидж нужно воспитывать с начальных лет обучения. К моменту поступления в вуз студент-вокалист, как правило, уже имеет представление о том, что его профессия требует определённого стиля поведения, выбора гардероба, манеры общения. Его имидж – это не только сценический костюм и грим: настоящий академический музыкант, как человек высокой культуры, причастный к искусству, и вне сцены не может себе позволить недостойное поведение, вульгарную одежду, некорректную лексику. Понимание высокой миссии Артиста – это важнейший элемент имиджа будущего вокалиста и его культурного облика.

Отсюда следует, что работа над формированием имиджа вокалиста – это всегда работа комплексная. Внутренний и внешний облик, сценические движения и манеры поведения в реальной жизни, презентация певца на сцене и его самопрезентация в соцсетях – всё это неразделимые аспекты имиджа. Их формирование осуществляется по нескольким каналам коммуникации, поэтому в процессе работе невозможно ограничиваться чем-то одним, следует стремиться к комплексному контролю. Г. Почепцов подчёркивает, что имидж – это «полная картинка вас, которую вы представляете другим. Она включает то, как вы выглядите, говорите, одеваетесь, действуете; ваши умения, вашу осанку, позу и язык тела; ваши аксессуары, ваше окружение и компанию, которую вы поддерживаете» [11, с. 18].

Однако при таком комплексном понимании имиджа как такового, в педагогической работе со студентами вокальных специальностей всё же можно выделить несколько направлений по формированию сценического имиджа: это выработка вокальных, двигательных и поведенческих навыков, а также навыков габитарного имиджа (внешние параметры облика певца). Комплекс собственно вокальных навыков базируется на фундаментальных основах вокального исполнительства и включает технику дыхания, звукообразования, звуковедения, чистоту интонации, точность дикции и метроритмических параметров, владение широкой динамической и артикуляционной палитрой и т. д. В процессе обучения простейшие технические навыки успешно закрепляются и уступают место задачам более высокого уровня – таким, как формирование исполнительской культуры, стилевая корректность и осмысленность исполнения, культура звука и т. п. Перечисленные критерии не только отражают уровень профессиональной компетентности академического вокалиста, но и являются частью его имиджа как уникального облика артиста с его особым тембром, произношением, отношением к качеству звука, индивидуальными выразительными средствами. Неслучайно современной публике представляется очень важным тембр певца, его исполнительская манера: слушатели отмечают, что им неприятно слышать определённый тембр (например, резкий, визгливый) или что им нравится мягкая подача звука и «академическая» точность интонации без глиссандирования и т. п.

Другая группа навыков непосредственно касается внешнего восприятия артиста – это двигательные навыки, без которых невозможно представить его выступление на сцене. Традиционно академическим вокалистам прививается культура статичного поведения во время выступлений. Считается, что сценических движений должно быть немного, и использовать их стоит только для того, чтобы отразить эмоциональную составляющую музыки. Кроме того, эти навыки тесно связаны с умением сочетать

качественное певческое дыхание с активным движением (особенно в технически сложных, виртуозных произведениях). Так, студентам вокальных специальностей по направлению подготовки «Театр оперетты» регулярно предоставляется возможность работать над сценическими номерами, где сочетается пение и танец (номера из оперетт И. Кальмана, Ж. Оффенбаха, Ф. Эрве). Если же речь идёт о концертном номере академического певца – то здесь наиболее важным критерием становится уместность сценических движений и их ритмичность. При выборе динамики движения необходимо обращать внимание на музыкальное содержание произведения, его образ и темпоритм музыки. Почти всегда уместными будут наклоны и повороты головы, плавные жесты руками, небольшие шаги или переносы опоры тела с ноги на ногу. Однако теоретические объяснения педагога должны обязательно сочетаться с практическим опытом, анализом выступлений, посещением концертов. Только практическая сторона образовательного процесса позволит сформировать правильное понимание культуры движения и жеста. Например, в некоторых случаях активные движения вполне допустимы и даже стали традицией – как в Арии куклы Олимпии из оперы Ж. Оффенбаха «Сказки Гофмана».

Тесно примыкают к двигательным навыкам поведенческие, которые подразумевают умение правильно выходить на сцену и покидать её, устанавливать визуальный контакт с публикой, корректно реагировать на отклик зала, аплодисменты зрителей, вручение цветов и т. п. Важнейшую роль играет визуальный контакт, способствующий «передаче» энергетики певца в зал и преодолению сценического волнения. В некоторых случаях, если начинающие студенты-вокалисты испытывают страх публичных выступлений, можно рекомендовать не смотреть в глаза зрителям, а найти точку на самом дальнем ряду партера – это создаст иллюзию, что певец обращается ко всем и к каждому присутствующему в зале. Нельзя допускать, чтобы глаза «бегали» по залу, так как это негативно влияет на сценический имидж певца и выдает его неуверенность в себе. Положительно сказывается на имидже академического вокалиста достойное, уравновешенное поведение на сцене: уверенная, но не суетливая походка, доброжелательная мимика, сосредоточенность взгляда, согласованность действий с концертмейстером, искренность эмоций в ответ на аплодисменты публики.

Наконец, важнейший элемент сценического имиджа – это габитарный имидж (от лат. «*Habitus*» – «внешность»), то есть компоненты внешности певца, включающие правильно подобранный костюм, обувь, аксессуары, причёску, макияж. Навыки работы над габитарным имиджем нужно закладывать как можно раньше, чтобы у студента закреплялось правильное отношение к внешним параметрам облика певца. Для академического вокалиста традиционным является костюм для мужчины (двойка или тройка, смокинг, фрак) и длинное платье для женщины. Как правило, используется классическая однотонная обувь, дозированные аксессуары и украшения. У певцов-мужчин на сцене всегда аккуратная укладка, для певиц обязательна причёска (распущенные и не уложенные волосы недопустимы) и макияж. Эта традиция стиля очень сильна, она складывалась годами в академической, в том числе филармонической среде. Сценический имидж воспринимается как некий стереотип – как «ожидаемые поведенческие модели» [13, с. 58]: когда зритель приходит на концерт классической вокальной музыки, он ожидает увидеть длинное пышное платье, высокую причёску, выразительный макияж или сценический грим, переодевание в новый сценический костюм во втором отделении сольного концерта и т. д. Такой подход культивируется и сейчас в периферических концертных залах и вузах: студентки вокальных специальностей с первых серьёзных концертов стремятся выбрать красивое, богато декорированное платье и сложную укладку. Порой это приводит к комическим ситуациям: когда в сольном концерте певица в шикарном вечернем платье исполняет классические арии, а затем,

например, поёт романс «Болтунья» С. Прокофьева, манерно изображая школьницу – ничего, кроме ощущения неуместности происходящего такой выбор одежды не даёт.

Следует отметить, что сейчас традиция пышных платьев и сложных причёсок уже отходит в небытие. Главное для современного академического певца – это его вокальное искусство и сам акт творчества, а не эффектность внешнего образа. Более вдумчивое отношение к выбору одежды позволяет перенести акценты с внешних параметров на внутреннее содержание выступления, и оказывает положительное влияние на формирование имиджа певца как серьёзного, профессионального артиста. Тем не менее, определённые требования в габитарному имиджу академического певца сохраняются и сегодня: одежда и обувь должны гармонировать между собой, быть обязательно чистыми, ухоженными, образно говоря – «глянцевыми». Позаботиться следует и об удобстве, чтобы одежда не стесняла дыхания и движений, а обувь на высоких каблуках и платформах не приводила к травмоопасным ситуациям. По мнению современных экспертов, габитарный имидж и выбор одежды – это отношение артиста к публике: «Вы должны ей показать, что вы испытываете к ней уважение» [3].

Повторимся, что для освоения всех вышеперечисленных навыков недостаточно только теоретической информации и устных пояснений педагога. Для студентов вокальных специальностей первостепенное значение имеет их собственный практический опыт – от участия в открытых академических концертах до масштабных мероприятий вуза и различных конкурсов и фестивалей. Важно ходить на концерты других студентов, чаще посещать театры и концертные залы, смотреть видеозаписи выступлений выдающихся певцов прошлого и современности, всячески расширять свой кругозор и повышать культурный уровень. Только в процессе накопления сценического опыта вокалист сможет выработать собственный стиль и манеру поведения на сцене, успешно формировать и поддерживать свой имидж. Что касается теоретических знаний об имидже – то здесь актуальным будет пересмотр учебных планов музыкальных вузов, внедрение новых предметов, которые уже преподаются для студентов эстрадной специализации, театра оперетты. «Формирование музыкальной культуры и художественного вкуса студента должно быть дополнено рядом учебных дисциплин по формированию сценического имиджа, что поможет начинающим вокалистам при адаптации в профессии и творческом развитии» [6, с. 59].

