

BULLETIN

OF THE INTERNATIONAL CENTRE
OF ART AND EDUCATION



БЮЛЛЕТЕНЬ

МЕЖДУНАРОДНОГО ЦЕНТРА
«ИСКУССТВО И ОБРАЗОВАНИЕ»

Электронный научно-методический журнал
«BULLETIN OF THE INTERNATIONAL CENTRE OF ART AND EDUCATION»
зарегистрирован ФЕДЕРАЛЬНОЙ СЛУЖБОЙ ПО НАДЗОРУ В СФЕРЕ СВЯЗИ,
ИНФОРМАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ И МАССОВЫХ КОММУНИКАЦИЙ.
Учредитель и Главный редактор – Н.А. Кушаев

Редакционный совет / Editorial Board:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Издательство: Международный Центр «Искусство и образование»

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

ИНН 7715576892, ОГРН 1057748371856, ОКПО 78928720

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

Телефон: (495) 917-84-41

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

Электронная почта: kushaev38@mail.ru

Publishing house: International Centre «Art and Education»

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

TIN 7715576892, PSRN 1057748371856, NCN 78928720

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

Telephones: (495) 917-84-41

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

E-mail: kushaev38@mail.ru

ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>Звонова Елена Владимировна</i> <i>ПАМЯТИ БАКЛАНОВОЙ НАТАЛЬИ КОНСТАНТИНОВНЫ</i>	7
ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ИСКУССТВА	
<i>Крупина Ольга Владимировна</i> <i>К ВОПРОСУ О ХУДОЖЕСТВЕННОМ УБРАНСТВЕ ВЯТСКОГО ВОСКРЕСЕНСКОГО СОБОРА. СОХРАНИВШИЕСЯ ПАМЯТНИКИ ИЗ СОБРАНИЯ ВЯТСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ</i>	9
<i>Багаев Никита Ильич</i> <i>НЕПРИЗНАННАЯ РУССКАЯ ОПЕРА-SERIA В ИТАЛЬЯНСКОМ СТИЛЕ</i>	24
<i>Гао Шихао</i> <i>РОЛЬ ПЕТЕРБУРГА В РАЗВИТИИ РУССКОГО БАЛЕТА</i>	29
<i>Сюй Цзяньпэн</i> <i>ВЛИЯНИЕ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО ЭКСПРЕССИОНИЗМА НА ФИГУРАТИВНУЮ ЖИВОПИСЬ (ГОХУА) КИТАЯ</i>	35
<i>У СяоЛи</i> <i>ЧЕРТЫ ЭКЛЕКТИКИ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ КИТАЯ</i>	43
<i>Вань Динчэн</i> <i>РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ КОНЦЕПЦИИ МАХАБХУТ В ЭПОСЕ «МАХАБХАРАТА»</i>	51
<i>Вэн Сяогуан</i> <i>КИТАЙСКАЯ ЖИВОПИСЬ ХУДОЖНИКОВ-ЛИТЕРАТОРОВ: ОТ РАСЦВЕТА К УПАДКУ</i>	56
<i>Сек Ольга Леонидовна</i> <i>ФОРТЕПИАННЫЕ ФУГИ А. СКРЯБИНА: ОСОБЕННОСТИ ТЕМАТИЗМА И СТРУКТУРЫ</i>	63
<i>Ли Ли</i> <i>ХРИСТИАНСКОЕ БОГОЛУЖЕНИЕ В ХРАМАХ КИТАЯ</i>	69
<i>Ши Сюйцзэ</i> <i>ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ И ПРАКТИЧЕСКАЯ ЦЕННОСТЬ РОССИЙСКОЙ КАМЕРНОЙ МУЗЫКИ ДЛЯ МИРОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ</i>	76
<i>Синь Пань</i> <i>ИСТОРИЯ СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ ЖАНРА ОРАТОРИИ</i>	82
<i>Яковлев Артем Александрович</i> <i>СОВЕТСКИЙ ПЛАКАТ, КАК ПРИЕМНИК РАННЕХРИСТИАНСКОЙ КАТАКОМБНОЙ ЖИВОПИСИ</i>	87

<i>Дэн Цзявэй</i>	
<i>ТЕМА ПЕЙЗАЖА ШАНЬШУЙ В КИТАЙСКОЙ ЖИВОПИСИ «НОВАЯ ГУНБИ»</i>	96
<i>Дин Хоубин</i>	
<i>СТРУКТУРНЫЕ И СОДЕРЖАТЕЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ ДОИСТОРИЧЕСКОЙ, КЛАССИЧЕСКОЙ И СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКИ</i>	104
<i>Мохаммед Ариан Абдальрахман Мохаммед</i>	
<i>ИСТОРИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В ИРАКСКОМ КУРДИСТАНЕ С ДЕСЯТИЛЕТИЯ (1970 Г.) ДО НАШИХ ДНЕЙ</i>	112
<i>Ли Тинтин</i>	
<i>ЭВОЛЮЦИЯ ФОРТЕПИАННОГО ИСКУССТВА В КИТАЕ В ПЕРИОД КУЛЬТУРНОЙ РЕВОЛЮЦИИ</i>	120

ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ

<i>Мамбетов Сервет Якубович</i>	
<i>ФОЛЬКЛОРНЫЕ ИСТОКИ В КОНЦЕРТНО-ВИРТУОЗНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Р.ИБАДЛАЕВА</i>	129
<i>Ван Нань</i>	
<i>СТРУКТУРНЫЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ В СКРИПИЧНЫХ СОЧИНЕНИЯХ МА СЫЦУНА</i>	137
<i>Шэнь Юйтун</i>	
<i>ХУАН ИЦЮНЬ И ЗАРОЖДЕНИЕ КИТАЙСКОЙ ДУХОВОЙ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ШКОЛЫ</i>	143
<i>Линь Цзявань</i>	
<i>ВКЛАД ЧЭНЬ ПЭЙСЮНЯ В КИТАЙСКУЮ СИМФОНИЧЕСКУЮ МУЗЫКУ XX ВЕКА</i>	148
<i>Сунь Циньян</i>	
<i>ВОПЛОЩЕНИЕ ОБРЯДОВОЙ ТЕМАТИКИ В «ТИБЕТ-СЮИТЕ» ДЛЯ СКРИПКИ МА СЫЦУНА</i>	157

ПЕДАГОГИКА ИСКУССТВА

<i>Назарова Венера Хушиновна, Киселева Ирина Львовна</i>	
<i>ИНФОРМАЦИОННО-СИНЕРГЕТИЧЕСКАЯ РОЛЬ СТАРООБРЯДЧЕСКОЙ ПЕСЕННОЙ ТРАДИЦИИ В ПОСТИЖЕНИИ СТУДЕНТАМИ ВУЗОВ КУЛЬТУРЫ ЦЕННОСТЕЙ ПЕСЕННОГО ФОЛЬКЛОРА</i>	164
<i>Степанченко Ирина Васильевна</i>	
<i>ИЗУЧЕНИЕ ТВОРЧЕСТВА СЕМЕЙНЫХ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ ДИНАСТИЙ В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ</i>	169
<i>Иванова Ирина Петровна</i>	
<i>СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ АКТИВНОСТЬ В АСПЕКТЕ ФОРМИРОВАНИЯ ТРАДИЦИОННЫХ ЦЕННОСТЕЙ</i>	176

<i>Чжан Юйцзин</i>	
<i>ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ ОБОСНОВАНИЕ И АНАЛИЗ ОСНОВНЫХ ФАКТОРОВ ХУДОЖЕСТВЕННОГО РУКОВОДСТВА В ВЫСШИХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЯХ В СОВЕРШЕНСТВОВАНИИ СЦЕНИЧЕСКОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ ХОРА И ДИРИЖИРОВАНИЯ</i>	183
<i>Ван Тун</i>	
<i>«ИГРА ВОДЫ» М. РАВЕЛЯ: ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПИАНИСТУ</i>	194
<i>Цуй Минь</i>	
<i>ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ, АНАЛИЗ И СРАВНЕНИЕ ИСПОЛНЕНИЯ И ПРЕПОДАВАНИЯ ПЕРВОГО ФОРТЕПИАННОГО КОНЦЕРТА ЧАЙКОВСКОГО РОССИЙСКИМИ И КИТАЙСКИМИ МУЗЫКАНТАМ</i>	200
<i>Ци Сюаньсюань</i>	
<i>РАЗВИТИЕ ТЕОРИИ МУЗЫКИ, КАК АКАДЕМИЧЕСКОЙ ДИСЦИПЛИНЫ</i>	206
<i>Сунь Хао</i>	
<i>АНАЛИЗ ОСОБЕННОСТЕЙ ИСПОЛНЕНИЯ САКСОФОННОЙ СЕКЦИИ В ДЖАЗОВЫХ КОЛЛЕКТИВАХ</i>	214
<i>Ван Мэнюнь</i>	
<i>ОСВОЕНИЕ ТРАДИЦИОННЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ВУЗАХ КИТАЯ (НА ПРИМЕРЕ ГУЧЖЭНА)</i>	219
<i>Сюэ Цзин</i>	
<i>ВОКАЛЬНАЯ ТЕХНИКА И АРТИКУЛЯЦИЯ: СЕКРЕТЫ ЧЁТКОСТИ И ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ</i>	225
<i>Малисова Дарья Владимировна</i>	
<i>СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ НЕОРОМАНТИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ НА ПРИМЕРЕ РАБОТЫ ПИАНИСТА НАД ПРОИЗВЕДЕНИЯМИ Ф. ШОПЕНА</i>	233
<i>Лифинцева Ольга Владимировна</i>	
<i>«БЕСЫ» МИХАИЛА БРОННЕРА: К ПРОБЛЕМЕ АНАЛИЗА ХОРОВОГО ПИСЬМА</i>	239
<i>Джан Джи</i>	
<i>АРИИ К. ГЛЮКА: ОПЫТ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ</i>	247
ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ	
<i>Красильников Игорь Михайлович</i>	
<i>ОЦЕНИВАНИЕ ДОСТИЖЕНИЯ ПЛАНИРУЕМЫХ ПРЕДМЕТНЫХ РЕЗУЛЬТАТОВ ПО УЧЕБНОМУ ПРЕДМЕТУ «МУЗЫКА» В 1-2 КЛАССАХ</i>	252
<i>Ярославцев Роман Олегович, Ганьшина Галина Васильевна</i>	
<i>КВН В ВУЗАХ КАК ИГРОВАЯ ТЕХНОЛОГИЯ: ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ</i>	266

<i>Ли Ихэн</i>	
<i>РОЛЬ ФОРТЕПИАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ С. В. РАХМАНИНОВА В КИТАЙСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ ПЕДАГОГИКЕ: ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ЭКСПЕРИМЕНТ</i>	273
<i>Хэ Фанлин</i>	
<i>РАЗВИТИЕ У ДИРИЖЁРА СПОСОБНОСТЕЙ НЕВЕРБАЛЬНОГО УПРАВЛЕНИЯ КОЛЛЕКТИВОМ</i>	279
<i>Северова Людмила Александровна, Королев Валерий Валентинович</i>	
<i>ФОРМИРОВАНИЕ КОММУНИКАТИВНОЙ КОМПЕТЕНЦИИ В ВУЗЕ</i>	286
<i>Гао Бэйчэнь</i>	
<i>ПРИЕМЫ УСТАНОВЛЕНИЯ ЭМОЦИОНАЛЬНОЙ СВЯЗИ СО СЛУШАТЕЛЕМ ВО ВРЕМЯ АКАДЕМИЧЕСКОГО ВОКАЛЬНОГО ВЫСТУПЛЕНИЯ</i>	292
<i>Сюй Жобинь</i>	
<i>ПРОЦЕСС ОСВОЕНИЯ КИТАЙСКИМИ СТУДЕНТАМИ ОСОБЕННОСТЕЙ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ (НА ПРИМЕРЕ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ М.И. ГЛИНКИ)</i>	298
<i>Боярская Юлия Владимировна, Савельева Ксения Викторовна</i>	
<i>АНАЛИЗ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ ЦЕННОСТЕЙ СОВЕТНИКОВ ДИРЕКТОРА ПО ВОСПИТАНИЮ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЮ С ДЕТСКИМИ ОБЩЕСТВЕННЫМИ ОБЪЕДИНЕНИЯМИ КАК ОСНОВА ДЛЯ РАЗРАБОТКИ ЭФФЕКТИВНЫХ ПРОГРАММ ПОВЫШЕНИЯ КВАЛИФИКАЦИИ ПЕДАГОГОВ</i>	303
<i>Хотенцева Ираида Алексеевна</i>	
<i>ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ: РОЛЬ В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ ШКОЛЬНИКОВ</i>	311
<i>Аль-муршеди, Ахмед Вахид Хамза</i>	
<i>ПРОЕКТНО-ОРИЕНТИРОВАННЫЙ ПОДХОД В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ В УСЛОВИЯХ ДИСТАНЦИОННОГО И ГИБРИДНОГО ОБРАЗОВАНИЯ</i>	317
<i>Куаншалиева Раушан Жардемовна</i>	
<i>ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ МАСТЕРСТВО БУДУЩИХ УЧИТЕЛЕЙ</i>	325
<i>Чэнь Сяоюе</i>	
<i>ГАРМОНИЯ ТЕХНИЧЕСКОГО И ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБРАЗНОГО НАЧАЛА В ЭСТЕТИЧЕСКОМ ВОСПИТАНИИ СТУДЕНТОВ-ВОКАЛИСТОВ</i>	331

ПАМЯТИ БАКЛАНОВОЙ НАТАЛЬИ КОНСТАНТИНОВНЫ
(06.08.1941 – 10.09.2024)

О Наталье Константиновне в первую очередь хочется написать то, что она была ученым и настоящим педагогом, необыкновенно красивым человеком: эрудиция, внимание, ответственность и преданность науке совмещалось в ней с бесконечной верой в своих учеников, в Человека.



В 1964 г. окончила МВТУ им. Баумана, в 1969 г. – ГМПУ им. Гнесиных, в 1975 г. – аспирантуру факультета психологии МГУ им. М. В. Ломоносова.

В 1975 г. на факультете психологии МГУ им. М. В. Ломоносова защитила кандидатскую диссертацию на тему «Формирование умений выразительного исполнения произведения». В ходе психолого-педагогического исследования Наталья Константиновна рассматривала вопрос, как научить маленького музыканта увидеть за условными обозначениями эстетический замысел автора, как расшифровать его, и как с помощью звуков выразить свое отношение, свой творческий ответ. Работа была выполнена в русле идей отечественной педагогической психологии, теории П. Я. Гальперина и Н. Ф. Талызиной, приверженность которым Наталья Константиновна сохранит всю жизнь, развивая основную линию отечественной психологической теории – ориентацию на творческое развитие, на самостоятельность, смелость в поиске и самовыражении. Уже тогда, работая с учениками музыкальной школы, ученый видела и стремилась раскрыть в каждом творческий потенциал, при этом сохраняя совершенно железную логику поэтапного формирования: мотивация – ориентировка – верификация – моделирование – проверка – алгоритмизация – оценка и самооценка.

Основная идея, что обучение есть важное условие персонального развития, и ничто не может заменить основную цель педагогического процесса – становление и самоактуализация личности – воплотилась в 1997 году в докторской диссертации на тему «Психолого-педагогические основы профессионального мастерства специалистов культуры художественного профиля». Логика экспериментального исследования,

стремление к доказательности, конструирование учебных условий, все, в чем проявляется сила инженерного мышления, сочетались с легкостью творческого подхода и постоянной готовностью избегать шаблонов в поиске нового.

Настоящий педагогический талант Натальи Константиновны раскрывался в работе с учениками: студентами, магистрантами, аспирантами и докторантами. Дать возможность самореализоваться каждому, поверить в себя, раскрыть творческий потенциал и помочь сформулировать идею – все это получалось в стиле взаимодействия с другом и советником, которому чуждо менторство и самовлюбленность.

Работая заведующей кафедрой педагогики и психологии МГУКИ, а с 2002 г. – заведующей кафедрой психологии МГПИ она смогла собрать очень разных специалистов в единую успешную команду. В 2007-2017 гг. – член диссертационного совета при факультете психологии МГУ им. М. В. Ломоносова, руководитель авторской научной школы «Профессиональное мастерство и успешность деятельности специалиста».

Бакланова Наталья Константиновна – доктор педагогических наук, профессор, академик (действительный член МАНПО), ученый, преданный науке, прекрасный руководитель, педагог и научный консультант, раскрывавший творческий потенциал своих учеников, талантливый, творческий человек, *спасибо*.

*Звонова Елена Владимировна, к.п.н., доцент,
коллеги, ученики, родные*

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ИСКУССТВА

Крупина Ольга Владимировна
аспирант кафедры технологии и дизайна
ФГБОУ ВО «Вятский государственный университет»
заведующая отделом научной и выставочной деятельности
«Вятский художественный КОГБУК им. В. М. и А. М. Васнецовых»
e-mail: olgavkrupina@gmail.com

Krupina Olga V.
postgraduate student of the Department of Technology and Design
Vyatka State University
head of the department of scientific and exhibition activities
Vyatka Art Theatre named after V. M. and A. M. Vasnetsov

К ВОПРОСУ О ХУДОЖЕСТВЕННОМ УБРАНСТВЕ ВЯТСКОГО ВОСКРЕСЕНСКОГО СОБОРА. СОХРАНИВШИЕСЯ ПАМЯТНИКИ ИЗ СОБРАНИЯ ВЯТСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ

Аннотация. Статья посвящена иконописному убранству Воскресенского собора г. Вятки. Вятский Воскресенский собор был построен в камне в 1700 году и являлся одним из старейших храмов города. Иконное убранство холодного и теплого храмов собора создавали вятские мастера в первой трети XVIII столетия. Часть икон писали известные вятские иконописцы из семьи Кузнецовых. Также в построенный каменный храм были перенесены несколько старинных икон из прежней деревянной Воскресенской церкви. На основе сравнительного анализа письменных материалов по истории собора, фотографий церковных интерьеров и икон из собрания Вятского художественного музея удалось выявить ряд памятников, входивших в убранство Воскресенского собора до времени его закрытия и разрушения. Среди выявленных произведений древнерусского искусства несколько икон, написанных для местного и праздничного чинов иконостаса, и ряд более древних памятников, сохранившихся от старой деревянной церкви. Большая часть городских соборов были разрушены в 1930-е годы, поэтому важной задачей является возможность частичной реконструкции художественного убранства одного из старинных храмов Вятки. Также это позволяет рассмотреть ряд разрозненных произведений из музейного собрания единым комплексом, объединенных общим местом бытования. Собранные вместе иконы одного времени создания дают возможность определить уровень местного иконописания.

Ключевые слова: Воскресение Христово, Вятка, икона, иконостас, иконописец, памятник, иконопись, собор, музей, древнерусское искусство.

ON THE QUESTION OF THE ARTISTIC DECORATION OF THE VYATSKY RESURRECTION CATHEDRAL. SURVIVING MONUMENTS FROM THE COLLECTION OF THE VYATKA ART MUSEUM

Abstract. The article describes the iconographic decoration of the Resurrection Cathedral in the city of Vyatka. The Vyatka Resurrection Cathedral was built in stone in 1700 and was one of the oldest churches in the city. The icon decoration of the cold and warm temples of the

cathedral was created by Vyatka masters in the first third of the 18th century. Some of the icons were painted by famous Vyatka icon painters from the Kuznetsov family. Also, several ancient icons from the former wooden Church of the Resurrection were transferred to the built stone church. Based on a comparative analysis of written materials on the history of the cathedral, photographs of church interiors and icons from the collection of the Vyatka Art Museum, it was possible to identify a number of monuments that were part of the decoration of the Resurrection Cathedral before its closure and destruction. Among the identified works of ancient Russian art there are several icons painted for local and festive rites of the iconostasis, and a number of more ancient monuments preserved from the old wooden church. Most of the city's cathedrals were destroyed in the 1930s, so an important task is the possibility of partial reconstruction of the artistic decoration of one of the ancient churches of Vyatka. This also allows us to consider a number of disparate works from the museum collection as a single complex, united by a common place of existence. Collected together icons from the same time of creation make it possible to determine the level of local icon painting.

Keywords: Resurrection of Christ, Vyatka, icon, iconostasis, icon painter, monument, icon painting, cathedral, museum, ancient Russian art.

Объектом исследования является коллекция древнерусского искусства Вятского художественного музея имени В.М. и А.М. Васнецовых, предметом – произведения древнерусского искусства, входившие в состав художественного убранства Вятского Воскресенского собора.

Целью исследования является определение и изучение произведений древнерусского искусства из собрания Вятского художественного музея, входивших в состав иконного убранства Вятского Воскресенского собора. Задачей исследования стало рассмотрение коллекции древнерусского искусства Вятского художественного музея на предмет определения источника бытования каждого из произведений, соотнесение упоминаемых в письменных документах и запечатленных на фотографиях икон с конкретными памятниками из собрания музея, чье происхождение и бытование связаны с Вятским Воскресенским собором.

Актуальность данного исследования состоит в возможности частичной реконструкции художественного убранства одного из старейших вятских храмов, имеющего важное значение в местной церковной истории. Исследуемые памятники являются частью местной иконописной традиции, что расширяет представление о вятском церковном искусстве.

Исследуемыми памятниками являются выявленные в собрании ВХМ произведения древнерусского искусства XVII-XVIII вв., провенанс которых связан с Воскресенским собором г. Вятки. В ходе исследования было установлено, что в собрании музея восемь живописных икон различных сюжетов и одна двусторонняя хоругвь, выполненная в технике лицевого золотного шитья. Были выявлены упоминания данных памятников в литературе с описанием Воскресенского собора и найдены фотографии, на которых видны некоторые из них. Ранее данные произведения не становились предметом научного исследования.

Методика исследования включает выявление икон, входивших в убранство Вятского Воскресенского собора, поиск и анализ исторических источников о соборе, сравнительный анализ письменных и визуальных источников, иконографических, стилистических особенностей памятников.

К началу XX столетия в г. Вятке – губернском и епархиальном центре насчитывалось 19 приходских храмов, 5 соборов и два монастыря. История древнейших из них относится к первым годам основания города. В течение нескольких столетий церковное

строительство на Вятке велось в дереве. Известно, что теплая с трапезою церковь Воскресения Христова на посаде упоминается в 1615 г., занимая одну из центральных площадей города. С конца XVII в. храмы стали возводить в камне. В 1695 г. архиепископ Вятский и Великопермский Иона выдал храмозданную грамоту на возведение нового Воскресенского храма. Так, взамен деревянной посадской церкви Воскресения Христова в 1700 г. был построен каменный Воскресенский собор. В соборе было три престола: в холодном храме во имя Воскресения Христова, в теплом на правой стороне в честь Введения во храм Пресвятыя Богородицы, на левой - во имя Святителя Димитрия, митрополита Ростовского [1, с. 56-57]. В холодном храме был сооружен четырехъярусный резной иконостас, представлявший собой образец древнерусской резьбы. В нем находились как вновь написанные образы святых и праздников, так и старинные иконы в местном ряду, на клиросах и на стенах собора. В 1848 г. картины в картушах, выполненные художником Саврасовым в технике масляной живописи, украсили храм.



Рис. 1. Воскресенский собор. 1700 г. г. Киров (Вятка). Общий вид с северо-запада. Снимок 1920-1937. ФГБУК "Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А.В. Щусева"

Период каменного храмового зодчества конца XVII – первой половины XVIII в. совпал со временем становления вятского иконописания. Для холодного и теплого храмов Воскресенского собора были заказаны богатые иконостасы, иконы для которых были заказаны местным иконописцам. Часть икон заказывали и вкладывали сами прихожане, среди которых было достаточно много состоятельных и известных в городе людей. В собор перенесли сохранившиеся древние иконы из деревянной церкви-предшественницы и соседних упраздненных храмов. История строительства и благоустройства храма была описана в книге «Историко-статистическое описание Воскресенского собора в городе Вятке» прот. Герасима Никитникова (1812-1884), служившего в храме с 1842 по 1871 гг. Других подобных исследований по истории храма и его художественному убранству не было написано. В своей книге Г.А. Никитников раскрывает историю храма, этапы строительства, время освящения престолов, состав икон и церковной утвари, древности, хранившиеся в соборе, документы. Прот. Никитников указал и описал состав икон в иконостасах, подписные и датированные памятники, иконы и другие предметы церковного обихода, вложенные прихожанами. В 1920-е – начале 1930-х гг. была проведена фотофиксация фасадов и интерьеров Воскресенского храма. В 1937 году храм был разобран, лишь небольшую часть икон удалось сохранить, передав в музей.



Рис. 2. Воскресенский собор. 1700 г. г. Киров (Вятка). Иконостас. Снимок 1920-1937. ФГБУК "Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А.В. Щусева"

Благодаря сведениям, содержащимся в книге Г.А. Никитникова, можно было вести работу по выявлению произведений, находившихся в храме. Описание отдельных памятников, приведенных в его книге, подтверждалось архивными данными, а также фотоматериалом. Несмотря на то, что этот прекрасный образец вятской храмовой архитектуры был разрушен, выявление произведений, входивших в интерьер Воскресенского собора, позволит частично реконструировать его убранство и одновременно это уточнить провенанс произведений церковного искусства, происходивших из этого собора.



Рис. 3. Лобовиков С.А. Иконостас холодной церкви Воскресенского собора. ВХМ. ВХ-1297-134.

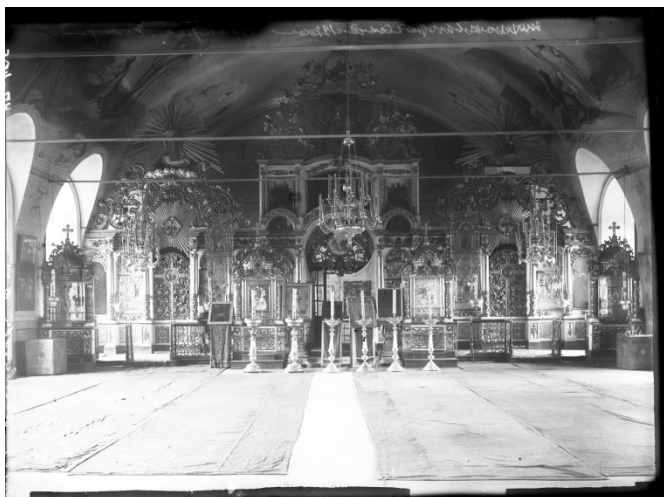


Рис. 4. Лобовиков С.А. Иконостас теплой церкви Воскресенского собора. ВХМ. ВХ-1297-135

При изучении произведений иконописи в собрании ВХМ было необходимо выявить их происхождение, установить провенанс каждого памятника. Книга Никитникова послужила таким источником информации, когда при сравнении содержащихся в тексте описаний произведений церковного искусства, с реальными памятниками и фотографиями церковных интерьеров, удалось выявить несколько совпадающих музейных экспонатов. У некоторых из них был известен источник поступления, у других отсутствовал, у третьих был указан неверно. В результате проделанной работы удалось установить, что в собрании музея находится восемь живописных икон и одна шитая двусторонняя хоругвь, происходящих из Вятского Воскресенского собора. Некоторые из них относятся к первоначальному убранству храма, а несколько памятников сохранились еще из деревянной церкви.

Первоначально следует обратить внимание на древние иконы, перенесенные из деревянной церкви. Некоторые иконы находятся в стадии консервации, им еще предстоит процесс дальнейшей реставрации.

Одной из старинных икон, находившихся в местном ряду в главном холодном храме на правой, южной, стороне, был Нерукотворный образ Спасителя на убрусе.



Рис. 5. Икона "Спас Нерукотворный". Вторая половина XVII в. Дерево, паволока, левкас, темпера. 136x110. ВХМ. Ж-955

«Нерукотворенный образ Спасителя съ двумя на убрूसѣ ангелами по сторонамъ. На немъ до 1863 года былъ только серебряный вѣнецъ съ такимъ же окладомъ, на которомъ два небольшихъ изображенія Знаменія Божіей Матери – чеканной работы. А въ 1863 году усердіемъ чиновника Михаила Петровича Анисимова устроена на немъ серебряная кованая риза съ такими же позлащенными вѣнцами въ сіяніи, вѣс. 9 ф. 50 з. 84 п. Образъ сей, какъ должно заключать по письму, тоже очень древній» [2, с. 43].

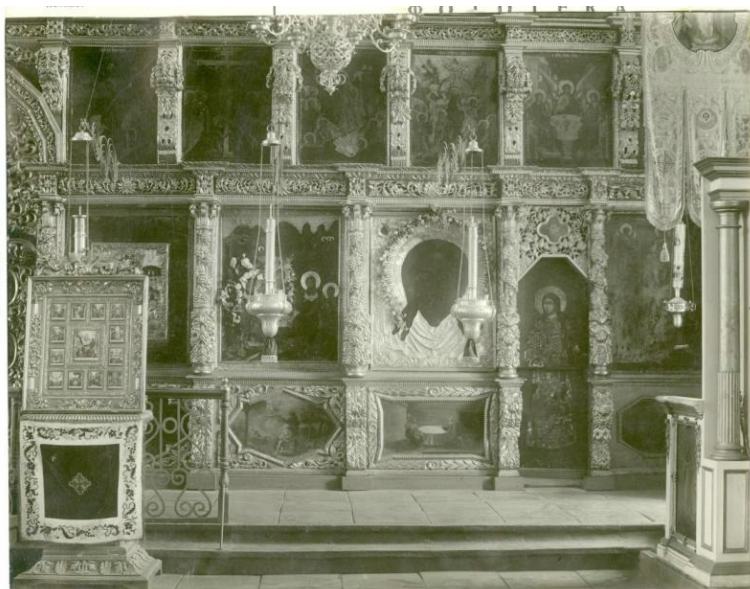


Рис. 6. Воскресенский собор. 1700 г. г. Киров (Вятка). Фрагмент иконостаса. Снимок 1920-1937. ФГБУК "Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А.В. Щусева"

Икона еще не прошла полную реставрацию, но ее рисунок узнается в лице Спасителя на фотографии местного ряда иконостаса холодного храма. Плат с изображением Спасителя держат два ангела в верхних углах иконы. Образ близок иконографии Спаса Вятского, где убрис держат два ангела, стоящие по его сторонам. Черты лица Спасителя отличаются строгостью и изящностью.

Среди древних икон в соборе были два житийных двусоставных образа, средники которых не сохранились до наших дней.



Рис. 7. Рама житийной иконы св. Иоанна Богослова. XVII в. Дерево, паволока, левкас, темпера. 141,5x125 (проем для средника 83,5x70). ВХМ. Ж-953

В «Описи Воскресенского собора» икона апостола Иоанна с житием представлена так: «Образъ Св. Евангелиста Иоанна Богослова и ученика его Св. Прохора съ двумя на нихъ серебряными позлащенными рѣзными вѣнцами; окладъ басманнаго серебра. Образъ сей вставляется въ особую дску съ изображеніемъ на ней разныхъ чудесъ Св. Иоанна Богослова. Судя по древнему и не довольно искусному письму надобно полагать, что сей образъ одинъ изъ самыхъ древнихъ и перенесенныхъ изъ деревянной Воскресенской церкви, бывшей еще на старомъ мѣстѣ, когда при ней былъ придѣлъ въ честь сего Евангелиста» [2, с. 44]. Историк А.А Спицын при составлении каталога местных церковных древностей в Воскресенской церкви указывал на «образ Иоанна Богослова» [3, с. 78].

Средник для вставки в житийную раму с изображением святого был утрачен до поступления в музей. Как отметили специалисты Главмузея, «Чудеса Иоанна Богослова без середины 22 клейма. Начала 18 в. 31x20 1/2 в. 3 кат.» [4, л. 5 об.]. На раме написано житие святого, развернутое в двадцати двух клеймах. Средник иконы виден при увеличении на фотографии иконостаса холодного храма. Святые изображены в рост, идущими вправо и беседующими друг с другом.

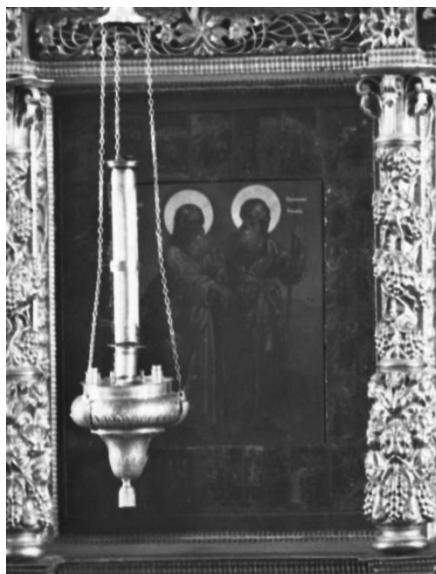


Рис. 8. Лобовиков С. А. Иконостас холодной церкви Воскресенского собора. ВХМ. ВХ-1297-136. Фрагмент с образом апостола Иоанна Богослова и его ученика Прохора

После реставрации рама с клеймами жития св. Димитрия Солунского оказалась образцом строгановской школы иконописи, демонстрируя тонкое мелочное письмо, выразительный рисунок, декоративность цветового решения. Практически в каждое из клейм вписана сложная многофигурная композиция, с множеством архитектурных деталей.



Рис. 9. Рама житийной иконы св. Димитрия Солунского. Начало XVII в. Дерево, паволока, левкас, темпера. 135x109. ВХМ. Ж-952

В книге Г.А. Никитникова икона святого мученика Димитрия Солунского описывалась следующим образом: «За диаконскими или южными, ведущими в олтарь, дверями подлѣ образа живоначального источника Пресвятыя Богородицы, одинаковаго письма съ мѣстною иконою Пресвятыя Троицы,— образъ великомученика Димитрія Селунскаго. На немъ вѣнецъ и цата басманнаго серебра украшены цвѣтными стеклянными вставками, - окладъ тоже басманнаго серебра; сей образъ вставленъ въ особую дску съ изображеніемъ на ней чудесъ великомученика; окладъ на ней серебряный же басманный; образъ письма

старинного греческого» [2, с. 43]. Икона была покрыта окладом и считалась также перенесенной из старого деревянного храма. В 2015 г. рама была отреставрирована в ВХНРЦ им. Грабаря реставраторами Гончаровой Т.В. и Фролкиным А.В.

В собрании ВХМ находится несколько икон, написанных в начале XVIII в. для вновь созданного иконостаса каменного Воскресенского собора. Иконы представляют стилевое единство. В частности, еще в XIX в. отмечалось, что «образ живоначального источника Пресвятыя Богородицы, одинаковаго письма съ мѣстною иконою Пресвятыя Троицы» [2, с. 43]

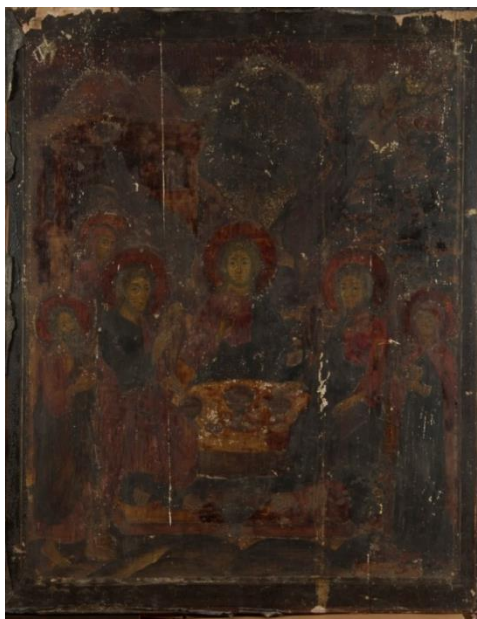


Рис. 11. Икона "Троица Ветхозаветная" (Гостеприимство Авраама). Начало XVIII в. Дерево, паволока, левкас, темпера. 142x114. ВХМ. Ж-1029

«Образъ Пресвятыя Троицы въ серебряномъ басманномъ окладѣ съ шестью серебряными вѣнцами средняго и пятью вѣнцами малаго размѣра. При лицахъ Св. Троицы три цаты, шитыя блестками и украшенныя мелкимъ нѣмецкимъ и крупнымъ китайскимъ жемчугомъ. Эта икона, какъ видно изъ надписи подъ ней, устроена жителемъ Хлынова, Ѳеодоромъ Сунцовымъ, въ 1708-мъ году и писана тѣмъ же иконописцемъ, Артеміемъ Кузнецовымъ». Надпись эта, писанная сначала римскими, а подъ конецъ славянскими буквами, гласитъ: «7216 отъ Рождества Хр. 1708 году. Postroil sei swiati obraz stvю Troicv wcerkow Woskresenia Hda Boha i Spasa najsego Iisa Xrta chlinowec Fedor Timofeew sun Suncow wpred bvdvxeho roda swoeho a pakі wprominowenie dvjsi swoeia porazlvxenii otiela. Писаль изуграфъ Хлыновець Артемей Петровъ сынъ Кузнецовъ, мѣсяца марта въ 12 день» [2, с. 42-43].

Исходя из подписи, икона является еще одним сохранившимся произведением известного местного иконописца А.П. Кузнецова (род. ок. 1670, ум. 1747, Хлынов), представителя старейшей художественной династии на Вятской земле. Его иконы сохранились в Москве, Великом Устюге и Соликамске [5, с. 368-369]. В собрании ВХМ находятся несколько икон письма других представителей семьи Кузнецовых.

Икона «Троицы Ветхозаветной» выполнена в изводе «Гостеприимство Авраама». В нижней половине иконы изображение трех ангелов, сидящих вокруг стола. Слева фигура Авраама, который стоит в рост в трехчетвертном повороте к центру с круглым предметом в руках. Справа изображение Сарры, стоящей в трехчетвертном повороте к столу с блюдом в руках. В верхней половине иконы слева направо: палаты с изображением

полуфигуры Авраама в оконном проеме; мавританский дуб; на фоне лещатых горок сцена встречи коленопреклоненным Авраамом трех ангелов.



Рис. 12. Икона Богоматери "Живоносный источник". Первая половина XVIII в. Дерево, паволока, левкас, темпера. 142x117. ВХМ. КП-12958

Другой иконой, располагавшейся в южной части местного ряда иконостаса холодного храма является образ Пресвятой Богородицы «Живоносный источник». В центре композиции изображение Богоматери с Богомладенцем Христом на коленях, сидящей на престоле. Справа и слева фигуры архангелов, стоящих в рост и обращенных к Богоматери. Иконная доска состоит из двух досок, с ковчегом. В настоящее время находится под профилактической заклежкой и требует дальнейшей реставрации.

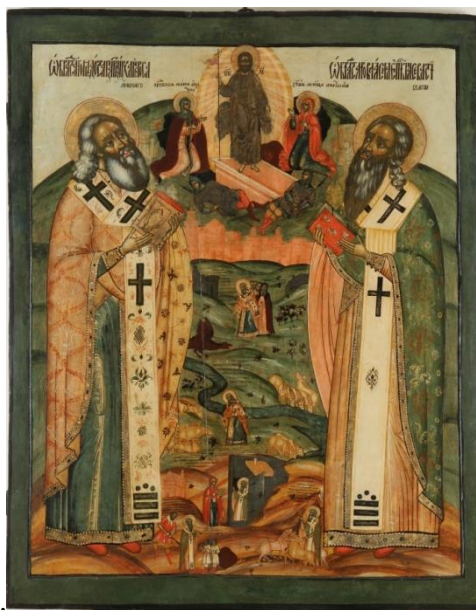


Рис. 10. Икона "Святые Модест и Власий". Начало XVIII в. Дерево, паволока, левкас, темпера. 141x112. ВХМ. Ж-1008

В «Описи историко-художественного имущества Вятского Воскресенского собора 1921 г. упоминается икона «Модест и Власий. XVIII в. 32x25 в. III кат.» [4, л. 6]. Доска с

ковчегом, шпонки врезные, сквозные. Изображение в рост святителей Модеста (Медоста) и Власия с книгами в руках, стоящих в три четверти поворота к центру. Между ними на фоне пейзажа с лещадками представлено несколько чудес, совершенных каждым из них. Вверху в центре в длинном хитоне с крестом в правой руке стоит Христос на гробе, возле которого лежат два спящих воина с копьями. По обе стороны от Христа две коленопреклоненные женские фигуры – преподобная Анастасия и св. мученица. Ниже фрагмент крепостных стен города среди зеленых холмов.