Следует упомянуть и о возможностях самопрезентации студентов-вокалистов, желающих осознанно формировать свой положительный имидж и удерживать интерес аудитории. «Стратегия самопрезентации – это в различной мере осознаваемое и планируемое поведение субъекта самопрезентации, направленное на создание желаемого впечатления» [10, с. 66]. Сейчас почти каждый представитель молодежи имеет страничку в соцсетях, в том числе, и студенты-вокалисты, которые таким образом презентуют своё творчество, общаются с единомышленниками. Важно понимать, что соцсети – это проект с долгосрочной перспективой, и наполнять его следует контентом соответствующего качества. Это касается как собственных видео- и фотоматериалов, так и распространяемой через соцсети вокальной музыки других исполнителей. Можно порекомендовать студентам как можно раньше начинать сотрудничество с сайтами своих учебных заведений, филармоний и других возможных мест их дальнейшей профессиональной деятельности, освещать проводимые вузом концертные мероприятия и т. д. Важно не забывать и об обратной связи с аудиторией, поддерживать живое общение.

Таким образом, подведем итог: в современном вокальном искусстве сценический имидж имеет колоссальное значение для формирования образа певца и его успешности. Несмотря на иностранное «происхождение» и явную маркетинговую основу, феномен имиджа успешно функционирует и в отечественной культуре, синтезируясь с

академическими традициями. В нашем культурном контексте имеджелогия получила более высокие цели – не только «создавать привлекательный имидж, но и выстраивать модели достойного поведения» [13, с. 9]. Как показало исследование, для современного вокалиста работа над формированием имиджа и накопление опыта сценических выступлений должно начинаться как можно раньше. При этом важно понимать, что эта работа всегда работа комплексная, включающая теорию и практику, освоение разнообразных навыков (в том числе, вокальных, двигательных, поведенческих, коммуникативных), посещение концертов, развитие кругозора и культурного облика, а главное – осознание своей высокой миссии Артиста.

ЛИТЕРАТУРА

1. Горчакова В.Г. Имиджелогия. Теория и практика: учебное пособие для студентов вузов. – М. : Юнити-Дана, 2011. – 335 с.
2. Грибкова О.В. Формирование готовности современного учителя к инновационной деятельности в музыкально-образовательном пространстве / О. В. Грибкова // Педагогический научный журнал. – 2022. – № 4. – С. 61-68.
3. Дресс-код в классической музыке // Варгафтик в ответе. Московская филармония – Moscow Philharmonic Society в Youtube. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=44jcz71NU6U>
4. Инишев И.Н. «Иконический поворот» в науках о культуре и обществе // Философско-литературный журнал «Логос». – 2012. – № 1 (85). – С. 184-211.
5. Калантарова О.В. Среда вуза как условие непрерывного профессионального самообразования музыканта // Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке. – 2023. – № 2 (22). – С. 49-57.
6. Ложкин Н.С. Факторы формирования имиджа начинающего эстрадного вокалиста // Образование и воспитание. – 2023. – № 5 (46). – С. 58-59.
7. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка / Российская академия наук. Институт русского языка имени В.В. Виноградова. – 4-е изд. – М. : ООО «А ТЕМП», 2006. – 944 с.
8. Педагогика: образовательно-инновационные технологии (семья - школа - вуз - общество): коллективная монография (с международным участием) / О. Б. Александрова, И. Б. Байханов, М. А. Воронина [и др.]. Том Книга 55. – Воронеж - Москва: Наука: информ, 2023. – 156 с.
9. Петренко Е.В. Формирование сценического имиджа эстрадных певцов // Преподаватель XXI век. – 2015. – № 3. – С. 108-116.
10. Пикулёва О.А. Классификации самопрезентации личности: теоретические основания и проблемные аспекты // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. – 2013. – № 1. – Т. 5. – С. 63-69.
11. Почепцов Г.Г. Имиджелогия. – СПб. : Релф-бук, 2006. – 576 с.
12. Симонова И.Ф. Педагогика имиджа. Монография. – СПб. : Ультра Принт, 2012. – 304 с.
13. Шепель В.М. Профессия имиджмейкер. – Ростов: Феникс, 2008. – 523 с.
14. Щербакова А.И. Многофакторный образовательный процесс в поликультурном российском пространстве: социально-философский анализ / А. И. Щербакова // Антропологическая дидактика и воспитание. – 2021. – Т. 4, № 3. – С. 8-19.
15. Schütz A. Self-presentational tactics of talk-show guests: a comparison of politicians, experts and entertainers // Journal of Psychology, 1998. – No. 132(6). – Pp. 611-628.

REFERENCES

1. Gorchakova V.G. Imidzhelogija. Teorija i praktika: uchebnoe posobie dlja studentov vuzov. – M. : Juniti-Dana, 2011. – 335 p.
2. Gribkova O.V. Formirovanie gotovnosti sovremennogo uchitelja k innovacionnoj dejatel'nosti v muzykal'no-obrazovatel'nom prostranstve / O. V. Gribkova // Pedagogicheskij nauchnyj zhurnal. – 2022. – № 4. – Pp. 61-68.
3. Dress-kod v klassicheskoj muzyke // Vargaftik v otvete. Moskovskaja filarmonija – Moscow Philharmonic Society v Youtube. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=44jcz71NU6U>
4. Inishev I.N. «Ikonicheskiy povorot» v naukah o kul'ture i obshhestve // Filosofsko-literaturnyj zhurnal «Logos». – 2012. – № 1 (85). – Pp. 184-211.
5. Kalantarova O.V. Sreda vuza kak uslovie nepreryvnogo professional'nogo samoobrazovanija muzykanta // Vestnik MGIM imeni A.G. Shnitke. – 2023. – № 2 (22). – Pp. 49-57.
6. Lozhkin N.S. Faktory formirovanija imidzha nachinajushhego jestradnogo vokalista // Obrazovanie i vospitanie. – 2023. – № 5 (46). – Pp. 58-59.
7. Ozhegov S.I., Shvedova N.Ju. Tolkovyj slovar' russkogo jazyka / Rossijskaja akademija nauk. Institut russkogo jazyka imeni V.V. Vinogradova. – 4-e izd. – M. : OOO «A TEMP», 2006. – 944 p.
8. Pedagogika: obrazovatel'no-innovacionnye tehnologii (sem'ja - shkola - vuz - obshhestvo): kollektivnaja monografija (s mezhdunarodnym uchastiem) / O. B. Aleksandrova, I. B. Bajhanov, M. A. Voronina [i dr.]. Tom Kniga 55. – Voronezh - Moskva: Nauka: inform, 2023. – 156 p.
9. Petrenko E.V. Formirovanie scenicheskogo imidzha jestradnyh pevcov // Prepodavatel' XXI vek. – 2015. – № 3. – Pp. 108-116.
10. Pikuljova O.A. Klassifikacii samoprezentacii lichnosti: teoreticheskie osnovanija i problemnye aspekty // Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta im. A.S. Pushkina. – 2013. – № 1. – T. 5. – Pp. 63-69.
11. Pochepcov G.G. Imidzhelogija. – SPb. : Relf-buk, 2006. – 576 p.
12. Simonova I.F. Pedagogika imidzha. Monografija. – SPb. : Ul'tra Print, 2012. – 304 p.
13. Shepel' V.M. Professija imidzhmejker. – Rostov: Feniks, 2008. – 523 p.
14. Shherbakova A.I. Mnogofaktornyj obrazovatel'nyj process v polikul'turnom rossijskom prostranstve: social'no-filosofskij analiz / A. I. Shherbakova // Antropologicheskaja didaktika i vospitanie. – 2021. – T. 4, № 3. – Pp. 8-19.
15. Schütz A. Self-presentational tactics of talk-show guests: a comparison of politicians, experts and entertainers // Journal of Psychology, 1998. – No. 132(6). – Pp. 611-628.

Сунь Юйсюань

аспирант

ФГАОУ ВО «Российский университет дружбы народов

им. Патриса Лумумбы»

e-mail: annaan960217@mail.ru

Раздорская Олеся Владимировна

кандидат педагогических наук, доцент

ФГБОУ ВО «Курский государственный медицинский университет»

e-mail: 1042215155@pfur.ru

Sun Yuxuan

Graduate Student

Peoples' Friendship University of Russia them. Patrice Lumumba

Razdorskaya Olesya V.

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor

Kursk State Medical University

ОБУЧЕНИЕ ИНОСТРАННОМУ ЯЗЫКУ С ПОМОЩЬЮ СОЦИАЛЬНЫХ СЕТЕЙ: МНЕНИЕ КИТАЙСКИХ СТУДЕНТОВ

Аннотация. Стремительное развитие информационных технологий влияет на трансформацию лингвопедагогических технологий. Одним из важных средств коммуникации в современном мире становятся социальные сети, открывающие широкие возможности для преподавания английского языка в высших учебных заведениях. Это относится и к обучению английскому языку китайских студентов, обучающихся в России. Цель данного исследования - изучить целесообразность применения социальных сетей и выявить их преимущества в обучении английскому языку китайских студентов.

Авторами используются как количественные, так и качественные методы исследования. Во-первых, при помощи количественного анализа с (анкетирование и сбор данных) было выявлено отношение студентов к обучению с применением социальных сетей. Во-вторых, с помощью качественного анализа (полуструктурированные интервью) получены реальные отзывы студентов об опыте обучения с помощью социальных сетей. Научная новизна данного исследования заключается в том, что оно посвящено изучению иностранного языка китайскими студентами-бакалаврами в России и рассматривает возможности и преимущества использования социальных сетей для обучения английскому языку. Кроме того, особое внимание было уделено проблемам использования социальных сетей для обучения иностранному языку на практических занятиях, что позволяет дать конкретные рекомендации для педагогов. Теоретическая значимость исследования заключается в создании теоретической базы для исследователей, изучающих процесс преподавания английского языка китайским студентам, обучающимся в России. Практическая значимость исследования заключается в том, что преподаватели иностранных языков могут принять во внимание данные и выводы, полученные в ходе исследования, и разработать целевые стратегии обучения для повышения эффективности преподавания английского языка китайским студентам.

Результаты исследования показывают, что педагоги сталкиваются с неизбежными проблемами при использовании социальных медиа в образовании, тем не менее, социальные медиа не только предоставляют более эффективную платформу с точки зрения учебных ресурсов и обмена информацией, но и расширяют каналы обучения студентов и повышают их мотивацию к обучению.

Ключевые слова: обучение иностранным языкам, информационные технологии, обучение английскому языку, социальные сети, китайские студенты.

FOREIGN LANGUAGE LEARNING THROUGH SOCIAL MEDIA: CHINESE STUDENTS' VIEWS

Abstract. The rapid development of information technologies influences the transformation of linguopedagogical technologies. One of the important means of communication in the modern world is social networks, which open up wide opportunities for teaching English in higher education institutions. This also applies to teaching English to Chinese students studying in Russia. The purpose of this study is to investigate the feasibility of using social networks and identify their advantages in teaching English to Chinese students.

The authors use both quantitative and qualitative research methods. Firstly, using quantitative analysis with (questionnaires and data collection), students' attitudes towards social media learning were identified. Second, using qualitative analysis (semi-structured interviews), real feedback from students about their learning experiences with social media was obtained. The scientific novelty of this study lies in the fact that it focuses on Chinese undergraduate students' foreign language learning in Russia and examines the opportunities and advantages of using social media for English language learning. In addition, special attention was paid to the problems of using social networks for teaching foreign language in practical classes, which allows us to give specific recommendations for teachers. The theoretical significance of the study lies in creating a theoretical basis for researchers studying the process of teaching English to Chinese students studying in Russia. The practical significance of the study is that foreign language teachers can take into account the data and findings from the study and develop targeted teaching strategies to improve the effectiveness of teaching English to Chinese students.

The results of the study show that educators face inevitable challenges when using social media in education, however, social media not only provides a more effective platform in terms of learning resources and information sharing, but also expands students' learning channels and increases their motivation to learn.

Keywords: foreign language teaching, information technology, English language teaching, social networks, Chinese students.

Введение

В эпоху глобальной информатизации стало распространённым использование информационных технологий в преподавании иностранных языков. Информационные технологии широко применяются для разных аспектов преподавания, что является как вызовом, так и новой возможностью для большинства преподавателей иностранных языков [1]. В то же время, информационные технологии приносят определённые возможности для развития смешанного обучения [2]. Известно, что смешанный режим обучения ("Blended Teaching Mode") – это форма преподавания, сочетающая традиционное аудиторное и онлайн обучение. Смешанное обучение – это образовательный метод, сочетающий обучение под руководством преподавателя (лицом к лицу) и онлайн. Первым официальным сторонником смешанной формы обучения в Китае стал профессор Пекинского нормального университета Хэ Кеканг. По его словам, модель смешанного обучения сочетает в себе преимущества традиционных методов преподавания и сетевого обучения, полностью отдавая ведущую роль преподавателям в руководстве, мотивации студентов и контроле учебного процесса, при этом инициатива студентов становится одной из основных составляющих процесса обучения [3].

Социальные медиа (Social Media) – это новый тип медиа, который отличается от традиционных медиа (Web1.0), при использовании которых получение информации

осуществляется пользователями через браузеры. В то время как Web2.0 - это производство и получение информации посредством взаимодействия, в котором пользователи больше не являются пассивными получателями информации, а становятся её производителями и распространителями [4]. Наиболее популярными являются такие социальные сети как Weibo, WeChat, WhatsApp, YouTube, VK и т.д. [5]. Широкое распространение социальных интернет-приложений знаменует собой наступление эры социально ориентированных медиа. Согласно отчету DIGITAL 2023: GLOBAL OVERVIEW REPORT, на начало 2023 года социальные сети насчитывают 4,76 миллиарда пользователей, что составляет чуть менее 60% от общей численности мирового населения [6]. Согласно 51-му статистическому отчёту о развитии интернета в Китае, опубликованному Китайским информационным центром сети интернет (CNNIC), по состоянию на декабрь 2022 года в Китае насчитывалось 1,067 миллиарда интернет-пользователей, что на 35,49 миллиона больше, чем в декабре 2021 года, а уровень распространения интернета составил 75,6 % [7]. В январе 2023 года в России насчитывалось 106,0 млн. пользователей социальных сетей, что составляет 73,3% от общей численности населения [8]. Такая обширная база пользователей открывает возможности применения социальных сетей для преподавания иностранных языков (в частности, английского) в смешанном формате.

В условиях глобализации и высокого уровня экономического развития Китая подготовка выпускников университетов с высоким уровнем владения английским языком стала одним из основных вопросов педагогики высшей школы. Как отмечает Ван Шоурен из Нанкинского университета, перед преподавателями стоит проблема, как превратить университетские курсы английского языка в высококачественные курсы, которые действительно понравятся студентам и будут приносить им пользу после окончания университета. Курсы иностранного языка должны удовлетворять потребностям студентов в высококачественном обучении английскому языку и более соответствовать требованиям национального экономического и социального развития [9]. Тенденции, направленные на совершенствование системы иноязычной подготовки студентов, наблюдаются и в России. Преподаватели приходят к выводу о том, что при обучении иностранному языку в неязыковом вузе в процессе развития иноязычной коммуникативной компетенции необходимо формировать все её компоненты, но в первую очередь лингвокультурный компонент. Отмечается, что формирование и совершенствование межкультурной компетенции студентов предполагает изучение иностранного языка не только как лингвистической системы, а как средства межкультурного общения и инструмента познания культуры определенной национальной общности, в том числе лингвокультуры [10].