Удалось установить несколько икон, входивших в состав праздничного чина иконостаса Воскресенского собора.



Рис. 13. Икона "Рождество Иоанна Предтечи". Первая половина XVIII в. Дерево, паволока, левкас, темпера. 98x79. ВХМ. Ж-946

Одна из них «Рождество Иоанна Предтечи». В центре композиции на фоне интерьера у накрытого стола святые Захарий и Елизавета; вверху в клеймах, вписанных в архитектурные проемы, образы меньшего размера – «Святая Троица» в центре, «Благовестие Захарию» слева и «Св. Иоанн Предтеча в пустыне» справа. Даже сквозь потемневшую олифу видны яркие краски живописного изображения. У иконной доски отсутствуют поля.



Рис. 14. Икона. Благовещение Пресвятой Богородицы. Первая половина XVIII века. Дерево, паволока, левкас, темпера. 113x90. ВХМ. Ж-1032

Другой иконой праздничного ряда было «Благовещение Пресвятой Богородицы». Сцена разворачивается внутри помещения. Справа на фоне сооружения с балдахином стоит Богоматерь со сложенными на груди в молитвенном жесте руками. Слева благовествующий ангел с цветком в правой руке. Сверху из облачного полукружия на Богоматерь нисходит луч с голубем в круге. Вверху справа надпись черным цветом: ПРЕСВЯТАЯ БОГОРОДИЦА. Художественные приемы, используемые при создании произведения на стыке традиционного древнерусского письма и новой живоподобной манеры, характерны для ведущего отечественного направления в искусстве второй половины XVII – начала XVIII вв. – школы Оружейной палаты в Москве.

«Благовещение» стилистически близко двум иконам из собрания ВХМ «Сошествие Св. Духа на апостолов» и «Рождество Иоанна Предтечи» 1716 г. письма Б.Г. Кузнецова.



Рис. 15. Икона. Сошествие С. Духа на апостолов. Первая половина XVIII в. Дерево, левкас, темпера. 107x87. ВХМ. Ж-1007



Рис. 16. Кузнецов Б.Г. 1687-?. Икона. Рождество Иоанна Предтечи. 1716. Дерево, грунт, масло. 107x85. ВХМ. Ж-948

Объемная светотеневая моделировка фигур, рисунок, композиционное построение, колористическое решение, изображение деталей интерьера у двух последних икон совпадают с приемами письма у иконы «Благовещение Пресвятой Богородицы».



Рис. 17. Хоругвь двусторонняя «Сошествие во Ад». Середина XVII, XIX в. Мастерская А.И. Строгановой. Шелк, штоф, холст, нить золотная, нить серебряная, нить шелковая, блестки, бахрома, кисти, серебро, стекло, перламутр; шитье атласным швом "по форме", шитье в прикреп, вышивка гладью, золочение. ВХМ. ПИ-5568



Рис. 18. Хоругвь двусторонняя. «Богоматерь Казанская». 1682, XIX в. Шелк, штоф, холст, нить золотная, нить серебряная, нить шелковая, блестки, бахрома, кисти, серебро, стекло, перламутр; шитье атласным швом "по форме", шитье в прикреп, вышивка гладью, золочение. ВХМ. ПИ-5568.

В Воскресенском соборе было несколько произведений церковного шитья. Наиболее древними среди них были две шитые иконы, объединенные позже на одной хоругви. «Къ симь иконамъ, какъ замѣчательную но древности рѣдкость, должно отнести хоругвь, что

стоитъ въ холодномъ храмѣ у лѣваго клироса. На шитой по красному атласу пеленѣ ея съ одной стороны изображеніе сошествія Господня во адъ, шитое золотомъ, серебромъ и шелкомъ и низанное по полямъ китайскимъ жемчугомъ съ разноцвѣтнымъ стекляннымъ бисеромъ, съ шитыми же золотомъ и шелками по угламъ ея четырема Херувимами; вокругъ всего изображенія по полямъ вышить золотыми древняго письма буквами тропарь: «Воскресъ Исусъ отъ гроба, якоже прорече, симъ дарова намъ животь вѣчный, покланяемъ Его тридневному воскресенію» А съ другой стороны пелены— изображеніе Божіей Матери, шитое так же золотомъ, серебромъ и шелкомъ съ блестками на поляхъ и кругомъ лика низанное китайскимъ жемчугомъ съ разноцвѣтнымъ стекляннымъ бисеромъ; вокругъ сего изображенія съ трехъ сторонъ вышита золотыми буквами стихира: «Притецемъ, людіе, къ тихому сему и доброму пристанищу, скорой помощницѣ, готовому и теплому спасенію,— покрову Дѣвы, ускоримъ на молитву и потщимся на покаяніе, источаетъ бо намъ неоскудныя милости, Пресвятая Богородице, предваряетъ на помощь и избавляетъ отъ великихъ бѣдъ и золь благодѣтельная и боголюбезныя рабы своя» а на четвертой нижней сторонѣ: «лѣтопись 7190 (1682) года іюля 8 дня, приложилъ сію пелену Илія Гостевъ по женѣ своей Неонилѣ, по ея обѣщанію» [2, с. 45-46].

Хоругвь сшита из двух самостоятельных произведений: пелены "Богоматерь Казанская" 1682 г. и пелены "Воскресение Христово с сошествием во ад"- образец строгановского лицевого шитья середины XVII в. (может быть, последняя и была изначально стороной хоругви). Хоругвь с обеими шитыми иконами требует реставрации. Заказчиком пелены «Богоматерь Казанская» 1682 г. был известный вятский купец Илья Андреевич Гостев. В переписной книге 1678 г. И.А. Гостев указан среди двух имен вятских купцов гостиной сотни. Он был известным благотворителем. На средства Ильи Андреевича также возводился каменный храм в Преображенском девичьем монастыре.

Данное исследование носит обзорный характер, каждый из представленных памятников заслуживает отдельного рассмотрения. Изучение, выявленных в собрании ВХМ памятников, принадлежащих к одному храмовому ансамблю Вятского Воскресенского собора, работа по их реставрации позволят подробнее изучить их стилистические особенности и внести новые сведения в историю вятского иконописания. Также проведение дальнейших реставрационных работ с экспонатами из коллекции ВХМ, возможно, увеличит количество памятников, составлявших внутреннее убранство Воскресенского собора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сборник храмозданных грамот на построение церквей в Вятской епархии / [собираетель грамот В. Шабалин]. – Вятка: Губернская тип., 1914. – VI, 513, V, VII, [6] с., 16 л. ил. – Текст (визуальный): непосредственный.
2. Никитников, Г. Историко-статистическое описание Воскресенского собора в г. Вятке / составленное протоиереем Герасимом Никитниковым. – Вятка: Скоропечатня Анисимовых и Блиновой, 1869. – 181, IV, 94, V с. – Текст (визуальный): непосредственный.
3. Спицын, А. А. Каталог древностей Вятского края / А. А. Спицын. – Текст (визуальный): непосредственный // Памятная книжка и календарь Вятской губернии на 1882 год / Вятский губернский статистический комитет. – Вятка, 1881. – С. 74-84.
4. Опись историко-художественного имущества Вятского Воскресенского собора по осмотру 20.07.1921 научными сотрудниками-специалистами Главмузея. // ЦГАКО. Ф. 893 Оп. 2. Д. 318. Лл. 5-7.

5. Словарь русских иконописцев XI-XVII веков / редактор-составитель И. А. Кочетков. – М. Индрик, 2009. – 1104 с., ил. Текст (визуальный) : непосредственный.

REFERENCES

1. Sbornik hramozdannyh gramot na postroenie cerkvej v Vjatskoj eparhii / [sobiratel' gramot V. Shabalin]. – Vjatka: Gubernskaja tip., 1914. – VI, 513, V, VII, [6] p., 16 l. il. – Tekst (vizual'nyj): neposredstvennyj.
2. Nikitnikov, G. Istoriko-statisticheskoe opisanie Voskresenskogo sobora v g. Vjatke / sostavlennoe protoiereem Gerasimom Nikitnikovym. – Vjatka: Skoropechatnja Anisimovyh i Blinovoj, 1869. – 181, IV, 94, V p. – Tekst (vizual'nyj): neposredstvennyj.
3. Spicyn, A. A. Katalog drevnostej Vjatskogo kraja / A. A. Spicyn. – Tekst (vizual'nyj): neposredstvennyj // Pamjatnaja knizhka i kalendar' Vjatskoj gubernii na 1882 god / Vjatskij gubernskij statisticheskij komitet. – Vjatka, 1881. – Pp. 74-84.
4. Opis' istoriko-hudozhestvennogo imushhestva Vjatskogo Voskresenskogo sobora po osmotru 20.07.1921 nauchnymi sotrudnikami-specialistami Glavmuzeja. // CGAKO. F. 893 Op. 2. D. 318. Ll. 5-7.
5. Slovar' russkih ikonopiscev XI-XVII vekov / redaktor-sostavitel' I. A. Kochetkov. – M. Indrik, 2009. – 1104 p., il. Tekst (vizual'nyj) : neposredstvennyj.

Багаев Никита Ильич

магистр педагогики, преподаватель академического пения
ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»
e-mail: inok.pts@gmail.com

BagayevNikita I.

Master of Pedagogy, Teacher of Academic Singing
Moscow State Pedagogical University

НЕПРИЗНАННАЯ РУССКАЯ OPERA-SERIA В ИТАЛЬЯНСКОМ СТИЛЕ

Аннотация. В статье поднимается проблема неприятия Opera-seria, написанных европейскими композиторами на русской императорской службе, как русской оперы в итальянском стиле. В контексте истории рассматривается идеология русского искусства, послужившая причиной забвения столетнего периода русской оперы. Русская Opera-seria в итальянском стиле представлена как единый жанр для общеевропейского культурного пространства XVIII века, который нуждается в переосмыслении и последующей национализации.

Ключевые слова: Opera-seria, серьезная опера, русская опера, опера в итальянском стиле, Франческо Арайя, «Artaserse».

UNRECOGNIZED RUSSIAN OPERA-SERIA IN THE ITALIAN STYLE

Annotation. The article raises the problem of the rejection of Opera-seria as Russian opera in the Italian style, written by European composers in the Russian imperial service. The ideology of Russian art, which was the reason for the oblivion of a hundred-year period of Russian opera, is considered in the context of history. Russian Opera-seria in the Italian style is presented as a single genre for the pan-European cultural space of the 18th century, which requires rethinking and subsequent nationalization.

Keywords: Opera-seria, serious opera, Russian opera, opera in the Italian style, Francesco Araja, «Artaserse».

27 ноября 1836 года в Санкт-Петербурге была поставлена опера Михаила Глинки «Жизнь за Царя», ставшая точкой отчета для русской национальной музыки. Однако, почти сто лет до этого, капельмейстер на русской императорской службе Франческо Арайя, живя и работая в Санкт-Петербурге на благо России, по заказу племянницы Петра Великого – императрицы Анны I, уже написал первую русскую оперу – «Artaserse» [4]. Ее премьера состоялась 29 января (ст. ст.) 1738 года в столице Российской империи. О том, что эта опера была написана в России и для России – указывает Архив либретто итальянских мелодрам 1600–1900 годов Болонского университета: в графе Edizione (версия) значится: prima edizione; а на странице, посвященной композитору Франческо Арайя, указано: prima assoluta [6]. Таким образом, ссылаясь на авторитетный источник, мы можем заявить, что, с точки зрения цивилизационного подхода в музыкальной педагогике, и истории русской цивилизации – между первой русской оперой Франческо Арайя и первой русской оперой Михаила Глинки – находится, преданная абсолютному забвению, великая, захватывающая и идеологически необходимая сегодня столетняя история русского певческого искусства.

История искусства России – это отражение череды отрицаний своего прошлого: циклическое «разрушение до основания, а затем» заимствование и «построение нового

мира». Языческая Русь – Киевская Русь по образу и подобию Православной Римской империи со столицей в Константинополе; Русское царство – Российская империя по образу и подобию Европы; Русский европеизм – официальный национализм: «Православие, Самодержавие, Народность»: идеологическая концепция президента Российской Академии наук графа Сергея Уварова [1, с. 222–223]; Российская империя – уничтожение царизма и религии, и построение коммунизма в СССР; социалистическое государство – дикий капитализм: провальная попытка построения рая на земле по образу и подобию США; и, наконец, от поражения в Холодной войне, отрицания и презрения советского прошлого – к созиданию будущего, основанного на обращении к единому великому прошлому России.

Каждый этап был ознаменован сильной политической волей правителя государства: святой равноапостольный князь Владимир; собиратель русских земель под властью Москвы – царь Василий III; император Петр Великий; императоры Николай I, Александр II и Александр III, в период правления которых русская культура достигла своего высочайшего рассвета; Иосиф Сталин, в период правления которого, в соответствии со вкусом вождя советского народа – пережили золотой век: оперное искусство, монументальная скульптура и архитектура; развитие науки вывело СССР в сверхдержавы, а запаса прочности возрожденной Сталиным в новой ипостаси Российской империи – хватило на 38 лет медленного умирания страны. Даже отрицательные исторические события, такие как распад одних из величайших в истории человеческой цивилизации государств – Российской империи и Советского союза – и те требовали от правителей сильной политической воли.

Современные отечественные преподаватели и исследователи должны помнить о том, что состоят на службе у государства, работают на благо Родины, следовательно запросы России – это основной ориентир, в том числе, и для музыкально-педагогической и научной деятельности. Государство, в лице Президента Российской Федерации Владимира Владимировича Путина – абсолютно точно обозначает запрос на формирование идеологии единой многонациональной, многоконфессиональной страны; запрос на изучение единой и неделимой истории Русской Цивилизации. И данному запросу государства соответствует скорейшая национализация русской Opera-seria в итальянском стиле.

С точки зрения анализа национальностей композиторов и либреттистов, языка либретто, анализа партитуры, музыкального языка – русская опера в итальянском стиле XVIII века представляет собой классическую интернациональную серьезную оперу с соблюдением всех канонов жанра. Однако, сам жанр, стиль и контекст эпохи – не подразумевает серьезных национальных черт: доктор искусствоведения, профессор Ирина Петровна Сусидко в своей статье «О виртуозности, или двойные стандарты в музыковедении» пишет, что Opera-seria – это интернациональная культура, которая в XVIII веке «была распространена по всей Европе от Лиссабона до Стокгольма и от Лондона до Петербурга» [3, с. 42].

Тосканский язык, принятый в Италии за литературную норму – был одним из канонов жанра, создававшим единое культурное европейское пространство; на нем писали оперы: немец Георг Фридрих Гендель для Лондона, и саксонец Иоганн Адольф Хассе для Дрездена, для Вены – Кристоф Виллибальд Глюк и Вольфганг Амадеус Моцарт. А в Санкт-Петербурге столетие итальянского языка в русской опере началось с Франческо Арайя. Однако, тосканский язык не был родным ни для неаполитанцев, ни для венецианцев, внесших основополагающий вклад в развитие Opera-seria, равно как не был родным ни для англичан, ни для саксонцев, ни для австрийцев, ни для русских.

Великое множество русских людей не были ни выходцами из центральной России, ни принадлежали славянской расе; более того, не все исповедовали Православную религию. Напротив, история дает примеры людей, родившихся в России, славянской расы и формально причисляющими себя к Православной вере, которые публично призывают к территориальной раздробленности Российской Федерации, желают уничтожения русской государственности, политического, экономического и культурного поражения России. Следовательно, на философском уровне исследования должен быть задан вопрос: «русской человек» – кто он?

Один из ответов был предложен директором ГМИИ им. А.С. Пушкина искусствоведом Елизаветой Станиславной Лихачёвой, сказавшей, что в русском языке «русский» отвечает на вопрос не «кто?», а «какой?». Погружаясь в исследование русского цивилизационного кода и русской ментальности, через призму Цивилизационного подхода в педагогике музыкального образования, разработанного доктором педагогических наук, профессором Людмилой Александровной Рапацкой – здесь необходимо процитировать Евангельские слова Христа: «Нет больше той любви, как если кто положит душу свою за друзей своих» [Евангелие от Иоанна, глава 15, стих 13]. В толковании к этим словам Иисуса, доктор медицины, доктор богословия, профессор, лауреат Сталинской премии первой степени святой Лука (Войно-Ясенецкий) архиепископ Симферопольский и Крымский, добавляет следующую цитату: «Потому любит Меня Отец, что Я отдаю жизнь Мою, чтобы опять принять ее. Никто не отнимает ее у Меня, но Я Сам отдаю её» [5]. Таким образом, нам представляется, русский человек тот – кто добровольно готов посвятить свою жизнь служению русской цивилизации, русскому народу, своей Родине. И отдать свою жизнь – означает не только умереть за Родину, но и жить, трудясь на благо России. Музыканты имеют пример Сергея Сергеевича Прокофьева и Дмитрия Дмитриевича Шостаковича, творчество которых было направлено на поддержание духа и воли к победе советского народа в Великой Отечественной войне. На данный момент чеченские и бурятские бойцы, добровольцы из Китайской Народной Республики, Корейской Народно-Демократической Республики, Сирии, выходцы из стран Востока и Африки, Азии и Европы – продолжают традиции, заложенные Петром Великим: победу русского оружия выковывают русские солдаты и офицеры всех национальностей и конфессий.

Однако, музыкознание остается консервативной средой, воспитанной на идее, что до 27 ноября 1836 года русской оперы не существовало. Эта идея культивировалась на протяжении практически 200 лет совместным неусыпным трудом государства под пристальным вниманием императоров Николая I, Александра II, Александра III, Николая II и величайших деятелей русской культуры и искусства: окружением Тайного советника поэта Василия Жуковского, критика Владимира Стасова, композиторами Могучей кучки и Беляевского кружка. Бесценный вклад в упразднение русского европеизма внесли бас Федор Шаляпин и меценат Савва Мамантов. Александр III неоднократно подчеркивал, что распространение искусства есть дело государственной важности. Важнейшую роль искусства в деле воспитания советской нации видели Владимир Ленин и Иосиф Сталин.

Для русских императоров единство многонационального русского народа скреплялось единой Православной верой и присягой государю; Иосиф Сталин видел основание единства нации – в русском языке, в использовании кириллицы; но на протяжении всей истории именно искусство, музыка и музыкальное воспитание – были одними из важнейших инструментов воспитания национального русского самосознания. «Как дуб вырастает из желудя, так и вся русская симфоническая музыка повела свое начало из «Камаринской» Глинки» – эту цитату Петра Чайковского несет в своем сердце каждый русский музыкант, и преступить в истории искусства через миф о первородности

русской национальной оперы от Михаила Ивановича Глинки – означает переступить через собственные убеждения, мировоззрение, мировосприятие; пересмотреть все, что отечественное музыкознание начало бережно вкладывать в русских музыкантов еще до появления в России первых консерваторий.

Тем не менее современное отечественное музыкознание, борясь с идеологией фашизма и нацизма, оказывается не в силах допустить, что композиторы европейского происхождения на итальянском языке писали *русскую оперу* без национальных черт (взгляд из XIX века, теряющий свою актуальность при изучении эпохи общеевропейской музыкальной культуры XVIII века) в едином для европейского культурного пространства XVIII века итальянском стиле. Национализация русской *opera-seria* в общеевропейском стиле – это вызов нашего времени и запрос государства по изучению и формированию образа цельной культуры и истории русской цивилизации. Русский европеизм XVIII века – явление столько же уникальное и ценное, как и самобытный путь развития русской культуры и искусства в XIX веке.

Русский европеизм, как средство столько необходимое в самом начале молодой Российской империи – впоследствии начало оказывать тлетворное влияние на русскую цивилизацию. Это ощущали великие деятели русского искусства. Так Фёдор Михайлович Достоевский, дискутируя «о диалогичности и открытости» культуры России [2, с. 16], вкладывает в уста персонажа следующее рассуждение: «Один лишь русский <...> получил уже способность становиться наиболее русским именно лишь тогда, когда он наиболее европеец. Это и есть самое существенное национальное различие наше от всех <...>. Я во Франции – француз, с немцем – немец, с древним греком – грек и тем самым наиболее русский. Тем самым я – настоящий русский и наиболее служу для России, ибо выставляю ее главную мысль. <...> вот уже почти столетие, как Россия живет решительно не для себя, а для одной лишь Европы!» [1, с. 527–528]. В XIX веке русские мыслители осознавали необходимость избавления от европеизма, это и послужило причиной забвения столетней истории русской *Opera-seria* в итальянском стиле: необходимо было создать чистое русское, а затем советское искусство. Однако теперь, когда идет борьба не только за территориальную целостность России, но, прежде всего – за целостность русской культуры, русского искусства и русской истории – каждый изученный год летописи страны, каждое изученное музыкальное событие – это вклад в будущее русской цивилизации. И.П. Сусидко подчеркивает, что «в отечественной учебной практике, на протяжении многих десятилетий, из учебника в учебник кочуют одни и те же штампы и утверждения, в которых кроется большая опасность» [3, с. 40] «Причина неприязни отечественного музыковедения <...> глубока. Она заключается в большой эстетической дистанции между нашим сегодняшним представлением об оперном искусстве и тем, которое существовало в первой половине XVIII века» [3, с. 42].

Европа переживает колоссальный интерес к исследованию и бережному восстановлению своего музыкального наследия эпохи XVIII века – регулярно проходят фестивали барочной оперной музыки, записаны в аутентичном исполнении оперы Николы Порпора и Леонардо Винчи [7]. Однако, русская опера, именно из-за своей «русскости» и принадлежности творчества композиторов на русской императорской службе к русскому искусству – крайне редко попадает в поле интересов западных исследователей и музыкантов. Отказ от неактуальных стереотипов, переосмысление русской *Opera-seria* в итальянском стиле не с позиций немецких музыковедов XIX века, под влиянием которых формировалась отечественное музыкознание, а с позиции русских исследователей наших дней – вот вызов эпохи и запрос государства. И чем чаще в научных работах будет употребляться термины: «русская *opera-seria* в итальянском стиле» и «русская серьезная

опера в европейском стиле» – тем скорее произойдет ее национализация и интеграция в историю русской культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Достоевский Ф.М. Подросток: роман. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2023. 640 с. (Русская литература. Большие книги)
2. Лобанкова Е.В. Глинка: Жизнь в эпохе. Эпоха в жизни. М.: Молодая гвардия, 2019. 591 с.: ил
3. Рапацкая Л.А. Цивилизационный подход в педагогике музыкального образования: методологические основания и перспективы развития // Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education. 2021. Т. 9. № 4. С. 9–2
4. Сусидко И.П. О виртуозности, или Двойные стандарты в музыковедении // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории и методологии. Материалы международной научной конференции. М.: РАМ им. Гнесиных, 2004. С. 37–42
5. Metastasio, Pietro. Artaserse. СПб.: Типография Императорской Академии наук, 1738. 163 с.
6. Войно-Ясенецкий Л. Толкования на Ин. 15:13. [Электронный ресурс]. URL: <https://bible.optina.ru/new:in:15:13>. (Дата обращения: 16.03.2024).
7. Francesco Araia // Repertorio e archivio di libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900. [Электронный ресурс]. URL: <http://corago.unibo.it/risultatoeventiautore/Araia%20Francesco>. (Дата обращения: 16.03.2024).
8. PARNASSUS arts productions shop. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.parnassus-shop.com>. (Дата обращения: 16.03.2024).

REFERENCES

1. Dostoevskij F.M. Podrostok: roman. SPb.: Azbuka, Azbuka-Attikus, 2023. 640 s. (Russkaja literatura. Bol'shie knigi)
2. Lobankova E.V. Glinka: Zhizn' v jepohe. Jepoha v zhizni. M.: Molodaja gvardija, 2019. 591 s.: il
3. Rapackaja L.A. Civilizacionnyj podhod v pedagogike muzykal'nogo obrazovanija: metodologicheskie osnovanija i perspektivy razvitija // Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie / Musical Art and Education. 2021. Т. 9. № 4. Pp. 9–2
4. Susidko I.P. O virtuoznosti, ili Dvojnye standarty v muzykovedenii // Muzykal'noe obrazovanie v kontekste kul'tury: voprosy teorii, istorii i metodologii. Materialy mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii. M.: RAM im. Gnesinyh, 2004. Pp. 37–42
5. Metastasio, Pietro. Artaserse. SPb.: Tipografija Imperatorskoj Akademii nauk, 1738. 163 p.
6. Vojno-Jaseneckij L. Tolkovanija na In. 15:13. [Jelektronnyj resurs]. URL: <https://bible.optina.ru/new:in:15:13>. (Data obrashhenija: 16.03.2024)
7. Francesco Araia // Repertorio e archivio di libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900. [Jelektronnyj resurs]. URL: <http://corago.unibo.it/risultatoeventiautore/Araia%20Francesco>. (Data obrashhenija: 16.03.2024).
8. PARNASSUS arts productions shop. [Jelektronnyj resurs]. URL: <https://www.parnassus-shop.com>. (Data obrashhenija: 16.03.2024).

Гао Шихао

аспирант

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет

им. А. И. Герцена»

e-mail: 843734781@qq.com

Gao Shihao

graduate student

The Herzen State Pedagogical University

РОЛЬ ПЕТЕРБУРГА В РАЗВИТИИ РУССКОГО БАЛЕТА

Аннотация. Русский балет – это один из «брендов» России, делающий нашу страну узнаваемой во всем мире. Несмотря на то, что Россия не является родиной балетного искусства, именно русские артисты прославили отечественный балет на весь мир и внесли огромный вклад не только в хореографию, но и в мировое искусство в целом. Начало русского балета восходит к первой половине XVIII века, когда в российской столице появились французские балетмейстеры, была открыта балетная школа и созданы Императорские театры. Развитие русского балета продолжалось и в XIX веке, когда был открыт знаменитый Мариинский театр и появились национальные звезды балеты и национальные композиторы, такие, как Петр Чайковский. Настоящий прорыв русского балета на мировую сцену произошел в начале XX века, когда Сергей Дягилев привез в Европу звезд петербургского балета, таких как Михаил Фокин, Вацлав Нижинский, Анна Павлова и др. Немалую роль в успехе русских сезонов сыграл автор музыки – композитор Игорь Стравинский. Современные петербургские композиторы, продолжая традиции Стравинского, создают незабываемые музыкальные образы для хореографических произведений.

Ключевые слова: хореография, балет, музыкальная образность, русский балет, история, Санкт-Петербург, «Русские сезоны», современные композиторы, творческая преемственность.

THE ROLE OF ST PETERSBURG IN THE DEVELOPMENT OF RUSSIAN BALLET

Abstract. Russian Ballet is one of the "brands" of Russia, making our country recognizable all over the world. Despite the fact that Russia is not the birthplace of ballet art, it was Russian artists who glorified Russian ballet all over the world and made a huge contribution not only to choreography, but also to world art in general. The beginning of Russian ballet dates back to the first half of the XVIII century, when French choreographers appeared in the Russian capital, a ballet school was opened and Imperial Theaters were created. The development of Russian ballet continued in the nineteenth century, when the famous Mariinsky Theatre was opened and national ballet stars and national composers such as Pyotr Tchaikovsky appeared. The real breakthrough of Russian ballet on the world stage occurred at the beginning of the twentieth century, when Sergei Diaghilev brought to Europe the stars of St. Petersburg ballet, such as Mikhail Fokin, Vaclav Nijinsky, Anna Pavlova, etc. The author of the music, composer Igor Stravinsky, played a significant role in the success of the Russian seasons. Modern St. Petersburg composers, continuing the traditions of Stravinsky, create unforgettable musical images for choreographic works.

Keywords: Russian Russian ballet, choreography, ballet, musical imagery, Russian ballet, history, St. Petersburg, "Russian Seasons", modern composers, creative continuity.

Санкт-Петербург, столица Российской империи, с момента своего основания стал центром культурной жизни страны. Город сыграл главную роль в становлении русского театрального искусства в целом и русской хореографии – в частности.

Родоначальником русского балета является француз – танцовщик и балетмейстер Жан-Батист Ланде, который в 1737 г., в царствование императрицы Анны Иоанновны, создал в Санкт-Петербурге первую в России школу балетного танца, получившую название Императорской [7]. На базе этой школы было впоследствии организовано Императорское театральное училище, позднее преобразованное в Академию русского балета им. А. Я. Вагановой.

Во время правления Елизаветы Петровны и Екатерины II развитие хореографического искусства в российской столице продолжилось. Создание первой профессиональной балетной труппы, в которую вошли иностранные танцовщики и одаренные дети из «простого» сословия, датируется 1742 годом.

В 1756 году была создана система Императорских театров России – официальная государственная структура, в которой артисты официально служили и получали жалованье.

В целом, искусство балетного танца в России в первые десятилетия его существования было полностью ориентировано на Францию и Италию, и музыкальное сопровождение хореографических выступлений было соответствующим. Только в 1766 году итальянец Гаспаро Анджелини дополнил балетную музыку включением русских национальных мотивов, что существенно обогатило музыкальное сопровождение [7]. В 1783 году открылся Санкт-Петербургский Большой театр, на сцене которого выступали артисты балета.

При Павле I и Александре I популярность балета в России продолжала расти. В 1801 г. в Россию приехал французский балетмейстер Карл Дидло, создавший уникальную балетную школу, которая не уступала лучшим европейским коллективам [7].

Во время правления Николая I, в 1837 году в балете «Сильфида» состоялось первое выступление Марии Тальони на петербургской сцене. В России великая балерина танцевала до 1841 года. Ее уникальное искусство было построено на гармоничном взаимодействии «старофранцузской» и «ампирной» школ, на основе которого она создала свое собственное танцевальное направление, так называемый «тальонизм».

1850-е годы ознаменовались выдающимися постановками балетных представлений таких хореографов, как Филипп Тальони, Жюль Перро, Мариус Петипа, Жозеф Мазилье. В 1859 году состоялось открытие знаменитого Мариинского театра [2].

При Александре II в императорском балете выдвинулись на первый план российские танцовщики. Наиболее известные имена того периода – это Михаил Бочаров, Антоний Вагнер, Матвей Шишков. Особый интерес публики вызывали балеты по мотивам русских сказок, например, «Конек-Горбунок» (1864), «Золотая рыбка» (1867 год) в постановке Артура Сен-Леона [2].

В во второй половине XIX века в русском балете начался новый этап – воплощение в танцевальном искусстве музыкального гения П.И. Чайковского. Публике были представлены постановки «Лебединое озеро» (премьера состоялась в 1877 г.), «Спящая красавица» (1890 г.), «Щелкунчик» (1892 г.).

Начало XX века – это время восхождения новых звезд русского балета: появление на сцене Мариинки Ольги Преображенской, Матильды Кшесинской, Веры Трефиловой, Агриппины Вагановой открыло новую страницу в российской хореографии. Постановки танцовщика и балетмейстера Михаила Фокина представили зрителям невиданный до этого времени синтез музыки, хореографии и современного изобразительного искусства.

Общемировую известность Петербургская балетная школа получила в начале XX века, когда в Париже состоялась триумфальная премьера «Русских сезонов» Сергея Дягилева. «Сезоны» были организованы как антреприза. Для этого проекта была собрана труппа блестящих российских танцовщиков. В числе участников «Русских сезонов» были звезды Мариинского театра. Благодаря «Русским сезонам» русский балет не просто стал знаменитым во всем мире, но и задал тренд развития мировой хореографии.

Во время обсуждения концепции Русских балетов в беседе с Сергеем Дягилев танцовщик и хореограф Михаил Фокин высказался против традиционно понимаемого балетного представления: по мнению артиста, вместо старомодных вальсов, полек и галопов должна была возникнуть особая музыкальная форма, выражающая те же чувства, которые вдохновляют танцоров [6].

Балет больше не должен быть набором акробатических номеров, искусных прыжков и т. д. Балет должен стать единым произведением искусства, которое отличается единообразием концепции и непрерывностью действия. В балете важен каждый артист, каждое движение, каждая поза на сцене. Только так достигается настоящая пластическая симфония.

Идеями Фокина руководствовался Дягилев, который с 1907 года в Париже устраивал концерты в исполнении ведущих русских артистов. В 1909 году он основал собственную труппу-балетную кампанию Les Ballets Russes («Русский балет», или «Русские сезоны»), с которой сотрудничали лучшие хореографы (Михаил Фокин, Леонид Мясин, Леонид Баланчин), танцоры (Анна Павлова, Тамара Карсавина, Вацлав Нижинский, Бронислава Нижинская), пластики (Александр Бенуа, Леон Бакст, Анри Матисс, Пабло Пикассо, Жоан Миро), дизайнеры (Коко Шанель) и композиторы, среди которых были Клод Дебюсси, Игорь Стравинский, Морис Равель, Мануэль де Фалья, Сергей Прокофьев.

Первые годы деятельности русских балетов (до 1914 года) были отмечены невероятным ростом популярности русской хореографии и русской культуры в целом.

Успех «Русских сезонов» в немалой степени был обусловлен тем, что Дягилев привлек к постановкам русских живописцев. Новаторские идеи, проповедуемые художниками, сосредоточенными вокруг объединения «Мир искусства», так же способствовали созданию нового русского балета, как и открытия в области хореографии и музыке.

После 1915 года (до самой смерти Дягилева в 1929 году) репертуар живо реагировал на изменения, происходящие в искусстве, предавая увлечения импрессионизмом, экспрессионизмом, кубизмом, футуризмом и сюрреализмом [6].

После Первой мировой войны звезды русского балета покинули Théâtre Mogador в Париже – новый репертуар готовился в Монте-Карло, после чего труппа отправилась в европейские и американские гастроли.

Новая концепция выражения эмоций с помощью движения и жеста включала в себя и другие виды искусства, в первую очередь – музыку, но и костюмы и декорации. Балет обрел свободу, широту и глубину. Хотя в репертуаре Русских балетов, особенно после Первой мировой войны, были произведения великих европейских художников (а также классический репертуар, например, балеты Петра Чайковского).

Сломав привычные шаблоны классического балета, Дягилев представил миру принципиально новое танцевальное искусство. В 1910 состоялась постановка «Жар-Птицы» Михаила Фокина на музыку Игоря Стравинского. Сказочный сюжет был блестяще воплощен при помощи выразительных средств танца: партия Жар-Птицы была построена в виде классического танца на пуантах, у «земных» царевен с босыми ногами пластика была размеренной и плавной, а пластика персонажей Поганого царства была

гротескной, ломаной, выражающей уродство персонажей в противоестественных движениях.

Поставленный Фокиным в 1911 году бурлеск «Петрушка», автором музыки которого также стал И. Стравинский, также стал значительным событием в мире хореографического искусства. Великий танцовщик Вацлав Нижинский создал необычный образ сказочного персонажа. Несчастье и одиночество героя передаются при помощи пластики, например, колени Петрушки сведены вместе, спина согнута. Тяжелые руки и опущенная голова завершают образ забитого, угнетенного героя.

В 1912 состоялась премьера симфонической поэмы «Послеполуденный отдых Фавна» на музыку Клода Дебюсси, которая стала очередным триумфом Вацлава Нижинского.

Самой важной премьерой во всей деятельности Русского балета стало исполнение 29 мая 1913 года в парижском Театре на Елисейских полях балета «Священная весна» Игоря Стравинского. В связи с этой премьерой говорят о великой революции в музыке, или о самой громкой премьере в истории музыки и истории балета. Трудно сегодня установить, что больше удивляло тогдашнюю публику – музыка Стравинского, хореография Нижинского или декорации и костюмы Рериха.

Известный критик Жак Ривьер высказал мнение: «в тот вечер, хотим мы того или нет, родилась новая эстетика танца и балетного представления» [3].

В этом балете нет традиционно понимаемого действия, и последующие партии – это последовательные танцы, сливающиеся в древнерусский обряд (в подзаголовке об этом сообщает сам композитор: «Священная Весна. Изображения языческой Руси в двух частях»).

Стравинский поразил публику переоценкой элементов музыкального произведения: здесь не мелодия – ведущий фактор, а ритм, ибо жизнь существует, если есть пульс.

Этот ритмический фактор выделил в своей хореографии Вацлав Нижинский, полностью отказавшись от правил классического танца. Такое сценическое «варварство» стало своего рода скандалом – публика (которая годом ранее уже смотрела танец Вацлава Нижинского в качестве одноименного Фавна из прелюдии Клода Дебюсси), не была подготовлена к новой танцевальной культуре, рецензии отрицательно относились к этому спектаклю, обвиняя исполнителей в «дикости» [5].

Яркая и необычная мелодия, ритм, проходящий через спектакль «красно нитью» – все это объединяет и делает узнаваемыми произведения Стравинского.

Музыкальная выразительность постановок «Жар-Птица», «Петрушка» и «Весна Священная» построена на гармонии народной музыки – русской, славянской, даже языческой. Массовые хореографические номера перемежаются сольными партиями. Постановки на музыку Стравинского представляют собой структурно цельные произведения, в которых каждая последующая часть логично вытекает из предыдущей и все элементы связаны между собой логикой хореографического повествования, замыслом композитора и постановщика [5].

В связи с событиями 1917 года значительная часть танцовщиков была вынуждена покинуть Россию. Однако впоследствии школа академического танца в Ленинграде была восстановлена, и в советском балете появились такие всемирно известные имена, как Михаил Барышников и Рудольф Нуреев.

С тех пор петербургская школа балета занимает достойное место в мировом искусстве, и в этом заслуга не только танцовщиков, но и композиторов, поскольку

Современный балет Санкт-Петербурга – это целая плеяда танцовщиков мирового уровня, настоящих звезд балета.

В постановках современного Мариинского театра стремятся воспринять и творчески переработать находки современной европейской музыкального искусства. В начале века XXI на балетное искусство оказывает сильное влияние постмодернистская эстетика [1].

Современные петербургские композиторы при создании музыки для хореографических произведений чаще всего применяют в своем творчестве следующие музыкальные модели:

- Оригинальный специально созданный музыкальный ряд;
- Автономный музыкальный ряд непластического происхождения;
- Компиляция;
- Импровизация.

Особенность музыкального образа в хореографии состоит в том, что под воздействием «немузыкальных» факторов может видоизменяться его сущность [1].

Например, музыкальные образы балета «Петербург» С. П. Баневича отличаются особенной «визуализированностью» музыкальных образов. Особенности оркестровки музыки в балете «Петербург» подчеркивают узнаваемую красоту города Петра, его «строгий, стройный вид», заставляя вспомнить бессмертные пушкинские строки.

В 2019 году был создан балет по триптиху И. Босха «Сады земных наслаждений», музыку к которому написал Л.Ф. Резетдинов композитор взял за основу собственную Четвертую симфонию с подзаголовком «Босх. Сады земных наслаждений». Употребление многоуровневой додекафонии в сочетании со «стихийностью» оркестровки, в которой как будто отражены темные стороны души человека, создают широкое музыкальное полотно, которое, соблюдая русские музыкальные традиции, в то же время развивает и обогащает их новыми яркими образами и красками.