Рассмотрим мнения китайских специалистов относительно целесообразности применения социальных медиа в образовательном процессе. Как отмечает Цао Болинг, социальные медиа отражают интерактивность СМИ в процессе от производства контента до его распространения и получения, подчёркивая социальные функции СМИ [11]. По мнению Цзинцин Се, социальные медиа, по сравнению с традиционными онлайн-медиа, предоставляют определённое количество аутентичных учебных материалов. Их применение в преподавании значительно повышает удовлетворённость студентов обучением, а также предоставляет им более комфортную среду для общения с другими людьми [12]. Лу Фанче и Цзэн Цзюнь считают, что использование микроблогов как разновидности социальных медиа может способствовать изучению иностранного языка с точки зрения коммуникативных методов преподавания [13]. Ли Линг указывает на необходимость применения WeChat в процессе преподавания английского языка для китайских студентов и роль этой социальной сети в повышении мотивации учащихся к изучению языка и преодолении ограничений, связанных с местоположением студентов.

WeChat также способствует улучшению взаимодействия преподавателей и учащихся в образовательном процессе [14]. Чжао, Чжунчжэн и др. отмечают преимущества использования приложения Telegram для изучения английского языка и призывают преподавателей и учащихся использовать инструменты социальных медиа в преподавании и изучении английского языка [15]. Все эти исследования китайских учёных стали теоретической базой нашего исследования.

Следует заметить, что некоторые российские ученые считают, что социальные сети, интересные видеоролики и мгновенные сообщения в Интернете могут в некоторых случаях помешать обучению, но при этом все эти технологии несут в себе множество образовательных преимуществ [16]. Н.А. Максимова полагает, что блоги позволяют педагогам расширить образовательное пространство для учащихся, т.к. образовательные учреждения больше не являются единственным источником информации. Преподаватели и учащиеся могут создавать собственные портфолио в блогах, чтобы общаться друг с другом [17]. Исследования российских учёных показали эффективность применения социальных медиа в практике обучения студентов иностранным языкам. Социальные медиа способствует реализации индивидуализированного подхода к обучению, повышению мотивации к изучению иностранного языка, а также снижению стресса из-за страха совершить ошибку [18].

На основании вышеизложенного следует, что использование социальных медиа в смешанной модели обучения иностранным языкам актуально и педагогически обосновано, а также отвечает интересам современных студентов. В век информационных технологий влияние социальных сетей на современных студентов растёт с каждым годом.

Методы и принципы исследования

С целью изучения целесообразности применения социальных медиа в смешанном обучении иностранному языку нами проведено анкетирование китайских студентов, обучающихся в бакалавриате в двух российских университетах, изучающих английский язык и использующих социальные сети. Всего было опрошено 64 респондента. Более того, были проведены полуструктурированные интервью с тремя китайскими студентами, обучающимися в России. Целью анкетирования было выяснение того, как они используют социальные сети для изучения английского языка. Результаты анкетирования предоставили нам справочную информацию для дальнейшей разработки программы обучения китайских студентов английскому языку.

1. Вопросы исследования:

На этапе обучения в бакалавриате традиционное преподавание английского языка страдает от серьёзного недостатка общения между преподавателем и студентом из-за дисбаланса соотношения преподавателей и студентов, отсутствия коммуникативной среды, загруженности преподавателей научными исследованиями и т.д. Этот недостаток коммуникации неизбежно приводит к недоверию к преподавателям, что в свою очередь влияет на интерес и мотивацию студентов бакалавриата к изучению английского языка, а значит, напрямую сказывается на качестве преподавания английского языка в бакалавриате. Приложения социальных сетей могут обеспечить мгновенную интерактивную связь, способствовать бесперебойному общению между преподавателями и студентами и обеспечить их эффективное учебное взаимодействие [19].

В ходе данного исследования нам было необходимо получить ответы на следующие вопросы:

- 1) Почему важно расширять использование социальных медиа в обучении иностранным языкам?
- 2) Каков уровень владения английским языком у китайских студентов, обучающихся в российских вузах?

3) Каковы преимущества и целесообразность использования социальных сетей в обучении английскому языку китайских студентов, обучающихся в России?

2. Объекты исследования

В исследовании приняли участие 64 студента из Китая, обучающиеся в вузах Москвы. В исследовании участвовали китайские студенты, обучающиеся на разных курсах и по разным специальностям.

3. Методология и процесс исследования

Для обработки результатов анкетирования был применён метод количественного анализа. Нами были собраны данные, важные для понимания текущей ситуации с изучением китайскими студентами английского языка с помощью социальных медиа. Качественный анализ основывался на полуструктурированных интервью, целью которых был анализ опыта китайских студентов, связанного с изучением английского языка в Китае (в процессе получения среднего образования) и в России (в процессе получения высшего образования).

Основные результаты

Для проведения данного исследования нами были разработаны 2 анкеты. Первая анкета использовалась для выяснения текущего уровня владения английским языком китайскими студентами (опрошено 32 респондента). Вторая анкета предназначалась для выяснения отношения китайских студентов к использованию социальных сетей в изучении английского языка в смешанном формате в общеобразовательном колледже (опрошено 80 респондентов).

Из таблицы 1 видно, что уровень владения английским языком у китайских студентов в целом низкий: только 9,4% студентов оценивают собственный уровень навыков понимания иноязычной речи на слух и устной речи как высокий. 6,3% опрошенных студентов полагают, что они имеют высокий уровень выраженности навыков чтения и письма. Выявлено, что респонденты владеют английским языком преимущественно на среднем уровне. В реальной жизни общение на английском языке требует хорошего понимания иноязычной речи на слух и навыков устной речи, но у респондентов, плохо владеющих иностранным языком, эти два пункта составили 53,2% и 46,9% соответственно.

Таблица 1

Уровень владения английским языком китайскими студентами, обучающимися в России

Тип данных	Неудовлетворительно	Удовлетворительно	Хорошо	Отлично
Понимание речи на иностранном языке на слух	53.2%	28.1%	9.4%	9.4%
Навыки устной речи	46.9%	37.5%	6.3%	9.4%
Навыки чтения	40.7%	50%	3.1%	6.3%
Навыки письма	43.8%	37.5%	12.5%	6.3%

Результаты опроса показывают, что российским вузам не стоит пренебрегать обучением китайских студентов английскому языку, даже если преподаватели ведут занятия на русском языке. В современном мире роль знания английского языка бакалаврами (в том числе, учащимися из Китая) очевидна. Современный специалист без знания языка не может воспользоваться новейшими научными достижениями в разных областях.

Для выяснения целесообразности применения социальных сетей в иноязычной подготовке нами был проведён опрос студентов колледжа, результаты которого представлены в таблице 2.

Таблица 2. Результаты анализа отношения китайских студентов к применению социальных сетей для изучения английского языка

Вопрос анкеты	Количество утвердительных ответов (в процентах)
Вы пользуетесь приложениями социальных сетей по несколько раз в день.	80%
Социальные сети могут стать лучшим способом мотивации к изучению английского языка.	78,8%
Вы пользуетесь мобильными телефонами на занятиях и приложениями для социальных сетей.	76,3%
Вы регулярно следите за аккаунтами, посвящёнными изучению английского языка, в социальных сетях.	66,3%
Вы умеете пользоваться различными программами для социальных сетей.	83,8%
Если преподаватель английского языка использует социальные сети для обучения английскому языку, вы готовы посетить такое занятие.	86,3%

Результаты опроса показывают, что большинство китайских студентов регулярно пользуются приложениями социальных сетей, особенно WeChat и WhatsApp (рис. 1). Приложения социальных сетей с функциями общения и видео, такие как Instagram и Youtube, особенно популярны среди китайских студентов. По мнению 78,8% респондентов, применение социальных сетей является фактором их мотивации к изучению английского языка. Более того, 66,3% опрошенных следят за аккаунтами в социальных сетях, посвящёнными изучению иностранного языка. Большинство студентов умеют пользоваться программами социальных сетей, что закладывает основу для использования их в преподавании английского языка. Однако исследование также показало, что 80 % студентов используют социальные сети несколько раз в день, а 76,3 % студентов используют мобильные телефоны и приложения социальных сетей во время занятий. Мы полагаем, что без контроля со стороны преподавателя это негативно сказывается на эффективности занятий и освоении студентами английского языка.

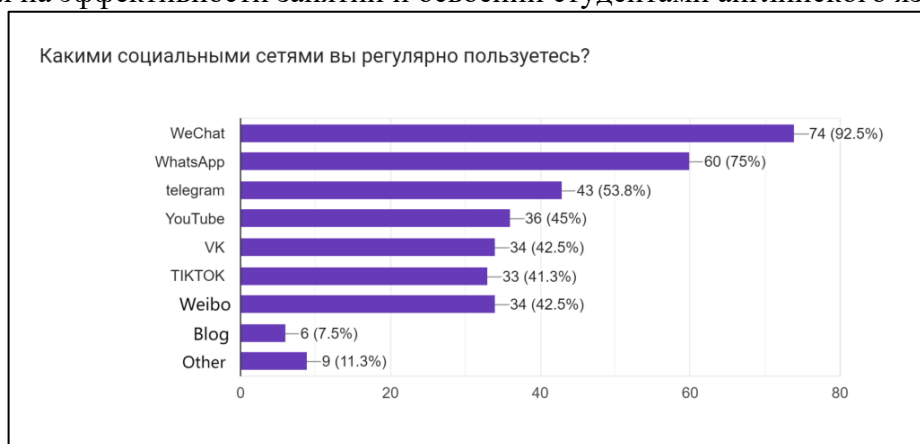


Рисунок 1. Рейтинг популярных приложений социальных сетей,

используемых китайскими студентами

Кроме того, в рамках данного исследования были проведены полуструктурированные интервью с тремя студентами, позволяющие получить представление о реальном опыте изучения английского языка китайскими студентами, обучающимися в России.

Студентка А. учится в России уже семь лет. Она лучше владеет русским языком, чем английским, т.к. она училась в средней школе в России, и способна воспринять знания английского языка на практических занятиях. Она предпочитает изучать английский язык в традиционном офлайн-формате, где она может общаться лицом к лицу с преподавателем.

Студентка Б. обучается на втором курсе университета. Когда она училась в средней школе в Китае, она выбрала для поступления в российский вуз русский язык в качестве иностранного, что привело к низкому уровню владения английским языком. Однако у неё хорошие навыки письма и понимания прочитанного на английском языке. Чтобы улучшить свой английский, она часто смотрит видеоролики с устной английской речью и короткие обучающие видеоролики в социальных сетях, таких как YouTube, Weibo и Tiktok.

Студент С. обучается на 4-м курсе университета, он находится в России уже 4 года, но английский он выучил в средней школе в Китае. Он оценивает собственный уровень знания английского языка как хороший и может общаться с носителями английского языка в повседневной жизни. У него не очень высокий уровень знания русского языка, и он периодически использует английский, чтобы задавать вопросы преподавателю. Более того, этот студент часто использует социальные сети для изучения английского языка.

Из интервью с тремя респондентами выяснилось, что китайские студенты действительно заинтересованы в использовании преподавателями социальных сетей для обучения английскому языку. Студенты полагают, что это повысит их интерес к изучению английского языка на практических занятиях.

Опрос респондентов показал, что в процессе использования социальных сетей в преподавании английского языка могут возникать определённые трудности:

Проблема достоверности информации. Источники информации в социальных сетях разнообразны, и, согласно опросу (рис. 2), только 28,7 % респондентов указали, что они нуждаются в определении подлинности информации. 62,5 % студентов проверяют её время от времени. По нашему мнению, задача преподавателя – обучить студентов определению подлинности и целесообразности информации, представленной в социальных сетях.



Рисунок 2. Проверка статуса информации в социальных сетях китайскими студентами.

Тайм-менеджмент. В настоящее время социальные сети могут обладать и негативным влиянием на процесс обучения. Это актуально как для преподавателей, так и для студентов, поскольку использование социальных сетей может отвлекать студентов от процесса обучения. Задача преподавателя – показать учащимся, как необходимо разумно планировать своё время и рационально использовать социальные сети.

Конфиденциальность. Учащиеся должны серьёзно относиться к конфиденциальности в социальных сетях. Студенты и преподаватели должны позаботиться о защите личной информации при использовании социальных сетей.

Таким образом, на основании проведенного анкетирования мы смогли обобщить информацию о целесообразности использования социальных сетей для обучения английскому языку китайских студентов в России. Нами выявлены следующие преимущества социальных сетей в обучении.

Во-первых, социальные сети предоставляют обширные учебные ресурсы и платформу для обмена учебной информацией. Учебные заведения, студенты и преподаватели имеют доступ к новейшим образовательным ресурсам, преподаватели могут делиться советами по обучению и опытом преподавания через социальные сети. Используя социальные сети, студенты могут получить больше учебной информации через взаимодействие и обсуждение процесса обучения, а преподаватели могут распространять информацию о разработанных ими онлайн-курсах, отвечать на вопросы учащихся и коллег, и формировать новую образовательную среду.

Во-вторых, применение социальных сетей расширяет каналы обучения студентов. Традиционное образование в основном опирается на аудиторские занятия и учебники. Социальные сети предоставляют студентам более разнообразные и инновационные способы обучения. Студенты могут получать знания в различных областях, просматривая онлайн-видеоуроки, участвуя в онлайн-дискуссиях и обмениваясь опытом обучения. В процессе изучения английского языка учащимся необходимо не только усваивать определённые знания, но и осознавать важность применения английского языка в реальной жизни, а социальные медиа с их интерактивным характером способствуют этому.

Наконец, поощрение активного участия студентов в процессе обучения повышает их мотивацию. Популярность социальных медиа приводит к удовлетворению учащихся от процесса их применения в обучении иностранному языку. Содержание социальных медиа включает не только тексты, но и аудио-, видео- и другие виды контента, что делает содержание обучения более обширным, а способ общения - более гибким. Студенты могут выбирать материалы для самообучения английскому языку из приложений социальных сетей в соответствии со своим уровнем владения иностранным языком. Преподаватели могут в режиме реального времени выбирать ресурсы, соответствующие программе курса и повышающие эффективность аудиторных занятий.

Заключение

Популярность социальных сетей, несомненно, влияет в первую очередь на традиционный способ преподавания иностранных языков. Традиционная подача знаний преподавателем может привести к снижению мотивации студентов к обучению. Нами также представляется актуальным учёт преподавателем особенностей стиля обучения китайских студентов. Поскольку число китайских студентов, обучающихся в России, растёт год от года, российским вузам необходимо уделять внимание изучению китайскими студентами иностранных языков, в частности английского. Применение и использование социальных сетей в обучении во многом зависит от уровня владения информационными технологиями и мастерства самих преподавателей. Поэтому вопрос цифровой грамотности преподавателей также становится актуальным.

Результаты исследования показали, что проблема применения социальных медиа в преподавании английского языка требует дальнейшей теоретической разработки, включающей построение моделей обучения, а также разработки онлайн-курсов с учётом особенностей обучаемого контингента. Не менее важной представляется апробация онлайн-курсов и разработка системы мониторинга обучения, включающего контроль со стороны преподавателя и самоконтроль учащихся. Это требует определённых усилий от преподавателя и студентов как активных субъектов педагогического процесса.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ван Шоурен. Некоторые мысли о развитии преподавателей иностранных языков в колледжах и университетах // Мир иностранных языков. – 2018. – № (4). – С.13-17
2. Ли Линг. Исследование применения программного обеспечения microsoft в университетском преподавании английского языка // Кампусный английский. – 2017. – № 46. – С. 36-37.
3. Три основные модели онлайн и офлайн смешанного обучения//Zijin Teaching and Learning. 2023. URL: https://mp.weixin.qq.com/s?__biz=MzU0NjM1Mzk5NQ==&mid=2247492886&idx=3&sn=9f5ff73a314df8e60faded36e8bf50b9&chksm=fb5c4332cc2bca24d22ff271fa83cc152c65fba9c5729377338f194a79054bba994723c0fc20&scene=27 (дата обращения: 14.01.2024)
4. Гао Вэньтин, Исследование построения отношений между пользователями в среде Web 2.0 // People's Daily Online.-2015. URL: <http://media.people.com.cn/n/2015/0105/c392205-26328705.html>(дата обращения: 15.01.2024)
5. Социальные медиа // Baidu. URL: <https://baike.baidu.com/item/%E7%A4%BE%E4%BA%A4%E5%AA%92%E4%BD%93/1085698> (дата обращения: 15.01.2024)
6. Digital 2023: Global overview report.-2023. URL: https://datareportal.com/reports/digital-2023-global-overview-report?utm_source=Global_Digital_Reports&utm_medium=PDF&utm_campaign=Digital_2023&utm_content=Digital_2023_Local_Country_Promo (дата обращения: 14.01.2024)
7. Количество интернет-пользователей достигло 1,067 миллиарда! Последние Выпущен статистический отчет о развитии Интернета в Китае. -2023. URL: <https://zhuanlan.zhihu.com/p/616712664> (дата обращения: 14.01.2024)
8. Digital 2023: статистика аудитории интернета и соцсетей в России // Pr.student. - 2023. URL: <https://www.prstudent.ru/research/digital-2023-statistika-auditorii-interneta-i-socsetej-v-rossii> (дата обращения: 14.01.2024)
9. Наволочная Ю.В. Применение социальных сетей в практике обучения иностранному языку //Филологические науки. Вопросы теории и практики, 2019. – Том 12. – Выпуск 2. – С. 267-272.