Ученик С.М. Слонимского А. В. Танонов – автор гротескного балета «Похороны сардинки». Музыка к произведению была написана в 2011 г., когда в России была иная обстановка и проводился год Испании. Сквозной образ этого произведения – старинный карнавал с мотивами Ф. Гойи. По многовековой традиции, во время карнавала принято проводить шутовские ритуалы, в числе которых похищение рыбы, танец воров, погоня за ворами, танец вдов, и, наконец, «похороны».

Постмодернистский компонент музыкальной образности спектакля проявляется не только в калейдоскопической перемене образов, но и в необычной оркестровке – в исполнении принимают участие не только академические музыкальные инструменты, но и электрогитара, блок-флейта, африканская калimba, сенегальский барабан и т.д. вплоть до «коровьих колокольчиков». В этом произведении, построенном по принципу синкретизма, явно прослеживаются традиции музыкального творчества С.М. Слонимского.

Таким образом, можно говорить о том, что новаторские музыкальные идеи Игоря Стравинского, благодаря которому русский балет вышел в лидеры мировой хореографии и которого современники называли «Человеком с тысячью лиц», нашли продолжение и развитие в творчестве современных петербургских композиторов. Преемственность традиции в сочетании с поиском новых современных форм, таких как постмодернистская эстетика, позволяют говорить о том, что композиторы петербургской школы бесспорно обогатили своими находками музыкальное искусство.

Сегодня в открытом художественном пространстве музыкальной культуры российского балета гармонически соединяются и перерабатываются разносторонние эстетические тенденции. Взаимосвязь музыки и пластики принимает все более многообразные и противоречивые формы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бабич Н.Ф. Музыка в пластическом театре рубежа XX-XXI веков: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2012. – 27 с.
2. Блок Л. Д. Классический танец. История и современность: [Сборник] / Л. Д. Блок; [Вступ. ст. В. Гаевского, с. 7-22; Гос. центр. театр. музей им. А. А. Бахрушина]. – М.: Искусство, 1987. – 556 с.
3. Ванслов В.В. Искусство и красота: ст. по общ. теории искусства / В. В. Ванслов. – М.: Знание, 2006. – 286 с
4. Деген А.Б. Мастера танца [Текст]: Материалы к истории Ленингр. балета. 1917-1973: Солистки. Солисты. Балетмейстеры. Педагоги. Дирижеры / А. Б. Деген, И. В. Ступников. – Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1974. – 246 с.
5. Смирнов В. Творческая весна Игоря Стравинского. Музыковедческий очерк. // Рассказы о музыке и музыкантах. – М.: Советский композитор, 1973. – С. 55-79.
6. Фокин М.М. Против течения [Текст]: воспоминания балетмейстера. Сценарии и замыслы балетов. Статьи, интервью и письма / М.М. Фокин. – Л.: Искусство. Ленинградское отд-ние, 1981. – 510 с.
7. Штелин Я.Я. Музыка и балет в России XVIII века [Текст] / Я.Я. Штелин; Пер. с нем. и вступ. статья Б. И. Загурского; Под ред. и с пред. проф. Б. В. Асафьева. – Л.: Тритон, 1935 (тип. "Сов. печатник"). – 190 с.

REFERENCES

1. Babich N.F. Muzyka v plasticheskom teatre rubezha XX-XXI vekov: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedenija. Rostov-na-Donu, 2012. – 27 p.
2. Blok L. D. Klassicheskiy tanec. Istorija i sovremennost': [Sbornik] / L. D. Blok; [Vstup. st. V. Gaevskogo, Pp. 7-22; Gos. centr. teatr. muzej im. A. A. Bahrushina]. – M.: Iskusstvo, 1987. – 556 p.
3. Vanslov V.V. Iskusstvo i krasota: st. po obshh. teorii iskusstva / V. V. Vanslov. – M.: Znanie, 2006. – 286 p.
4. Degen A.B. Mastera tanca [Tekst]: Materialy k istorii Leningr. baleta. 1917-1973: Solistki. Solisty. Baletmejstery. Pedagogi. Dirizhery / A. B. Degen, I. V. Stupnikov. – L.: Muzyka. Leningr. otd-nie, 1974. – 246 p.
5. Smirnov V. Tvorcheskaja vesna Igorja Stravinskogo. Muzykovedcheskiy ocherk. // Rasskazy o muzyke i muzykantah. – M.: Sovetskij kompozitor, 1973. – Pp. 55-79.
6. Fokin M.M. Protiv techenija [Tekst]: vospominanija baletmejstera. Scenarii i zamysly baletov. Stat'i, interv'ju i pis'ma / M.M. Fokin. – L.: Iskusstvo. Leningradskoe otd-nie, 1981. – 510 p.
7. Shtelin Ja.Ja. Muzyka i balet v Rossii XVIII veka [Tekst] / Ja.Ja. Shtelin; Per. s nem. i vstup. stat'ja B. I. Zagurskogo; Pod red. i s pred. prof. B. V. Asaf'eva. – L.: Triton, 1935 (tip. "Sov. pechatnik"). – 190 s. Babich N.F. Music in the plastic theatre of the turn of XX-XXI centuries: autoref. diss. ... candidate of art history. Rostov-on-Don, 2012. 27 p.

Сюй Цзяньпэн

аспирант

ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет»

e-mail: x787874159@gmail.com

Xu Jiangpeng

postgraduate student

Saint Petersburg State University

ВЛИЯНИЕ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО ЭКСПРЕССИОНИЗМА НА ФИГУРАТИВНУЮ ЖИВОПИСЬ (ГОХУА) КИТАЯ

Аннотация. В данной статье отображено влияние западного экспрессионизма на становление фигуративной живописи (гохуа) в Китае. В рамках обозначенного течения рассмотрено творчество таких художников как Линь Фэнмянь, Сюй Бейхун, Гуань Лян, Ли Кэжань, а также Чжоу Шаохуа и Цзя Юфу. Рассмотрен их вклад в культуру китайского изобразительного искусства, их художественный опыт. В данной статье эти вопросы будут рассмотрены шире, в рамках понимания мирового искусства. Их следует интерпретировать не только сквозь призму понятий дихотомии между Востоком и Западом, но и с учетом глобализации мира.

Ключевые слова: китайская живопись, гохуа, фигуративная живопись, экспрессионизм, Китай.

THE INFLUENCE OF WESTERN EXPRESSIONISM ON FIGURATIVE PAINTING (GUOHUA) OF CHINA

Annotation. This article will reflect the influence of Western expressionism on the development of figurative painting (guohua) in China. Within the framework of this trend, the work of such artists as Lin Fengmian, Xu Beihong, Louis Shou-kwan, Guan Liang, Huang Binhong, Li Keran, as well as Zhou Shaohua, Jia Yufu, Lu Yushun, Tian Liming will be considered. Their contribution to the culture of Chinese fine arts and their artistic experience will be examined. In this article, these issues will be examined more broadly, within the framework of an understanding of world art. They should be interpreted not only through the prism of the dichotomy between East and West, but also taking into account the globalization of the world.

Keywords: chinese painting, guohua, figurative painting, western expressionism, China.

Современный мир в силу обширного мирового коммуникационного пространства, в силу развития информационных технологий и интернета сегодня пересматривает некоторые свои взгляды на искусство, культуру на многие явления, которые транслируются в мир понятий человека, общества. Сегодня можно говорить об относительности некоторых понятий, если рассматривать их только с одной культурной точки зрения.

Как правило, рассматривая то или иное понятие, мы соизмеряем его с общепринятыми временными рамками художественного развития на Западе и это, как правило, становится мериллом, с помощью которого мы можем лучше понять искусство Востока. Кроме того, эпоха «модернизма» привнесла своё понимание в мир терминов. Сегодня важно рассматривать как огромное пространство, в котором представлены различные виды, которые исследуются, понимаются, изучаются в силу разности не только понимания, но и неопределенности между разными историческими точками зрения. Оценивая, как развивалась культура в той или иной части света можно, например, если

задать следующий вопрос: «Что послужило причиной тому, что модернизм и современное искусство пришли в Китай достаточно поздно?»[0]. Или: «Связано ли это с тем, что современное искусство в Китае возникло как следствие того, что в китайском обществе стало известно искусство и культура Европы?» [0].

Оценивая влияние западной культуры на развитие Китая, можно выделить две волны «современности»: первая связана с периодом времени 1929 – 1937 гг., а вторая с 1985 – 1989 гг.[1] Однако Китайская цивилизация имеет очень древнюю историю развития. Если заглянуть в историческое и культурное прошлое Китая, то можно увидеть проявление модернизма относительно своего исторического времени, элементов художественного модернизма, не обозначенного внешними признаками, но с глубокой внутренней динамикой бунтарства, не только в династии Мин и Сун, но и в династии Тан, что демонстрируют картины XVIII века, на которых обозначены силуэты людей и очертаний пространства, яркие сюжеты, которые изображены тушью, мазками туши, разбрызганной по полотну, это же можно увидеть в других направлениях искусства Китая, который имеет долгую, яркую, полную драматических событий, историю.

Все социально-исторические процессы в обществе характеризуются общественными, политическими и культурными явлениями. В начале XX века наблюдались тектонические сдвиги социально-общественных явлений в мире. Западная абстрактная живопись во многом была навеяна явлениями транспарентности восточного и африканского искусства и послужила в пользу интеграции художественного духа различных периодов истории Европы. Европа имеет очень древний и долгий период развития. Для Европы характерно и то, что сохранились артефакты тотемных культов, с которыми связано отражение естественных инстинктов в примитивной живописи. Развитие цивилизации, эпоха, время определяли уровень знаний, сознания, мировоззрения человека. История Европы известна по древним свидетельствам, рукописям, текстам. Нашли отражение в культуре Европы разные направления духовно-мировоззренческого развития общества: средневековые религиозные верования (иконы) и теософия и т.д., гуманистический дух эпохи Возрождения и духовное сознание различных школ модернистской живописи, особенно экспрессионизма, сюрреализма, футуризма, минимализма и т.д., в совокупности сформировало живописную концепцию абстрактной экспрессионистской живописи[2]. Развитие отношений между различными странами, знакомство с разными континентами развивались по мере исследования, путешествий, открытий. Развивались торговля, обмен, происходили конфликты и находились пути их решений, развивалось сотрудничество, обмен знаниями, умениями. На этом фоне происходило развитие культуры, живописи. Западная абстрактная живопись родилась в обществе, которое было готово к восприятию новых направлений в искусстве. Западная абстрактная экспрессионистская живопись привнесла в китайскую живопись другой ракурс на мироощущение, миропонимание, более широкий угол зрения для осуществления восприятия и отображения. Западная экспрессия была новым пониманием того, что может предлагать искусство миру. В различных очагах культуры можно увидеть художественное отражение инстинктивной жизни человека, так и западная абстрактная живопись использовала некоторые выразительные аспекты [3].

Современный западный модернизм в искусстве более откровенно воплощает естественную природу человека, если сравнивать этот период с китайской живописью, которой больше свойственна пасторальность, мягкость красок и нет проявлений провокационной смелости в изображении. Как отмечают китайские художники, опыт западного искусства очень полезен и не будет лишним научиться использовать опыт философии «волюнтаризма», «экзистенциализма», психологии «бессознательного» Фрейда, лежащих в основе абстрактной экспрессионистской живописи, т.к. это позволяет

художнику иметь больше возможностей для самовыражения[4]. Кроме того, это важный пласт знаний, индивидуальной рефлексии, которая обращена вглубь индивидуальности и во внешний мир, личности человека, который помогает более реалистично посмотреть на современное искусство, а также это важно для обогащения когнитивных и выразительных способностей китайских художников. Основная причина, основной побудительный мотив к развитию творческого художественного мышления у художников в Китае, желание учиться новому – это динамика изменений тенденций в направлениях искусства, которые определяются веяниями времени, что производит естественный процесс эволюции различных форм выражения. Все вместе обуславливает то, что меняется не только стиль, но и форма высказывания, выражения концепции художника в искусстве, так как глобальный мир – это еще и мир понимания разных смыслов, разных символов в искусстве, в средствах отображения мира, возвращение к отнологическому языку живописи[5]. В данной статье в первую очередь рассмотрим творчество таких художников как Линь Фэнмянь, Сюй Бейхун, Гуань Лян, Ли Кэжань, а также Чжоу Шаохуа и Цзя Юфу в контексте связи с традицией гохуа в Китае.

В Китае есть интерес к традиционным видам художественного искусства, которые можно развивать в современных направлениях. Гохуа – это уникальный вид китайского искусства, искусства рисования тушью, органическими красками по шелку, мягким поверхностям. Интересна история возникновения стиля, интерес к которому в наши дни все чаще возникает в связи с авангардным искусством в Китае. Слово «гохуа» в переводе с китайского означает «живопись нашей страны», «китайская живопись» (кит. 国画). Этот вид искусства зародился в Китае в конце XIX – начале XX века, который использует технику народной живописи, существовавшей в Китае еще во II – III вв. н.э. Гохуа как вид искусства возник в противопоставлении западному стилю художественного рисунка, в основе которого лежит живопись масляными красками.

В наше время возрождение современной китайской живописи принадлежит Линь Фэнмяню. Это китайский художник, пионер современной китайской живописи, который заложил основы нового стиля в живописи на основе синтеза китайского и западного стилей, внес большой вклад в китайское художественное образование, один из основателей Китайской академии искусств[6]. Всю свою жизнь Линь Фэнмянь уделял значительное внимание художественному образованию. Еще во время жизни во Франции и учебы у европейских мастеров живописи, постигая азы масляной живописи. Его картины отличаются особым содержанием, сюжетами, в которых художник предстает как художник гуманистической традиции, которому свойственно понимать «боль» своего народа, привнося в искусство китайской живописи техники рисования западных мастеров. Уже после возвращения домой появляется ряд его картин: Дуньхуан Гроты Фрески, фарфор династии Сун, камень династии Хань, лакированные Воюющих, Китайская Республика гравюра новогодние картины, тень тени, и т.д., его волнует китайское образование в области художественного искусства в тот период. Учился Линь Фэнмянь в Парижском высшем училище изящных искусств (1921 – 1923), он несколько лет провел в Европе, учился в Берлине, с этого момента он начал увлекаться экспрессионизмом. В 1923 году Линь Фэнмянь отправился в Берлин. 1910-1920-е годы были периодом экспрессионизма в истории Берлина, а в Германии он уже занимал достаточно прочные позиции. Германия переживала последствия художественного движения 1912-1913 годов в Мюнхене, и новое сообщество экспрессионистов продолжало развиваться в различных новых формах после школы "Мост" (Die Brücke) и "Зеленых рыцарей" (Der Blaue Reiter). Линь Фэнмянь еще смог почувствовать огромную энергию, порожденную ее последствиями, когда впервые приехал в Германию[7]. В своих поздних художественных работах он находился под влиянием Гао Цзяньфу, лидера западной школы Линьнань, в

использовании цвета, который использовал его для того, чтобы нарушить традицию подчеркивания туши над цветом в китайской живописи, и синтезировать концепции экспрессионизма в западной школе живописи, подчеркивая использование основных цветов и выделяя текстуру цветов, чтобы лучше выразить свои эмоции, таким образом, его работы имеют сильный экспрессионистский смысл. В 1925 году вернулся в Китай. В 1928 году была основана с его участием Национальная академия искусств (современное название – Китайская академия искусств), он был первым ее директором. Творческая судьба художника драматична: ряд его картин были уничтожены во время Японо-китайской войны, часть была уничтожена во время культурной революции в Китае, в 1977 году он эмигрировал в Гонконг, где воссоединился со своей семьей. В 1979 году прошли крупные персональные выставки его искусства в Шанхае и Париже, в 1989 – в Тайбэе и Пекине. Во времена преподавания он преподавал китайскую живопись и европейское искусство, обозначая важность знакомства разных культур и их возможности учиться друг у друга, он подчеркивал важность единения культур Запада и Востока, при этом культура и национальная традиция не будут ущемлены, а только выиграют от создания нового искусства, высокого качества. Его стиль отличало желание расширить понятие композиции, которая ограничивает пространство, использование разнообразия красок, ему удалось создать свой собственный почерк в искусстве (рис. 1).

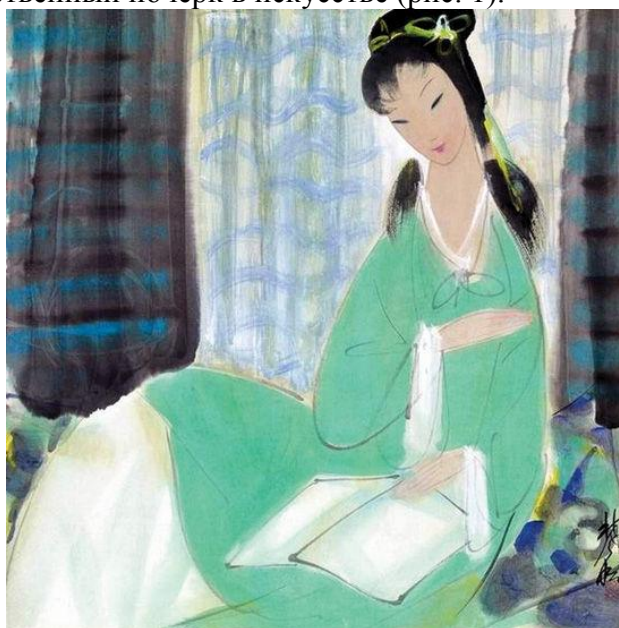


Рис. 1. Лин Фэнмянь, Китайская Читающая девушка. (1978)¹

Лин Фэнмянь был активным поборником западного искусства, выступал за сочетание в живописи приемов китайской и западной живописи, надеясь таким образом создать качественно новое направление. Особый интерес он проявлял к новейшим западным течениям, таким как «модернизм» [8].

К сожалению, его живопись и учение о живописи не были восприняты в его время, его школа живописи была подвергнута критике, а после 1949 года, его живопись была расценена как новая живопись, но не как искусство эстетического, которое следует серьезно оценивать, он был уволен, не оцененный и не понятый у себя на родине. Был вынужден уехать и продолжить творчество в Гонконге, где стал известным, признанным мастером [9].

¹ Линь Фэнмянь. <https://m.yikaochacha.com/shoucang/art/gzh14/8895351.html>

Сегодня важно по-новому взглянуть на модернизм, который открыл Линь Фэнмяня, опередив своих современников, опередив своё время. Важно понимать силу знания, новаций, понимать, что не может быть однообразного искусства, важны разные краски, разные стили, искусство самовыражения, возможность мастеру творить.

Следующий художник, чье творчество оказало влияние на стиль «гохуа» в западном экспрессионизме Китая – это Ши Ци.

Можно сказать, что творческий путь Ши Ци сопровождал различные этапы развития нового китайского искусства. Большинство его ранних работ были написаны в реалистическом стиле, что соответствовало политической позиции и идеологическим нормам того времени. Однако со временем Ши Ци начал осваивать новые формы искусства и постепенно выработал свой собственный уникальный стиль.

На художественный стиль Ши Ци повлиял западный экспрессионизм, в его работах можно увидеть сильную эмоциональную экспрессию и использование цвета, что повторяет акцент западных экспрессионистов на индивидуальном выражении и эмоциональной выразительности. Он сочетает этот западный стиль с традиционной китайской техникой живописи, создавая современные картины тушью с восточными чертами. Этот сплав не только отражает международные культурные особенности, но и демонстрирует оригинальность и интеграцию Востока и Запада.

Как и Пикассо, Ши Ци постоянно меняется и любит старое и новое. Мы можем увидеть этот его художественный характер, когда посмотрим на его работы за более чем 30 лет с 1970 по 2000 год, что также показывает, что он смелый исследователь. Настроение и менталитет Ши Ци отличаются в каждой картине, что и является художественной природой экспрессионизма.

Стоит отметить, что и Линь Фэнмяня, и Ши Ци – яркие мастера китайской современной живописи начала, середины XX века, которые получили и национальное художественное образование и европейское художественное образование, были знакомы с разными школами известных мастеров Европы, в силу чего у каждого из них был комплексный, интегрированный подход, к пониманию важности и ценности обмена в культуре, в художественном искусстве, когда можно выходить на новый уровень мастерства, сохраняя при этом приверженность национальному искусству. Стиль, жанр гохуа – пример такой собирательности жанров. Это художники реформаторы, которые полагали, что искусство обладает огромной силой воздействия на человека, что нельзя замыкаться только в рамках национальной парадигмы развития, что есть много прекрасного в художественном искусстве Запада, чему надо учиться.

Стоит оценить вклад также и художника Гуань Лян. Гуань Лян (1900 – 1986) – китайский художник, представитель поколения первого поколения художников Китая, которые рисовали масляными красками, также известен своей приверженностью к соединению китайского и западного стиля. Родился в г. Паньюй, Гуандуне. В 17 лет (1917) был в Японии, в Токио, где изучал живопись маслом у японского художника Фудзисимы Такендзи[10]. В 1922 году, по возвращении в Китай преподавал в Шанхае, в Шанхайской школе изящных искусств, Национальной академии искусств (сейчас это Китайская академия искусств) в Ханчжоу. В 1927 году участвовал в экспедиционном корпусе Северной экспедиции (Бейфинская война), отвечал за рекламу, художественное искусство[10].

Благодаря постоянной практике Гуань Лян сочетает китайскую живопись с современной западной, постепенно формируя уникальный язык живописи. Начиная с выбора темы и заканчивая исследованием техники, Гуань Лян демонстрирует, что он требует от художника.

В молодости, когда сформировалось направление живописи Гуань Ляна, модернистское искусство того времени, как правило, отличалось сильными визуальными эффектами, которые могли быть напрямую заимствованы Гуань Ляном, полным амбиций и стремившимся изменить ситуацию в китайском искусстве. Но даже на этом фоне он все равно настаивал на том, чтобы опираться на традиционную культуру и искусство. Это была его спокойная реакция после вдохновения современным искусством. Он воплощает критическую природу экспрессионизма в форме изображения специфического репертуара Пекинской оперы, эффективно избегая недостатков чрезмерной субъективности экспрессионизма. Можно сказать, что форма картин Гуань Ляна во многом связана с экспрессионизмом, но тематика и манера живописи отфильтрованы по его личному выбору и соединены с опытом традиционной китайской живописи для создания уникального стиля. Он не связан опытом своих предшественников и привнес в китайскую живопись содержание, соответствующее гуманистическому духу Китая, и в то же время нашел точку соприкосновения между экспрессионизмом и традицией китайской живописи тушью и кистью.

Первая персональная выставка состоялась в 1940 г., в городе Чэнду, в Сычуане. В 1957 году он был в числе трех художников, выбранных правительством для выставки в Берлинском институте искусств в Восточной Германии. Гуань поселился в Шанхае в 1960-х годах, где прожил до своей смерти в 1986 году. Работал в Шанхайском отделении Китайской ассоциации художников, был членом шанхайского научно-исследовательского института культуры и истории. Преподавал искусство и был директором отдела исследований искусства в шанхайском университете Цзяо Тун. В 1987 году Шанхайский художественный музей провел выставку его работ в память о нем[10].

Также художник Ли Кэжань (1907 – 1989) сегодня считается одним из самых известных художников Китая, который входит в десятку лучших художников. Ли Кэжань получил основательную подготовку в области западной живописи, поступив в 1929 году в аспирантуру Национальной академии изящных искусств Западного озера (Ханчжоуская академия изящных искусств). Академия изящных искусств Ханчжоу, где он учился, отдавала предпочтение позднему импрессионизму и современному искусству, делая акцент на передаче эмоций в искусстве, а сам он был очарован работами немецкого художника-экспрессиониста Колера Хуичоля. Все это позволило ему легко найти точку соприкосновения между китайским и западным искусством. Плавные линии и обобщенные образы его ранних фигурных картин также позволили его антивоенным пропагандистским картинам мобилизовать самые сильные эмоции людей с помощью лаконичных мазков и выразительных образов[11].

Таким образом, опираясь на произведенное исследование, можно сказать, что влияние западного экспрессионизма на становление фигуративной живописи в Китае оказалось очень существенным. Несмотря на то, что художники брали за основу техники национальной живописи Китая, нельзя не отметить появление техник западного экспрессионизма в работах ведущих художников, работающих в стиле гохуа. В Китае есть направления художественного искусства, которые представлены живописью, с которой эклектично сочетается западный экспрессионизм, который привносится в традиционную китайскую школу живописи. Это можно видеть по стилю и форме художественной живописи, однако за основу избирается классика китайской школы живописи. Это позволило китайским художникам усовершенствовать традиционную китайскую живопись, укрепив ее новыми концепциями современного западного искусства. Есть много положительных факторов влияния западной экспрессионистской живописи на традиционную китайскую школу живописи. Китайская художественная школа очень

выиграла от знакомства с западной школой, в которой есть значительные достижения в области изобразительного искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Эндрюс, Дж. Традиционная живопись в Новом Китае: Гоуа и антиправая кампания, Журнал азиатских исследований. Издательство Кембриджского университета, 2011, №49(3). С. 555-577.
2. Эндрюс, Дж. Шен, К. Альтернативный Китай: Гонконг и Тайвань, Искусство современного Китая. Издательство Калифорнийского университета, 2012, №15. 225 с.
3. Хунг, Ву. Преодолев дихотомию Востока и Запада: Краткая история современной китайской живописи тушью в искусстве тушью: Введение, Максвелл К. Хирн, Метрополитен-музей, 2013. 113 с.
4. Сунь Вэнь, Трансмутация в преодолении трещин в китайской и западной живописи // Красота и время (средний). 2018. № 10. С. 55-56.
5. Бай Синьхуань. Философская интерпретация бессознательной теории Фрейда. 2004. 149 с.
6. Мысли Чжуанцзы и дух китайской живописи – также о различиях между китайской и западной живописью. Восточная серия. №1(31) // Ассоциация иностранной литературы Гуанси. 2000. № 1. С. 137-152.
7. Возрождение утраченных картин Линь Фэнмяня. Искусство Востока. 1991. № 5(50).
8. Сюй Цзе. Влияние экспрессионизма на раннюю живопись Линь Фэнмяня // Шанхайский художник. 2013. №5. С. 90-91.
9. Возрождение утраченных картин Линь Фэнмяня. Искусство Востока. 1991. № 5(50).
10. Лан Шаоцзюнь. Сочинения о китайском современном искусстве. Нанкин: Издательство искусств провинции Цзянсу, 1988. 350 с.
11. Лан Шаоцзюнь. Консерватизм и движение вперед: сборник размышлений о китайской живописи 20 века. Ханчжоу: Издательство Всекитайского института изобразительных искусств, 2001. 519 с.
12. Ван Минмин. Восток белый - размышления о фигурных картинах Ли Керана // Искусство Китая – 06.12.2010.

REFERENCES

1. Jendrjus, Dzh. Tradicionnaja zhivopis' v Novom Kitae: Gohua i antipravaja kampanija, Zhurnal aziatskih issledovanij. Izdatel'stvo Kembridzhskogo universiteta, 2011, №49(3). Pp. 555-577.
2. Jendrjus, Dzh. Shen, K. Al'ternativnyj Kitaj: Gonkong i Tajvan', Iskusstvo sovremennogo Kitaja. Izdatel'stvo Kalifornijskogo universiteta, 2012, №15. 225 p.
3. Hung, Vu. Preodolev dihotomiju Vostoka i Zapada: Kratkaja istorija sovremennoj kitajskoj zhivopisi tush'ju v iskusstve tush'ju: Vvedenie, Maksvell K. Hirn, Metropolitenn-muzej, 2013. 113 p.
4. Sun' Vjen', Transmutacija v preodolenii treshhin v kitajskoj i zapadnoj zhivopisi // Krasota i vremja (srednij). 2018. № 10. Pp. 55-56.
5. Baj Sin'huan'. Filosofskaja interpretacija bessoznatel'noj teorii Frejda. 2004. 149 p.

6. Mysli Chzhuanczy i duh kitajskoj zhivopisi – takzhe o razlichijah mezhdou kitajskoj i zapadnoj zhivopis'ju. Vostochnaja serija. №1(31) // Associacija inostranoj literatury Guansi. 2000. № 1. Pp. 137-152.
7. Vozrozhdenie utrachennyh kartin Lin' Fjenmjanja. Iskusstvo Vostoka. 1991. № 5(50).
8. Sjuj Cze. Vlijanie jekspressionizma na rannjuju zhivopis' Lin' Fjenmjanja //Shanhajskij hudozhnik. 2013. №5. Pp. 90-91.
9. Vozrozhdenie utrachennyh kartin Lin' Fjenmjanja. Iskusstvo Vostoka. 1991. № 5(50).
10. Lan Shaoczjun'. Sochinenija o kitajskom sovremennom iskusstve. Nankin: Izdatel'stvo iskusstv provincii Czjansu, 1988. 350 p.
11. Lan Shaoczjun'. Konservatizm i dvizhenie vpered: sbornik razmyshlenij o kitajskoj zhivopisi 20 veka. Hanchzhou: Izdatel'stvo Vsekitajskogo instituta izobrazitel'nyh iskusstv, 2001. 519 p.
12. Van Minmin. Vostok belyj - razmyshlenija o figurnyh kartinah Li Kerana // Iskusstvo Kitaja – 06.12.2010.

У СяоЛи

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

Wu XiaoLi

Postgraduate student
Department of Musical Upbringing and Education
Herzen State Pedagogical University

ЧЕРТЫ ЭКЛЕКТИКИ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ КИТАЯ

Аннотация. Применение эклектики в современной музыке Китая свидетельствует о стремлении композиторов к свободному использованию различных музыкальных традиций и элементов из разных стилей. Это позволяет создавать уникальные и оригинальные музыкальные композиции, соединяя в себе влияния от классической музыки до современных жанров. В рамках статьи осуществляется анализ фортепианного творчества современных китайских композиторов Тан Дуна, Ли Инхая, Чу Ванхуа через призму эклектики. Делается вывод о том, что каждый из рассмотренных мастеров, стремился к поиску новых идей, техник, экспериментировал со стилем, но при этом сохранял уникальные особенности музыкальной культуры родной страны.

Ключевые слова: музыкальная культура, фортепиано, композиторы Китая, фортепианное творчество, стиль, гармония, традиции, инновации.

FEATURES OF ECLECTICITY IN MODERN MUSICAL CULTURE OF CHINA

Abstract. The use of eclecticism in modern Chinese music demonstrates the desire of composers to freely use various musical traditions and elements from different styles. This allows you to create unique and original musical compositions, combining influences from classical music to modern genres. The article analyzes the piano work of modern Chinese composers Tan Tong, Li Yinghai, Chu Wanhua through the prism of eclecticism. It is concluded that each of the considered masters sought to find new ideas, techniques, experimented with style, but at the same time retained the unique features of the musical culture of their native country.

Keywords: Musical Culture, Piano, Chinese Composers, Piano Creativity, Style, Harmony, Traditions, Innovations.

Музыкальное искусство второй половины XX века выделяется своим уникальным разнообразием, огромным количеством различных направлений, течений, линий, интонационных и жанровых языков. Начиная с середины XIX века, появилось стилевое явление, которое называется эклектикой. Эклектика, будучи эстетической и философской категорией в конце XIX - начале XX веков, сегодня приобретает статус нового направления, включающего в себя черты различных стилей прошлого [1].

Эклектика, как стиль, изначально возникла в области изобразительного искусства, но со временем охватила и другие сферы, в том числе музыку. В современной музыкальной культуре Китая, эта черта тоже явственно выражается.

Современные китайские композиторы стремятся использовать музыкальные традиции и элементы из разных стилей, в чем прослеживается их стремление к эклектике. Именно это позволяет им создавать уникальные шедевры, в которых органично сочетаются народная музыка и современные западные техники.

Эклектика в китайской музыке проявляется в основном в нескольких чертах, так, одной из них является использование традиционных инструментов, а также мелодий, в сочетании с современными техниками и музыкальными приемами. Посредством чего, слушатель наслаждается современной музыкальной культурой Поднебесной, и не утрачивает связь с многовековыми традициями.

Использование ритмов и мелодий различных музыкальных стилей – еще одна черта эклектики, композиторы и музыканты проводят эксперименты с различными жанрами, добавляя в свои произведения элементы классической, электронной музыки.

И, наконец, еще одной важной чертой эклектики в музыке является то, что музыканты активно используют современное оборудование и технологии, в частности звукозаписывающую и обрабатывающую технику, а также разного рода программное обеспечение для добавления эффектов, которые в свою очередь, позволяют расширить звуковой потенциал музыки, а также подчеркнуть ее эклектичность [2].

В последние годы, в Китае активно развивается фортепианное искусство, талантливые композиторы успешно интегрируют национальные традиции с Западным стилем и техникой, создавая уникальные произведения и новое звучание. Так, например, в произведениях Тан Дуна, Хэ Лютина, Дина Шандэ, Чу Ванхуа заложены глубокие эмоции и чувства, которые передаются слушателю через музыкальные образы и ассоциации. Фортепианные партии насыщены разнообразными фактурными решениями, что создает впечатление слоистости и многогранности.

Многослойность фортепианной музыки китайских композиторов также обусловлена использованием техники полифонии. В произведениях этих композиторов можно обнаружить сложные гармонические и контрапунктные конструкции, которые создают ощущение глубины и богатства звучания. Сочетание различных голосовых партий придает музыке настоящую мощь и эффективность [3].

Одним из самых известных китайских композиторов в области фортепианного творчества является Тан Дун. Его произведения отражают его глубокое понимание китайской музыкальной культуры и смешивают ее с современными композиционными техниками. Будучи пионером в практике «новаторской музыки» в Китае, Тан Дун сочинял музыку в разных стилях. Одно из самых ярких впечатлений фортепианного творчества Тан Дуна - это его способность создавать величественные и эпические звуковые пейзажи. Через свою музыку он переносит слушателя в другие времена и места, раскрывая уникальные аспекты культуры и истории Китая [4]. Его творчество является великолепным примером синтеза традиционной китайской музыки и современных музыкальных техник. Благодаря своей уникальной стилистике, Тан Дун привнес новаторские подходы в области композиции для фортепиано.

Одним из наиболее известных его произведений является его работа «Восемь воспоминаний в акварельных картинах» (1978). Это произведение является результатом исследования композитором мелодий народной музыки и западных композиций, воплощающих чрезвычайно сильный китайский колорит. Тема (заглавная музыка), как продукт периода западного романтизма, «использует семантическую информацию, чтобы заставить людей создавать согласованные и намеренные ассоциации с конкретной музыкальной информацией, тем самым косвенно выражая конкретность, концепции и содержание сюжета. Подсказки названий и языка являются одними из основных форм заглавной музыки» [5, с.22].

В западной романтической музыке музыка больше сочетается с поэзией и живописью. Название «Воспоминания о восьми акварельных картинах» Тан Дуна включает акварельные рисунки, и каждая песенка имеет соответствующее название, выражающее содержание музыки. Показано, что целью композитора является выражение собственного восприятия жизни через музыку, что схоже с эстетическим вкусом музыки и живописи на западную музыкальную тематику. Особенно в первой песне «Осенняя луна» есть свежая техника выражения, такая же, как описание в пейзажной живописи, которая одновременно реалистична и написана от руки.

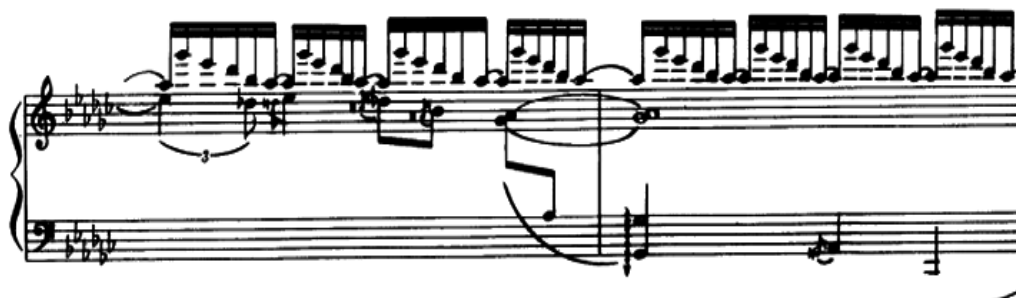
В музыке использован характерный китайский пентатонический рисунок, передающий образ осенней луны, постоянно блуждающей среди облаков, отражающий эстетические принципы традиционной китайской эстетики, воплощающей в декорациях чувства и выражающей через декорации эмоции. Пентатоника организована в соответствии с интервальным соотношением чистых квинт и представляет собой лад, состоящий из пяти тонов. В первой песне композитор использует чистую китайскую народную музыку провинции Хунань, традиционную китайскую пентатонику и добавляет модуляцию. Использование модуляции при развитии музыки играет положительную роль, способствуя развитию музыкальных идей и изменению музыкального образа, и в то же время обогащает гармонический язык (пример 1).

Пример 1, «Осенняя луна» Тан Дуна.

Что касается техник выразительности, то на протяжении всей песни используются декоративные звуки. Это похоже на имитацию исполнения гучжэна, что способствует

выражению художественной концепции. В Китае имеется множество национальных музыкальных инструментов с уникальными тембрами. Для композиторов это основной прием имитации тембров народной музыки в фортепианных музыкальных произведениях. Исполнители имитируют игру на национальных инструментах, играя вибрато, арпеджио и т. д., что сочетает в себе как национальные особенности и расширяет выразительную силу фортепиано (пример 2).

Пример 2. «Осенняя луна» Тан Дуна.



При этом в произведении используются одинарный форшлаг и составной форшлаг в орнаментике. С самого начала вступления сольная композиция начинается с правой верхней части, за которой следует чрезвычайно диссонирующий второй интервал, создающий пустынную атмосферу. В разделе В много отголосков. Отголоски — это творческая техника, которая вводит основной тон через несколько декоративных вспомогательных звуков. Композитор использует здесь эту технику, чтобы имитировать технику исполнения гучжэн, так что музыка создает ощущение плавности.

Техники выражения традиционной китайской инструментальной музыки сосредоточены на линейном мышлении и монофонии. Западная музыка представляет собой полифоническое мышление, фокусирующееся на вертикальных изменениях звуков, которые отражаются в изменениях гармонии и музыкальной текстуры в музыкальных техниках. В песне «Осенняя луна» тема состоит из пентатоники, что представляет собой весьма очевидную народную музыку провинции Хунань. В то же время гармоническая текстура постоянно меняется, а интервалы секунды, чистой четвертой и чистой квинты объединяются, чтобы создать ощущение потока, как тени облаков на ярком небе. Поток музыки и слабые изменения интенсивности — это то, что некоторые ученые называют романтической импрессионистической музыкой. Национальный стиль находит свое отражение в гармонических приемах, использовании декоративных звуков, трансформации национальных пентатонических ладов, мелодии и ритма, подражании национальным музыкальным инструментам. Например, использование высокочастотных методов пения этнических меньшинств Хунани в «Народной песне»; использование оперных мелодий и методов пения хунаньских цветочных барабанов в «Доу»; имитация гонгов и барабанов в ритме «Хуань» отражают основу композитора на этнической народной музыке. Структура музыкальной формы, представленная общей ситуацией, аналогична западной структурной тенденции представления, развития и воспроизведения сонатной формы, а также является продуктом новой концепции композитора и сочетания обобщения западных творческих теорий и его собственных творческих идей [6].