REFERENCES

1. Van Shouren. Nekotorye mysli o razvitiij prepodavatelej inostrannyh jazykov v kolledzhah i universitetah // Mir inostrannyh jazykov. – 2018. – № (4). – Pp.13-17
2. Li Ling. Issledovanie primeneniija programmogo obespechenija microsoft v universitetskom prepodavanii anglijskogo jazyka // Kampusnyj anglijskij. – 2017. – № 46. – Pp. 36-37.

3. Tri osnovnye modeli onlajn i oflajn smeshannogo obuchenija//Zijin Teaching and Learning. 2023. URL: https://mp.weixin.qq.com/s?__biz=MzU0NjM1Mzk5NQ==&mid=2247492886&idx=3&sn=9f5ff73a314df8e60faded36e8bf50b9&chksm=fb5c4332cc2bca24d22ff271fa83cc152c65fba9c5729377338f194a79054bba994723c0fc20&scene=27 (data obrashhenija: 14.01.2024)
4. Gao Vjen'tin, Issledovanie postroenija odnoshenij mezhdru pol'zovateljami v srede Web 2.0 // People's Daily Online.-2015. URL: <http://media.people.com.cn/n/2015/0105/c392205-26328705.html>(data obrashhenija: 15.01.2024)
5. Social'nye media // Baidu. URL: <https://baike.baidu.com/item/%E7%A4%BE%E4%BA%A4%E5%AA%92%E4%BD%93/1085698> (data obrashhenija: 15.01.2024)
6. Digital 2023: Global overview report.-2023. URL: https://datareportal.com/reports/digital-2023-global-overview-report?utm_source=Global_Digital_Reports&utm_medium=PDF&utm_campaign=Digital_2023&utm_content=Digital_2023_Local_Country_Promo (data obrashhenija: 14.01.2024)
7. Kolichestvo internet-pol'zovatelej dostiglo 1,067 milliarda! Poslednie Vypushhen statisticheskij otchet o razvitii Interneta v Kitae. -2023. URL: <https://zhuanlan.zhihu.com/p/616712664> (data obrashhenija: 14.01.2024)
8. Digital 2023: statistika auditorii interneta i socsetej v Rossii // Pr.student. - 2023. URL: <https://www.prstudent.ru/research/digital-2023-statistika-auditorii-interneta-i-socsetej-v-rossii> (data obrashhenija: 14.01.2024)
9. Navolochnaja Ju.V. Primenenie social'nyh setej v praktike obuchenija inostrannomu jazyku //Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki, 2019. – Tom 12. – Vypusk 2. – С. 267-272.

Петрова Марина Георгиевна

кандидат педагогических наук,
доцент кафедры теории и практики иностранных языков
ФГАОУ ВО «Российский университет дружбы народов
им. Патриса Лумумбы»
e-mail: rananyi0217@mail.ru

Му Цзянмин

аспирант
ФГАОУ ВО «Российский университет дружбы народов
им. Патриса Лумумбы»
e-mail: rananyi0217@mail.ru

Marina Georgievna P.

Education candidates,
Associate Professor of Foreign Language Theory and Practice
Russian People's Friendship University

Mu Jiangming

graduate student
Russian People's Friendship University

РЕАЛИЗАЦИЯ ИГРОВЫХ МЕТОДОВ ОБУЧЕНИЯ КИТАЙСКОМУ ЯЗЫКУ В РОССИЙСКИХ ГУМАНИТАРНЫХ ВУЗАХ

Аннотация. Российские гуманитарные вузы должны быть готовы к тому, чтобы предложить своим студентам разнообразные и инновационные методики, которые будут успешно использоваться в рамках учебного процесса. Важно подчеркнуть, что изучение особенностей реализации игровых методов в обучении китайскому языку может стать ключевым шагом в данном направлении. В нынешней образовательной среде преподавание китайского языка с помощью игр — это эффективное и увлекательное направление, которое не только помогает сделать обучение разнообразным, но и улучшает запоминание и понимание. Важно подчеркнуть, что игры стимулируют различные когнитивные навыки, речь идёт о памяти, решении проблем, критическом мышлении; одновременно с этим предоставляется масса возможностей для языковой практики в непринужденной и интерактивной среде. Геймификация в обучении иностранному языку опирается на интеграцию элементов игрового процесса — в целях повышения вовлеченности, мотивации, сохранения получаемых навыков. Используя принципы, обычно встречающиеся в играх (соревнования, вознаграждения, задания, интерактивность), преподаватели создают более динамичную и захватывающую среду. Итак, в качестве цели данной статьи выступает исследование современных представлений и практики реализации игровых методов обучения китайскому языку в гуманитарных высших учебных заведениях России.

Ключевые слова: геймификация, гуманитарный вуз, игра, китайский язык, метод, обучение.

IMPLEMENTATION OF GAME METHODS OF TEACHING CHINESE IN RUSSIAN HUMANITIES UNIVERSITIES

Abstract. Russian universities of the humanities should be ready to offer their students a variety of innovative methods that will be successfully used in the educational process. It is important to emphasize that studying the specifics of the implementation of game methods in

teaching Chinese can be a key step in this direction. In the current educational environment, teaching Chinese through games is an effective and exciting direction that not only helps to make learning diverse, but also improves memorization and understanding. It is important to emphasize that games stimulate various cognitive skills, we are talking about memory, problem solving, critical thinking; at the same time, there are many opportunities for language practice in a relaxed and interactive environment. Gamification in foreign language teaching relies on the integration of gameplay elements in order to increase engagement, motivation, and preserve acquired skills. Using principles commonly found in games (competitions, rewards, assignments, interactivity), teachers create a more dynamic and exciting environment. So, the purpose of this article is to study modern ideas and practices of implementing game methods of teaching Chinese in humanitarian higher educational institutions of Russia.

Keywords: gamification, humanities university, game, Chinese language, method, training.

Введение

При рассмотрении воздействия игровых элементов на учебный процесс целесообразно, в первую очередь, обратиться к характеристике сути геймификации в обучении иностранному языку. При этом уместно отталкиваться в рассуждениях от следующих категорий: вовлеченность и мотивация, интерактивность, персонализированные пути, немедленная обратная связь, социальное взаимодействие, внутренние и внешние вознаграждения, долгосрочное вовлечение, удержание.

Одним из основных преимуществ геймификации служит её способность захватывать интерес учащихся и поддерживать их любопытство на протяжении длительного времени. Игры по своей сути доставляют удовольствие, обеспечивают оперативный отклик, что поддерживает мотивацию студентов к достижению целей изучения языка. Прибегая к таким элементам, как баллы, уровни, значки, таблицы лидеров, преподаватели создают ощущение достижения и прогресса, которое стимулирует учащихся становиться активными участниками [8].

Также в рамках геймификации поощряется деятельное взаимодействие, что весьма значимо для овладения языком. Посредством игровых занятий (к примеру, имеются в виду викторины, ролевые сценарии, интерактивное повествование, лингвистические головоломки) обучающиеся применяют языковые концепции в практическом контексте. Данный подход способствует более глубокому пониманию и сохранению словарного запаса, грамматики, произношения, поскольку учащиеся активно используют язык, а не пассивно «впитывают» информацию.

В играх достаточно часто допускается настройка и адаптация — в зависимости от индивидуального прогресса и предпочтений. С позиций изучения языка это означает, что студенты обладают возможностью прогрессировать в своем собственном темпе и сосредоточиться на тех аспектах, сферах, где им необходимо улучшение. Преподаватели с учётом этого разрабатывают игровые мероприятия, которые соответствуют различным стилям обучения, уровням квалификации, обеспечивая более персонализированный опыт для каждого учащегося [10].

В дополнение к описанному выше, обратная связь имеет определяющее значение для изучающих язык, поскольку она позволяет исправлять ошибки, закреплять правильное использование. Геймификация обеспечивает мгновенный отклик, помогая своевременно замечать последствия конкретных действий в режиме реального времени. Будь то автоматизированные системы обратной связи в лингвистических приложениях или оценка коллег в совместных играх — студенты получают немедленные рекомендации по своим навыкам.

Во многих играх предусматривается социальное взаимодействие и сотрудничество; геймифицированное изучение языка не является исключением. Благодаря использованию многопользовательских форматов, групповых задач, разного рода платформ языкового обмена учащиеся получают возможность контактировать со сверстниками и носителями языка, развивая коммуникативные качества, а также культурное понимание. Совместные игры также содействуют развитию навыков командной работы, успешного разрешения проблем, ведения переговоров — всё это очень ценно для овладения языком.

В рамках геймификации задействуются как внутренние, так и внешние вознаграждения — в целях стимулирования обучения. Так, чувство выполненного долга или мастерства исходят изнутри учащегося и подпитываются его личной мотивацией к успеху. В свою очередь, виртуальные значки, баллы, материальные стимулы обеспечивают внешнее признание и подкрепление прогресса. Сбалансировав оба типа вознаграждений, преподаватели опираются тем самым на различные мотивационные факторы и поддерживают долгосрочное продуктивное взаимодействие [3].

Иммерсивный и интерактивный характер игрового изучения языка способствует продолжительному вовлечению студентов и сохранению получаемых ими навыков [1]. Интегрируя механики игр в учебную программу, специалисты создают среду обучения, которая не только эффективна в краткосрочной перспективе, но и устойчива с течением времени. Поскольку учащиеся продолжают заниматься игровой деятельностью, у них развивается более глубокая связь с языком; они с большей вероятностью сохранят свои знания.

Материалы и методы исследования

В ходе написания статьи использовались методы сравнения, наблюдения, системно-логического анализа, опроса. В качестве материалов выступили современные научные публикации, затрагивающие в разных контекстах содержательные стороны темы.

Результаты и обсуждение

Целесообразно обратиться к общей характеристике игровых методов, которые особенно часто применяются в современных условиях в ходе обучения китайскому языку:

Так, карточки — это универсальный инструмент для пополнения словарного запаса, символов, фраз. Игровые механики в увязке с этим адаптируются, задействуются китайские иероглифы, пиньинь, картинки. Учащиеся занимаются сопоставлением символов с их значениями, что отражается на лексиконе и навыках распознавания.

В свою очередь, традиционные настольные игры не только знакомят обучающихся с культурой Китая, но и предлагают переменные ресурсы для языковой практики. Учащиеся играют парами или группами, устно сообщая о своих действиях, стратегиях на китайском языке. Преподаватели также создают настольные форматы — с вопросами либо задачами, сопряжёнными со словарным запасом, грамматикой, культурными знаниями [9].

Что касается ролевых игр, то они позволяют в процессе обучения погрузиться в сценарии реальной жизни и практиковать речь в определённом (заданном) контексте. К примеру, студенты имитируют заказ еды в ресторане, торг на рынке, бронирование номеров в гостинице — на китайском языке. В рамках соответствующих игровых механик делается акцент на поощрении общения, укреплении уверенности, а также языковых структур и выражений.

Весьма значимая роль в практической плоскости отводится играм со словесными ассоциациями: «Цепочка слов», «Категории» и т. д.; они результативны с позиций

расширения словарного запаса, улучшения запоминания. В случае с китайским языком учащиеся могут по очереди произносить слова, относящиеся к конкретной теме либо категории, например, цвета, животные, продукты питания. Это сопровождается развитием оперативного мышления, помогает зафиксировать словесные связи и ассоциации [2].

В качестве интересного направления выступает «языковое бинго» — под этим подразумевается весёлая интерактивная игра, которую приспособляют для изучения путем создания бинго-карточек с китайскими иероглифами, словами, фразами. Преподаватель называет их на китайском языке, а обучающиеся отмечают соответствующие предметы, объекты на своих карточках. Подобный подход способствует пониманию на слух и культурному воспитанию.

Игры-рассказчики положительным образом отражаются на творческой составляющей, речевом развитии, навыках повествования. Ведущий начинает рассказ и «передает» его ученикам, которые добавляют новые элементы либо продолжают сюжет (на китайском языке) [7]. Альтернативно, обучающиеся совместно придумывают истории на базе заданных подсказок, изображений. Целесообразно отметить, что рассматриваемые нами механики развивают воображение, лингвистическую компетентность, а также культурную осведомленность [4].

Языковые головоломки и загадки напрямую связаны (в контексте функционала) со способностями студентов разрешать проблемы, одновременно укрепляя языковые навыки. Соответствующий инструментарий представлен кроссвордами, поиском слов, ребусами с иероглифами, фразами. Загадки, в свою очередь, содействуют закреплению умения мыслить критически; они сопряжены с языковыми манипуляциями, поскольку учащиеся расшифровывают подсказки, формулируют ответы на иностранном языке.

В нынешних условиях стремительной трансформации digital-технологий цифровые игры и приложения предлагают весьма разнообразные интерактивные и увлекательные способы изучения китайского языка — активно используются мультимедийные элементы, игровые функции, алгоритмы адаптивного обучения. Такие платформы, как «Duolingo», «HelloChinese». «ChineseSkill», предоставляют пользователям структурированные уроки, тесты, задания, упражнения, подходящие для разных уровней квалификации и целей. Ключевые преимущества, в связи с этим, проявляются в немедленной обратной связи, отслеживании прогресса, а также в персонализированном опыте [6].

Итак, включение игрового обучения в преподавание китайского языка делает учебный процесс приятным, увлекательным, повышает вовлеченность, удержание учащихся. Интегрируя игры в соответствующие программы, преподаватели имеют полноценную возможность формировать динамичную и захватывающую среду, отвечающую различным обучающим стилям и предпочтениям.

Целесообразно отметить, что применение игровых методов в ходе обучения китайскому языку в российских гуманитарных вузах сопровождается рядом достаточно серьезных проблем. Хотя соответствующие механики очень увлекательны и интерактивны, они отнюдь не всегда идеально соответствуют целевым установкам или контексту предмета. Уместно охарактеризовать и систематизировать наиболее распространенные затруднения, так называемые «проблемные зоны», связанные с использованием игр (по результатам опроса 20 преподавателей китайского языка в гуманитарных вузах) — недостаток серьезности, ограниченное языковое воздействие, сложность оценки прогресса, узкие возможности для сложных тем, неравное участие, ресурсоемкость, культурная чувствительность, зависимость от технологий (рис. 1).

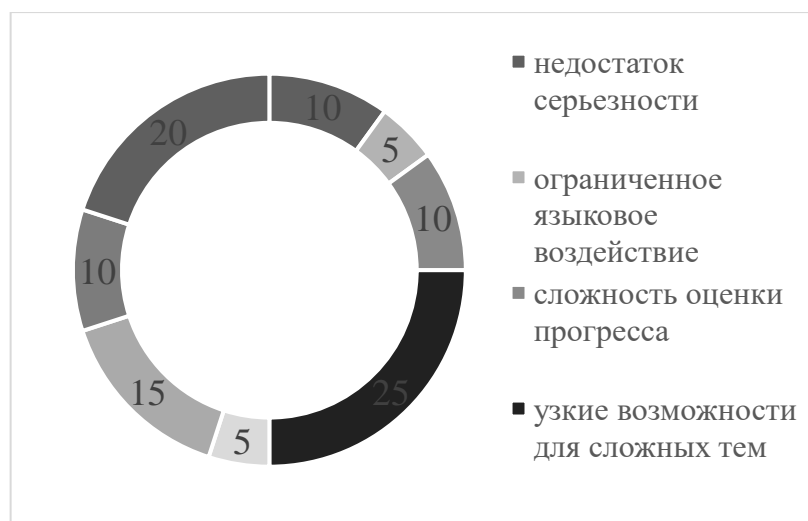


Рис. 1. Распределение значимости «проблемных зон» по результатам опроса респондентов, %

Так, в гуманитарных образовательных учреждениях упор зачастую делается на академическую строгость и интеллектуальную вовлеченность. Вместе с тем, игры по своей природе нередко воспринимаются как несерьезные либо недостаточно глубокие.