Таким образом, фортепианная сюита Тан Дуна «Воспоминания о восьми акварельных картинах» представляет собой хороший пример интеграции локализации фортепианной музыки и современных композиционных приемов. В то же время она открывает путь к формированию собственного музыкального стиля.

Еще один композитор — Чу Ванхуа, чья музыкальная творческая палитра в области фортепианной музыки оставляет незабываемое впечатление. Его уникальный стиль, обладающий богатством эмоций и глубиной выражения, является неотъемлемой частью

музыкального наследия. Основопологающей чертой творчества Чу Ванхуа является потрясающая виртуозность исполнения и великолепная техника, которые сочетаются с неподражаемой экспрессивностью. Его композиции отличаются потрясающей гармонией и мелодическим богатством.

Стремление к новаторству и постоянное исследование новых музыкальных горизонтов являются неотъемлемой частью творческого процесса Чу Ванхуа. Его композиции пронизаны необычными ритмическими решениями, нестандартной гармонией и оригинальными мелодическими линиями, что придает им уникальный и неповторимый характер.

Сочинения Чу Ванхуа свидетельствуют о глубоком понимании и любви к классическим и традиционным музыкальным формам. Его фортепианные произведения привлекают внимание своей эмоциональной проникновенностью и выразительностью, позволяют слушателю погрузиться в мир прекрасного и пережить неповторимые эмоции. Среди его основных произведений — «День переворота», «Небо на освобожденных территориях», «Луна отражается в двух источниках», фортепианный концерт «Желтая река», каждое из которых имеют свой уникальный стиль.

Чу Ванхуа использует в своей музыке декоративные звуки, чтобы сделать композицию более мелодичной, что формирует образ музыки и придает ей выразительность. Существует много типов орнамента, таких как трели, арпеджио. Композитор добавляет к мелодии различные виды аппликаций: с одной стороны, он использует портамента, вибрато и другие игровые эффекты для имитации игры на эрху, с другой стороны, он добавляет декоративные тона, чтобы восполнить звучный и мощный тембр фортепиано, что делает музыку более мелодичной. Например, исполнение аппликации в первом такте примера имитирует исполнение портамента на эрху, а также выражает эмоцию грусти.

Пример 3. Фрагмент «Фонтан Эр отражает луну» Чу Ванхуа.



«Национальные мелодии полностью внедряются в строй фортепианной музыки, погружаясь в современную лексику композиции не только с вертикальной стороны, но также с горизонтальной; развитие полностью основано на принципах новой для Китая инструментальной музыки» [7, с.76]. Композитор также имитирует игру гучинь или выражать такие звуки, как текущая вода в природе. Например, в «Чжэн Сяо Инь» в начале музыки к основной мелодии добавлена длинная нисходящая пентатоническая гамма, которая ярко имитирует исполнение гучжэна и в то же время придает музыке античный шарм.

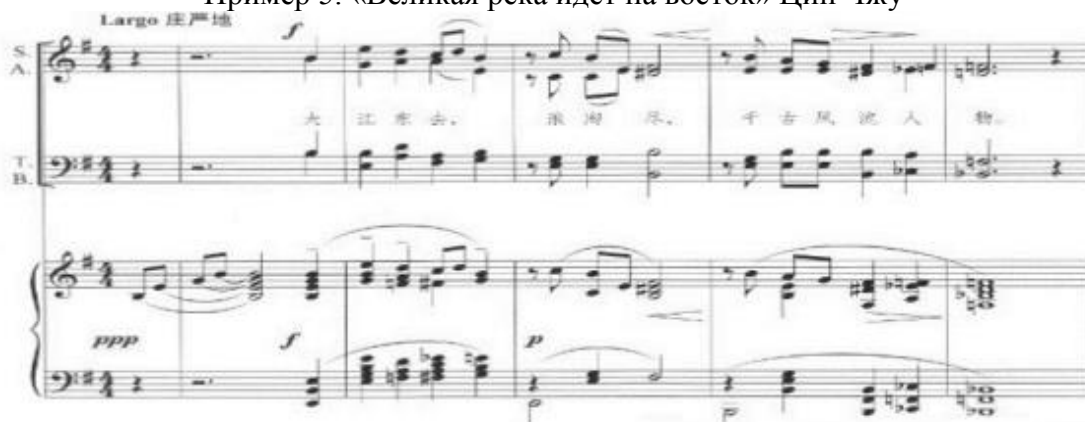
Пример 4. Фрагмент «Чжан Сяо Инь» Чу Ванхуа.



Чу Ванхуа оставил бесценный след в истории фортепианной музыки. Его стиль, уникальный и неповторимый, продолжит приносить радость и эмоции слушателям, открывая новые грани в мире музыки.

В это же время другой музыкант и педагог, Цин Чжу (1893–1959), сочинил музыку «Река идет на восток» на основе стихотворения «Няньнуцзяо-Чиби Ностальгия», написанных великим поэтом Су Ши из династии Южная Сун [8]. При создании этого произведения Цин Чжу использовал западные творческие методы, чтобы выразить античные стихи Су Ши новым, уникальным и неповторимым способом, «придав произведению не только простую и широкую атмосферу, но также вытянутый и безудержный стиль, и также имеет уникальный стиль» [9, с.31]. В нем присутствует фэнтезийный романтизм, и он является шедевром, позволяющим автору выразить свои чувства по отношению к миру.

Пример 5. «Великая река идет на восток» Цин Чжу



Влияние народных художественных песен в сочетании с его собственными уникальными творческими приемами, усиливает эмоции и художественную концепцию, подчеркивая величие поэзии.

Ли Инхай (1927–2007) – известный композитор Китая. «Закатная флейта и барабан» — выдающееся музыкальное произведение Ли Инхая, адаптированное на основе знаменитой древней музыки и являющееся примером сочетания западного и традиционного фортепианного искусства [10]. На протяжении всей работы композитор использовал фортепиано, чтобы имитировать национальные музыкальные инструменты, такие как пипа, сяо и барабан. Он уловил характеристики каждого инструмента и ярко их отобразил.

Пример 6. «Закатная флейта и барабан»



Таким образом, китайские композиторы вносят значительный вклад в развитие фортепианного искусства. Их произведения объединяют в себе музыкальное наследие и традиции Китая, а также техники и стили западной музыки, формируя при этом свой уникальный стиль. Они экспериментируют с различными стилями и жанрами, ищут новые звуки и подходы к фортепианной музыке. В результате рождается национальная музыка, которая отражает современные тенденции и взаимодействие с другими культурами.

ЛИТЕРАТУРА

1. О. В. Жесткова Эклектика в музыке: трактовка явления и перспективы исследования // Вестник МГУ. – 2001. – №3-4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/eklektika-v-muzyke-traktovka-yavleniya-i-perspektivy-issledovaniya-1> (дата обращения: 23.12.2023).
2. Чэнь Вэньхун: Эволюция характеристик стиля китайской фортепианной музыки в XX веке», Диссертация, Хунаньский педагогический университет, 2006.
3. Лу Вэньжу. Понятие этнические ценности в фортепианной музыке и их проекция на произведения китайских композиторов // Культура и цивилизация. – 2023. – Том 13. – № 5А-6А. – С. 261-269.
4. Синельникова О.В. Восток и Запад в мультимедийных проектах Тан Дуна // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2020. – №53. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vostok-i-zapad-v-multimediynyh-proektah-tan-duna> (дата обращения: 27.03.2024).
5. Чжан Цайюнь. Исследование создания фортепианной сюиты Тан Дуна «Воспоминания о восьми акварельных картинах» [D]. Диссертация. Чунцин: Музыкальная консерватория Юго-Западного университета, 2009 г. – 55 с.
6. Чэн Сяньвэй. Анализ и исполнение фортепианной сюиты Тан Дуна «Воспоминания о восьми акварельных картинах» [J]. Журнал Шэньянской музыкальной консерватории. – № 4. – 2009. – С. 55-57.
7. Дун, С. Принцип адаптации в фортепианной музыке Чу Ванхуа / С. Дун, О. Б. Никитенко // Университетский научный журнал. – 2019. – № 51. – С. 74-84.

8. Абдуллина Г.В., Сунь Я Особенности китайской фортепианной музыки второй половины XX века // Манускрипт. – 2018. – №11-2 (97). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-kitayskoy-fortepeiannoy-muzyki-vtoroy-poloviny-xx-veka> (дата обращения: 27.03.2024).
9. Сю Хайлин, Ли Цзити. История китайской музыки и Эстетика (второе издание) [М]. Издательство Китайского университета Жэньминь. – 2013. – № 7. – С.29-33.
10. Гуревич В.А., Дун В. Ли Инхай: штрихи к портрету композитора // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2021. – №4 (62). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/li-inhay-shtrihi-k-portretu-kompozitora> (дата обращения: 23.12.2023).

REFERENCES

1. O. V. Zhestkova Jeklektika v muzyke: traktovka javlenija i perspektivy issledovanija // Vestnik MGU. – 2001. – №3-4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/eklektika-v-muzyke-traktovka-yavleniya-i-perspektivy-issledovaniya-1> (data obrashhenija: 23.12.2023).
2. Chjen' Vjen'hun: Jevoljucija karakteristik stilja kitajskoj fortepiannoju muzyki v HH veke», Dissertacija, Hunan'skij pedagogičeskij universitet, 2006.
3. Lu Vjen'chzhu. Ponjatje jetnicheskie cennosti v fortepiannoju muzyke i ih proekcija na proizvedenija kitajskih kompozitorov // Kul'tura i civilizacija. – 2023. – Tom 13. – № 5A-6A. – Pp. 261-269.
4. Sinel'nikova O.V. Vostok i Zapad v mul'timedijnyh proektah Tan Duna // Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. – 2020. – №53. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vostok-i-zapad-v-multimedijnyh-proektah-tan-duna> (data obrashhenija: 27.03.2024).
5. Chzhan Cajjun'. Issledovanie sozdanija fortepiannoju sjuity Tan Duna «Vospominanija o vos'mi akvarel'nyh kartinah» [D]. Dissertacija. Chuncin: Muzykal'naja konservatorija Jugo-Zapadnogo universiteta, 2009 g. – 55 p.
6. Chjen Sjan'vjej. Analiz i ispolnenie fortepiannoju sjuity Tan Duna «Vospominanija o vos'mi akvarel'nyh kartinah» [J]. Zhurnal Shjen'janskoju muzykal'noj konservatorii. – № 4. – 2009. – Pp. 55-57.
7. Dun, S. Princip adaptacii v fortepiannoju muzyke Chu Vanhua / S. Dun, O. B. Nikitenko // Universitetskij nauchnyj zhurnal. – 2019. – № 51. – Pp. 74-84.
8. Abdullina G.V., Sun' Ja Osobennosti kitajskoj fortepiannoju muzyki vtoroj poloviny XX veka // Manuskript. – 2018. – №11-2 (97). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-kitayskoy-fortepeiannoy-muzyki-vtoroy-poloviny-xx-veka> (data obrashhenija: 27.03.2024).
9. Sju Hajlin', Li Cziti. Istorija kitajskoj muzyki i Jestetika (vtoroe izdanie) [M]. Izdatel'stvo Kitajskogo universiteta Zhjen'min'. – 2013. – № 7. – Pp.29-33.
10. Gurevich V.A., Dun V. Li Inhaj: shtrihi k portretu kompozitora // Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovanija. – 2021. – №4 (62). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/li-inhay-shtrihi-k-portretu-kompozitora> (data obrashhenija: 23.12.2023).

Вань Динчэн

аспирант

ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица»
e-mail: 1348028604@qq.com

Wan Dincheng

Postgraduate

Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ КОНЦЕПЦИИ МАХАБХУТ В ЭПОСЕ «МАХАБХАРАТА»

Аннотация. «Махабхарата» – одна из величайших эпических поэм индийской литературы, выступающая как фундамент многовековой культуры Индии. Эпический нарратив «Махабхараты» повествует о великой войне, разгоревшейся между двумя родственными ветвями царственного клана Хастинапура – праведными Пандавами и коварными Кауравами – за престолонаследие. Складывавшийся веками эпос представляет собой героическое сказание с включением большого количества весьма объемных текстов морально-этического и философско-религиозного содержания.

Ключевые слова: индуизм, концепции махабхут, эпос, «Махабхарата».

REPRESENTATION OF THE MAHABHUT CONCEPT IN THE "MAHABHARATA" EPIC

Abstract. "Makhabharat" is one of the most epic Indian literatures, emerging as the foundation of Indian multicultural culture. The epic tale "Makhabharata" tells of a great war that has broken out between the two ancestral trees of the royal clan of Hastinapura – the True Pandava and cow parrots – for prestolonal discharge. The epic poem that has been written for centuries presents a heroic tale with the inclusion of a large number of universal moral and ethical texts. philosophical and religious constitution.

Keywords: induism, Makhabhut concezt, epic, "Makhabharata".

«Концепция Панчамахабхута – самый древний инструмент для анализа нашей Вселенной. На основе такого анализа индийские ученые утверждали, что вся Вселенная строится на базе пяти причинных факторов. Это Акаша, Вайю, Агни, Джала и Притхви, которые [в своей совокупности] называются Панчамахабхута. [Каждый из них] обладает особыми свойствами и действиями» [6].

Махабхуты (□□□□□□) – «великие сущности», разработанная в индуистской натурфилософии четырех- или пятичленная система фундаментальных первоэлементов: Земля (Притхви), Вода (Джала), Огонь (Агни), Воздух (Вайю) и, при пятичленной кластеризации, Эфир (Акаша). Происхождение данного термина: □□□ (санскр. *маха* «великий») + □□□ *бхута* «существо» – от □□ (санскр. *бху* «быть», «существовать»). Иногда, чаще в буддийской литературе, слово *бхута* заменяют синонимичным ему в денном контексте □□□□, *дхату*.

Поскольку в основном в индийской религиозно-философской мысли используется именно пятеричная система махабхут, а четырехчленная имеет гораздо меньшее распространение, вся система часто именуется также Панчамахабхута («Пять великих сущностей»).

Махабхуты не представляют собой материальные элементы в современном научном понимании; это скорее некие архетипические понятия, «покрывающие»

огромные классы природных и/или психических феноменов. Которые, в границах каждого из указанных 4 или 5 «классов», рассматриваются как объединенные определенным набором субстанциональных характеристик.

Эпос «Махабхарата», один из самых объемных во всей мировой литературе, состоит из 18 «парв» (книг); важнейшими из его философских «фрагментов» признаются «Бхагавад Гита» («Божественная Песнь», часть 6 книги), ее «продолжение» «Анугита» из 14 книги и «Мокшадхарма» («Дхарма Освобождения») из 12 книги. Учитывая значимость концепции махабхут для всей религиозной философии индуизма, неудивительно, что ее упоминания и достаточно подробное рассмотрение читатель находит во всех указанных текстах «Махабхараты».

Так, в «Анугите» о самом человеческом рождении говорится как о «вступлении» в мир пяти махабхут [4, с. 45]. В научном комментарии поясняется: «Т.е., если речь идет о моменте рождения, выхода из утробы, – [рождающийся человек] вступает в мир, состоящий из пяти первоэлементов. Если же речь идет о моменте вхождения *дживы* [души] в утробу, то подразумевается его соединение с «грубым» телом эмбриона, состоящим из пяти элементов» [4, с. 192].

«Анугита» говорит о махабхутах в контексте йогического пути к Освобождению: йогин должен осознать иллюзорность внешних впечатлений и ощущений, чтобы познать высший Брахман. «... пять великих элементов: земля, ветер, пространство, воды и свет – пятый. Среди этих пяти великих элементов (пребывая), при воздействии (на органы восприятия) звука, касания, зримой формы, вкуса и запаха – живые существа впадают в заблуждение» [4, с. 99].

Когда в конце очередной мировой эпохи приближается распад Вселенной (*пралайя*), великий страх охватывает все живые существа. Каждый существующий объект растворяется в том, из чего он создан. Растворение происходит в порядке, обратном тому, в котором происходит творение: объекты когда-то порождали друг друга, теперь же друг в друге растворяются. Ведь их качества – звук, прикосновение, цвет, вкус и запах – являются всего лишь производными эффектами, сами же они непостоянны и иллюзорны. Вызванные порождением алчности, по сути своей не отличающиеся друг от друга, лишены реальности, связанные с плотью и кровью и зависящие друг от друга, существующие вне души, все они беспомощны и бессильны; «не имеют специфических отличий, лишены реальности, образованы из плоти и крови, питаются друг другом. Они считаются «внешними» по отношению к «Я», жалкими и убогими в своем действии...» [4, с. 99].

«Бхагавад Гита» – один из самых важных и знаменитых текстов не только «Махабхараты», но всей индийской литературы и философии. «Гита по своему значению так же священна, как и Библия для христиан, как Коран для мусульман. На Гите клянутся, чтобы подтвердить свою правоту, она источник мудрости. Эта книга стала постоянным атрибутом жилища индусов...» [2].

Как и в «Анугите», в «Бхагавад Гите» акцент делается на иллюзорности материального мира и «составляющих» его махабхут. Кришна, обращаясь к Арджуне, при обучении его возможным путям йогического Освобождения, особый акцент делает на необходимости отрешения от, если можно так выразиться, «информационных соблазнов», связанных с пятью «великими элементами» и воспринимающими их человеческими органами чувств – в силу иллюзорности (*майи*), выступающей главной характеристикой этой информации: «Все, что воспринимается чувствами, в том числе телесная плоть, есть обман и наваждение <...> Кто избрал путь отрешения, должен закрыть все врата восприятия, дабы его чувства не соприкасались со своими предметами <...> отвратиться от внешнего мира, дабы погрузиться во внутренний...» [1, с. 163, 167].

Объемный текст «Махабхараты», посвященный махабхутам, мы находим в «Мокшадхарме» из 12 книги эпоса. Действие 12 книги разворачивается уже после великой войны, потому и вся книга озаглавлена «Шанти парва» («Книга умиротворения»). Война закончилась победой пятерых братьев Пандавов, и практически вся «Шанти парва» посвящена беседам между старшим Пандавом Юдхиштхирой, которому предстоит теперь править всей Бхаратой (Индией), и известными мудрецами, дающими ему ценные наставления.

В «Мокшадхарме», одном из самых крупных и идейно насыщенных разделов 12 книги, Юдхиштхира беседует со своим умирающим от боевых ран дедом, великим воином Бхишмой. Он задается экзистенциальными вопросами – о происхождении души и мира, о закономерностях их существования и т.п., – ответ Бхишмы на которые носит своего рода зеркальный характер, отражая ту же ситуацию, но с другими действующими лицами: Бхишма здесь пересказывает «древнюю быль», другой похожий разговор – беседу Бхригу и Бхарадваджи на вершине священной горы Кайлас (Кайлаш), считающейся местом обитания бога Шивы. Это великие риши, двое из индийских «семи великих мудрецов», то есть в ответ на вопросы Юдхиштхиры Бхишма приводит поучения высочайших авторитетов в данной области.

Согласно этим поучениям, божественное (Авьякта, Непроявленное), бессмертное, не имеющее ни начала, ни конца, произвело (эманировало) когда-то Махан, Аханкару и наконец –

«(Того, кто) именуется Акаша, все существа содержащего владыку.

От Акаши возникла вода, из воды — огонь и воздух;

От сочетания воды и воздуха земля возникла» [3, с. 40].

Эти пять элементов, воспринимаемые людьми, говорит Бхригу, и есть тот самый Брахман, обладающий огромной энергией. Горы – это его кости. Земля – это его жир и плоть. Океаны – это его кровь. Космос – это его желудок. Ветер – это его дыхание. Огонь – это его энергия. Реки – это его артерии и вены. Агни и Сома, иначе называемые Солнцем и Луной, это его глаза, и т.д.

Бхригу подробно описывает возникновение каждой из махабхут: «Раньше было только бесконечное Пространство [Акаша], совершенно неподвижное ... Затем вода [Джала] возникла, как нечто более темное во тьме. Затем от давления воды возник ветер [Вайю]... Затем, в результате трения ветра и воды, возник огонь [Агни]... Падая с неба, жидкая часть огня снова затвердела и стала тем, что известно как земля [Притхви]...».

Бхарадваджа вопрошает: почему же, хотя Брахман создал тысячи существ и вещей, лишь только эти пять элементов, которые он создал первыми и которые пронизывают всю Вселенную, стали называться «великими сущностями»:

«Те пять основных жидкостей (дхату), что некогда произвел Брама,

Которыми этот мир окутан, как великие сути (махабхуты) известны;

Но раз тысячи существ произвел тот премудрый,

То как (всего лишь) пять сугей существуют?» [3, с. 40].

Ответ Бхригу гласит: все, что относится к категории Бесконечного или Необъятного, получает название Великого. Именно по этой причине эти пять элементов стали называться Великими созданиями. Затем он объясняет качества махабхут: активность – это ветер. Звук, который слышен, – это пространство. Тепло, находящееся внутри него, – это огонь. Жидкие соки, присутствующие в нем, – это вода. Затвердевшая материя, а именно плоть и кости, – это земля. Тела живых существ, таким образом, так же как и все подвижные и неподвижные объекты, состоят из этих пяти первоэлементов. Пять

органов чувств живых существ также связаны с пятью элементами. Ухо обладает свойствами пространства, нос – земли, язык – воды, органы обоняния – ветра и глаза – света (огня):

«Познавательные индрии: слух, запах, вкус, осязание, зрение — соответствуют пяти сутям» [3, с. 41].

Бхарадваджа, продолжая углубляться в тему, просит объяснить ему: если действительно все подвижные и неподвижные объекты состоят из этих пяти элементов, почему же тогда их не видно во всех неподвижных объектах? Он приводит в пример деревья – ведь деревья, состоя из плотных частиц, по-видимому, не выделяют никакого тепла и не движутся. То есть пять махабхут в них вроде бы никак себя не проявляют. Деревья не слышат, не видят, не способны воспринимать запахи или вкус, у них нет осязания. Бхарадваджа настаивает, что из-за отсутствия в деревьях какого-либо жидкого вещества, тепла, земли, ветра и пустого пространства они не могут рассматриваться как соединения пяти первичных элементов.

Встречные аргументы Бхригу, хотя и могут восприниматься с современных научных позиций как сомнительные, хорошо демонстрируют понимание махабхут в индийской философии. Хотя деревья и обладают плотностью, отвечает он, внутри них есть пространство, в котором распускаются цветы и плоды. Внутри них есть также тепло, действующее на листья, кору, плоды и цветы. Они болеют и высыхают, в связи с чем можно говорить, что у них есть осязание. Благодаря звукам ветра, огня и грома их плоды и цветы падают вниз – значит, у них имеются и некие «органы слуха», воспринимающие звук, они «слышат»: «значит, (и) слух присущ растениям» <...> Лиана обвивается вокруг дерева – но ведь слепое существо не может найти дорогу; следовательно, можно сказать также, что деревья обладают зрением. Затем деревья снова обретают силу и распускают цветы благодаря запахам, хорошим и плохим: «значит, им обоняние присуще» [3, с. 41]. А также и вкус, поскольку они пьют воду своими корнями. Растения восприимчивы к удовольствию и боли и продолжают расти даже после обрезания, то есть у растений есть жизнь, они не являются неодушевленными объектами.

Далее очень подробно перечисляются свойства каждой из махабхут – например: «Запах, касание, вкус, образ, звук здесь свойствами (земли) считают <...> у воздуха есть два свойства: звук и касанье» [3, с. 47] и т.п.

В других фрагментах «Мокшадхармы» Бхишма пересказывает Юдхиштхире уже другие разговоры мудрецов, посвященные в том числе и той же теме махабхут:

1) еще одного великого риши, Вьясы (он считается «составителем Вед», автором «Махахараты» и предком ее главных героев – пятерых братьев-Пандавов) и его ученика Шуки, которого он наставляет в том же ключе:

2) «Великие сути (махабхуты), все по отдельности, завершил Самосуший; Потом во множество воплощенных, носителей жизни, они проникли. От земли — плоть, от воды — жир, от огня — глаза; так считают» [3, с. 274].

3) Аситы и Нарады: «То, из чего произвел во времени (все) существа (Самосуший), собственным бытием побужденный, Пятью великими сутями (махабхутами) называют размышляющие о становлении. Из них Он произвел существа, во времени сам собой побужденный. <...> знай, Нарада, они самосуши: Вода, поднебесье, земля, ветер, огонь-очиститель.

Без сомнения, нет ничего внеположного этим сутям...» [3, с. 303]

Эта великая поэма, делает вывод индийский философ С. Мандал, – «одно из священных писаний, в котором говорится, что все в мире непостоянно. Следовательно, все, созданное в этом мире, подвергается разрушению. <...> В «Махабхарате» признаются пять махабхут, которые являются элементами мира. Земля, вода, огонь, воздух и эфир – это пять элементов (панчабхута). Эти пять элементов непостоянны. В «Махабхарате» также признается существование пяти органов чувств, пяти двигательных органов <...> Упомянутые в «Махабхарате» доктрины, касающиеся функционирования органов чувств, не противоречат логическим выводам, а согласуются с ними. <...> говорится, что земля обладает такими пятью качествами: звуком, тактильностью, рупой [формой], расой [вкусом] и запахом. Вода содержит звук, тактильность, рупу и расу. Огонь имеет качества звука, тактильности и рупы, воздух – качества звука и тактильности. Эфир имеет только одно качество – звук...» [5].

ЛИТЕРАТУРА

1. Бхагавад Гита / Под ред. Б.Р. Шридхара, пер. с санскр. А. Драгилева. – М.: Апракрита, 2014. 368 с.
2. Кароматов И.Д., Козимова Ф.С. Психологические и физиологические знания в связанных книгах индусов «Бхавадгите» и «Анугите» // Биология и интегративная медицина. – 2017. – № 3. – С. 5-16.
3. Махабхарата [Филос. тексты]. Вып. V. Книга 1. Мокшадхарма (Основа освобождения) / АН ТССР; Пер., предисл. Б. Л. Смирнова. 2-е изд. Ашхабад: Ылым, 1983. – 664 с.
4. Махабхарата. Книга четырнадцатая. Ашвамедхикапарва, или Книга о жертвоприношении коня. – СПб: Наука, 2003. – 307 с.
5. Mandal S. The Nature of the World in Monism's Concept of Mahabharata: A Philosophical Study // Asian Resonance. April 2022. Vol. XI, Issue II. Pp. 2-8.
6. Sharan Sh., Pathak V. Concepts of Panchamahabhut at elemental level // World Journal of Pharmaceutical and Medical Research. 2017. №3 (7). Pp. 80-89.

REFERENCES

1. Bkhagavad Gita / Pod red. B.R. Shridkhara, per. s sanskr. A. Dragileva. M.: Aprakrita, 2014. 368 p.
2. Karomatov I.D., Kozimova F.S. Psikhologicheskie i fiziologicheskie znaniya v svyazennykh knigakh indusov «Bkhavadgite» i «Anugite» // Biologiya i integrativnaya meditsina. – 2017. № 3. Pp. 5-16.
3. Makhabkharata [Filos. teksty]. Vyp. V. Kniga 1. Mokshadkharma (Osnova osvobozhdeniya) / AN TSSR ; Per., predisl. B. L. Smirnova. 2-e izd. Ashkhabad : Ylym, 1983. 664 p.
4. Makhabkharata. Kniga chetyrnadtsataya. Ashvamedkhikaparva, ili Kniga o zhertvoprinoshenii konya. SPb: Nauka, 2003. 307 p.
5. Mandal S. The Nature of the World in Monism's Concept of Mahabharata: A Philosophical Study // Asian Resonance. April 2022. Vol. XI, Issue II. Pp. 2-8.
6. Sharan Sh., Pathak V. Concepts of Panchamahabhut at elemental level // World Journal of Pharmaceutical and Medical Research. 2017. №3 (7). Pp. 80-89.

Вэн Сяогуан

аспирант

ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица»
e-mail: wxg6725864@gmail.com

Weng Xiaoguang

Postgraduate

Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design

КИТАЙСКАЯ ЖИВОПИСЬ ХУДОЖНИКОВ-ЛИТЕРАТОРОВ: ОТ РАСЦВЕТА К УПАДКУ

Аннотация. Вэньжэнь-хуа – живопись интеллектуалов, или живопись литераторов – элитарное направление традиционной китайской живописи. В течение VII-XIII вв. сформировалась стилистика данного направления и произошло социальное обособление интеллектуалов от придворных живописцев; в XV-XIX вв. живопись вэньжэнь-хуа разделилась на множество региональных стилей, а в XVII-XVIII вв. возникло ортодоксальное крыло, которому противостояли художники-индивидуалисты. Вестернизация традиционных культурных институтов и системы художественного образования на рубеже XIX-XX вв. положила конец вэньжэнь-хуа. Все попытки возрождения направления, предпринимаемые в XX-XXI вв. и именуемые «живописью новых интеллектуалов» (*синь вэньжэнь-хуа*), считаются большинством китайских специалистов абсурдными.

Ключевые слова: живопись интеллектуалов, живопись литераторов, каллиграфия, печать, «писать идеи».

CHINESE LITERATI'S PAINTING: FROM FLOURISHING TO DECLINE

Abstract. Literati's painting or painting of intellectuals is an elite direction of traditional Chinese painting. During the 7-13 centuries the style of this direction was formed and there was a social separation of intellectuals from court painters; in the 15-19 centuries painting of intellectuals was divided into many regional styles, and in the 17-18 centuries an orthodox wing arose, which was opposed by individualist artists. Westernization of traditional cultural institutions and the art education system at the turn of the 19-20 centuries put an end to the literati's painting. All attempts to revive the direction undertaken in the 20-21 centuries and called "painting of new intellectuals", are considered absurd by most Chinese experts.

Keywords: painting by intellectuals, painting by writers, calligraphy, printing, "writing ideas".

Классическая живопись художников-литераторов вэньжэнь-хуа 文人画 (ее также называют живописью интеллектуалов) является типично китайским феноменом благодаря тесной связи с каллиграфией. Она чаще всего комбинировалась с поэзией и печатями, обладала глубоким культурным содержанием и в противовес так называемым «грубым» и «некультивированным» полотнам воспринималась как «высокоценная» и «приятная» [6, с. 483].

Живопись интеллектуалов создавалась литератором или ученым. Следует учитывать, что писатель, поэт, ученый не были профессиональными художниками в отличие от придворных мастеров. В древнем Китае изобразительное искусство в основном было делом чиновников и высоко образованной интеллигенции.

Профессиональный художник, даже если он работал при императорском дворе, и даже если он владел искуснейшей техникой, имел статус ремесленника.

Произведения профессиональных художников в целом достаточно низко ценились в поздний период Династии Мин (1368-1644). В то время как *живопись интеллектуалов*, созданная поэтами, учеными и чиновниками, считалась искусством первого ранга, несмотря на то, что большинство таких полотен с точки зрения искусства имели минимальную художественную ценность. Причина такого положения дел состояла в том, что живопись литераторов *пишется*. Живописные китайские тексты в определенном смысле являются искусством не столько рисования, сколько письма. Классические китайские тексты выполняются кистью и тушью. Точка, линия, структура, фактура, композиция – это обязательные характеристики китайского иероглифа. В традиционной теории китайской живописи существуют 2 важных понятия: «писать идеи» 写意 и «писать с природы» 写实. В комбинациях иероглифов, служащих для обозначения обоих понятий, используется слово «письмо» 写, которое обозначает материализацию, т.е. овеществление духа. В живописном начертании китайского иероглифа репрезентуются абстрактные понятия, обобщаются сущности конкретных предметов. Китайская каллиграфия – это абстрактное искусство, «абстракция и проявление жизни, чувства, а также их внутренних движений и ритмов» [4]. Эстетический потенциал китайского искусства письма лежит в выразительной силе иероглифа и в свободном выборе каллиграфом способа презентации и выражения, а также связан с литературным даром и художественным талантом писца. Культурное поле *живописи интеллектуалов* обнаруживает искусность и креативность художника, литературную фантазию поэта и воображение каллиграфа. Три вида искусства соотносятся не только формально, но и содержательно.

Традиционным элементом искусства живописи Китая являются *печати*. Личная печать художника или поэта ставится на краю полотна и воспринимается как часть произведения искусства. Печати коллекционера репрезентуют оценку коллекционера, одновременно обогащают художественную форму произведения. Таким образом, *живопись литераторов* служит личным и индивидуальным носителем информации и культуры.

Знаменитый художник, каллиграф и теоретик искусства Дон Цичан 董其昌 (1555 – 1637), живший в поздний период Династии Мин (1368-1644), полагал что *живопись интеллектуалов* появилась во времена Династии Тан (618 – 907). Дон Цичан внедрил термин *живопись художников-литераторов* в академическом ее понимании, а именно как изображение высокого уровня духовной связи двух факторов: 1) поэзия, мадитация, рисование тушью; 2) применение небольшого количества цветной краски или черно-белое исполнение [2, с. 124].

Во времена Династии Тан (618 – 907) *живопись интеллектуалов* была еще не развита. Дух даосизма и буддизма играл большую роль. Вань Вэй, один из авангардистов *живописи интеллектуалов*, был буддистом. Оригиналы его живописных полотен, к сожалению, не сохранились. Однако, по его работе «О пейзаже» 山水論 [7] можно изучить его взгляды о принципах идеальной пейзажной живописи. Его теория живописи оказала большое влияние на развитие китайской *живописи литераторов*.

Литераторы тогда жили «приятно», «свободно и непринужденно», что соответствовало интеллектуальному и артистическому стилю жизни. Поскольку китайские чиновники старой системы в основном были литераторами и учеными, то оценивали и отдавали предпочтение произведениям каллиграфического и живописного искусства, исходя из своего уровня образованности. Согласно старинным письменным

свидетельствам, для чиновников времен Династии Тан домашняя коллекция шедевров каллиграфии и живописи стала правилом хорошего тона [4, с.132].

Презрение к «ремесленному» и «натуралистичному» стилю в живописи со временем только усиливалось. Знаменитый поэт, художник и теоретик искусства Династии Сун (960 – 1127) Су Ши (苏轼 1037 – 1101) называл незрелой живопись, только подражающую природе. Су Ши утверждал, что живопись и поэзия должны обязательно соединяться. Изображение витальности человека в контексте общей, оригинальной идеи картины – вот важнейшая и сложнейшая задача изобразительного искусства. Витальность не зависит от точности детального и натуралистичного изображения человеческого тела, а базируется на изображении духовного сияния человека. Посредством одного только внешнего сходства с природой эта важнейшая задача недостижима [5].

Подобные взгляды высказывал также его современник – ученый и литератор Шен Куо (沈括 1036 – 1097?). В знаменитом трактате «Зарисовки и записи о приснившемся ручье» (夢溪筆談) он критикует и высмеивает известного художника Ли Ченя (李成 919 – 967), который изображал архитектуру с фиксированного угла обзора. Шен Куо отмечал, что такая «однобокая» техника не имеет ничего общего с изобразительным искусством, а только служит «математическому» и «ремесленническому» изображению предметов. Шен Куо предпочитал – особенно в живописи – объемную, панорамную перспективу, чтобы можно было углубиться и насладиться каждой деталью изображенного пейзажа [По: 7, с. 46].

Так называемое «математическое» и «ремесленническое» «копирование предмета» Шен Куо это продукт китайской живописи, которая по своей «перспективе» и технике рисования называется также Цзехуа (界畫). Перспективная живопись относится преимущественно к изображению архитектуры, мебели и предметов интерьера, где для достижения точной перспективы и реалистичного образа применяются такие инструменты, как линия и масштаб.

Примером такого рода работ стал «Свиток Игра в шахматы перед двойной ширмой» 重屏會棋圖卷, выполненный в период Пяти Династий художником Чжоу Вэньцзюй (周文矩 907 – 960) перспективным способом (Ил. 1). На картине изображены четверо; они сидят за столом и играют в шахматы. Рядом стоит слуга. Позади изображен письменный стол и расписная ширма. На расписной ширме изображена следующая часть помещения, где можно увидеть мужчину и четырех женщин. За ними изображена еще одна – тройная – ширма с двумя ставнями. На трехчастной ширме можно рассмотреть пейзажи. Восприятие помещения углублено дважды изображенной ширмой: величина предметов постепенно снижается, вплоть до самой дали в центральном пейзаже, в котором находится точка схода.



Ил. 1. Чжоу Вэньцзюй (907– 960): Свиток Игра в шахматы перед двойной ширмой, Музей императорского дворца.

Энциклопедия китайского изобразительного искусства, Шанхай, 1987, лист 4.

Имя еще одного художника-интеллектуала Го Чжуншу 郭忠恕 (? – 977) упоминается в различных искусствоведческих трудах благодаря реалистичному и точному изображению архитектуры и предметов, морских судов. Выверенность пропорций и математическая точность его работ «Живопись Дома Даюджай» (德隅齋畫品) и «Критика знаменитой живописи Династии Сун» (朝名畫評) удостоилась особого признания современников. Критики отмечали, что живопись Го Чжуншу с ее безупречным изображением предметов может служить архитектурным «планом строительства». Его перспективная техника рисования получила название «навык и способность». Историк искусства Дэнь Шунь 鄧椿 (Династия Сун, 1127-1279) рассуждал о художественной ценности различных произведений китайской живописи в сочинении «О законе и мере в перспективной живописи» 論界畫法度繩尺 [1]. Дэнь Шунь был крайне недоволен тем, что пейзажной живописи отведено первое место, в то время как *перспективная живопись* занимает в «рейтинге» место последнее. Отмечал, что *перспективная живопись*, которая в точности передает архитектуру предметов благодаря математическому подходу и технической искусности, не является простой техникой рисования. Дэнь Шунь пришел к заключению, что такой точности в живописи времен Династии Тан (618 – 907) никто не достигал, а Го Чжуншу – первый художник, строго соблюдавший законы и меру ремесла. Дэнь Шунь добавлял, что ценность перспективной живописи состоит как раз в технике, которая с большей степенью достоверности, чем другие, изображает реальность вещей с помощью линейки и масштаба [1, с. 124].

В наше время едва ли можно увидеть оригиналы работ Го Чжуншу. Но письменные источники знакомят нас с перспективной живописью цзехуа 界畫: самое позднее во время Пяти Династий (907-960) в Китае уже творили художники, которые с математической, конструкторской точностью изображали архитектуру и предметы. Эволюция *живописи интеллектуалов* обусловлена развитием технологий во времени: Действительно следующая Династия Сун (960-1279) продемонстрировала более высокое

технологическое развитие, что было связано с рыночно ориентированной экономикой и открытой политикой того времени.

Миссия художника состоит в том, чтобы с одной стороны отобразить в своих шедеврах дух времени, с другой же – зачастую противостоять эстетическим привычкам масс. Художники находятся в поиске нового пути в искусстве и демонстрирует все новые стили и направления. Креативность является зерном искусства и одновременно сущностью художника. Су Ши и Шен Куо жили в экономически и культурно процветающий век северной Династии Су (960-1127); оба рассматривали «живопись ученых-литераторов» 士夫画 как высочайшее достижение изобразительного искусства, потому что ее стиль - свободный, не ограниченный внешним обликом предметов. Эта позиция художника соответствует его политическим литературному мировоззрению и может иметь даже революционное значение, оказывает большое влияние на следующие поколения. Су Ши в свое время в течение нескольких лет занимал высокий пост в правительстве. Его своенравность и бескомпромиссный правдолюбивый характер создавали проблемы на службе. Государственная карьера Су Ши не была особенно счастливой. Зато его дар поэта и художника был высоко оценен современниками. Он сыграл в живописи интеллектуалов и истории культуры Китая серьезную роль. В северной Династии Сун (960-1127) живопись литераторов еще не приобрела широкое распространение и признание. Развитие многочисленных видов и жанров искусства способствовало креативности людей. Эстетические взгляды крупных литераторов и художников усилили/укрепили идеалистически-романтическое направление в искусстве живописи интеллектуалов. Дон Кичан полагал, что эстетическое мировоззрение Су Ши подняло живопись литераторов над другими жанрами изобразительного искусства [2].