Следующая проблема касается ограниченного языкового воздействия; игровые элементы не во всех случаях обеспечивают учащимся достаточное знакомство с китайским языком. Хотя они оказываются весьма полезными для пополнения лексикона, укрепления грамматики (в увлекательной форме), но подчас не предлагают достаточных возможностей для подлинного использования языковых конструкций и общения. В результате студентам сложно применить то, что они узнали, в реальных условиях.

Оценка прогресса обучающихся и уровня знаний часто становится непростой задачей — при использовании игровых методов. Традиционные инструменты оценивания (прежде всего, подразумеваются экзамены, эссе и т. д.) нелегко перенести в игровую среду обучения. Из-за этого преподавателям затруднительно точно «измерить» навыки учащихся и определить, достигают ли они желаемых результатов именно благодаря игровым компонентам [5].

Уместно подчеркнуть, что некоторые аспекты китайского языка и культуры трудно включить в игровую деятельность. К примеру, сложные грамматические структуры, нюансы культурных концепций, специализированная лексика иногда категорически не подходят для геймификации. В итоге учащиеся не получают адекватное ознакомление с этими важнейшими языковыми и культурными аспектами.

В среде обучения ряд учеников зачастую доминируют в игровом процессе; другим же непросто эффективно участвовать. Это проявляется в неравенстве в учебном процессе, инициирует у студентов чувство разочарования, отстраненности, желание дистанцироваться. В языковом классе важно обеспечить всем равные возможности практиковать и совершенствовать свои навыки.

Помимо этого, разработка и реализация действенных учебных мероприятий на базе игр требуют больших ресурсов. Также актуализируется необходимость тщательного планирования, подготовки материалов, постоянного управления игровой средой. В гуманитарных вузах России, где преподаватели уже имеют существенную рабочую нагрузку, найти время для поддержания и воплощения в жизнь инициатив в рассматриваемой области становится весьма затруднительно.

Игры, предназначенные для обучения китайскому языку, должны быть культурно

чувствительными, действительно подходящими. Искажения или стереотипы в данном контенте оказываются очень вредными и контрпродуктивными для целей культурного понимания, признания [5]. Обеспечение того, чтобы они в точности и досконально отражали разнообразие и богатство языка и культуры, требует пристального внимания и опыта. В результате речь идёт о ещё одной значимой «проблемной зоне».

Ряд разновидностей обучения, основанных на играх, иногда в значительной степени зависят от технологий — цифровые решения и разработки, онлайн-платформы и т. д. Хотя это способно весомо улучшить, обогатить учебный процесс во многих отношениях, но также создаёт потенциальные барьеры — сложности доступа, технические сбои, конфликты совместимости с вузовскими системами. В дополнение к отмеченному, слишком сильная зависимость от технологических наработок приводит к пренебрежению прочими важными аспектами и инструментами изучения языка (речь, прежде всего, идёт о межличностном общении, культурном погружении).

Выводы

Таким образом, по сути, геймификация в обучении иностранному языку превращает данный процесс в особую практику. Используя мотивационную силу игр и применяя её в учёбе, можно вдохновить студентов на активное участие, сотрудничество со сверстниками, достижение целей в увлекательной и полезной форме. Нами была дана характеристика игровых методов, которые особенно часто применяются в современных условиях в ходе обучения китайскому языку: карточки, настольные и ролевые игры, варианты со словесными ассоциациями, «языковое бинго», игры-рассказчики, головоломки и загадки, цифровые форматы и приложения. Успешное разрешение охарактеризованных проблем в российских гуманитарных вузах (речь идёт об ограниченном языковом воздействии, сложностях оценки прогресса, узких возможностях для сложных тем, неравном участии, ресурсоемкости, культурной чувствительности, зависимости от технологий) требует вдумчивого подхода, в рамках которого объединяются игровые методы с более традиционными стратегиями. Как нам представляется, преподавателям важно сосредоточиться на поиске баланса между вовлечённостью и академической строгостью; ключевая целевая установка заключается в том, чтобы студенты получали разносторонний и эффективный опыт, который готовит их к владению китайским языком и глубокому пониманию соответствующей культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абрамова А.М. Применение игровых форм в преподавании иностранного языка в вузе // Заметки ученого. 2020. № 8. С. 100-106.
2. Выбойщик А.В. Сравнительные аспекты преподавания китайского языка студентам и слушателям гуманитарных и технических специальностей в г. Челябинске // Актуальные вопросы изучения истории, международных отношений и культур стран Востока. Материалы международной научно-практической конференции. Новосибирск: 2019. С. 153-155.
3. Котельникова Н.Н. Методика использования аутентичных игровых фильмов при обучении китайскому языку в высшей школе // Международный форум восточных языков и культур. Актуальные вопросы преподавания китайского и других восточных языков в XXI веке. Сборник статей и докладов участников форума. Казань: 2018. С. 93-103.
4. Кошкин М.А., Григорьева С.Ю. Игровые методы при обучении говорению на китайском языке студентов-лингвистов (профиль «Перевод и переводоведение») // Проблемы высшего образования. 2019. № 1. С. 276-279.
5. Кралина Е.Д. Игровые методы обучения китайскому языку студентов вузов //

- Преподаватель XXI век. 2020. № 2-1. С. 137-147.
6. Ловчикова А.А. Игровые приемы обучения китайскому языку студентов 1–4 курсов // Наука ЮУрГУ. Материалы 71-й научной конференции. Челябинск: 2019. С. 332-335.
 7. Лю С. Развитие методики дистанционного обучения китайскому языку как иностранному: аспекты применения игровых технологий // Современное педагогическое образование. 2023. № 11. С. 180-185.
 8. Тавберидзе Д.В. Формирование лингвострановедческой компетенции студентов гуманитарных специальностей // Мир науки, культуры, образования. 2020. № 6 (85). С. 180-182.
 9. Шамардина Е.А. Использование игровых технологий в процессе дистанционного обучения лексике китайского языка // Транслингва: вопросы современной науки и технологий сквозь призму языкового сознания. По материалам международной научно-практической конференции. М.: 2023. С. 127-132.
 10. Щекочихина Е.В. Игровые технологии как средство обучения иностранному языку студентов в неязыковом вузе // Педагогические науки. 2023. № 4 (122). С. 24-26.

REFERENCES

1. Abramova A.M. The use of game forms in teaching a foreign language at a university // Notes of a scientist. 2020. No. 8. Pp. 100-106.
2. Vyboyschik A.V. Comparative aspects of teaching Chinese to students and listeners of humanitarian and technical specialties in Chelyabinsk // Topical issues of studying history, international relations and cultures of the East. Materials of the international scientific and practical conference. Novosibirsk: 2019. Pp. 153-155.
3. Kotelnikova N.N. The methodology of using authentic feature films in teaching Chinese at higher school // International Forum of Oriental Languages and Cultures. Topical issues of teaching Chinese and other Oriental languages in the XXI century. A collection of articles and reports by forum participants. Kazan: 2018. Pp. 93-103.
4. Koshkin M.A., Grigorieva S.Yu. Game methods in teaching Chinese speaking to linguist students (profile "Translation and translation studies") // Problems of higher education. 2019. No. 1. Pp. 276-279.
5. Kralina E.D. Game methods of teaching Chinese to university students // Teacher XXI century. 2020. No. 2-1. Pp. 137-147.
6. Lovchikova A.A. Game techniques of teaching Chinese to students of 1-4 courses // Science of SUSU. Materials of the 71st scientific conference. Chelyabinsk: 2019. Pp. 332-335
7. Liu S. Development of the methodology of distance learning Chinese as a foreign language: aspects of the application of gaming technologies // Modern pedagogical education. 2023. No. 11. Pp. 180-185.
8. Tavberidze D.V. Formation of linguistic and cultural competence of students of humanities // The world of science, culture, and education. 2020. No. 6 (85). Pp. 180-182.
9. Shamardina E.A. The use of gaming technologies in the process of distance learning the vocabulary of the Chinese language // Translingua: issues of modern science and technology through the prism of linguistic consciousness. Based on the materials of the international scientific and practical conference. Moscow: 2023. Pp. 127-132.
10. Shchekochikhina E.V. Game technologies as a means of teaching a foreign language to students in a non-linguistic university // Pedagogical sciences. 2023. No. 4 (122). Pp. 24-26.