Написание идей 写意 – свободный стиль в живописи литераторов – осуществлялось волей художника с помощью непринужденной кисти и концентрировалось на том, чтоб уловить суть объекта. Подобие и точность отображения предмета не имели значения. Этот стиль развивался в Династию Юань (1279-1368) и стал ведущим направлением в живописи интеллектуалов. Внимание к духовному содержанию обусловило высокую художественную ценность и признание живописи китайских интеллектуалов.

С середины Династии Мин (1368-1644) живопись литераторов стала значительным жанром изобразительного искусства. В следующие периоды своего развития, особенно в Династию Цин (164-1911), этот стиль изобразительного искусства обрел статус «золотого правила».

Поэтому неудивительно, что художник и ученый Цзоу Игуй (鄒一桂), он же Цзоу Сяошань (鄒小山 1688-1772), в качестве чиновника сотрудничавший с итальянским художником Джузеппе Кастильоне (ит. имя: Lang Shining 朗士寧 1688 – 1766) во дворце Династии Цин, низко оценил его творческий метод. Натуралистичная техника рисования с центральной перспективой, которая развивалась с началом Ренессанса в Европе во второй декаде XV века, и которую сравнивали с методом китайской перспективной живописи, с одной стороны заслужила одобрение Цзоу Сяошаня как очень «выделяющаяся» с позиций натуралистичности (甚醒目), с другой же – была им признана «ремеслом, хотя и технически оформленным». Он считал, что такая техника рисования «без техники кисти» вообще не имеет отношения к изобразительному искусству 筆法全無雖工亦匠, 故不入畫品 [Цит. по: 8, с. 423].

Знаменитый реформатор „Wuxu Reformator“ Кан Ювей 康有为 (1858 – 1927) подверг жесткой критике это «золотое правило»: со времен позднего периода Мин (с 17 в.) вплоть до Династии Цин (1644-1911) находилось все меньше художников, которые

проявляли «мужество» нарушить это «золотое правило». Казалось, художники добровольно оставались в «плёну» архаичных правил [3]. Так ядро китайской культуры стало всего лишь фасадом. «Свободный» стиль в изобразительном искусстве утерял свою освободительную функцию.

Почитание классической живописи литераторов в Династию Цин (1644-1911) было связано, во-первых, с политической и культурной позицией правительства, во-вторых – с традиционным для китайской нации отношением к интеллектуалам.

Консервативность ученых можно рассматривать как проявление политической неудовлетворенности господством Династии Цин. Однако причина общей консервативной позиции в развитии изобразительного искусства в Династию Цин состоит в политической, экономической и культурной дезориентации тогдашнего правительства: ограничение и подавление свободной торговли в обществе ограничивали развитие ремесла. Сокращение ремесленнической деятельности способствовало торможению развития науки и техники. Дошло до того, что в обществе профессия купца обесценилась, а занятие ремеслом не сулило «блестящего будущего». Государственный экзамен был для одаренных людей единственной возможностью сделать карьеру и достичь желаемого социального статуса. Система экзаменов ужесточалась, а содержание государственного экзамена все больше уходило от практики в теорию. Личностное развитие молодежи жестко подавлялось. Безнадежное состояние интеллигенции усилила стремление к живописи литераторов, в которой можно было выразить свои фантазии и эмоции. «Счастливики» - чиновники охотно демонстрировали одаренность в области каллиграфии и литературной живописи, в которых они могли преодолевать стресс и достигать гармонии тела и души. Живопись интеллектуалов и искусство письма в определенном смысле стали лекарством для тела и души. Секрет терапевтической функции живописи литераторов открыл во времена Династии Мин (1368-1644) Дон Кичан (1555-1637). Он полагал: когда художник берет в свои руки Вселенную, он на все смотрит с жизненной силой. Он привел множество примеров, что художник проживал долгую жизнь, если испытывал в своем творчестве утешение и радость [2, с. 136].

В начале XX в., на закате правления Династии Цин (1644-1911), Китай пребывал после хаоса войны в политическом и экономическом упадке. Общество погрузилось в хаос. Ситуация китайского изобразительного искусства неизбежно становилась гнетущей. Литературная живопись практиковалась всего лишь в нескольких ортодоксальных школах. Развитие других изобразительных жанров замерло. Профессиональные художники, не имевшие постоянного дохода, чтобы выжить, охотно брались за выполнение копий, подделок классических шедевров, потому что они лучше продавались на рынках. В это время «презрение» по отношению к «Ремесленничеству» привело к парадоксу: активно развивалась техника копирования классических шедевров, принадлежащих само собой разумеется к искуснейшим работам. В конце правления Династии Цин копирование классических шедевров стало обычным делом. Слово «художник» изначально обозначавшее творческого человека, создающего Прекрасное, утеряло свое очарование. Многообразие китайского изобразительного искусства в этих условиях поникло. Китаю были крайне необходимы политические, экономические и культурные перемены.

ЛИТЕРАТУРА

1. Deng Chun. О законах и мерах перспективной живописи. Taipei 1975. – С. 131-132.
2. Dong Qichang. Эскизы из комнаты для рисования и медитации, №55, Шанхай, 1999. – 124 с.

3. Kang Youwei.: Избранные сочинения XX. в. о китайском изобразительном искусстве, Том 1. Шанхай, 1999. – С. 21-25.
4. Liu Gangji. Красота каллиграфии. Хубэй, 1995. – 134 с.
5. Su Shi. Как изображать живое // Собрание лучших сочинений об изобразительном искусстве всех династий), Тайбэй,1975. – С. 89-90.
6. Wang Bomin. История китайской живописи, Шанхай, 2009. – 595 с.
7. Wang Wei. О пейзаже // Собрание лучших сочинений об изобразительном искусстве всех династий), Тайбэй,1975. – С. 32-33.
8. Zong Baihua. Пространство в китайской поэзии и живописи // Собрание сочинений Цзун Байхуа. Том 2. Аньхой, 1994. – С. 423-424.

REFERENCES

1. Deng Chun. O zakonah i merah perspektivnoj zhivopisi. Taibei 1975. – Pp. 131-132.
2. Dong Qichang. Jeskizy iz komnaty dlja risovanija i meditacii, №55, Shanhaj, 1999. – 124 p.
3. Kang Youwei.: Izbrannye sochinenija HH. v. o kitajskom izobrazitel'nom iskusstve, Tom 1. Shanha1, 1999. – Pp. 21-25.
4. Liu Gangji. Krasota kalligrafii. Hubjej, 1995. – 134 p.
5. Su Shi. Kak izobrazhat' zhivoe // Sobranie luchshih sochinenij ob izobrazitel'nom iskusstve vseh dinastij), Tajbjej,1975. – Pp. 89-90.
6. Wang Bomin. Istorija kitajskoj zhivopisi, Shanhaj, 2009. – 595 p.
7. Wang Wei. O pejzazhe // Sobranie luchshih sochinenij ob izobrazitel'nom iskusstve vseh dinastij), Tajbjej,1975. – Pp. 32-33.
8. Zong Baihua. Prostranstvo v kitajskoj poezii i zhivopisi // Sobranie sochinenij Czun Bajhua. Tom 2. An'hoj, 1994. – Pp. 423-424.

Сек Ольга Леонидовна

аспирант

ТОГБОУ ВО «Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт

им. С.В. Рахманинова»

e-mail: olga.sek2017@yandex.ru

Sek Olga L.

graduate student

Tambov State Musical and Pedagogical Institute

named after S.V. Rachmaninov

ФОРТЕПИАННЫЕ ФУГИ А. СКРЯБИНА: ОСОБЕННОСТИ ТЕМАТИЗМА И СТРУКТУРЫ

Аннотация. Впервые в отечественном музыкознании анализируются фортепианные фуги f-moll и e-moll А. Скрябина. Целью статьи является анализ тематических и структурных особенностей фуг композитора. Произведения были написаны в консерваторские годы на основе знаний, заложенных С. И. Танеевым, они отвечают классическим канонам жанра в плане средств развития тематического материала в проведениях темы и интермедиях. А. Скрябин обращается к четырехголосию в фуге f-moll и пятиголосию в фуге e-moll, выстраивает трехчастную структуру, использует приемы удержанного противосложения, стретт, вводит субдоминантовую тональность в репризе. В плане тематизма композитор наследует традиции русской полифонии. При этом он обостряет интонации, свойственные песенным лирическим мелодиям, включая диссонирующий скачок на большую септиму, хроматическое движение. Указанные средства используются в рамках нисходящего голосоведения, что сообщают музыке напряжение и сумрачный колорит. А выбор восходящего порядка вступления голосов лишает музыку естественной текучести. Особенностью музыкальной ткани фуг А. Скрябина является значительное влияние гомофонно-гармонического склада, что проявляется в том, что гармонически-опорные точки начинают превалировать над линейным началом. В результате установлено, что фортепианные фуги А. Скрябина являются продолжением преемственности, свойственной русской полифонии. В плане индивидуального значения для творчества композитора консерваторские фуги явились базой, от которой он оттолкнулся при разработке полифонизированной фактуры в произведениях других жанров фортепианной и оркестровой музыки, основой для творческих поисков.

Ключевые слова: А. Скрябин, фуга, тема фуги, голосоведение, русские традиции.

PIANO FUGUES BY A. SCRIBIN: FEATURES OF THEME AND STRUCTURE

Abstract. For the first time in Russian musicology, A. Scriabin's piano fugues in f-moll and e-moll are analyzed. The aim of the article is to analyze the thematic and structural features of the composer's fugues. The works were written during the conservatory years based on the knowledge laid down by S. I. Taneyev, they meet the classical canons of the genre in terms of the means of developing thematic material in the implementation of the theme and interludes. A. Scriabin turns to four-voice fusion in the f-moll fugue and five-voice fusion in the e-moll fugue, builds a three-part structure, uses the techniques of sustained counterposition, stretta, and introduces a subdominant tonality in the reprise. In terms of thematics, the composer inherits the traditions of Russian polyphony. At the same time, he sharpens the intonations characteristic of

song lyrical melodies, including a dissonant leap to a major seventh, chromatic movement. The above mentioned means are used within the framework of descending voice leading, which imparts tension and gloomy coloring to the music. And the choice of ascending order of voices entry deprives the music of natural fluidity. The peculiarity of musical fabric of A. Scriabin's fugues is the significant influence of homophonic-harmonic structure, which is manifested in the fact that harmonic-supporting points begin to prevail over the linear beginning. As a result, it was established that A. Scriabin's piano fugues are a continuation of the continuity inherent in Russian polyphony. In terms of individual significance for the composer's work, the conservatory fugues were the basis from which he pushed off in developing polyphonized texture in works of other genres of piano and orchestral music, the basis for creative searches.

Keywords: A. Scriabin, fugue, fugue theme, voice leading, Russian traditions.

Первым учителем А. Н. Скрябина по теории композиции был С. И. Танеев – композитор, с именем которого связано представление о вершинах русской полифонии. Ему удалось заложить у Скрябина в очень юном возрасте основы безупречной композиторской техники. Учитывая музыкальную одаренность Скрябина, Танеев обучал музыкальной форме в единстве с особенностями ладогармонического, интонационного, фактурного, ритмического развития. Он явился для Скрябина учителем и наставником, проявил особую заинтересованность в развитии музыкального таланта своего ученика. Молодой Скрябин приносил Танееву свои первые пьесы, в которых, по утверждению Сергея Ивановича, «виден был настоящий талант» [1, с. 11].

Среди первых композиторских опытов значится и полифоническое произведение – «Канон d-moll», создание которого относится к 1883-84 годам, когда мальчику было 11-12 лет. Канон был издан только после смерти композитора в 1927 году. Как отметила Специальная комиссия, осуществляющая редакцию данного произведения при публикации, Канон «представляет исключительно только биографический интерес» [2, с. 3]. Четырехкратное повторение темы каноном между двумя голосами в октаву включает три проведения в d-moll и одно – в F-dur, определяя простую двухчастную репризную форму. Характерная для произведения плагальность обостряется темной краской b-moll – тональности VI низкой ступени к d-moll. Мелодия темы с нисходящими поступенными мотивами и квартовыми ходами имеет элегический характер. Между голосами канона Скрябин помещает гармонический пласт: его основу составляет мерное движение восьмью разными интервалами – сначала терциями, а в кадансе – увеличенной секундой и увеличенной квартой. Такая фактурно-гармоническая особенность придает канону своеобразие.

В 1888 году Скрябин поступил в Московскую консерваторию, где Танеев остался среди его учителей, занимаясь с ним два с половиной года в классе контрапункта. Скрябин продолжал приносить С. И. Танееву свои сочинения, в числе которых значатся ноктюрны, мазурки, этюды, марши, сонаты, фантазии, баллады для фортепиано. В беседах с Р. М. Глиэром композитор позже вспоминал, что «занятия с Танеевым в консерватории отличались строгой систематичностью и редко выходили за пределы сложного курса полифонии, который приучал к дисциплинированности мысли и помогал приобретать профессиональные навыки» [1, с. 13].

В консерваторский период Скрябиным в учебных целях было создано, вероятно, несколько фуг². В настоящее время сохранились две фуги, которые композитор написал

² Известно, что на втором году обучения Скрябина в консерватории класс канона и фуги вел А. С. Аренский. Скрябин не хотел подчиняться новому профессору, поэтому не выполнял все задания. указывает, что «на лето Аренский задал десять фуг. Скрябин написал только две, что, естественно, не могло не вызвать раздражения Аренского. За переэкзаменовку по классу канона и фуги он поставил Скрябину 3» [3, с. 37].

либо как учебное задание, либо независимо от указанной цели. Четырехголосная fuga f-moll относится к 1888 году, а пятиголосная fuga e-moll – к 1892 году, в котором Скрябин окончил консерваторию. Оба произведения изданы только после смерти композитора. Больше к самостоятельному жанру фуги композитор не обращался. Однако полифонические формы применялись Скрябиным в произведениях разных жанров. Среди наиболее показательных примеров – хоровая fuga «Слава искусству» в финале Первой симфонии, каноны и контрапунктические приемы в части Allegro Третьей симфонии, применение двойных и тройных контрапунктов в «Поэме экстаза». Показательно, что полифоническое мышление Скрябина претерпело серьезную трансформацию. В ранних сочинениях для фортепиано и первых крупных симфонических опусах Скрябин мыслит полифоническими пластами, а после смены интонационного строя музыки композитор начинает мыслить короткими темами-импульсами, что позволило В. В. Протопопову говорить о феномене «полифонии интонаций» [4, с. 282].

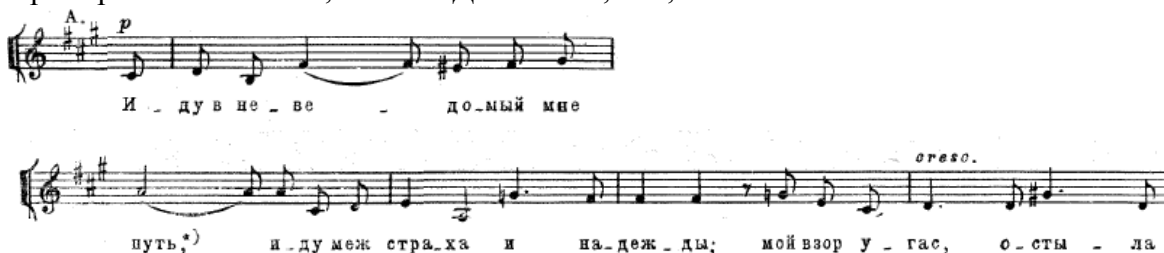
Две фортепианные фуги Скрябина, как верно подмечает В. В. Протопопов, явились «отправной точкой его полифонического стиля» [4, с. 273]. Обе фуги построены по классическим канонам. В плане тематизма композитор наследует традиции русской полифонии, идущие от М. И. Глинки, но преломляет их в соответствии с индивидуальным стилем.

Фуга f-moll звучит в довольно медленном темпе. Ее тема начинается с двух разнонаправленных скачков (пример 1). Нисходящий ход на большую септиму с V на VI ступень является напряженной, эмоциональной интонацией. Однако последующий восходящий ход на большую сексту (IV ступень), за которым идет поступенное заполнение скачка, сглаживают первый скачок. Нисходящий ход на широкий диссонирующий интервал еще в эпоху барокко трактовался как «жестковатый ход» (*saltus duriusculus*), неся в себе элемент драматичности. Открыто эмоциональные интонации, свойственные лирическому русскому романсу, встречались в темах фуг М. И. Глинки (Фуга a-moll для фортепиано), П. И. Чайковского (Фуга gis-moll для фортепиано), С. И. Танеева (тема первой части кантаты «Иоанн Дамаскин») (пример 2). Однако предшественники Скрябина использовали малую или уменьшенную септиму в восходящем виде, за которой давали спуск. Скрябин же прибегает к максимально напряженному ходу на большую септиму, после чего дает еще один скачок.

Пример 1. А. Скрябин, Фуга f-moll, тт. 1-5:



Пример 2. С. И. Танеев, «Иоанн Дамаскин», 1 ч., тема:

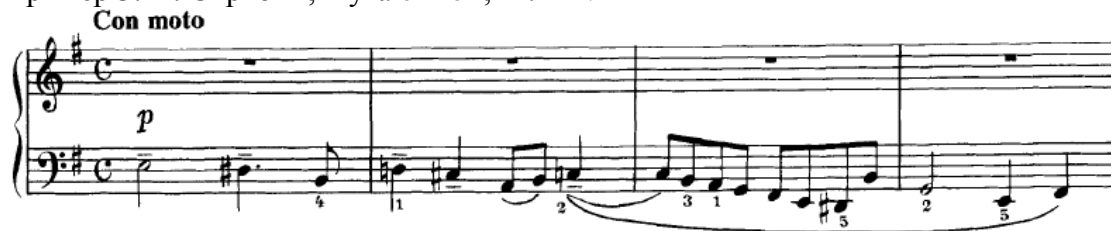


В теме фуги Скрябина ощущается опора на плагальность, что типично для русской народной песенности. Характерно, что на протяжении фуги оба скачка в теме иногда становятся секстовыми, что усиливает плагальность. Завершение темы фуги долгой

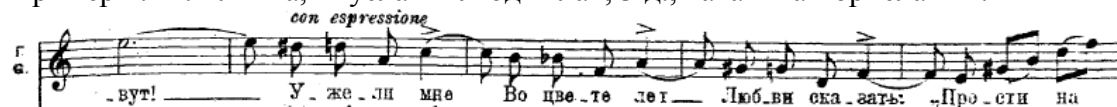
трелью на вводном тоне к I ступени является традиционным, встречалось уже у И. С. Баха. В тоже время, для Скрябина в зрелый период творчества трель приобретает «смысловое значение» [4, с. 282]. В целом, тема имеет сумрачный колорит. В контексте всей фуги f-moll опорными интонациями являются септима, секста и трель.

Фуга e-moll исполняется в подвижном темпе (авторское указание *Con moto*). Ядро темы основано на нисходящем хроматическом движении от I ступени лада, в которое вкрапляются ходы на терции вниз, что приводит к скрытому двухголосию (пример 3). С V ступени начинается прямое движение по диатонике, которое излагается более мелкими длительностями – восьмыми, что напоминает разворачивание барочной темы. Ее окончание подчеркнуто широким скачком на малую сексту (VII повышенная – V), после чего происходит разрешение в тонику e-moll. Отмечая напевность темы фуги А. Скрябина, В. В. Протопопов усматривает в ней интонации Гориславны из оперы «Руслан и Людмила» М. Глинки (пример 4).

Пример 3. А. Скрябин, Фуга e-moll, тт. 1-4:



Пример 4. М. Глинка, «Руслан и Людмила», 3 д., каватина Гориславны:



Общим моментом для тем фуг f-moll и e-moll является приверженность к нисходящему мелодическому движению. При этом А. Скрябин в обоих случаях обращается к восходящему порядку вступления голосов, что приводит к тому, что каждое новое появление темы или ответа воспринимается с неким усилием, напряжением. В фуге f-moll за счет ломанного порядка вступления голосов (альт – сопрано – бас – тенор) в среднем и репризном разделах композитор добивается большей текучести голосоведения. А в фуге e-moll ломанный порядок вводится только в среднем разделе, и в стретте репризы восстанавливается восходящее движение.

Отдавая дань классическим канонам фуги, А. Скрябин точно придерживается трехчастной структуры с кодой. Особенностью фуги f-moll является наличие удержанного противосложения: этот прием сохраняется на протяжении всех разделов сочинения, образуя перестановки в двойном контрапункте. Пульсация восьмыми и четвертями с плавным характером голосоведения в противосложении способствует созданию текучести музыкального изложения. При этом в экспозиции фуги f-moll ответ в доминантовой тональности проходит в теноре дважды, и при повторном изложении допускается замена некоторых интонаций, отсутствует трель. Данный фрагмент связан с двухголосной фактурой, и его наличие если и можно объяснить, то традициями вариантного изложения, идущими от русской народной песни.

Интермедии в фугах основаны на уже представленном тематическом материале, их функция заключается в разделении частей формы. По характеру голосоведения интермедии не выделяются по сравнению с зонами проведения темы. В числе приемов в фуге e-moll выделим секвенцию со звеном в два такта (тт. 22-25), зеркальный контрапункт (тт. 59-61).

Средние разделы фуг имеют только полные проведения тем в других тональностях. Серьезных преобразований тематизма нет. Например, с точки зрения мелодии в фуге f-

moll изменяется лишь начальная интонация темы на октаву или приму. Развитие связано с переносом тем в новую тональность. В фуге f-moll композитор использует мажорные тональности – As-dur (III), Es-dur (VII), а в фуге e-moll – C-dur (VI), G-dur (III), a-moll (IV).

Кульминация фуг приходится на репризу. В фуге f-moll реприза начинается в субдоминантовой тональности и включает четыре проведения темы (S – t – S – t). Такое начало репризы с субдоминантовой тональности встречается довольно редко (пример – Фуга B-dur из I тома ХТК И. С. Баха), и должно быть определено каким-либо фактором формообразования. У А. Скрябина данным фактором выступает акцент на плагальности в теме.

Активизация контрапунктического развития в фуге e-moll связана со стреттами в репризе. Композитор использует двухголосную стретту в верхнюю октаву с интервалом в один такт, которая проходит на фоне других голосов. Далее дается стретта, охватывающая все голоса. Это стретта в верхнюю квинту с интервалом в половинную длительность: e – h – fis – cis – gis. Однако тема имитируется не полностью, а проводится только ее ядро (два тема), и на пике развития А. Скрябин превращает полифоническую фактуру в гармоническую, выстраивая нижние голоса в аккордовые комплексы, на фоне которых звучит мелодия (пример 5). В итоге, кульминация всей фуги буквально срывается, несмотря на достигнутый динамический нюанс *forte*.

Пример 5. А. Скрябин, Фуга e-moll, тт. 51-57:

Значительное влияние гомофонно-гармонического склада ощущается и в других фрагментах фортепианных фуг А. Скрябина. Так, в фуге f-moll в размере 4/4 на первую и третью доли в двух голосах из четырех часто приходятся половинные длительности. В результате, гармонически-опорные точки начинают превалировать над линейным началом, что, по указанию, приводит к выведению на первый план гомофонно-гармонического голосоведения [5, с. 388]. Данная особенность наиболее ярко проступает в интермедиях (пример 6).

Пример 6. А. Скрябин, Фуга f-moll, тт. 25-27:

С момента вступления всех голосов в экспозиции композитор сохраняет в фуге f-moll четырехголосие до конца произведения. Такая насыщенность фактуры сообщает

развитию напряжение, отводя большую роль интеллектуальному восприятию материала. В тоже время, в условиях четырехголосного изложения А. Скрябин лишает фактуру предварительного освобождения того регистра, в котором будет вступать тема, что приводит к отсутствию рельефного вступления голосов и расчлененности изложения. В пятиголосной фуге e-moll прием разрежения полифонической ткани незначительно используется. Рассмотренная особенность голосоведения содействовала полифонизации фактуры в сочинениях композитора других жанров, относящихся к зрелому периоду творчества. Также отметим, что музыкальная ткань фуг охватывает широкий диапазон. Но в условиях большого количества голосов довольно часто встречается их перекрещивание.

На основании проведенного исследования можно сделать следующие выводы. Фортепианные фуги А. Скрябина, созданные в начале творческого пути на основе знаний, полученных от С. И. Танеева, отвечают классическим канонам жанра в плане средств развития тематического материала в проведениях темы и интермедиях. Работая по модели, идущей от творчества И. С. Баха, композитор использует приемы удержанного противосложения, стретт, субдоминантовую тональность в репризе. Интонационное содержание тематизма фуг А. Скрябина связано с традициями русской музыки, однако композитор обостряет интонации, свойственные песенным лирическим мелодиям, за счет широких диссонирующих скачков, хроматического движения. Эти средства в купе с нисходящим голосоведением сообщают музыке напряжение и сумрачный колорит. А. Скрябин обращается к четырех и пятиголосию, в котором ощущается значительное влияние гомофонно-гармонического склада. Эта особенность в дальнейшем привела к полифонизации фактуры фортепианных и оркестровых сочинений композитора. Композиционные приемы и формы полифонической музыки, освоенные А. Скрябиным в рамках фортепианных фуг, стали основой для творческих поисков композитора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белза И. Александр Николаевич Скрябин. – М.: Музыка, 1983. – 176 с.
2. Скрябин А. Канон для фортепиано / ред. и прим. Специальной комиссии в составе А. Н. Александрова, В. М. Беляева, А. Б. Гольденвейзера и др. – М.: Мюзсектор Госиздата, 1927. – 6 с.
3. Рубцова В. В. Александр Николаевич Скрябин. – М.: Музыка, 1989. – 449 с.
4. Протопопов В. В. Полифония А. Н. Скрябина // История полифонии: Вып. 5: Полифония в русской музыке XVII – начала XX в. – М.: Музыка, 1987. – С. 272-285.
5. Чугаев А. Г. Учебник контрапункта и полифонии для композиторских факультетов музыкальных вузов. – М.: Издательство «Композитор», 2009. – 440 с.

REFERENCES

1. Belza I. Aleksandr Nikolaevich Skryabin, Moscow: Muzyka, 1983, 176 p.
2. Skryabin A. Kanon dlya fortepiano (Canon for Piano), Moscow: Muzsektor Gosizdata, 1927, 6 p.
3. Rubtsova V. V. Aleksandr Nikolaevich Skryabin, Moscow: Muzyka, 1989, 449 p.
4. Protopopov V. V. Istoriya polifonii: Vyp. 5: Polifoniya v russkoy muzyke XVII – nachala XX v. (History of Polyphony: Issue 5: Polyphony in Russian Music of the 17th – Early 20th Centuries), Moscow: Muzyka, 1987, Pp. 272-285.
5. Chugaev A. G. Uchebnik kontrapunkta i polifonii dlya kompozitorskikh fakul'tetov muzykal'nykh vuzov (Textbook of counterpoint and polyphony for composition departments of music universities), Moscow: Izdatel'stvo «Kompozitor», 2009, 440 p.

Ли Ли

аспирант Школы искусств и гуманитарных наук
ФГАОУ ВО «Дальневосточный федеральный университет»
e-mail: lily32783282@126.com

Lee Li

Postgraduate student, School of Arts and Humanities
Far Eastern Federal University

ХРИСТИАНСКОЕ БОГОЛУЖЕНИЕ В ХРАМАХ КИТАЯ

Аннотация. В статье рассматривается история и актуальное положение дел, касающееся христианского богослужения в КНР. Выделяются четыре периода развития христианской религии в этой стране: 1. до 17 века, 2. с начала 17 века до 1917 года, 3. с 1917 года по 80-е годы XX века, 4. с конца XX века и до наших дней. Выявляются особенности каждого периода развития. Отмечается, что на данный момент в Китае богослуженная жизнь представлена в различных географических локациях Китая.

В качестве примеров приводятся: храм Успения Божией Матери в Пекине, находящийся возле Посольства Российской Федерации; храм, организованный при Генеральном консульстве Российской Федерации в городе Шанхае; храм Покрова Божией Матери в городе Харбине; храм святителя Иннокентия Иркутского в Монголии, Трехречье (Лабдарине); Петропавловский храм в Гонконге; в городе Шэньчжэнь в провинции Гуандун храм в честь святого преподобного Сергия Радонежского.

Развитие христианского богослужения в Китае проводится и на законодательном уровне.

Выявлено, что христианское богослужение в Китае имеет свои традиции, его развитие проходило не планомерно. Сегодня есть перспективы развития. Они состоят в постройке новых храмов в разных географических локациях Китая, в образовательной сфере (например, обмене студентами православных духовных семинарий разных стран), а также в ведении богослужения.

Последнее является важным для развития христианства, поскольку позволяет совершать богослужение на церковнославянском языке, но и на китайском. Кроме того, ведение служб на китайском языке позволит жителям Китая освоить христианскую культуру и богослужение.

Ключевые слова: христианское богослужение, храм, миссионерская деятельность, образовательная и просветительская деятельность.

CHRISTIAN WORSHIP IN CHINESE TEMPLES

Abstract. The article examines the history and current state of affairs regarding Christian worship in the PRC. There are four periods of development of the Christian religion in this country: 1. until the 17th century, 2. from the beginning of the 17th century to 1917, 3. from 1917 to the 80s of the 20th century, 4. from the end of the 20th century to the present day. The features of each period of development are revealed. It is noted that at the moment in China, liturgical life is represented in various geographical locations of China.

Examples include: the Church of the Dormition of the Mother of God in Beijing, located near the Embassy of the Russian Federation; a temple organized at the Consulate General of the Russian Federation in Shanghai; Church of the Intercession of the Mother of God in the city of Harbin; Church of St. Innocent of Irkutsk in Mongolia, Three Rivers (Labdarin); Peter and Paul Church

in Hong Kong; in the city of Shenzhen in Guangdong province there is a temple in honor of St. Sergius of Radonezh.

The development of Christian worship in China is also carried out at the legislative level.

It was revealed that Christian worship in China has its own traditions, its development was not planned. Today there are prospects for development. They consist of the construction of new churches in different geographical locations of China, in the educational sphere (for example, the exchange of students from Orthodox theological seminaries in different countries), as well as in the conduct of worship.

The latter is important for the development of Christianity, since it allows worship to be performed in Church Slavonic, but also in Chinese. In addition, conducting services in Chinese will allow Chinese residents to master Christian culture and worship.

Keywords: Christian worship, temple, missionary activity, educational and outreach activities.

Христианство в Китае начало развиваться с 68 г. н.э. и связано с именем апостола Фомы, который вел миссионерскую деятельность в Индии и Китае. Также существуют другие версии зарождения христианского учения на китайской земле, например, версии о том, что христианство проникло в Китай через деятельность Церкви Востока ассирийских христиан в 25-220 гг. н.э. и связано это со временами династии Восточная Хань.

Несмотря на разницу источников, следует заключить, что христианская религия начала развиваться в Китае достаточно давно, имела скачки в развитии.

Развитие христианства в странах Востока – одно из ключевых направлений миссионерской деятельности. Эта миссия имеет сложившуюся традицию и продолжает свою деятельность в наши дни.

Попадая на восточную почву, христианские обычаи и богослужения приобретают свои особенности, которые активно изучаются историками, теологами и богословами. При этом специфика реализации христианского богослужения изучения недостаточно. Все это позволяет говорить об актуальности настоящего исследования.

На сегодняшний момент, по статистическим данным, в Китае христианство исповедует 5 % жителей. Храмы расположены в центральных городах, таких как Пекин, Шанхай, Гуанчжоу. Православные жители Поднебесной стремятся восстанавливать утраченные храмы и создавать новые. Так, в 2002 году в Пекине жители обратились в правительство с просьбой восстановить храм, освященный в честь Успения Пресвятой Богородицы. Обращение было передано в Отдел внешних церковных связей Московского Патриархата, который поддержал инициативу жителей. Совместно с МИД России храм решили восстановить. Сейчас храм является действующим, он находится возле Посольства России в КНР, в нем проходят регулярные богослужения – литургии.

Развитие христианства в Китае, как уже было отмечено, имело скачкообразный характер.

Развитие христианства в Китае имеет следующую периодизацию: 1. Период до 17 века, 2. С 17 века до 1917 года, 3. С 1917 года по 80-е годы XX века, 4. С конца XX века и до наших дней [5, 9].

В первый период происходит зарождение исповедания христианства жителями Западного Китая (с I-II вв.). Позже начались гонения на православных христиан, в Западной части Китая в качестве основной религии утвердился ислам. Долгие годы христианство не развивалось, христиане скрывали свое вероисповедание, чтобы не лишиться жизни или не быть заключенными в тюрьму. В XIII веке появляются православные христиане в Китае. Это было связано с сожжением Киева татарами-монголами и взятием в плен многих христиан. Впоследствии эти пленники были отправлены в

область Азии. Поскольку данные христиане не имели возможности развивать свою веру (отсутствие православных церквей, духовенства и т.п.), постепенно они ассимилировались к китайским племенам [10].

Второй период связан с приездом в острог с названием Албазин Гермогена. В 1671 году он организовал монастырь в честь Всемилоственного Спаса, также в это время построили церковь Воскресения Христова. По прошествии нескольких лет, в 1685 году, монастырь был razoren китайскими жителями и албазинцами. С 1689 года албазинский народ частично переселился в Пекин. К концу 17 века стали говорить о христианской миссии в Китае. Так, уже в 1713 году была создана Русская Духовная Миссия в Китае. Ее целью была духовная помощь православных на территории Пекина. Кроме того, эта миссия выполняла дипломатические функции, работала в сфере науки и просвещения. Активно миссионерская деятельность стала развиваться в 1864 году после подписания документа, озаглавленного как Тяньцзиньский трактат.

Позже, в 18 веке в Китае была создана кафедра епископов, первым из которых стал. Святитель Иннокентий (Кульчицкий), однако он не смог побывать в Китае.

Помимо православия, в Китае активно развивались другие конфессии. Это были иезуиты, а также доминиканцы и францисканцы из европейских стран. Все эти конфессии старались обратить к себе жителей Китая. Европейские страны получали субсидии за просвещение Китая. Так, например, французским миссионерам в количестве двадцати человек Людовик XIV назначил денежное вознаграждение в размере 9200 ливров. Таким образом, к началу 18 века было переведено множество книг на китайский язык, насчитывают около 500 книг. В основном эти книги касались богослужения и вероисповедания, переведены были также Ветхий и Новый Завет.

Так, к 1860 году в КНР было немного исповедников православной веры, не более 200 человек. Это были китайцы, маньчжуры и потомки из числа русских в Албазине.

Во второй половине 19 века Русская Духовная Миссия в Китае продолжает развиваться не только в главном городе страны, но и в провинции. Когда образовалось Русское Посольство в Пекине, Русская духовная миссия не была связана с дипломатией. В основном ее предназначение было в создании переводов литературы о вероисповедании и богослужении на китайский язык.

В то время под эгидой Миссии создаются многочисленные переводы, а также труды, которые впоследствии стали базой для китаеведения.

Расцвет Русской Духовной Миссии в Китае произошел в начале 20 века. Выполняется много переводов на китайский язык, в том числе Священного Писания, святоотеческих трудов, а также текстов, касающихся ведения службы.

В столице КНР был организован первый монастырь. В качестве поддержки миссии в столичных городах России работали Подворья Пекинской Миссии.

Помимо книгопечатной и переводческой деятельности, миссия проявляла себя в строительстве храмов, специальных молельных домов и домов для причта. Так, храмы в количестве тридцати семи были построены в столице Поднебесной, а также в городах Шанхае, Харбине, Тяньцзине. Данные храмы имеют самобытный стиль и имеют специфические черты русского зодчества. Представители миссии организовали 40 точек для проповеди, а также создали пять епархий православной церкви – Пекинскую, Тяньцзиньскую, Синьцзянскую, Шанхайскую, Харбинскую.

Внимания заслуживает образовательная и просветительская деятельность как задача Русской Духовной Миссии. Были созданы образовательные учреждения духовной направленности: православная духовная семинария, мужские и женские школы, направленные на духовное воспитание, в числе 20 штук. Просветительская функция была связана с созданием библиотеки и открытием издательства. Например, “Китайский

благовестник” (“Чжунго фуынь бао”) издавался на трех языках – русском, английском и китайском.

Конец XIX – начало XX вв. было связано с преследованиями на христиан, в 1899-1901 произошло «боксерское восстание» [1]. Его результатом стала потеря миссионеров из Русской Духовной Миссии в количестве 300 человек, которые отреклись от православной веры. При этом 222 человека явились исповедниками и мучениками за веру Христову, впоследствии были прославлены в лике Святых.

В 1902 году сан епископа получил начальник Российской Духовной Миссии в Китае архимандрит Иннокентий (Фигуровский), что было значимым для развития христианства в Китае. Епископ должен был следить за духовным состоянием православных христиан во всем Китае, а также на пространстве Монголии, Синьцзяна и Тибета.

С 1917 года по 80-е годы XX века начинается плодотворный этап развития христианского богослужения и христианства в целом в Китае. Появилось много Святых, чудотворцев нового времени, среди новых прославленных церковью святых – Святитель Иона Ханькоуский и архиепископ Иоанн Шанхайский.

Миссия Русской Православной Церкви в Китае прекратилась по причине революционных событий в России, а также в связи с массовой эмиграцией жителей России в КНР. Духовенство Пекинской Миссии мало проповедовало духовные ценности и основы богословия. В основном оно оказывало помощь русским беженцам, как в духовном, так и в финансовом плане.

С 1918 года по причине политических событий и многочисленной эмиграции Русская Духовная Миссия в Китае не имела взаимодействия с Россией.

При этом активно развивалось строительство церквей: русские эмигранты освятили более сотни церквей и соборов на протяжении всего пространства Китая – в Пекине, Харбине, Синьцзян, Внутренней Монголии, Гонконге, Ханькоу, Тяньцзине.

Однако китайский язык в качестве богослужебного использовался только в столице, в основной массе случаев служили на церковнославянском языке.

Так же, как и в России, в Китае в качестве государственной политики утвердилась политика атеизма. Церкви уничтожались, богослужений не было, книги и иконы были сожжены или отправлены в другие страны. С 1954 года Русская Духовная Миссия в Китае не функционировала несколько лет. Спустя три года было решено сохранить и возродить православный центр КНР в Пекине, а также образовать Китайскую Автономную Православную Церковь. Епископом Пекинским был назначен архимандрит Василий (Шуан), в 1957 году в Москве состоялась его хиротония.

Позже, в 1966-1976 гг., «Культурная революция» прекратила существование Китайской Автономной Православной Церкви. Церковь находилась в стесненных условиях, все православные храмы закрыли, многих священников сажали в тюрьмы, убивали, ссылали.

Современное положение христианства в Китае и богослужения в частности можно охарактеризовать как период возрождения. С 80-х годов начали открываться церкви, священнослужители стали служить литургию и всенощное бдение, молебны и акафисты.

В первую очередь был открыт Свято-Покровский собор в городе Харбине. Иерей Григорий Чжу был назначен настоятелем храма, он служил в этом храме вплоть до своей смерти в 2000 году. На сегодняшний день приход Харбинского храма насчитывает 120 человек, русских – 7 человек.

Служба ведется на церковнославянском языке, т.к. китайские книги для богослужения, которые были отображены и конфискованы в период “культурной революции”, не вернулись до сих пор в КНР.

Постепенно возрождаются старые церкви и строятся новые. В сентябре 1997 года завершилось восстановление Свято-Софийского храма, который в далекие годы был достопримечательностью Харбина.

Представители Русской православной Церкви (РПЦ) регулярно встречаются со священнослужителями из Китая. В 1993 году визит в Китай нанесла делегация Русской Православной Церкви вместе с митрополитом Смоленским и Калининградским Кириллом, председателем Отдела внешних церковных сношений. С ответным визитом прибыла в Москву китайская делегация вместе с иереем Григорием Чжу.

На протяжении многих лет Китайская Автономная Православная Церковь не могла свободно развиваться, терпела давление и ущемление со стороны властей. Это выжалось в трудности назначения священнослужителей, ведения богослужения. Кроме того, проблемы касались образовательной и просветительской деятельности, издательства не могли печатать Священное Писание и книги для богослужений.

В 1996 году Константинопольский Патриархат установил митрополию Гонконга и Юго-Восточной Азии. А в 2008 году их Синодом были установлены новые границы митрополии Гонконга с добавлением в них Китайской Народной Республики, Тайваня и части государств Юго-Восточной Азии. Но Архиерейский Собор Русской Православной Церкви в ответ на это заявил о нерушимости канонических границ Китайской Автономной Православной Церкви.

Только с наступлением 2018 года появились изменения. В 2018 году был рукоположен первый священник.

Появились положительные изменения в образовательной и просветительской деятельности, стали издаваться богослужебные тексты и тексты катехизического характера на китайском языке.

На сегодняшний день проведение христианских служб в церквях находится в стадии перспективного развития. Многие китайцы из разных провинций и областей приезжают в Россию, обучаются в православных духовных семинариях. Одним из примеров служит Саратовская православная духовная семинария, в которой готовят священнослужителей, в том числе из жителей Китая.

На сегодняшний день в Китайской Народной Республике проводятся службы в различных провинциях и областях страны.

Так, в Пекине возле Посольства Российской Федерации работает храм Успения Божией Матери, о котором мы уже говорили. Богослужения здесь проходят регулярно – по выходным дням (субботам и воскресеньям), а также по великим и двенадцатым праздникам. По средам в храме читается акафист Успению Божией Матери.

При храме работает воскресная школа для детей и взрослых прихожан. Представители прихода активно участвуют в жизни храма – прислуживают в алтаре, помогают в трапезной. Для того чтобы пройти в храм, необходимо подать заявку в список пропусков, поскольку на территорию посольства возможен только проход по пропускам из-за режимного характера объекта. Граждане КНР на службу не приходят (в законе закреплено правило, согласно которому иностранным миссионерам запрещается читать проповедь среди граждан данного государства). В посольстве также имеется библиотека.

Также храм, где постоянно проходят службы по воскресеньям, находится в здании, где выдают визы иностранным гражданам при Генеральном консульстве Российской Федерации в Шанхае.

В Харбине работает церковь Покрова Божией Матери. В ней не регулярных служб, поскольку отсутствует штатный священник. В основном служение ведется на большие

праздники, к числу которых относятся Рождество Христово и Пасха. Богослужения совершаются мирским чином по воскресеньям.

Во внутренней Монголии, Трехречья (Лабдарина) находится храм святителя Иннокентия Иркутского. Его построили в 1990 году, однако освятили не сразу, спустя некоторое время – только в 2009-м. Этот храм имеет официальный статус Китайской Автономной Православной Церкви, таких храмов в КНР всего четыре.

Богослужения ведутся в Петропавловском храме в Гонконге. При храме действует большая православная община. Ее деятельность заключается в печатании книг о Православии в Китае, а также в создании переводов богослужебной литературы, святоотеческих работ на китайский язык.

Примечательно, что в настоящее время только на территории Гонконга до 2047 года действует закон, согласно которому права иностранных миссионеров осуществляются без ограничений. В этом приходе соединены представители разных стран, где исповедуют православие – жители Гонконга, Австралии, США, Франции, России и Украины. Служение идет на трех языках – церковнославянском, английском и китайском языках.

В Шэньчжэне в провинции Гуандун открыт храм, освященный в честь преподобного Сергия Радонежского.

Развитие христианского богослужения в КНР поддерживается и на законодательном уровне. К примерам такой поддержки относится организация Китайского патриаршего подворья при московском храме святителя Николая в Голутвине, которое состоялось зимой 2011 года по указу Патриарха Московского и всея Руси Кирилла. В 2013 году патриарх Московский и всея Руси Кирилл приехал Китай и служил в Пекине, Харбине и Шанхае, общался с православными верующими страны.

Таким образом, христианское богослужение в Китае имеет давнюю традицию, оно развивалось скачкообразно. На сегодняшний момент намечены перспективы развития. Эти перспективы заключаются в строительстве церквей в разных областях и провинциях страны, в образовательном обмене студентами православных духовных семинарий, а также в развитии богослужения.

Последнее является важным для развития христианства, поскольку позволяет проводить службы не только на церковнославянском языке, но и на китайском. Кроме того, ведение служб на китайском языке позволит жителям Китая освоить христианскую культуру и богослужение.

ЛИТЕРАТУРА

1. Воронин О.Л. Российская белая эмиграция в Китае 20–30-х гг.: военный аспект ее деятельности// XXI научная конференция «Общество и государство в Китае»: Тезисы докладов. – Ч.3. М., 1990. – С. 132-133.
2. Дроботушенко Е.В. Православие в Китае во второй половине 40-х гг. XX века по документам Государственного архива Российской Федерации // Гуманитарный вектор. Сер. История. Политология. – 2016. – Т. 11. – № 4. – С. 86-92.
3. Ипатова А.С. Российская Духовная миссия в Китае: Век двадцатый // История Российской духовной Миссии в Китае: Сборник статей. – Режим доступа: http://www.orthedu.ru/ch_hist/hist/istor.pom.-/10kitajskaja--/663rossijskaja-dukhov-.htm
4. Лян Чжэ. Православие в контексте современных российско-китайских отношений: взгляды китайских ученых // Вестник РУДН. Серия «Международные отношения». – 2015. – № 1. – С. 79-87.
5. Петровский Д. Православие в Китае: история и современность // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. – 2022. – № 40(2). – С. 84-104.

6. Православие в Китае. ОАО «Амурская ярмарка». Благовещенск-на-Амуре. 2013. URL: <http://mission.blaginform.ru/pravoslavie-v-kitae>.
7. Романенко Т. В. Православие в контексте взаимодействия русской и китайской культур // Ученые записки ЗабГУ. – 2016. – Том 11. – № 3. – С. 87-93.
8. Топчиев М.С. Православие в контексте взаимодействия культур (на примере российско-китайских отношений) // Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Философия. Политология. Культурология. – Том 4 (70). – 2018. – № 1. – С. 168-177.
9. Чжо Синьпин. «Цюань Цюйхуа» юй дандай чжунго цзунцзяо [«Глобализация» и религии в Современном Китае] // Дандай чжунго ши яньцзю. – 2009. – № 6. – С. 94-100.
10. Шубина С.А. Русская православная миссия в Китае (XVIII – нач. XX в.): Дис. ... канд. ист. наук. – Ярославль, 1998. – 553 с.

REFERENCES

1. Voronin O.L. Rossijskaja belaja jemigracija v Kitae 20–30-h gg.: voennyj aspekt ee dejatel'nosti // XXI nauchnaja konferencija «Obshhestvo i gosudarstvo v Kitae»: Tezisy dokladov. – Ch.Z. M., 1990. – Pp. 132-133.
2. Drobotushenko E.V. Pravoslavie v Kitae vo vtoroj polovine 40-h gg. XX veka po dokumentam Gosudarstvennogo arhiva Rossijskoj Federacii // Gumanitarnyj vektor. Ser. Istorija. Politologija. – 2016. – Т. 11. – № 4. – Pp. 86-92.
3. Ipatova A.S. Rossijskaja Duhovnaja missija v Kitae: Vek dvadcatyj // Istorija Rossijskoj duhovnoj Missii v Kitae: Sbornik statej. – Rezhim dostupa: http://www.orthedu.ru/ch_hist/hist/istor.pom.-/10kitajskaja--/663rossijskaja-dukhov-.htm
4. Ljan Chzhje. Pravoslavie v kontekste sovremennyh rossijsko-kitajskih otnoshenij: vzglyady kitajskih uchenyh // Vestnik RUDN. Serija «Mezhdunarodnye otnoshenija». – 2015. – № 1. – Pp. 79-87.
5. Petrovskij D. Pravoslavie v Kitae: istorija i sovremennost' // Gosudarstvo, religija, cerkov' v Rossii i za rubezhom. – 2022. – № 40(2). – Pp. 84-104.
6. Православие в Китае. ОАО «Амурская ярмарка». Благовещенск-на-Амуре. 2013. URL: <http://mission.blaginform.ru/pravoslavie-v-kitae>.
7. Романенко Т. В. Православие в контексте взаимодействия русской и китайской культур // Ученые записки ЗабГУ. – 2016. – Том 11. – № 3. – Pp. 87-93.
8. Топчиев М.С. Православие в контексте взаимодействия культур (на примере российско-китайских отношений) // Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Философия. Политология. Культурология. – Том 4 (70). – 2018. – № 1. – Pp. 168-177.
9. Chzho Sin'pin. «Cjuan' Cjjuhua» juj dandaj chzhungo czunczjao [«Глобализация» и религии в Современном Китае] // Dandaj chzhungo shi jan'czju. – 2009. – № 6. – Pp. 94-100.
10. Shubina S.A. Russkaja pravoslavnaja missija v Kitae (XVIII – nach. XX v.): Dis. ... kand. ist. nauk. – Jaroslavl', 1998. – 553 p.

Ши Сюйцзэ

аспирант

ФГБОУ ВО «Дальневосточный государственный институт искусств»

e-mail: 18733312@mail.ru

Shi Xuze

postgraduate student

Far Eastern State Institute of Arts

ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ И ПРАКТИЧЕСКАЯ ЦЕННОСТЬ РОССИЙСКОЙ КАМЕРНОЙ МУЗЫКИ ДЛЯ МИРОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Аннотация. В данной статье представлен аналитический обзор семиотического и феноменологического вклада российской камерной музыки в глобальный музыкальный дискурс. Исследуется, как эмоциональная насыщенность и выразительная динамика российских музыкальных произведений трансцендируют культурные границы, обеспечивая глобальное резонирование среди аудитории. Автор статьи осмысливает парадигмальные инновации российских композиторов в области музыкальной архитектоники и гармонического языка, которые способствовали эволюции камерно-музыкального жанра. Акцентируется педагогическая значимость данного жанра, его влияние на формирование исполнительского мастерства и стимулирование творческого потенциала современных авторов.

Заключительная часть статьи посвящена выводам о стратегической роли российской камерной музыки в контексте мировой музыкальной практики и образования, подчеркивая её значимость в укреплении межкультурного диалога и взаимопонимания между нациями.

Ключевые слова: культура, камерное исполнительство, камерная музыка, российская камерная музыка, музыкальная культура, мировая музыка.

THE THEORETICAL SIGNIFICANCE AND PRACTICAL VALUE OF RUSSIAN CHAMBER MUSIC FOR WORLD MUSICAL CULTURE

Abstract. This article presents an analytical review of the semiotic and phenomenological contribution of Russian chamber music to the global musical discourse. The article explores how the emotional intensity and expressive dynamics of Russian musical works transcend cultural boundaries, providing global resonance among the audience. The author of the article comprehends the paradigmatic innovations of Russian composers in the field of musical architectonics and harmonic language, which contributed to the evolution of the chamber music genre. The pedagogical significance of this genre, its influence on the formation of performing skills and stimulation of the creative potential of modern authors are emphasized.

The final part of the article is devoted to the conclusions about the strategic role of Russian chamber music in the context of world musical practice and education, emphasizing its importance in strengthening intercultural dialogue and mutual understanding between nations.

Keywords: culture, chamber performance, chamber music, Russian chamber music, musical culture, world music.

Изначально камерная музыка относилась к светской музыке, которую играли и пели при аристократических дворах Запада, который отличается от церковной музыки и

драматургии и возник в Италии в семнадцатом веке. С середины восемнадцатого века он относится к музыке, исполняемой несколькими людьми и предназначенной для небольшой аудитории.

Русская камерная вокальная музыка является жанром классической музыки, возникшим в России в 19 веке [3]. Для нее характерны богатые гармонии, эмоциональная насыщенность и использование народных мелодий. Русская камерная музыка, как правило, исполняется небольшим ансамблем в сопровождении фортепиано или других инструментов.

В исследовании были использованы следующие методы:

- историко-диалектический метод направлен на рассмотрение национальной духовной культуры России;
- сравнительный метод используется в процессе сравнения знаковых художественных особенностей русской камерной музыки;
- когнитивный метод позволяет понять качественно новую эстетическую природу системы камерных вокальных и инструментальных жанров;
- аналитический метод актуализируется в процессе изучения стилевой амплитуды рассматриваемой камерной музыки.

Общую теоретическую базу составляют работы по философии, искусству, культурологии, истории и теории музыки, некоторые положения которых будут уточнены при изложении материала исследования. Концептуальные теоретические основы были определены на основе работ И. Бэлзы, Н. Берковского, Г. Гадамера, Х. Григорьевой, С. Грица, О. Козаренко, Л. Кияновской, В. Медушевского, А. Михайловой, М. Михайловой, Д. Наливайко, С. Ярославинского, а также отдельные статьи М. Арановского, Х. Бара, Т. Бовсуновской, О. Деревянченко, М. Друскина, Д. Житомирского, А. Калениченко, Н. Кашкадамовой, Л. Неболюбовой, И. Неупокоевой, В. Толмачевой, Л. Фелсы, У. Фохты, А. Хлопецкого и Я. Хлопова.

Научная новизна статьи состоит в том, что статья предлагает глубокий анализ исторического развития российской камерной музыки и её вклада в мировую музыкальную традицию, а также сочетает музыкальную теорию с культурологией, философией и социологией, раскрывая влияние российской камерной музыки на мировую культурную парадигму.

Эти аспекты в совокупности обеспечивают комплексное понимание теоретического и практического значения российской камерной музыки, подчеркивая её важность для глобального музыкального наследия.

Камерная музыка, с её богатым спектром форм и стилистических направлений, а также с изысканной деликатностью сольного исполнения и сложной текстурой ансамблевой игры, занимает особое место в сердцах музыкантов. В последние годы наблюдается возрождение интереса к этому жанру, что проявляется в формировании новых ансамблей и регулярном проведении концертов. В образовательной сфере камерная музыка выступает как превосходный инструмент для развития музыкальной компетентности и коллаборативных умений студентов. В культурных традициях Европы и Америки она утвердилась как фундаментальный предмет, обладающий уникальной систематической образовательной структурой [1].

Исследование исторического контекста камерной музыки позволяет проследить её эволюцию и вклад в развитие западной музыкальной истории. Анализируя взаимосвязь между человеческой психологией и биологией, можно исследовать глубинные аспекты психологического воздействия камерной музыки на исполнителя. Сопоставляя личный опыт обучения в России с тенденциями в китайской камерной музыке и педагогике, мы можем провести сравнительный анализ курсов камерной музыки в университетах обеих

стран, рассмотрев цели обучения, программы, содержание курсов, оценочные системы и др., что позволит сделать обобщения и выводы.

Значение культурного влияния на музыку трудно переоценить. Культура формирует то, как мы воспринимаем и выражаем себя, и это отражается в музыке, которую мы создаем. В России на камерную музыку оказала влияние как западная классическая музыка, так и традиционная русская народная музыка. Многих русских композиторов вдохновляла музыка Западной Европы, и они стремились создать самобытный русский стиль, вобравший в себя элементы их собственного культурного наследия. Это привело к появлению уникального стиля камерной музыки, в котором сочетались богатые гармонии западной классической музыки с эмоциональной насыщенностью и народными мелодиями русской музыки.

Развитие русской камерной музыки можно проследить до средневекового периода, когда появление православной церковной музыки повлияло на создание классической музыки в России. Однако расцвет русской камерной музыки начался только в 19 веке, когда такие композиторы, как Чайковский, Римский-Корсаков и Мусоргский, создали одни из самых знаковых произведений в истории русской музыки [2].

В советское время музыка подвергалась жесткой цензуре и контролю со стороны государства, что привело к отсутствию инноваций и креативности в российской музыке. Несмотря на эти трудности, некоторые композиторы смогли создать в этот период значительные произведения камерной музыки, такие как струнные квартеты Дмитрия Шостаковича.

После распада Советского Союза российская камерная музыка пережила возрождение творчества и инноваций. Современные российские композиторы, такие как София Губайдулина и Валентин Сильвестров, создали музыканты продолжали расширять границы русской камерной музыки, внедряя в свои произведения новые техники и стили.

В 19 веке Россия пережила культурный ренессанс, который привел к появлению многих великих композиторов, таких как Чайковский, Мусоргский и Римский-Корсаков. Русская музыка также находилась под сильным влиянием народных традиций, особенно в использовании мелодий и ритмов. XX век был беспокойным временем для русской музыки. Большевицкая революция 1917 года привела к о значительных изменениях в культурном ландшафте страны, и многие композиторы были вынуждены бежать или подвергаться преследованиям. В советское время музыка часто использовалась как инструмент пропаганды, и от композиторов ожидали создания произведений, прославляющих достижения государства. Однако, несмотря на эти трудности, русская музыка продолжала процветать, и в этот период появилось много великих композиторов.

Помимо своего музыкального развития, русская камерная музыка также сыграла важную роль в культурной и политической истории России. В 19 веке камерная музыка часто исполнялась в частных салонах, обеспечивая пространство для интеллектуального и художественного обмена между российской элитой. Кроме того, в советское время камерная музыка часто использовалась как форма политического сопротивления, а композиторы использовали свою музыку для выражения инакомыслия и оспаривания авторитета государства.

Российская камерная музыка, с её непревзойдённой эмоциональной глубиной и экспрессивностью, отражает насыщенную культурно-историческую матрицу России. Этот музыкальный жанр демонстрирует следующие ключевые характеристики:

– мелодические линии российской камерной музыки выделяются своей линейной чистотой и широким спектром эмоциональных нюансов.

– гармоническая структура этого жанра отличается многослойностью и использованием нестандартных аккордовых последовательностей, что является отражением глубины русской духовности.

– ритмический рисунок может варьироваться от строгой регулярности до свободной импровизации, что отражает энергичность русской культурной традиции.

– использование разнообразия инструментов и их комбинаций придаёт музыке особенное звучание.

– российские композиторы зачастую исследуют новые структурные возможности, создавая инновационные формы и подходы к музыкальной композиции [4].

Эти элементы в совокупности формируют отличительный стиль, который выделяет российскую камерную музыку как уникальное и ценное явление в мировой музыкальной культуре.

Камерная музыка России занимает престижное место в мировом музыкальном каноне, благодаря своим уникальным характеристикам:

1. Аффективная насыщенность и выразительность.

Отличительной чертой русской камерной музыки является её аффективная насыщенность, которая позволяет композициям достигать высокой степени эмоциональной выразительности. Это превращает её в глобальный музыкальный язык, способный коснуться самых глубинных струн души аудитории различных культур.

2. Композиторское и исполнительское мастерство.

Великие композиторы России оказали колоссальное воздействие на развитие камерно-инструментального жанра. Их наследие характеризуется не просто технической изысканностью исполнения, но и прогрессивными методами в области структурирования музыкальных произведений и гармонического языка, что способствовало эволюции музыкальной мысли.

3. Сохранение и передача культурного богатства России.

Русская камерная музыка, отражая эстетическое разнообразие и глубину культурного диапазона России, представляет собой живой архив музыкально-философских идей и вековых традиций. Этот жанр, являясь катализатором культурной экспрессии, оказал весомое влияние на развитие различных музыкальных форм — от симфонических до оперных — и способствовал инновациям в области музыкального образования и исполнительского мастерства, тем самым расширяя артистические горизонты [5].

Произведения русских маэстро, завоевавшие всемирное признание, стали неотъемлемой частью мирового исполнительского репертуара, способствуя культурному обмену и пониманию между различными нациями. Русская камерная музыка, как интегральный элемент глобального музыкального ландшафта, вносит весомый вклад в его разнообразие, насыщая эмоциональным насыщением и интеллектуальной насыщенностью.

Теоретическая значимость российской камерной музыки в контексте мировой музыкальной эпистемологии является бесценной, так как она оказывает глубокое влияние на музыкальную эпистему и исполнительскую практику. Отличительная эмоциональная насыщенность российской камерной музыки превращает её в мощный инструмент межкультурной коммуникации, способный преодолевать границы языка и культуры, напрямую воздействуя на сердца аудитории по всему миру.

Русская камерная музыка, зеркало обширного исторического и культурного наследия России, демонстрирует музыкальные обычаи и философские идеи, выкованные в течение столетий. Эта музыкальная форма представляет собой амальгаму, в которой переплетаются традиции и инновации, отражая эволюцию музыкальной мысли.

Практическое применение русской камерной музыки широко и оказывает глубокое воздействие на музыкальное искусство и педагогику. В мировых образовательных программах она выступает как ключевой ресурс для освоения композиции, гармонии и музыкальной архитектуры, служа образцом для разбора и осмысления сложных музыкальных конструкций и методов.

Исполнители отдают должное репертуару российской камерной музыки за его техническую изысканность и экспрессивную насыщенность, что является стимулом для эволюции их музыкального артистизма и технической виртуозности. Этот жанр, занимающий престижное место в культурном наследии, вносит весомый вклад в консервацию и пропаганду русской музыкальной доктрины и самоидентификации. Произведения русских музыкальных гениев служат источником вдохновения для современных музыкальных творцов, мотивируя их к созданию оригинальных музыкальных шедевров, что способствует обогащению и диверсификации современного музыкального канона.

Российская камерная музыка, обладая уникальной способностью к фасилитации межкультурного диалога, играет важную роль в глобальном культурном взаимодействии, содействуя объединению исполнителей и слушателей из разнообразных культурных контекстов. Эти характеристики подчеркивают ее значимость в практическом применении, утверждая российскую камерную музыку как центральный компонент в мировой музыкальной практике и педагогике.

Таким образом, русская камерная музыка пользуется широким признанием на международной арене, и её произведения являются неотъемлемой частью репертуара музыкантов и ансамблей по всему миру, способствуя культурному обмену и взаимопониманию. Русская камерная музыка играет ключевую роль в обогащении мирового музыкального наследия, предоставляя бесценный вклад в его эмоциональную и интеллектуальную глубину.

ЛИТЕРАТУРА

1. Горбаченко, Д. П. Камерная музыка в современной музыкальной практике / Д. П. Горбаченко // II Всероссийский форум молодых исследователей: Сборник статей II Всероссийского форума молодых исследователей, Петрозаводск, 09 декабря 2020 года. – Петрозаводск: Международный центр научного партнерства «Новая Наука» (ИП Ивановская Ирина Игоревна), 2020. – С. 280-285.
2. Грушина, Е. Е. Камерно-инструментальная музыка в культурном пространстве XX столетия / Е. Е. Грушина // Актуальные вопросы современной науки. – 2014. – №38. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kamerno-instrumentalnaya-muzyka-v-kulturnom-prostranstve-xx-stoletiya> (дата обращения: 01.07.2024).
3. Дычко, Д. С. Особенности исследований камерно-вокального жанра в творчестве современных композиторов / Д. С. Дычко // Молодежь. Наука. Будущее: Сборник статей II Международной научно-практической конференции, Петрозаводск, 10 мая 2022 года. – Петрозаводск: Международный центр научного партнерства «Новая Наука» (ИП Ивановская И.И.), 2022. – С. 305-308.
4. Иванова, Г. Е. Камерная инструментальная музыка в жизни российского общества XVIII-XIX вв. / Г. Е. Иванова // Система ценностей современного общества. – 2013. – №27. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kamernaya-instrumentalnaya-muzyka-v-zhizni-rossiyskogo-obschestva-xviii-xix-vv> (дата обращения: 01.07.2024).
5. Ходжиева, Д. Р. Эволюция музыкальной культуры России во второй половине XIX века / Д. Р. Ходжиева // Наука, техника и образование. – 2021. – № 2-1(77). – С. 96-99.

REFERENCES

1. Gorbachenko, D. P. Kamernaya muzyka v sovremennoi muzykal'noi praktike, D. P. Gorbachenko, II Vserossiiskii forum molodykh issledovatelei? Sbornik statei II Vserossiiskogo foruma molodykh issledovatelei, Petrozavodsk, 09 dekabrya 2020 goda, Petrozavodsk: Mezhdunarodnyi tsentr nauchnogo partnerstva «Novaya Nauka» (IP Ivanovskaya Irina Igorevna), 2020, Pp. 280-285.
2. Grushina, E. E. Kamerno-instrumental'naya muzyka v kul'turnom prostranstve XX stoletiya, E. E. Grushina, Aktual'nye voprosy sovremennoi nauki. 2014. №38, URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kamerno-instrumentalnaya-muzyka-v-kulturnom-prostranstve-xx-stoletiya> (data obrashcheniya: 01.07.2024).
3. Dychko, D. S. Osobennosti issledovaniy kamerno-vokal'nogo zhanra v tvorchestve sovremennykh kompozitorov, D. S. Dychko, Molodezh', Nauka. Budushchee: Sbornik statei II Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii, Petrozavodsk, 10 maya 2022 goda, Petrozavodsk: Mezhdunarodnyi tsentr nauchnogo partnerstva «Novaya Nauka» (IP Ivanovskaya I.I.), 2022, Pp. 305-308.
4. Ivanova, G. E. Kamernaya instrumental'naya muzyka v zhizni rossiiskogo obshchestva XVIII-XIX vv., G. E. Ivanova, Sistema tsennostei sovremennogo obshchestva. 2013, №27, URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kamernaya-instrumentalnaya-muzyka-v-zhizni-rossiyskogo-obshchestva-xviii-xix-vv> (data obrashcheniya: 01.07.2024).
5. Khodzhieva, D. R. Evolyutsiya muzykal'noi kul'tury Rossii vo vtoroi polovine XIX veka, D. R. Khodzhieva, Nauka, tekhnika i obrazovanie, 2021, № 2-1(77), Pp. 96-99.

Синь Пань

аспирант

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

Xin Pan

postgraduate student

The Herzen State Pedagogical University

ИСТОРИЯ СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ ЖАНРА ОРАТОРИИ

Аннотация. Целью данной статьи является изучения особенностей истории становления и развития жанра оратории. В статье дана структуризация основных эпох развития жанра оратории, а также их представителей и основных произведений. Жанр оратории до сих пор интересен современным композиторам и музыкантам. Автором рассматривается само понятие «оратория» и содержательное наполнение этого понятия, изучаются основные исторические этапы развития жанра оратории, наиболее яркие представители среди композиторов и произведений ораториального жанра. Научная новизна статьи состоит во всестороннем охвате основных исторических периодов развития жанра оратории и их структурировании с выделением наиболее ярких представителей среди композиторов. В ходе написания данной статьи были использованы такие методы, как теоретический анализ литературы, синтез, сравнение. Материалами для написания статьи стали фундаментальные исследования, кандидатские диссертации, статьи, учебные и методические пособия.

Ключевые слова: оратория, жанр оратории, литургия, история становления оратории, духовная музыка.

THE HISTORY OF THE FORMATION AND DEVELOPMENT OF THE ORATORIO GENRE

Abstract. The purpose of this article is to study the peculiarities of the history of the formation and development of the oratorio genre. The article provides a structuring of the main epochs of the development of the oratorio genre, as well as their representatives and main arbitrariness. The genre of the oratorio is still interesting to modern composers and musicians. The author examines the very concept of "oratorio" and the content of this concept, examines the main historical stages of the development of the oratorio genre, the most prominent representatives among composers and works of the oratorio genre. The scientific novelty of the article consists in a comprehensive coverage of the main historical periods of the development of the oratorio genre and their structuring, highlighting the most prominent representatives among the composers. In the course of writing this article, such methods as theoretical literature analysis, synthesis, and comparison were used. The materials for writing the article were fundamental research, PhD theses, articles, educational and methodological manuals.

Keywords: oratorio, genre of oratorio, liturgy, history of the formation of the oratorio, sacred music.

Введение

Согласно обобщенному определению, оратория представляет собой крупное произведение для исполнения хором, солистами, симфоническим оркестром, действие которого опирается на драматическую, часто религиозную тематику. Она отличается от оперы тем, что в ней не используются театральные декорации, костюмы или стилизации

актерской игры. В оратории основное место отведено хору и речитативам, с помощью которых сюжет развивается на протяжении всего произведения. Именно использование хорового пения дало композиторам возможность раскрыть содержание библейских историй. Оратория, однако, повторяет оперу по музыкальному стилю и форме, за исключением того, что хоры играют более значительную роль, чем в операх. Пиковыми периодами для сочинения ораторий были седьмой и восемнадцатый века, когда период барокко переживал свой расцвет, достигая величия и великолепия в различных видах искусства.

Обсуждение

Самой ранней сохранившейся ораторией является «Представление души и тела» Эмилио дель Кавальере. Данная оратория была поставлена в 1600 г. и, как ни странно, сопровождалась таким действием, как балет. Немного позже, ближе к 1700-м гг. итальянский композитор Джакомо Кариссими ввел в ораториальное творчество тексты на латинском, которые опирались на Ветхий Завет. Оратории, написанные Джакомо Кариссими, в основном просты, понятны и не отличаются объемом (например, «Иона», «Суд Соломона», «Валтасар» и т.д.). В произведениях этого композитора хор скорее применяется как оперный и в целом его ораториям присуще больше оперное начало, где персонажи действия отражают свои собственные эмоции.

Оратория *volgare* или оратория на итальянском языке была очень популярной в конце 18-го века в одно время с ораториями на латинском. На латинском языке произведения исполнялись в основном на церковных службах и относились к духовному, возвышенному; оратории на итальянском предназначались для широкой публики и были более простыми по своему содержательному наполнению. Сценическое действие в ораториях Италии было отменено к концу XVIII века. Французский композитор Марк-Антуан Шарпантье, учившийся у Кариссими, успешно перенес итальянскую ораторию во Францию [1].

Немецкая оратория началась с Генриха Шютца, композитора, стиль которого представляет собой смесь немецких и итальянских элементов. Его оратории, посвященные евангельским сюжетам, демонстрируют огромную силу эмоционального выражения и превосходят оратории Иоганна Себастьяна Баха в их энергичной обработке припевов. В своей Пасхальной оратории, опубликованной в 1623 г., Шютц сохраняет старую традицию разбивать слова каждого персонажа на два или более голосов. В его ораториях достигается баланс между строгостью и избытком, но к концу XVII века этот баланс был нарушен. Тексты оратории «Страсти Христовы» этого периода, посвященные смерти Иисуса, часто заменяют библейские слова смесью рифмованного пересказа и лирических комментариев достаточно сентиментального характера [6].

Две великие оратории И.С. Баха «Страсти по святому Иоанну» (впервые исполнена в 1724 г.) и «Страсти по святому Матфею» (1729 г.) восстановили равновесие, достигнутое Шютцем, однако они были созданы куда более масштабными, чем их более ранние предшественники итальянкой композиторской школы. В ораториях наметилась тенденция повышения роли в них хоралов, повествования евангелиста стало основой для всего сюжета. Раздела ораторий теперь были объединены различными ариями, припевами, вступительными и заключительными словами повествователя [2]. Безусловно, оратории Баха гениальны по своей сути, сложны по своей структуре и музыкальному и гармоническому наполнению. Некоторые из ораторий, например, «Рождественскую», исследователи относят к церковным кантатам.

Оратории Г.Ф. Генделя – это, по сути, театральные представления, отражающие его опыт как оперного композитора. Основопологающим является тот факт, что либретто ораторий Генделя были написаны на английском языке. Итальянский, используемый в

опере, несомненно, привлекал лондонских слушателей, но большинство из них вряд ли смогли бы перевести дюжину слов на этом языке без посторонней помощи. Использование английского языка доставляло удовольствие среднему классу. Монументальный характер хорового стиля Генделя был особенно уместен в ораториях, в которых акцент делается на коллективном, а не индивидуальном самовыражении, как в оперной арии. Гендель часто использовал припевы в ораториях там, где в опере звучала бы ария. Они звучали как комментарий или размышление о ситуации, представленной в произведении. Это можно сравнить с ролью драматического хора в древнегреческих трагедиях. Хор в ораториях Генделя также участвует в действии («Иуда Маккавей»), является элементом эпизодических сцен («Соломон») и выполняет роль рассказчика («Израиль в Египте»). Широта достижений Генделя в этом жанре была искажена концентрацией внимания потомков на таких ораториях, как «Саул и Израиль в Египте» (1739 г.), «Мессия» (1742 г.) и «Самсон» (1743 г.) [4]. В этих и других ораториях Генделя проявилось его мастерство в описании характеров главных героев, глубоким и сочувственным размышлением о моральных проблемах, связанных с историей.

После Баха и Генделя оратория на европейском континенте, за исключением произведений Йозефа Гайдна, перестала представлять жизненно важную творческую традицию. Например, некоторые оперы Гайдна демонстрируют влияние ораторий Генделя и опер Вольфганга Амадея Моцарта, сочетая эти эпические и драматические элементы с собственным зрелым мастерством композитора, что делает его произведения настоящими шедеврами. Гайдн назвал «Die Jahreszeiten» (1801 г.; «Времена года») ораторией, хотя ее содержание светское, а форма отражает серию вызывающих воспоминания пьес [5]. Единственная оратория Людвиг ван Бетховена «Христос на Ольберге» (1803 г.; «Христос на Елеонской горе») не имела большого успеха, как и большинство тех, что исполнялись в больших залах 19-го века хоровыми обществами на фестивалях и концертах, особенно в Германии и Англии.

После 1800 года все меньше крупных композиторов посвящали свою основную энергию оратории, но этот жанр продолжал занимать центральное место, особенно в Англии и Германии. Оратории Л. Шпора и Ф. Мендельсона заняли свое место рядом с произведениями Генделя и Гайдна в репертуаре крупных хоровых обществ, но после Мендельсона музыкальная история ораторий все больше становится описанием отдельных шедевров, среди которых «Детство Христа» Берлиоза (1854 г.), «Сон Геронтия» Элгара (1900 г.), «Лестница Иакова» Шенберга (1917-22 гг.), «Король Давид» Онеггера (1923 г.) и «Пир Валтасара» Уолтона (1931 г.) особенно значительны.

В 1846 г. Феликс Мендельсон создал известную и сегодня ораторию «Илия». Интересно, что данная оратория очень любима публикой по всему миру. Возможно, отчасти в этом заслуга смешения композитором двух стилей, на что очень повлияло знакомство с творчеством Генделя. Интересно, что оратория, написанная Мендельсоном ранее в 1836 г. («Святой Павел») была раскритикована и оценена, как восхваление человека самодовольного и полное отсутствие религиозной направленности.

Германия не внесла значительного вклада в развитие жанра оратории после Мендельсона. Хотя можно обратить внимание на «Немецкий реквием» (A German Requiem; 1868 г.), являющийся переложением текстов из Библии Мартина Лютера Иоганнеса Брамса. Тем не менее, это произведение не классифицируется как оратория. Две оратории Ференца Листа «Христос» (написана в 1855-56 годах) и «Легенда о святой Елизавете» (написана в 1873 г.) сочетают в себе религиозные и театральные элементы в самом грандиозном масштабе. Итальянская оратория оставалась также в бездействии после 18 века, а славянские композиторы в этот период создали мало ораторий. Во Франции следует отметить ораторию «Танец Христа» (1854 г.) Гектора Берлиоза.

Ряд крупномасштабных работ в жанре оратории, как правило, светского содержания, вышли в XX веке. «Царь Эдип» - безусловно еще один образец ораториального искусства, созданный Игорем Стравинским в 1927 г. В основу оратории положен миф о ливанском царе Лайе. Музыка оратории может показать слишком аскетичной, однако, это произведения относится к неоклассическому периоду творчества Стравинского, что и объясняет выбор образно-выразительных средств.

Среди ораторий этого времени стоит особенно отметить «Страсти по святому Луке» польского композитора Кшиштофа Пендерецкого – безусловно, на библейский сюжет, однако с полностью авангардной музыкальной составляющей. К. Пендерецкий в данном произведении активно пользовался атональными техниками, применял различные авангардные гармонии, но именно за счет всего этого публика по достоинству приняла его ораторию, которая производила огромное эмоциональное влияние на слушателей [3]. Рассматривая английскую музыку нельзя не отметить ораторию, написанную Эдвардом Элгаром в 1900 г. под названием «Сон Геронтия». В основу данного произведения легло стихотворение кардинала Ньюмана – очень драматичное, содержащее в себе глубокие размышления о том, как и где странствует душа человека после его смерти.

Оратории, как музыкальный жанр, развивались на протяжении веков и имели различные формы и содержание, отражающее разные периоды в истории музыки. Оратории не имеют жестких подтипов, их можно дифференцировать в зависимости от их тематического содержания, музыкального стиля и периода сочинения.

Библейские оратории основаны на историях или персонажах из Библии. Это, вероятно, самый распространенный тип ораторий. «Мессия» Генделя, основанный на жизни Иисуса Христа, является известным примером. Светские оратории отражают темы истории, мифологии, оригинальные сюжеты. Примерами могут служить «Семела» Генделя и «Времена года» Гайдна.

Итальянские оратории, появившиеся в 17 веке в Италии, часто исполнялись во время Великого поста, когда оперы были запрещены. Обычно в них рассказывались библейские истории и исполнялись с минимальной постановкой или вообще без нее. Английские оратории похожи на итальянские. Они звучали с английскими текстами в концертном исполнении без театральной постановки. Похожую на итальянскую оперу, но с английскими текстами и концертным стилем, без постановки. Г.Ф. Гендель популяризировал ораторию в Англии. Среди его произведений – «Мессия», «Иуда Маккавей» и «Самсон».

Немецкие оратории расширили границы формы. Оратории И.С. Баха, такие как «Рождественская оратория», представляют собой крупномасштабные произведения со сложной музыкальной структурой. От них отличаются французские оратории, которые появились в конце 17 века. Они обычно меньше по размеру и более интимны, чем их немецкие и итальянские аналоги. Примером может служить «Возвращение Сен-Пьера» Марка-Антуана Шарпантье.

Позднее, в период романтизма оратории становились все более масштабнее и драматичнее. В них часто был рассказчик, который объяснял содержание музыкального сочинения в дополнение к музыке. Примерами могут служить «Илия» и «Святой Павел» Феликса Мендельсона

Таким образом, как исторически сложившийся жанр оратория прошла достаточно долгий путь своего развития, но не смотря на разные прочтения, новшества, она сохранила свой первоначальный облик. В 20-м веке и далее композиторы продолжали и продолжают писать оратории, часто отражающие как религиозные и исторические, так и злободневные темы, волнующие современного слушателя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Воронина М.А. Становление жанра оратории во Франции XVII века в контексте западноевропейской ораториальной традиции / М.А. Воронина // Киевское музыкознание. Культурология и искусствоведение: сборник статей. – Вып. 41. – Киев, 2012. – С. 97-111.
2. Гумерова О. Духовные оратории И. К.Ф. Баха и И.Г. Гердера: плоды сотворчества / О. Гумерова // International Independent Scientific Journal. – 2020. – № 13-2(13). – С. 22-26.
3. Калошина Г.Е. Формирование оперы-оратории в 20-е годы XX века в творчестве А. Онеггера, И. Стравинского, А. Шенберга / Г.Е. Калошина // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. – 2012. – №2.
4. Консон Г.Р. Типы либретто ораторий Г.Ф. Генделя на ветхозаветные сюжеты / Г.Р. Консон // Богослужбные практики и культовые искусства в современном мире: Сборник материалов международной научной конференции, Майкоп, 27–29 сентября 2017 года / Редактор-составитель С.И. Хватова. – Майкоп: Издательство "Магарин Олег Григорьевич", 2017. – С. 387-403.
5. Лебедева О.В. Эволюция ораториального жанра / О.В. Лебедева, Л.А. Тимошенко // Дегтярёвские чтения: проблемы хорового воспитания и исполнительства: Сборник материалов V Международной научно-практической конференции. В двух томах, Белгород, 05–07 декабря 2019 года. Том 1. – Белгород: Белгородский государственный институт искусств и культуры, 2020. – С. 240-248.
6. Ханова А. Рождение немецкой оратории / А. Ханова // Музыковедение №8, 2016. – С. 25-35.

REFERENCES

1. Voronina M.A. The formation of the genre of oratorio in France of the XVII century in the context of the Western European oratorical tradition / M.A. Voronina // Kiev musicology. Cultural studies and art criticism: a collection of articles. – Issue 41. – Kiev, 2012. – Pp. 97-111.
2. Gumerova O. Spiritual oratorios of I. K.F. Bach and I.G. Herder: fruits of co-creation / O. Gumerova // International Independent Scientific Journal. – 2020. – № 13-2(13). – Pp. 22-26.
3. Kaloshina G.E. The formation of the opera-oratorio in the 20s of the twentieth century in the works of A. Honegger, I. Stravinsky, A. Schoenberg / G.E. Kaloshina // Bulletin of the Adygea State University. Series 2: Philology and Art History. – 2012. – No.2.
4. Conson G.R. Types of libretto of G.F. Handel's oratorios on Old Testament subjects / G.R. Conson // Liturgical practices and cult arts in the modern world: A collection of materials of the international scientific conference, Maykop, September 27-29, 2017 / Editor-compiler S.I. Khvatova. – Maikop: Publishing house "Magarin Oleg Grigoryevich", 2017. – Pp. 387-403.
5. Lebedeva O.V. Evolution of the oratorical genre / O.V. Lebedeva, L.A. Timoshenko // Degtyarev readings: problems of choral education and performance: Collection of materials of the V International Scientific and Practical Conference. In two volumes, Belgorod, 05-07 December 2019. Volume 1. – Belgorod: Belgorod State Institute of Arts and Culture, 2020. – Pp. 240-248.
6. Khanova A. The Birth of the German oratorio / A. Khanova // Musicology No. 8, 2016. – Pp. 25-35.

Яковлев Артем Александрович

аспирант

ФГБОУ ВО «Московский государственный академический художественный институт
им. В. И. Сурикова при Российской академии художеств»

e-mail: asasin.tut@yandex.ru

Yakovlev Artem A.

postgraduate student

Moscow State Academic Art Institute
named after V. I. Surikov at the Russian Academy of Arts

СОВЕТСКИЙ ПЛАКАТ, КАК ПРИЕМНИК РАННЕХРИСТИАНСКОЙ КАТАКОМБНОЙ ЖИВОПИСИ

Аннотация. Статья рассматривает единый системный подход художественных приёмов катакомбной живописи Рима и советского плаката. Сопоставляются две далёкие друг от друга эпохи посредством художественного анализа идеологически значимых образцов произведений искусства из представленных периодов. Уделено внимание христианской символике катакомб Рима и особенностям формирования художественных образов советского идеологического плаката, представлена идентичность стилистических приемов для использования идейного наполнения визуальных образов. Представлено использование единой системы передачи символов двух эпох, объединяющих структуру живописи катакомб и советского плакатного искусства. Делается акцент на то, что оба художественных направления одинаково точно передают дух и идеи своей эпохи, нравственную и идеологическую составляющую именно того времени, когда создавались данные виды искусства. За основу анализа взята идейно-художественная концепция представителя Венской школы искусствознания Макса Дворжака, построенная на идеологическом подтексте, осмысленности художественного произведения.

Ключевые слова: катакомбная живопись, фрески, Макс Дворжак, графика, плакат.

SOVIET POSTER AS A SUCCESSOR TO THE EARLY CHRISTIAN CATACOMB PAINTING

Abstract. The article considers a unified systematic approach of artistic techniques of catacomb painting of Rome and the Soviet poster. Two epochs that are far from each other are compared through the artistic analysis of ideologically significant samples of works of art from the presented periods. Attention is paid to the Christian symbolism of the catacombs of Rome and the peculiarities of the formation of artistic images of the Soviet ideological poster, the identity of stylistic techniques for using the ideological content of visual images is presented. The use of a unified system for transmitting symbols of two eras, combining the structure of catacomb painting and Soviet poster art, is presented. The emphasis is placed on the fact that both artistic trends equally accurately convey the spirit and ideas of their era, the moral and ideological component of the time when these types of art were created. The analysis is based on the ideological and artistic concept of Max Dvorak, a representative of the Vienna School of Art Studies, built on ideological overtones and the meaningfulness of an artistic work.

Keywords: catacomb painting, frescoes, Max Dvorak, graphics, poster.

Дохристианская катакомбная живопись Рима является апологетом нового религиозного верования тех времен – христианства. Представленная многочисленными надписями и изображениями, находящимися на стенах и сводах подземелий, она указывает на присутствие в них христианских захоронений II-III веков нашей эры [1]. 31 мая 1578 г. при постройке Саларской дороги, севернее Рима строители случайно обнаружили каменные плиты, покрытые древними надписями и изображениями. Спустя три года на Мальте родился Антонио Бозио [2], прозванный «Колумбом подземного Рима», который первым совершил исследование христианских катакомб Рима. Мальтийский рыцарь Бозио к археологическим раскопам катакомб впервые применил научный подход и систематизацию полученных данных, что послужило методологией для последующих исследователей катакомб Рима. Подземные коридоры римских катакомб общей протяженностью по разным подсчетам достигали от 875 до 1200 км. Помимо погребального назначения катакомбы служили местами собрания христиан для молитвы и богослужения. [3], украшенные обилием архитектурных орнаментов и фресковыми изображениями на потолке и стенах [4]. Стены и потолки этих древних сооружений украшались символическими образами на темы Ветхого и Нового Заветов. Катакомбы были приютом и спасением для римских христиан, где они могли проводить христианские обряды, слушать учения свои пастырей, праздновали дни памяти мучеников. Здесь они духовно укреплялись при виде памятников веры и страданий своих предков. [5]. Катакомбы были не только местом погребения, но, также, местом богослужбных и молитвенных собраний. Места богослужения были украшены колоннами, высеченными по стенам из песчаника, и во многих местах покрыты живописью. [6]. Свидетельством использования римских катакомб, в качестве ранних христианских собраний и убежищ, может служить выдержка из Апостольского постановления (Постановления святых апостолов через Климента, епископа и гражданина римского, ориентировочно 380 год издания): «...без наблюдения собирайтесь в усыпальницах, совершая чтение священных книг и поя псалмы по почившим мученикам и всем от века святым, и по братьям своим, почившим о Господе. И вместообразную приятную евхаристию царского тела Христова приносите в церквах своих и в усыпальницах; а когда выносите почивших, то провожайте их с псалмопением, если они верующие о Господе.» [7].

Катакомбная живопись нередко использовала повседневные сюжеты из жизни погребенного или святого. За основу брали известные религиозные сюжеты, которые были знакомы всем христианам. Наиболее часто встречались сюжеты катакомбной живописи: Тайная Вечеря, история пророка Ионы, образ смерти и воскресения Христа, воскрешение Лазаря, как напоминание о страшном суде и воскресении мертвых, или чудо источника воды, что является символом Крещения. Это была графическая система символов и иносказаний, похожая на тайнопись (тайную живопись). Её могли понять только люди, посвященные в христианство и знающие смысл этих графических символов. Часто изображалось и само место религиозного действия. Иногда можно было увидеть в росписях катакомб и образы обычных людей: верующих христиан, строителей. Так же, были изображены и животные: львы, рыбы, птицы, что, своего рода, является также символическим рисунком. Немалую роль в сюжете играл и символический орнамент: простые декоративные узоры в виде цветов и геометрических фигур.

Дошедшие до наших времен росписи катакомб сохранилась благодаря, по большей части, отсутствию разрушительного для художественных красок солнечного света в подземелье. Убранство стен сохранило насыщенность цветов во фресковых росписях: красного, зеленого, синего, охры, желтого, церулеума, сепии и других. В большинстве случаев катакомбная рисунки апеллировала одними и теми же цветовыми решениями: изобилие охристых, оливковых, изумрудных, красно-кирпичных и золотистых тонов.

Катакомбы, как и сама катакомбная живопись привлекали многих желающих изучить древние подземные лабиринты. Сравнительный анализ катакомбных рисунков показал, что «...лучшие изображения принадлежат к древнейшему времени, сближаются с веком Августа и эпохой Адриана и Антонинов,.. большая часть этих изображений замечательна смелостью кисти, полнотою и простотою форм, выразительностью фигур, богатством и вкусом украшений.» [8]. Французский архитектор Огюст Перре, изучавший долгие годы в начале XX века римские катакомбы, придавал огромное значение и важность дохристианской живописи, как искусству: «Взгляд на наши рисунки... может... очистить христианское искусство от упрека варварства, который делали ему частенько, неизвестно почему» [8].

Сюжеты настенных фресок катакомб изначально могут показаться довольно простыми. Но, это только на первый взгляд. Анализ символизма в росписях стен катакомб, образует, своего рода, единую скрытую от непосвященного взгляда своеобразную систему передачи идеологического содержания с помощью художественных образов. Жестокие преследования ранних христиан за их веру, вынуждали раннехристианских художников прибегать к использованию всё более простой обобщенной художественной форме, использовать натуралистические стилевые решения, мало отличающиеся от обыденной повседневной жизни, но имеющие двойные смыслы, ведомые только посвященным. Так, широко использовались христианские образы Доброго пастыря, отождествляющего Христа; голубя – Святого духа; ИХТИСа (рыбы) – имя Христа; якоря – символа изображения Креста. За простотой художественных приемов, за доступными и понятными любому человеку образами скрывались сакральные смыслы христианства - переносный смысл образов практически всегда связан со спасением и воскрешением души.

Алексей Фёдорович фон Фрикен (1830—1916) — российский историк искусства, в своих исследовательских работах писал «История искусств... имеет... главной целью разъяснение, обогащение и, при скудности или отсутствия других источников, создание истории нравственного и умственного развития известного народа, общества, среды по памятникам их искусства..». [9]. Далее А.Ф. фон Фрикен приводит в качестве примера образ Богородицы IV века (фреска в катакомбах святой Агнии в Риме), в котором явно отражен религиозность восточных народов и элементы их искусства, что можно рассматривать, как первое появление влияния идей Востока в христианском Риме. «...первый шаг преобразования византийского искусства имеет столько же значения, сколько и любая из Мадонн Рафаэля, не смотря на то, что в художественном достоинстве их... несоизмеримая разница.» [9].



Рис.1 Св. Дева с младенцем Иисусом. Фреска катакомб св. Агнесы. 4 век.

На стенах катакомб святой Агнессы в Риме образ святой Девы с младенцем Иисусом изображен в виде Оранты. Данный символ является одним из основных иконографических типов изображения Богоматери, представляющий её с поднятыми и раскинутыми в стороны руками, раскрытыми ладонями наружу, в традиционном жесте заступнической молитвы. Её голова покрыта белой струящейся тканью – христианский символ духовной чистоты и целомудрия. Образ Оранты хорошо узнаваемый всеми христианами и в наши дни. Фреска окаймлена мелким орнаментом. На дальнем плане фрески святой Девы по левую и правую руку изображены еще одни из знаковых символов христианства – две зеркально размещенных хризмы. Это монограммы имени Христа, которые состоит из двух начальных греческих букв имени —Х (χι) и Ρ (ρo). Правая хризма стоит сверху на треугольнике. Треугольник в христианстве - символ триединства.

В изучение живописи римских катакомб внес существенную лепту и австрийский искусствовед Макс Дворжак (1874-1921 г. г.). В своих работах Дворжак открыл новое видение в методологическом подходе искусствоведения. Его идейно-художественная концепция строилась не на эстетическом восприятии, а на том идейном подтексте, который заложен в произведении искусства, на понимании информационного посыла художественного изображения. Этот вывод сделан благодаря тому, что катакомбная живопись была представлена в основном символами христианства, создавая своеобразную единую графическую систему художественных образов. Макс Дворжак, описывая художественный стиль римских катакомб, отмечал, как зарождается новая система художественного восприятия: «Мысли и чувства должны были быть направлены только на одно, на образы и знаки, которые бы выражали христианскую духовную тайну, дело искупления и новые сверхземные цели человечества; эта установка не должна была быть

нарушаема слишком материальным действием, можно было бы сказать «материальным наличием» фигур и положений... Пространство превращается из физического и оптического феномена в метафизическое понятие... Таким образом, в этом новом единстве формы и пространства нет непосредственного прогресса в смысле классической или новейшей передачи природы, а налицо новое.., покоящееся на новых метафизических потребностях и воззрениях, полное переосмысление всех художественных ценностей. Оно заключалось в том, что все, направленное на телесное бытие и жизнь чувств, как цель художественных устремлений, должно было уступить место новому, «психоцентрическому», восприятию мира, а вера в сверхчувственную связь вещей была поставлена выше чувственного опыта». [10].

Духовно-исторический метод Макса Дворжака так же предопределил понимание и будущих художественных форм, как своеобразное выражение общего духа времени и эпохи. Одним из ярких представителей подобного выражения является советское плакатное искусство. Эпоха советского художественного плаката — это эпоха существенных идеологических перемен в период формирования советской страны, которых никогда не было до этого времени. Советский художественный плакат, как и дохристианское искусство катакомб Рима, несут в себе отголоски грандиозных событий своих времен, в котором и создавались эти виды искусства, они стали проводниками своих эпох. Провести подобную аналогию между ними позволяет ещё и тот факт, что стилистически, используя, по сути, только графический рисунок, и катакомбные росписи, и советские плакаты отражают идейно-нравственную составляющую бытия своего времени, побуждающую людей на совершение определенных действий, создавая символическую систему художественных образов.

Как и раннехристианские фрески римских катакомб, советский плакат был видом искусства, который аккумулировал в себе, посредством художественных образов, идеологические смыслы и идеи текущего временного периода - периода СССР. Точность стилистических решений способствовала огромной популярности плаката, как вида изобразительного искусства. Советские художники, каждый из которых в своей уникальной художественной манере подбирал злободневные сюжеты и яркие, запоминающиеся образы героев плакатов, создавали единую систему визуализации советского плакатного искусства. Советский плакат стал, по сути, идеологической художественной иконой, вдохновляющей на трудовые и боевые подвиги. Перед художниками советского плаката была задача сформировать единые идеологические ценности, посредством понятных всем образов графического искусства.

Рассмотрим плакат советского художника Корецкого Виктора Борисовича (1909—1998 г. г.) «1917 - 1946 Слава Красной Армии, отстоявшей завоевания Великой Октябрьской Социалистической революции!».



Рис.2. Корецкий Виктор Борисович Плакат «1917 - 1946. Слава Красной Армии, отстоявшей завоевания Великой Октябрьской Социалистической революции!».

Данный плакат символизирует собой величие советского государства, народа и вождя. Мы наблюдаем четкий контраст между верхней и нижней частью плаката, который акцентирует наше внимание на медаль с изображением Иосифа Виссарионовича Сталина и Владимира Ильича Ленина. Вожди, которые стояли у истоков формирования нового социалистического государства, были символами Великой октябрьской социалистической революции и эпохи победоносного завершения Великой отечественной войны. Ниже на плакате распложены профили советских воинов, расположенных идентично профилям вождей. Это своеобразный посыл, что вожди и рядовые солдаты в одном строю на защите Родины. По левую сторону от профилей солдат изображена Александровская колонна – ещё один исторический символ. Это памятник победы русского народа в Отечественной войне 1812 года, стоящий на Дворцовой площади в Ленинграде (Санкт-Петербурге). Это город откуда и началась революция. По правую сторону от профилей солдат мы видим часы-куранты Спасской башни Московского Кремля на фоне салюта. Чуть ниже нашему взору представлен лозунг «Слава Красной Армии, отстоявшей завоевания Великой Октябрьской социалистической революции». Художником был выбран набор памятных символов побед нашего народа: города-герои. Образ Ленинграда символизирует память о победе Октябрьской революции, о стойкости в период блокады.

Образ г. Москвы символизирует начало великой победы, когда впервые было остановлено наступление фашистов и было первое крупное поражение немецкой армии в 1941 г. Памятные даты, указанные на плакате, обозначают знаковые события советской страны: 1917 год - свершилась Великая Октябрьская социалистическая революция; 1946 год – Красная армия преобразовалась в Советскую армию. В верхней части плаката мы видим Красное знамя, как символ советской власти. На его фоне расположены профили вождей. Плакат создан на контрасте цветов красного и белого, что довольно-таки часто использовалось в советских плакатах. Подобный цветовой контраст сразу же выделяет плакат и делает его заметным, цепляющим взгляд. Композиция выстроена таким образом, чтобы мы читали плакат сверху вниз. В центре композиции советские воины, выполненные в темных тонах, причем один воин времен гражданской войны в России, это легко читается по его форме и шапке буденовке. Второй воин времен Великой Отечественной войны 1941-1945 года, здесь художник подчеркнул это пистолетом-пулеметом Шпагина. Автор не апеллирует большим количеством цветов для того, чтобы не переагружать композицию. Все части плаката за счет контраста дают единую форму. Рационально использовано пустое пространство плаката, как фон, что дает зрителю возможность не перенасытиться композицией. Используются в меру простые и понятные лозунги, ведь советское искусство должно охватывать все слои населения и быть понятным для всех и каждого. Художнику удалось передать идейную составляющую через набор художественных символов советского народа. С этой целью и использовалась художником общепринятая в стране единая система идейно-нравственных символов советского народа. Благодаря этому, современный зритель, рассматривая данный плакат, может понять характер той эпохи, ее идеологическую и духовно-нравственную составляющую, идейный дух времени.

Эстетика политического символизма стала основополагающей в стилистике плакатного искусства нового советского государства. Плакаты раннего советского периода стали амбассадорами идеологической борьбы. Новые нравственные ориентиры социалистической реальности в максимальной доступной форме плаката, стали инструментами формирования новой личности нового человека во всем советском обществе. Через художественные образы плакатов, как и через образы катакомбной живописи, передавались идеологические смыслы. Художественные метафоры создавались набором стилистических и графических приемов, которые в большинстве случаев переходили из одного плаката в другой, впоследствии видоизменялись в соответствии с эпохальными событиями в стране и становились знакомыми элементами эпохи, становились частью истории страны. Художники-плакатисты лаконичными и понятными образами, используя авторский подход, создавали художественные произведения, которые стали в дальнейшем частью культурного наследия страны. К примеру, такие графические работы, как «Родина-мать зовет!» И.М. Тоидзе, «Ты записался добровольцем?» Д. Моора, выпуски «Окон сатиры РОСТА», плакаты В.Н. Дени, В.С. Иванова, В.Б. Корецкого, М.М. Черемных стали известны во всем мире, как олицетворение советского времени. Советские плакаты стали иконами идеологии, мобилизовали людей вокруг социалистической идеологии, что созвучно с живописью катакомб, которая также передаёт идейный дух своего времени.

Сравнивая раннехристианскую живопись на стенах катакомб Рима и советское плакатное искусство, можно найти общие художественные приёмы – создание единой художественной системы передачи символов эпохи, узнаваемой во всем мире. Что художники катакомб, что советские плакатисты стремились к созданию специфического набора художественных образов и графических приемов, которые бы наиболее полно и ясно передавал дух и идеи своей эпохи. Использование определенных художественных

символов создают узнаваемость посыла образов в трехмерном и ментальном пространстве. Таким образом, можно выдвинуть гипотезу, что советский плакат стал, по сути, приемником раннехристианской катакомбной живописи в использовании символизма, как информационного носителя о нравственных и духовных идеалах эпохи, посредством художественных приемов, техник и стилей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Голубцов Александр Петрович - Из чтений по церковной археологии и литургии. Ч. 1. Археология, Сергиев Посад. Складъ изданія въ книжномъ магазинъ М С. Елова. 1918 г., 77 с.
2. Голубцов Александр Петрович - Из чтений по церковной археологии и литургии. Ч. 1. Археология, Сергиев Посад. Складъ изданія въ книжномъ магазинъ М С. Елова. 1918 г., С. 80-81.
3. Голубцов Александр Петрович - Из чтений по церковной археологии и литургии. Ч. 1. Археология, Сергиев Посад. Складъ изданія въ книжномъ магазинъ М С. Елова. 1918 г., 93 с.
4. Голубцов Александр Петрович - Из чтений по церковной археологии и литургии. Ч. 1. Археология, Сергиев Посад. Складъ изданія въ книжномъ магазинъ М С. Елова. 1918 г., 97 с.
5. Матвеевский, Павел Алексеевич. Катакомбы / [Священник Павел Матвеевский]. - Санкт-Петербург, типография духовного журнала "Странник", ценз. 1867 г., 1 с.
6. Матвеевский, Павел Алексеевич. Катакомбы / [Священник Павел Матвеевский]. - Санкт-Петербург, типография духовного журнала "Странник", ценз. 1867 г., С. 8-9.
7. Апостольские постановления / Изд. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 2013. - 240 с. ISBN 254455381111(книга 6, п.30).
8. Матвеевский, Павел Алексеевич. Катакомбы / [Священник Павел Матвеевский]. - Санкт-Петербург, типография духовного журнала "Странник", ценз. 1867 г., 12 с.
9. Фрикен, Алексей Федорович фон (1830-1915). Римския катакомбы и памятники первоначального христианскаго искусства : соч. А. фон Фрикен. - Москва : издание К. Т. Солдатенкова, 1872-1885. Ч. 1: Римския катакомбы. Ч. 1. - 1872. 5 с.
10. История искусства как история духа / Макс Дворжак; Перевод с немецкого А. А. Сидорова, В. С. Сидоровой и А. К. Лепорка под общей редакцией А. К. Лепорка. Гуманитарное агентство «Академический проект», Санкт-Петербург, 2001г. ISBN 5-7331-0136-9, С.26-27.

REFERENCES

1. Golubcov Aleksandr Petrovich - Iz chtenij po cerkovnoj arheologii i liturgike. Ch. 1. Arheologija, Sergiev Posad#. Sklad# izdanija v# knizhnom# magazin# M S. Elova. 1918 g., 77 p.
2. Golubcov Aleksandr Petrovich - Iz chtenij po cerkovnoj arheologii i liturgike. Ch. 1. Arheologija, Sergiev Posad#. Sklad# izdanija v# knizhnom# magazin# M S. Elova. 1918 g., Pp. 80-81.
3. Golubcov Aleksandr Petrovich - Iz chtenij po cerkovnoj arheologii i liturgike. Ch. 1. Arheologija, Sergiev Posad#. Sklad# izdanija v# knizhnom# magazin# M S. Elova. 1918 g., 93 p.
4. Golubcov Aleksandr Petrovich - Iz chtenij po cerkovnoj arheologii i liturgike. Ch. 1. Arheologija, Sergiev Posad#. Sklad# izdanija v# knizhnom# magazin# M S. Elova. 1918 g., 97 p.

5. Matveevskij, Pavel Alekseevich. Katakomy / [Svjashhennik Pavel Matveevskij]. - Sankt-Peterburg, tipografija duhovnogo zhurnala "Strannik", cenz. 1867 g., 1 p.
6. Matveevskij, Pavel Alekseevich. Katakomy / [Svjashhennik Pavel Matveevskij]. - Sankt-Peterburg, tipografija duhovnogo zhurnala "Strannik", cenz. 1867 g., Pp. 8-9.
7. Apostol'skie postanovlenija / Izd. Svjato-Troickaja Sergieva Lavra, 2013. - 240 p. ISBN 254455381111(kniga 6, p.30).
8. Matveevskij, Pavel Alekseevich. Katakomy / [Svjashhennik Pavel Matveevskij]. - Sankt-Peterburg, tipografija duhovnogo zhurnala "Strannik", cenz. 1867 g., 12 p.
9. Friken, Aleksej Fedorovich fon (1830-1915). Rimskija katakomby i pamjatniki pervonachal'nago hristianskago iskusstva : soch. A. fon Friken. - Moskva : izdanie K. T. Soldatenkova, 1872-1885. Ch. 1: Rimskija katakomby. Ch. 1. - 1872. 5 p.
10. Istorija iskusstva kak istorija duha / Maks Dvorzhak; Perevod s nemeckogo A. A. Sidorova, V. S. Sidorovoj i A. K. Leporka pod obshej redakciej A. K. Leporka. Gumanitarnoe agentstvo «Akademicheskij proekt», Sankt-Peterburg, 2001g. ISBN 5-7331-0136-9, Pp.26-27.

Дэн Цзявэй

аспирант

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

Deng Jiawei

Post-graduate student

The Herzen State Pedagogical University

ТЕМА ПЕЙЗАЖА ШАНЬШУЙ В КИТАЙСКОЙ ЖИВОПИСИ «НОВАЯ ГУНБИ»

Аннотация. Живопись в манере «новая *гунби*» появилась в Китае в 90-е гг. XX в.: под влиянием политики реформ и открытости, а также в результате художественного движения «Новая волна 85» *гунби* претерпела значительные концептуальные и формальные трансформации. В настоящее время искусство «новой *гунби*» можно условно разделить на две категории: первая является преобразованием традиционной живописи в манере *гунби* посредством современных идейных веяний; вторая – есть выразительная форма, основанная на переосмыслении манеры *гунби* за счет западных концепций и методов. В начале XXI в. с проведением значительного числа выставок и разворачиванием масштабных критических дискуссий «новая *гунби*» превратилась в академическую концепцию, а ее художественное выражение и социальное влияние получили дальнейшее развитие. Пейзаж *шаньшуй* как важный сюжет живописи в манере «новая *гунби*» проявил большее разнообразие форм и концептуального выражения по сравнению с традиционным искусством. Настоящая работа посвящена изучению исторического фона зарождения «новой *гунби*», а также анализу картин, написанных в данной манере, а также формированию комплексного представления о пейзажах *шаньшуй* в манере «новая *гунби*».

Ключевые слова: «новая *гунби*»; пейзажная живопись *шаньшуй*; сюрреализм; инсталляция.

THE THEME OF SHAN SHUI LANDSCAPE IN CHINESE PAINTING "NEW GONGBI"

Abstract. The painting style "New Gongbi" emerged in China in the 1990s. Influenced by the policies of reform and openness, as well as the artistic movement "New Wave 85," Gongbi underwent significant conceptual and formal transformations. Currently, the art of "New Gongbi" can be conditionally divided into two categories: the first is the transformation of traditional Gongbi painting through modern ideological trends; the second is an expressive form based on the reinterpretation of the Gongbi style through Western concepts and methods. In the early 21st century, with the hosting of numerous exhibitions and extensive critical discussions, "New Gongbi" has become an academic concept, and its artistic expression and social influence have further developed. Shan Shui landscape, as an important subject of "New Gongbi" painting, has shown greater diversity in form and conceptual expression compared to traditional art. This work is dedicated to studying the historical background of the emergence of "New Gongbi," analyzing paintings in this style, and forming a comprehensive understanding of Shan Shui landscapes in the "New Gongbi" manner.

Keywords: "New Gongbi"; Shan Shui landscape painting; surrealism; installation.

Формирование концепции живописи «новая гунби» и ее художественные характеристики

Как носитель традиционной китайской живописи манера *гунби* сформировала свой облик еще во времена династий Суй и Тан, достигнув расцвета в эпоху Сун. Однако с появлением живописи ученых-литераторов *вэньжэнь* в свободной манере *се-и* при династии Юань манера *гунби* постепенно отошла на периферию от ведущих традиционных форм живописи ввиду своих строгих принципов письма и шаблонного характера – эта тенденция сохранялась еще в первой половине XX в. Тем не менее благодаря частым культурным обменам между Востоком и Западом, а также с развитием художественного движения «Новая волна 85» живопись в манере *гунби* претерпела значительные концептуальные и формальные изменения.

Цвета традиционной живописи в манере *гунби* – синий, красный, желтый, черный и белый – соответствуют концепции *инь* и *ян* и пяти первоэлементов, включающих золото, дерево, воду, огонь и землю. В то же время они отвечают индивидуальным размышлениям человека о морали и переживаниях. Таким образом, цвета в картинах в манере *гунби* изначально имели концептуальный характер, т.е. подразумевали придание природным оттенкам символического и духовно-философского идейного начала. В связи с этим колористические изменения – важная черта современного процесса трансформации живописи *гунби*. В конце 1980-х гг. художник Цзян Хунвэй осуществил ряд экспериментальных исследований картин «цветы и птицы» *хуаняо* в манере *гунби*: посредством цвета, а именно за счет смешения оттенков и добавления чистой воды ему удалось достичь световых переходов от густоты/плотности до редкости/прозрачности, что изменило традиционный метод равномерного нанесения одного оттенка *пинту* и позволило отразить уникальные сероватые тона. Передача серого и трансформация приемов традиционной манеры *гунби* оказали значительное влияние на творчество представителей школы «Новой *гунби*», можно сказать, Цзян Хунвэй положил начало поискам в данной области.

В апреле 1991 г. критик Ван Линь на конференции в Чунцине, посвященной «Искусству художников, рожденных после 1989 г.», выдвинул концепцию «новая *гунби*». В период с 2005 по 2008 г. визуальная трансформация художественных характеристик «новой *гунби*» была зафиксирована в рамках трех выставок: в ноябре 2005 г. в Нанкинской галерее Дацзя состоялась «Выставка новаторского искусства гунби пяти художников», в которой приняли участие Сюй Лэй, Цуй Цзинь, Чжан Цзянь, Гао Цянь и Лэй Мяо. В апреле 2007 г. в «Пространстве современного искусства Нанкина» состоялось открытие «Первой современной выставки-приглашения, посвященной новой *гунби*», организованной У Дуном, в которой участвовали 13 приглашенных мастеров гунби, в том числе Цуй Цзинь и Дэн Сяньсянь. Стиль представленных на экспозиции произведений отличался классическими чертами искусства Цзяннани и в то же время нес в себе элементы современного западного искусства, что отразило новые процессы трансформации традиционной живописи в манере *гунби*. В апреле 2008 г. Хан Чуньсяо подготовил в Пекине выставку «Фантазии. Сущность». Хотя в мероприятии в основном приняли участие художники, представившие свои работы на указанных двух экспозициях, отличием данной выставки стал тот факт, что кураторы охарактеризовали ее как «современную», связав таким образом произведения в манере *гунби* с современным искусством.

Обзор представленных на указанных выставках произведений позволяет заключить, что визуальная трансформация стиля новой *гунби* в целом связана с формальными и техническими изменениями. Анализ живописных форм показывает, что картины в новой манере *гунби* в основном обладают следующими характеристиками: 1) явный акцент на

передаче метафор и символов, отход от изначального реалистичного стиля в таких жанрах, как пейзаж *шаньшуй*, цветы и птицы *хуаняо* и т.д., тяготение к сюрреализму; 2) добавление к цветам, традиционно используемым в манере *гунби*, принципов западной системы цвета, света и тени, что формирует уникальную палитру серых оттенков; 3) Линии как базовый элементы выразительного языка традиционной китайской живописи подчиняются исторической логике, однако с 1970-х гг. для мастеров новой *гунби* традиционные приемы каллиграфии и живописи утрачивают свою непоколебимость, что неизбежно ведет к ослаблению роли линии в живописи. Намеренное ослабление линий свидетельствует об определенном отделении новой *гунби* от традиционной, при этом нивелирует противостояние между манерами *се-и* и *гунби*, концепциями китайской и западной живописи.

Формы выражения пейзажа шаньшуй в живописи «новая гунби»

Если в 1980-1990 гг. мастера, работавшие в манере новая *гунби*, упорно исследовали приемы и методы выражения, то художники в начале XXI в. Приступили к интеграции традиционной живописи и современного искусства, что привело к сложению новых художественных форм, отличных от живописи *гунби*. Пейзаж как ключевой жанр произведений в манере *гунби* вслед за ее концептуальной трансформацией проявил две тенденции своего развития. Во-первых, художники стали экспериментировать с «нефиксированными смыслами» пейзажа, формируя его связи с современной реальностью и культурой, создавая единство концептуального и изобразительного. Во-вторых, мастера стали объединять материалы традиционной живописи *гунби* и методы пейзажа с готовыми изделиями, формируя связи с выставочным пространством. Хотя выразительный язык и формы претерпели изменения, в сущности произведений по-прежнему остались духовный мир и эстетика ученых-литераторов *вэньжэнь*, которые были характерны традиционной пейзажной живописи. К представителям указанных двух направлений исследования новой *гунби* относятся мастера Сюй Лэй (1963 г. рожд.) и Пэн Вэй (1974 г. рожд.).

Связь концептуальности и образности

Сюй Лэй как представитель искусства новой *гунби* в 1980-е гг. стал объединять визуальные элементы западного сюрреализма с традиционными чертами манеры *гунби*, сделав попытку противопоставить свое творчество доминирующему в то время реалистическому направлению. Ранним работам художника присущи элементы географической карты как символического начала, обеспечивающего связь с проблемами власти, войны, геополитики и национальной идентичности. Кроме того, в древние времена карты несли не только прикладную функцию, но считались предметами живописного искусства: они имели политическое значение, но в то же время стали истоком китайской пейзажной живописи *шаньшуй*. Тем не менее в картинах Сюй Лэя географическая карта не несет политического смысла, но лишь формирует пространственную структуру картины. Такой прием насыщенной и наполненной элементами композиции имеет явные отличия от традиционной живописи в манере *гунби*. В картине «Скольжение иллюзорного» (см. рис. 1) географическая карта представлена в основной части изображения в форме экрана: за счет упорядочения отношений между экраном и элементами спереди и сзади от него, формируется ощущение таинственности пространства. Экран как предмет традиционной китайской мебели используется как правило в личных жилых пространствах, однако карта или пейзаж на нем отражает внешний мир.



Рис. 1. Сюй Лэй. Скольжение иллюзорного. Цветная тушь, бумага. 55,5x116,5 см. 2003.

Сюй Лэй признался, что идея привнесения карты в живопись навеяна творчеством Яна Вермеера (Johan Vermeer, 1632–1675). Интересно, что в 9 из 36 картин художника присутствуют изображения карты, при этом голландские картографы XVII в. не делали четкого различия между живописью и картами – эта идея как нельзя лучше отвечала неоднозначным отношениям между картой и картиной в Китае. Здесь можно увидеть общую эмпирическую основу с философией Рене Декарта (Renatus Cartesius, 1596–1650), который указывал, что понимание внешнего мира осуществляется не через непосредственный чувственный опыт, а через духовное созерцание, т.е. для формирования способности познания внешнего мира требуется отделение от него внутреннего мира субъекта. Сюй Лэй как раз объединил внутреннее начало экрана (духовную составляющую) с картой, символизирующей внешний мир, напомнив зрителям о когнитивной связи между человеком и миром. Однако в отличие от живописи Яна Вермеера в творчестве Сюй Лэя практически не появляются персонажи, при этом суть символического повествования образуют животные. Такая творческая логика нарушает рационализм и эпистемологическую структуру картин Яна Вермеера, а сюрреалистические идеи позволяют передать оппозиционные отношения, объединяя в единое целое субъект и объект изображения.

После успешной интеграции личного внутреннего и внешнего миров, развивая идею использования картографических символов, Сюй Лэй посредством символики пейзажа перешел от внешнего к изучению внутренней диалектики субъекта и концепции *инь* и *ян*. В серии картин «*Ци* и сущность» Сюй Лэй разместил гору в центре картины, разделив ее горизонтальную плоскость на две части, что символизировало баланс *инь* и *ян*. Верхняя часть горного массива передана посредством туши в манере *се-и*, что позволяет отдалить изображение, а то время как вода в нижней части приближена к зрителю за счет манеры *гунби* – здесь между *се-и* и *гунби* будто достигается некоторое духовное равновесие.

В статье «Признаки переломной точки в истории развития новой *гунби*» Сюй Лэй отметил: «Меня не интересуют реалистичные вещи: синий цвет мрачен и спокоен, больше подходит для передачи атмосферы картины». Действительно, в то время в большинстве картин художник использовал синий цвет как основной. Однако в серии работ 2017 г. «Переплетенные горы» горы и камни, характерные традиционной китайской пейзажной живописи *шаньшуй*, уступили место цветами религиозной живописи Европы,

процветавшей с позднего Средневековья до эпохи Возрождения, в результате чего красный, синий, желтый и зеленый позволили создать некоторый сценический эффект. Например, в картине «Девять узоров» (см. рис. 2) девять частей разных оттенков формируют эгириновую гору, вокруг которой – деревья, характерные традиционной китайской пейзажной живописи, а также присущие итальянской живописи эпохи Возрождения.

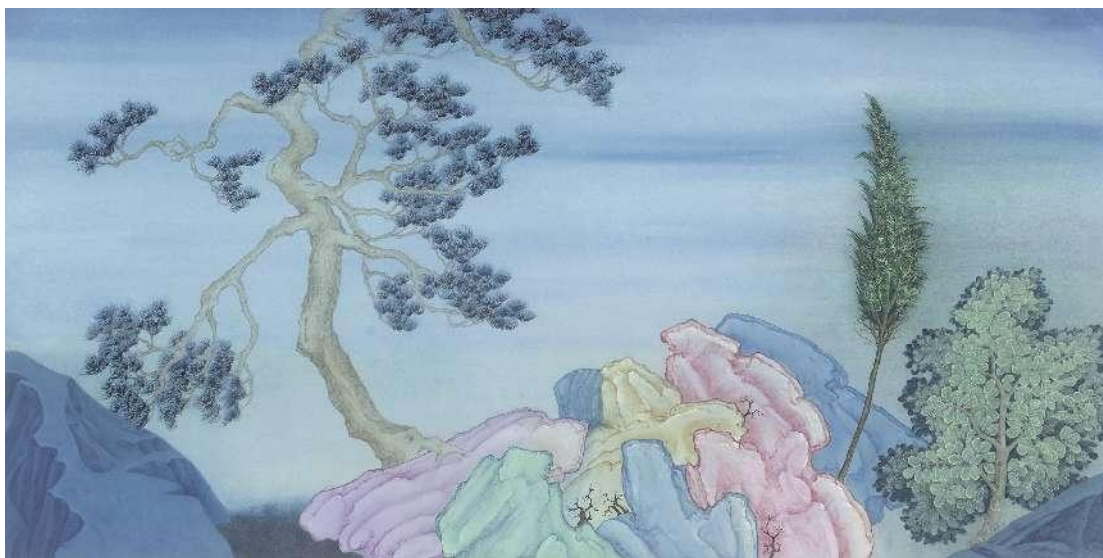


Рис. 2. Сюй Лэй. Девять узоров. 46,3 x 92,3 см. Бумага, краски. 2020.

Этот способ использования западных символов в традиционном китайском пейзаже – не каламбур и не противостояние. Напротив, Сюй Лэй в большей степени изучает, как можно объединить китайское и западное искусство и достичь баланса *инь* и *ян*. Именно так, благодаря собственному «цветовому бунту» Сюй Лэй осуществил переход от изучения внутреннего мира к исследованию внешнего и в то же время завершил современную трансформацию традиционной пейзажной живописи *гунби*.

Связь пространства, инсталляции и пейзажной живописи *гунби*

По мнению художницы Пэн Вэй, исторический женский костюм, современные модели и расшитая обувь – все это может быть использовано в качестве основы пейзажной живописи в манере *гунби*. Такое использование готовых изделий позволяет перенести пейзажную живопись с бумаги в трехмерное пространство. Однако в отличие традиционных пейзажей, изучающих философию неба, земли и человека или же имеющих духовное религиозное содержание, пейзажи Пэн Вэй в большей степени воплощают ее собственный уникальный женский взгляд на мир и имеют несколько интимный повествовательный характер. В серии работ «Инсталляции фигур» (см. рис. 3) Пэн Вэй использовала сюаньчэнскую бумагу для упаковки пластиковых женщин-манекенов из торговых центров, выполнив на ней изображения классических пейзажей в технике *гунби*.



Рис. 3. Житель империи Тан и осенний ландшафт. Бумага, тушь. Живописная инсталляция. 70x39x22 см.

Благодаря объемным формам пластиковых манекенов пейзажи и сами стали трехмерными, разрушив двухмерность живописной плоскости и потребовав уникальный способ восприятия. Подобный «фетишизм» нивелировал образ женщины как объекта потребления, в то же время обеспечил диалог между традиционной и современной культурой потребления, нарушил повествовательный характер времени и пространства в традиционной живописи *гунби*.

Помимо проблемы живописного пространства и гендерной идентичности еще одним направлением исследований Пэн Вэй является вопрос привнесения концепции «западного» в пейзажное творчество в манере *гунби* в Китае. С 2012 года Пэн Вэй стала привносить собственный повседневный опыт чтения в пейзажную живопись ученых-литераторов *вэньжэнь* и предприняла попытку объединить западную инсталляцию с живописью, чтобы противостоять шаблонности китайской пейзажной живописи. В серии работ «Письма издалека» (см. рис. 4 и 5) на свитках и листах альбома с помощью туши в манере *гунби* выполнены традиционные пейзажи. На свитках посредством каллиграфии почерком *кайшу* запечатлено значительное количество писем и дневниковых записей личного характера. Тем не менее тексты принадлежат не собственно автору, а взяты у западных мастеров – Винсента Виллема ван Гога (Vincent Willem van Gogh, 1853–1890) и Эжену Анри Полю Гогену (Eugène Henri Paul Gauguin, 1848–1903). В плане времени и пространства эти тексты удалены от современников. Несовпадение текста и изображения является некой естественной шуткой, будто в этот момент разрешается спор между Китаем и Западом, древностью и современностью.



Рис. 4. Пэн Вэй. Письма издалека. Джутовая бумага, деревянные ящики, шелковые ленты, свиток. 180x250 см. 2012-2014.



Рис. 5. Пэн Вэй. Письма издалека. Сюаньчэнская бумага, тушь. 70.7x37 см. 2014.

Пэн Вэй убеждена: «Только эти надписи являются свободными, настоящими и сиюминутными, полностью принадлежат мне и абсолютно отделены от изображения. Они требуют интерпретации (интерпретатор, несомненно, обнаружит двусмысленность между ними и изображениями), но при этом не ожидают интерпретации (лишь немногие внимательно читают надписи). В этом – еще одно несоответствие формы и содержания».

«Письма издалека» не были развернуты и экспонированы в выставочном зале, как традиционные пейзажные картины: большая часть свитков и альбомных страниц были перевязаны лентами и помещены в деревянные коробки, расставленные на длинном столе в выставочном пространстве. Эта форма, по-видимому, стала неким посланием для тех,

кто впервые встретился с ней, предоставив зрителям новый принцип осмотра, отличный от прежнего опыта. В то же время можно сделать вывод, что разнообразие и открытость постепенно становятся творческим трендом современной группы художников, работающих в манере новая *гунби*. По сравнению с более ранними поисками мастеров в данной области Сюй Лэй и Пэн Вэй имеют более широкое видение, а благодаря интеграции с элементами западного искусства, предоставляют возможности современного построения пейзажа в манере *гунби*.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лу Хун. Двадцатилетие современной живописи тушью шуймо. Чанша: Издательство изящных искусств провинции Хунань, 2002
2. Сюй Лэй. Собрание картин Сюй Лэя. Пекин: Издательство «Культура и искусство», 2013.
3. Сюй Лэй. Признаки переломной точки в истории развития новой гунби. Пекин: Пекинская бизнес-газета, 07.2016.
4. Хан Чуньсяо. Концептуальное преодоление границ: повторное утверждение рамок новой живописи гунби // Литература по изобразительному искусству, 2012. № 4. С. 12-15.
5. Чжу Чжу, Сюй Лэй. Бренное тело мира: запись интервью с Сюй Лэем // Восточное искусство, 2006. № 3. С. 100-115.
6. Пэн Вэй, Чжан Минь. Пэн Вэй покидает Родину // Оценка искусства, 2021. № 28. С. 84-91.
7. Ван Сяоли. Интеграция сущности, чувственности и рациональности: наблюдение за современным статусом женщин-художниц в области живописи тушью // Художественное обозрение, 2019. № 7. С. 9-12.

REFERENCES

1. Lu Hun. Dvadcatiletie sovremennoj zhivopisi tush'ju shujmo. Chansha: Izdatel'stvo izjashhnyh iskusstv provincii Hunan', 2002
2. Sjuj Ljej. Sobranie kartin Sjuj Ljeja. Pekin: Izdatel'stvo «Kul'tura i iskusstv», 2013.
3. Sjuj Ljej. Priznaki perelomnoj točki v istorii razvitija novoj gunbi. Pekin: Pekinskaja biznes-gazeta, 07.2016.
4. Han Chun'sjao. Konceptual'noe preodolenie granic: povtornoje utverzhdenie ramok novoj zhivopisi gunbi // Literatura po izobrazitel'nomu iskusstvu, 2012. № 4. Pp. 12-15.
5. Chzhu Chzhu, Sjuj Ljej. Brennoe telo mira: zapis' interv'ju s Sjuj Ljeem // Vostochnoe iskusstvo, 2006. № 3. Pp. 100-115.
6. Pjen Vjej, Chzhan Min'. Pjen Vjej pokidaet Rodinu // Ocenka iskusstva, 2021. № 28. Pp. 84-91.
7. Van Sjaoli. Integracija sushhnosti, chuvstvennosti i racional'nosti: nabljudenie za sovremennym statusom zhenshin-hudozhnic v oblasti zhivopisi tush'ju // Hudozhestvennoe obozrenie, 2019. № 7. Pp. 9-12.

Дин Хоубин

магистр

Цзянсуский педагогический университет

Dean Howbin

Master

Jiangsu Normal University

СТРУКТУРНЫЕ И СОДЕРЖАТЕЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ ДОИСТОРИЧЕСКОЙ, КЛАССИЧЕСКОЙ И СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКИ

Аннотация. Музыка является историческим видом искусства. Сегодня музыке, посвящено огромное количество теоретических и практических исследований, с помощью которых систематизируется научная информация позволяющая человеку прикоснуться к истории мировой и русской музыки. Музыка, сегодня высоко ценяемая черта известных ныне культур, она пронизывает многие аспекты повседневной жизни, играет множество ролей. Цель статьи является изучение особенности истории мировой и русской музыки. На основе цели сформированы следующие задачи:

1. Изучить доисторический период развития музыки и ее место в развитии культуры.

2. Определить общую характеристику музыки древнего времени и эпохи средневековья.

3. Охарактеризовать влияние социально-экономических факторов на развитие музыкальной культуры.

4. Рассмотреть технологические инновации и их влияние на музыкальное творчество.

Гипотеза исследования: время влияет на ход истории мировой и русской культуры.

Методы исследования: анализ научной психологической литературы, направленный на осмысление существа изучаемых явлений; синтез, обобщение, сравнение, систематизация полученных данных.

В ходе статьи будут определены основные структурные и содержательные компоненты истории мировой и русской культуры.

Ключевые слова: музыка, культура, нотная грамота, музыкальная специфика, социально-экономический фактор.

STRUCTURAL AND SUBSTANTIVE ASPECTS OF PREHISTORIC, CLASSICAL AND MODERN MUSIC

Annotation. Music is a historical art form. Today, a huge amount of theoretical and practical research is devoted to music, with the help of which scientific information is systematized, allowing a person to touch the history of world and Russian music. Music, a highly valued feature of modern cultures, permeates many aspects of everyday life and plays many roles. The purpose of the article is to study the features of the history of world and Russian music. Based on the goal, the following tasks were formed:

1. Study the prehistoric period of the development of music and its place in the development of culture.

2. Determine the general characteristics of the music of ancient times and the Middle Ages.

3. Characterize the influence of socio-economic factors on the development of musical culture.

4. Consider technological innovations and their impact on musical creativity.

Research hypothesis: time influences the course of the history of world and Russian culture.

Research methods: analysis of scientific psychological literature aimed at understanding the essence of the phenomena being studied; synthesis, generalization, comparison, systematization of the obtained data.

During the article, the main structural and content components of the history of world and Russian culture will be identified.

Keywords: music, culture, musical notation, musical specifics, socio-economic factor.

Ричард Джеймс Берджесс в своей книге «История создания музыки» делает ясное и точное заявление, в котором утверждает, что мы не знаем, когда люди впервые начали создавать музыку. Однако существует несколько теорий, связанных с природой, которые имеют смысл. Греческий философ Аристотель сказал, что «звук - это движение воздуха и, исходя из этого человек с большой долей вероятности, может предположить, что духовые инструменты были первым, изготовленным вручную источником получения удовольствия от звука» [3, с. 54].

Когда речь заходит о превосходстве человека в области музыки, это запечатлевается в истории развития человеческой цивилизации в древние времена, когда каждая формирующаяся нация начинала развивать свои собственные традиции.

Происхождение нотной грамоты имеет древние корни. Самые ранние свидетельства нотации были обнаружены в Вавилоне и относятся к 1400 году до нашей эры. У древних греков была своя собственная система, по крайней мере, с 6 века до нашей эры. Перенесемся к Гвидо д'Ареццо, который изобрел современную систему нотной грамоты примерно в 1000 году [10].

Древняя музыка Европы и Азии. Первое в истории музыкальное произведение, написанное клинописью, датируется 3400 годами. Изучая древние культуры, исследователи обнаружили рисунки музыкальных инструментов.

Средневековье. В это время появилась музыка в виде песнопений, или знаменитого григорианского хора, написанного папой Григорием Великим около 540-604 годов нашей эры. Инструментами, использовавшимися в этот период, были флейты, арфы, лютни, барабаны и цимбалы. От Ренессанса к современной электронной музыке. Композиторы эпохи Возрождения и классики, такие как Бах и Вивальди, проложили путь для оперы, а композиторы-романтики, такие как Моцарт и Бетховен, создали произведения искусства.

Изучая поведение некоторых существующих племен, мы можем сделать вывод, что даже в самых простых формах жизни общества музыка играет важную роль. Вероятно, это было верно и для наших предков. Доисторические мужчины и женщины, вероятно, начали заниматься музыкой как способом подражания звукам природы, либо по религиозным соображениям, либо для развлечения. Первым музыкальным инструментом, который когда-либо использовался, вероятно, был человеческий голос.

Важным этапом в развитии музыкальной культуры была древнегреческая эпоха, когда музыка приобрела систематическую форму [2].

Музыка и звук, являясь специфическим резонатором природы, вызывают глубокие чувства, отражая движение мирового бытия. Природа музыки выходит далеко за рамки традиционного философского, культурного и искусствоведческого анализа; она характеризуется исключительным полиморфизмом и многофункциональностью. В

контексте элементов древних знаний музыка является основой для углубленного изучения культурно-исторического континуума, где можно найти ответы на актуальные вопросы мировоззрения.

С древних времён музыка признавалась важнейшим искусством, символизирующим эстетическую красоту и духовные стремления общества. Различные культуры приписывали создание музыки мифологическим существам и божествам, например, Аполлону, богу искусства и музыки в древнегреческой мифологии: «изображения Аполлона с музыкальным инструментом подчёркивают центральное место музыки в духовной жизни древних греков» [7, с. 485].

Музыкальная культура Древней Греции занимает особое место в истории музыки. Этот период характеризуется как время интенсивного развития музыкального искусства, когда были заложены фундаментальные принципы музыкальной теории [8].

В эпоху Средневековья, музыкальная практика была разделена на две ветви: духовную и светскую. Духовная музыка, олицетворяющая собой религиозный дух того времени, нашла свое выражение в гимнах, мессах и других церковных произведениях [11].

Влияние Церкви на средневековую музыку трудно переоценить, поскольку она сыграла значительную роль в формировании и эволюции музыкальных практик в этот период. Католическая церковь была не только важным покровителем музыки, но и движущей силой в установлении музыкальных традиций и распространении музыкальных знаний.

Одним из наиболее ярких примеров влияния Церкви на средневековую музыку является развитие и стандартизация григорианского песнопения. Церковь сыграла важную роль в развитии средневековой нотной грамоты и теории музыки. Ранние формы нотной грамоты, такие как неймы, были разработаны для облегчения запоминания и исполнения духовной музыки.

В сфере светской музыки также прослеживается влияние Церкви. Многие светские музыканты, такие как менестрели и трубадуры, познакомились с духовной музыкой благодаря участию в церковных службах или обучению в учебных заведениях, спонсируемых церковью.

Светская музыка той же эпохи была представлена разнообразными жанрами, включая творчество трубадуров, трюверов и миннезингеров. Эти произведения воспевали любовь, рыцарские подвиги и повседневную жизнь, исполнялись на языках народов Европы и отражали культурные традиции и особенности каждого народа [9].

Таким образом, в древние времена музыка была неотъемлемой частью ритуалов, праздников и рассказывания историй. Средневековый период был интересным периодом для музыки и мелодий с новыми подходами к инструментальной музыке, григорианскому хоралу и светской вокальной музыке.

В контексте изучения музыкальной науки, социально-экономические аспекты играют важную роль в развитии музыкальной культуры, оказывая существенное воздействие на ее формирование и трансформацию. Аналитический подход к изучению этих факторов раскрывает фундаментальные основы и динамику эволюции музыкального искусства [1].

Таким образом, исследование влияния социально-экономических факторов и национальной культуры на музыкальную среду позволяет глубже понять механизмы формирования и развития музыкального искусства в разных исторических периодах и контекстах общественной жизни [13].

Технологические инновации играют важную роль в развитии и трансформации музыкального творчества. Современные артисты и музыканты активно экспериментируют с новыми формами и звучанием [14].

Одним из значительных направлений в развитии музыкальной индустрии является использование искусственного интеллекта (AI) в создании музыки. Современные технологии позволяют компьютерам анализировать звуковые данные, создавать мелодии, генерировать музыкальные композиции и даже имитировать стиль известных музыкантов [1].

Кроме того, современные художники и музыканты активно используют различные музыкальные технологии для творческого процесса [9].

Таким образом, технологические инновации оказывают существенное влияние на развитие современного музыкального искусства, способствуя расширению границ творчества и появлению новых музыкальных течений и направлений.

Технологические инновации играют важную роль в развитии и трансформации музыкального творчества. В рамках музыкальной науки, современные исполнители и композиторы неустанно исследуют новаторские подходы и звуковые палитры, внедряя прогрессивные технологии в творческий процесс [7].

В современной эпохе, когда музыкальная арена испытывает непрерывное влияние технологических инноваций, для музыкантов осведомленность об этих новшествах становится жизненно важной. Это не просто вопрос выбора, а скорее необходимость, диктуемая острой конкуренцией.

В контексте изучения эволюции музыкальной науки, технология дополненной реальности представляет собой инновационное дополнение к реальному миру, обогащая его цифровыми элементами. Это позволяет исполнителям создавать неповторимые интерактивные шоу во время своих выступлений.

В рамках текущего исследования прогресса в музыкальной науке, стоит особо отметить, что технологии виртуальной и дополненной реальности открывают новые перспективы для вовлечения аудитории, тем самым расширяя представления о музыкальном искусстве [12].

С увеличением доступности этих технологий, все больше художников получают возможность внедрять их в свои творческие и маркетинговые стратегии, что способствует развитию их уникального стиля. По мере того как эти инструменты совершенствуются, они неизбежно продолжают трансформировать концертные мероприятия, делая их более взаимодействующими и индивидуализированными.

В рамках исследования прогрессивных изменений в музыкальной науке, стоит особо выделить роль невзаимозаменяемых токенов (NFT) как инновационного инструмента для монетизации творчества музыкантов. NFT представляют собой уникальные цифровые активы, чья подлинность и уникальность гарантированы блокчейн-технологией.

Продажа NFT позволяет артистам создавать ограниченное предложение и повышать ценность своего цифрового контента, который без этого мог бы быть легко скопирован и распространён без вознаграждения.

В дискурсе развития музыкальной науки, особое внимание заслуживает вопрос интеграции блокчейна и криптовалют в музыкальную сферу. Несмотря на очевидные преимущества, такие как финансовая выгода для исполнителей, этот процесс сопряжен с определенными трудностями: технологическими барьерами и нестабильностью рынка.

В контексте исследования эволюции музыкальной науки, интеллектуальные музыкальные инструменты, стоящие в авангарде концепции Интернета музыкальных вещей (IoMT), оборудованы датчиками и возможностями подключения, что способствует более интуитивному и гибкому исполнению.

В рамках изучения прогресса музыкальной науки, стоит особо выделить расширение Интернета музыкальных вещей (IoMT) на сегмент носимых устройств. С

развитием IoT, наблюдается тенденция к демократизации процесса музыкального производства, делая изысканные музыкальные формы выражения доступными широкому кругу лиц.

В контексте эволюции музыкальной науки, примечательно влияние искусственного интеллекта (AI) на процесс создания музыки. Благодаря передовым технологиям, компьютеры способны анализировать аудиоданные, компоновать мелодии, генерировать музыкальные произведения и даже воспроизводить стилистические особенности знаменитых исполнителей.

С развитием времен, музыкальные жанры приобрели большую сложность и разнообразие, став зеркалом культурных и социальных трансформаций. Исторические эпохи породили множество новых стилей, которые рассказывали о важнейших событиях, эмоциях и идеях своего времени [1].

В заре XX века, музыкальный мир вступил в эпоху глубоких трансформаций. Прогресс в технологической сфере, социокультурные динамики и политические изменения оказали неоспоримое воздействие на музыкальное творчество. В этот период зародились и начали набирать популярность новые музыкальные направления, включая джаз, блюз, рок-н-ролл и кантри, которые завоевали сердца молодежи и широких слоев населения. Эти жанры стали символом музыкального разнообразия и отражением эпохи, её настроений и стремлений молодого поколения.

Так, эволюция музыкальных жанров отображает ключевую роль музыки в истории, подчеркивая её связь с социокультурными процессами и духом времени. Каждый новый жанр и стиль вносит свой вклад в музыкальное искусство, расширяя его возможности и открывая перед творцами новые горизонты для экспериментов.

Технологические новшества играют значительную роль в развитии музыкального искусства на современном этапе, способствуя возникновению новаторских музыкальных течений и направлений, что, в свою очередь, расширяет творческие границы и предоставляет неограниченные возможности для музыкального выражения.

История русской музыки богата и уникальна, она оказывает существенное влияние на мировое музыкальное наследие. Одной из ключевых особенностей русской классической музыки является использование народных мотивов, что придает ей неповторимый колорит и выделяет среди других школ композиторского мастерства [3].

Период расцвета русской классической музыки пришелся на первую половину XIX века и связан с Михаилом Ивановичем Глинкой, который считается первым русским композитором мирового значения. Традиции Глинки были продолжены такими композиторами, как Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков. Очень часто композиторы обращались к русской истории и фольклору: «Борис Годунов», «Хованщина»; «Князь Игорь»; «Снегурочка».

Величайшим композитором в истории русской и мировой музыки был Петр Ильич Чайковский, создатель лучших опер, балетов, симфонических и камерных произведений. Неотъемлемой частью развития музыкальной культуры и ее прямым следствием стала мировая известность российских мастеров музыкального театра - оперы и балета. Петербургский Мариинский театр и Большой театр в Москве заняли лидирующие позиции среди музыкальных театров [15].

Важно отметить, что разнообразие жанров и стилей в русской музыкальной истории способствовало развитию музыкальной культуры как целого. Эволюция музыкальных течений, от духовной музыки до симфонических произведений и оперы, открывала новые горизонты и вдохновляла композиторов на творчество [2].

Исследование истории мировой и русской музыки представляет собой увлекательное путешествие сквозь времена и культуры, позволяя нам погрузиться в

богатство музыкального наследия человечества. Изучение доисторической музыки открывает нам взгляд на её фундаментальную роль в формировании культурных традиций разнообразных народов. Музыка, как верный спутник человечества, сопровождала его на протяжении всей истории, становясь отражением его эмоций и переживаний.

В этом исследовании эволюция и развитие музыки были объяснены путем перехода от утверждений исследователей о естественном производстве звуков к древним временам, когда различные убеждения и мифологии так или иначе формировали концепцию появления музыки.

Сравнивая концепцию с истоков до наших дней, можно увидеть большую, даже колоссальную разницу, но в результате музыка остается сферой деятельности, которая меняется с развитием человеческих цивилизаций, то есть с каждым когнитивным достижением человека музыка предстает в новом свете усовершенствованная форма, доказательства этого приведены в данном исследовании, - от мифологических верований до искусственного Интеллекта, способного воспроизводить и комбинировать звуки без участия музыкальных инструментов. Важно, что традиционная форма этого искусства должен оставаться неизменным, поскольку музыка обеспечивает не только приятные мелодии, но и потому, что презентация должна соответствовать состав, и одной из стран, которая ведет в этой области сохранения традиций.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акрамова, С. Х. Музыкальная культура эпохи средних веков и нового времени в историко-литературных источниках / С. Х. Акрамова // Ученые записки Худжандского государственного университета им. академика Б. Гафурова. Серия гуманитарно-общественных наук. – 2017. – № 1(50). – С. 11-14.
2. Алпатова, А. С. История музыки. Архаика в мировой музыкальной культуре: Учебник / А. С. Алпатова, В. Н. Юнусова. – 2-е изд. – Москва: Издательство Юрайт, 2019. – 247 с.
3. Бельтюков, А. О. Тенденции развития музыкальной культуры европейского типа в XXI веке / А. О. Бельтюков // Лики культуры в эпоху социальных перемен: Материалы Всероссийской с международным участием научной конференции, Екатеринбург, 23–24 марта 2018 года / Под ред. Н.Б. Кирилловой. – Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет, 2018. – С. 52-55.
4. Браудо, Е. М. История музыки: учебник / Е. М. Браудо. – 2-е изд. – Москва: Издательство Юрайт, 2024. – 463 с.
5. Васильченко, Е. В. Звук в системе культуры мировых цивилизаций. Часть I: Учебное пособие / Е. В. Васильченко. – Москва: Российский университет дружбы народов, 2013. – 236 с.
6. Глушкова, О. Р. Особенности становления и развития образовательной деятельности Московской консерватории со времени основания и до рубежа XIX и XX столетий / О. Р. Глушкова // Музыкальное искусство и образование. 2020. – Т. 8, № 1. – С. 131-148.
7. Клюев, А. С. Русская философия музыки: исторический этюд / А. С. Клюев // Национальная идентичность сквозь призму диалога культур. Исследования в области гуманитарных наук в ибероамериканском и российском научном пространстве: материалы III Международного конгресса, Ростов-на-Дону - Кадис, 28–30 сентября 2017 года. – Ростов-на-Дону - Таганрог: Южный федеральный университет, 2020. – С. 483-487.
8. Краснобаев, Б. И. Очерки истории русской культуры XVIII века / Б. И. Краснобаев. – М., 1987. – 319 с.

9. Лань И, Анисимова, О. Л. Влияние инновационных технологий на музыкальную культуру / И. Лань, О. Л. Анисимова // Наука. Искусство. Культура. – 2023. – №2 (38). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vliyanie-innovatsionnyh-tehnologiy-na-muzykalnuyu-kulturu> (дата обращения: 10.07.2024).
10. Пашина, О. С. Из истории формирования жанров в русской музыке / О. С. Пашина // Вестник КрасГАУ. – 2009. – № 11(38). – С. 202-208.
11. Смирнова, А. Д. Формирование музыкальной культуры детей дошкольного возраста / А. Д. Смирнова // Современная наука: актуальные вопросы и перспективы развития: Материалы Международной (заочной) научно-практической конференции, София, Болгария, 23 декабря 2017 года / под общей редакцией А.И. Вострецова. – София, Болгария: Научно-издательский центр "Мир науки" (ИП Вострецов Александр Ильич), 2017. – С. 635-638.
12. Сохибов, А. И. Историческое формирование образования в музыкальной деятельности и музыкальной культуре / А. И. Сохибов // Вестник науки. – 2021. – Т. 1, № 10(43). – С. 19-24.
13. Теория и методика общего и профессионального образования: музыка и изобразительное искусство / А. А. Коновалов, Т. Г. Мариупольская, Л. А. Рапацкая [и др.]. – Москва: Московский педагогический государственный университет, 2021. – 256 с.
14. Холопова, В. Н. Теория музыкального содержания как наука / В. Н. Холопова // Проблемы музыкальной науки. – 2007. – № 1(1). – С. 15-25.
15. Шкарупа, Г. А. История русской народной музыки / Г. А. Шкарупа // Гуманитарные науки в современном вузе: вчера, сегодня, завтра: материалы IV международной научной конференции, Санкт-Петербург, 10 декабря 2021 года. Том 3. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, 2021. – С. 823-830.

REFERENCES

1. Akramova, S. Kh. Musical culture of the Middle Ages and modern times in historical and literary sources / S. Kh. Akramova // Scientific notes of Khujand State University. Academician B. Gafurov. Humanities and Social Sciences Series. – 2017. – No. 1(50). – Pp. 11-14.
2. Alpatova, A. S. History of music. Archaic in world musical culture: Textbook / A. S. Alpatova, V. N. Yunusova. – 2nd ed. – Moscow: Yurayt Publishing House, 2019. – 247 p.
3. Beltyukov, A. O. Trends in the development of musical culture of the European type in the XXI century / A. O. Beltyukov // Faces of culture in the era of social change: Materials of the All-Russian scientific conference with international participation, Yekaterinburg, March 23–24, 2018 / Pod ed. N.B. Kirillova. – Ekaterinburg: Ural State Pedagogical University, 2018. – Pp. 52-55.
4. Braudo, E. M. History of music: textbook / E. M. Braudo. – 2nd ed. – Moscow: Yurayt Publishing House, 2024. – 463 p.
5. Vasilchenko, E. V. Sound in the cultural system of world civilizations. Part I: Textbook / E.V. Vasilchenko. – Moscow: Peoples' Friendship University of Russia, 2013. – 236 p.
6. Glushkova, O. R. Features of the formation and development of educational activities of the Moscow Conservatory from the time of its founding to the turn of the 19th and 20th centuries / O. R. Glushkova // Musical art and education. 2020. – Т. 8, No. 1. – Pp. 131-148.
7. Klyuev, A. S. Russian philosophy of music: a historical study / A. S. Klyuev // National identity through the prism of the dialogue of cultures. Research in the field of humanities

- in the Ibero-American and Russian scientific space: materials of the III International Congress, Rostov-on-Don - Cadiz, September 28–30, 2017. – Rostov-on-Don - Taganrog: Southern Federal University, 2020. – Pp. 483-487.
8. Krasnobaev, B. I. Essays on the history of Russian culture of the 18th century / B. I. Krasnobaev. – M., 1987. – 319 p.
 9. Lan I, Anisimova, O. L. The influence of innovative technologies on musical culture / I. Lan, O. L. Anisimova // Science. Art. Culture. – 2023. – No. 2 (38). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vliyanie-innovatsionnyh-tehnologiy-na-muzykalnuyu-kulturu> (access date: 07/10/2024). Pashina, O. S. From the history of the formation of genre in Russian music / O. S. Pashina // Bulletin of KrasGAU. – 2009. – No. 11(38). – Pp. 202-208.
 11. Smirnova, A. D. Formation of musical culture of preschool children / A. D. Smirnova // Modern science: current issues and development prospects: Materials of the International (correspondence) scientific and practical conference, Sofia, Bulgaria, December 23, 2017 / under the general editorship of A.I. Vostretsova. – Sofia, Bulgaria: Scientific Publishing Center “World of Science” (IP Vostretsov Alexander Ilyich), 2017. – Pp. 635-638.
 12. Sokhibov, A. I. Historical formation of education in musical activity and musical culture / A. I. Sokhibov // Bulletin of Science. – 2021. – T. 1, No. 10(43). – Pp. 19-24.
 13. Theory and methodology of general and vocational education: music and fine arts / A. A. Konovalov, T. G. Mariupolskaya, L. A. Rapatskaya [and others]. – Moscow: Moscow Pedagogical State University, 2021. – 256 p.
 14. Kholopova, V. N. Theory of musical content as a science / V. N. Kholopova // Problems of musical science. – 2007. – No. 1(1). – Pp. 15-25.
 15. Shkarupa, G. A. History of Russian folk music / G. A. Shkarupa // Humanities in a modern university: yesterday, today, tomorrow: materials of the IV international scientific conference, St. Petersburg, December 10, 2021. Volume 3. – St. Petersburg: St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design, 2021. – Pp. 823-830.

Мохаммед Ариан Абдальрахман Мохаммед

аспирант

ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»,
преподаватель университета искусств Сулеймании
e-mail: aryan.abdulrahman@bk.ru

Научный руководитель - кандидат искусствоведения,
профессор кафедры искусствоведения

ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»
Ю. И. Арутюнян
e-mail: arutyunyanji@yandex.ru

Mohammed Arian Abdalrahman Mohammed

Postgraduate student

St. Petersburg State Institute of Culture",
Lecturer at the University of Arts Sulaymaniyah
Scientific supervisor - Candidate of Art History,
Professor of the Department of Art History
St. Petersburg State Institute of Culture
Yu. I. Arutyunyan

ИСТОРИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В ИРАКСКОМ КУРДИСТАНЕ С ДЕСЯТИЛЕТИЯ (1970 Г.) ДО НАШИХ ДНЕЙ

Аннотация. Из-за своей древней истории и своего статуса части Ирака, Курдистан постоянно находился под воздействием различных исторических событий и постепенно изменялся, особенно с художественной точки зрения, в соответствии с духом времени. Однако здесь мы собираемся обсудить историю визуальных искусств после 1970-х годов в этом регионе. Начало нового движения в искусстве в Курдистане, особенно в живописи и скульптуре, было движением, которое черпало свои корни от эпохи Возрождения в Европе до различных современных подходов. Позднее, из-за миграции и проникновения технологий, художники смогли более тесно ознакомиться с современным искусством и использовать его в своих произведениях.

Ключевые слова: Ирак, Курдистан, визуальное искусство, Возрождения.

HISTORY OF FINE ARTS IN IRAQI KURDISTAN FROM THE DECADE (1970) TO THE PRESENT DAY

Abstract .Due to its ancient history and its status as part of Iraq, Kurdistan has been constantly exposed to various historical events and has evolved over time, particularly in terms of art. However, what we want to discuss here is the history of visual arts after the 1970s in this region. The beginning of the new art movement in Kurdistan, especially in painting and sculpture, was a movement that drew inspiration from the European Renaissance to various modern approaches. Later on, due to migration and the influence of technology, artists were able to become more familiar with contemporary art and incorporate it into their works.

Keywords: Iraq, Kurdistan, visual art, Renaissance.

История изобразительного искусства в Курдистане, который является частью современного Ирака, имеет очень древнюю историю, но из-за различных политических и окружающих условий большая часть этих ресурсов была потеряна, поэтому установление

точной истории искусства в этом регионе очень затруднительно; то, что есть, основано на немногих письменных источниках и оставшихся записях, а также на рассказах более старших и опытных людей, кроме того, все существующие источники по истории курдской цивилизации в основном посвящены политическим вопросам, что является результатом политических проблем народа курдов и продолжающихся исторических проблем до наших дней.

Путь инновации в визуальном искусстве Курдистана начался с начала XX века, так как с тех пор произошли несколько кардинальных изменений в карте Курдистана и социальной и политической жизни этого региона. С тех пор также появились термины инновации и реформизма и модернизм среди поэтов, критиков и писателей курдов.

Одной из причин возникновения современного искусства в Курдистане является то, что многие люди этого региона стали беженцами из других стран из-за войн, что привело к изучению новых и современных искусств и техник из этих стран, это заставило курдских художников понять ценность своей национальной культуры и более усердно для нее трудиться, а также создавать свои художественные произведения, используя идеи и техники Запада. В начале своего творчества курдские художники создавали свои произведения в форме украшательных картин. Целью такого вида произведений было передача поэтического духа и выражение курдской культуры. Этот вид искусства играл важную роль в национальных художественных событиях и фольклоре.

Один из самых выдающихся художников того времени, Хасан Фалах (1910, Сулеймания - 1976, Багдад), был художником и каллиграфом из Сулеймании и считается первым современным художником из этого города. Он также был одним из выдающихся художников в области живописи в Южном Курдистане. Он владел русским, арабским, английским, персидским и турецким языками. Его картины были представлены в Сулеймании, Багдаде, Иране, Сирии и Советском Союзе, и он рисовал с другим художником Азизом Салимом (1917-2003), на стенах домов и кафе. [1, с. 100]

Позже появился художник Дэниел Кассаба, даты рождения и смерти которого неизвестны. Он был первым современным художником в Ираке и Курдистане, родом из Эрбила. Поскольку он был евреем, ему уделяли недостаточное внимание, и поэтому его картины хранятся в музеях Багдада, и посещение их запрещено. В начале своей карьеры он копировал картины известных художников, но позже начал создавать собственные произведения. Большинство его работ были в стиле академического реализма, и представляли собой сцены из курдской жизни.

Если перейти к последующим годам, можно упомянуть выдающегося художника Бади Бабаджана (1923-1996). Этот художник из города Киркук, окончил Институт изящных искусств в Багдаде в 1951 году. Благодаря своему мастерству в дизайне и каллиграфии в 1973 году он четыре года преподавал каллиграфию и дизайн в Институте изящных искусств в Багдаде. Работал во многих областях, включая портретную живопись известных курдских поэтов, дизайн иракских монет, дизайн обложек книг и т. д. Он один из тех художников, который оказал наибольшее влияние на изменение стилей и подходов в визуальном искусстве среди художников после него. [2, с. 11-12] (ил. 1)



Рис. 1. Портрет великого курдского поэта Махви, написанный Бади Бабаджабом в 1971 году для книги Алаеддина Саджади «История курдской литературы».

Позже появился художник Халид Саид, он родился в 1927 году и умер в 1996 году. Он первый курдский художник, который объединил европейское и курдское искусство. В 1956 году окончил Институт изящных искусств в Багдаде. В 1957 году, вместе с несколькими другими (Рафик Чалак, Мохаммед Салих Дилан, Азад Шоуки и т. д.), основал Общество изящных искусств в Сулеймании. Через год после этого он отправился в Италию вместе с делегацией для продолжения образования, и в 1963 году закончил Академию изящных искусств в Риме по специальности сценография. [1, с. 109] Еще одним из талантливых учителей того времени был известный Камил Ахмед Маруф, который родился в 1939 году в Сулеймании. Этот художник имел изысканный и отличительный классический стиль и работал в области скульптуры и живописи. Хотя количество его произведений в целом невелико, он все же проявил уникальные способности к творчеству, что является безусловным достижением в курдском искусстве. [3, с. 47] (ил. 2)

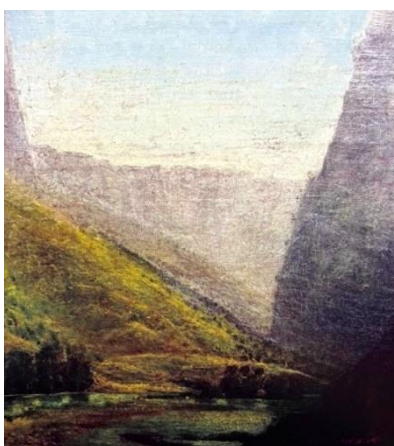


Рис. 2. Камил Ахмед Маруф. Природа Курдистана. 1973. Масляная краска на холсте. Размер (27x31)см.

В 1958 году была открыта Академия изящных искусств в Багдаде, которая стала важным фактором в развитии современного искусства по всему Ираку. Первым курдским студентом, который учился там, был Али Джула. Позже к нему присоединились другие художники, такие как Атта Казаз, Али Карим и т. д., которые вернулись в Курдистан после окончания обучения и открыли там институты и академии искусств. Художники (Лале Абде, Семко Тофик, Асо Садык, Атта Казаз и др.), известные как группа

художников 1970-х годов, поехали учиться искусству в европейские страны, особенно в Италию. Хотя эти художники по ряду причин, связанных с политической ситуацией в Курдистане, не смогли вовремя вернуться в страну, они в той или иной степени смогли повлиять на искусство Курдистана.

В середине 1970-1980-х годов курдские художники в основном работали в академическом реализме, но затем постепенно искусство модерна начало занимать своё место в произведениях искусства в Курдистане, особенно подходы кубизма, экспрессионизма, сюрреализма и позднее абстракционизма. [4, с. 28]

Первыми художниками, которые активно работали в этом направлении, были Азад Шоуки и Халид Саид, а затем появились Исмаил Хаят и Рамзи Кутб ад-Дин, которые в большей степени сочетали абстрактный экспрессионизм с курдской культурой. Сначала они копировали всемирно известные картины, затем постепенно овладели этими стилями и смогли создавать уникальные современные художественные произведения. [6] (ил. 3)

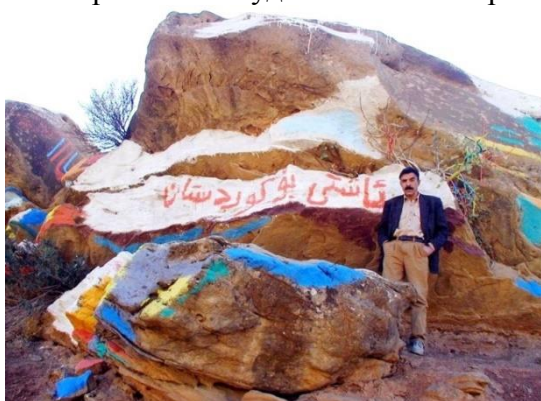


Рис. 3. Исмаил Хаят. Мирный проект (Дегала). 2001.

После основания Института изящных искусств в Сулеймании в 1980 году студенты со всего Курдистана стали приезжать туда для изучения искусства. Это был хороший старт для знакомства студентов с академическим искусством и современными подходами, так как до того времени художники в основном работали самоучками. Таким образом, изобразительное искусство в Курдистане продолжало развиваться вплоть до восстания в Курдистане в 1991 году, когда двери в Европу снова открылись для курдов. После этого другие художники эмигрировали за границу, и благодаря прямому и мощному влиянию спутникового телевидения и интернета, художественная сфера Курдистана оказалась под прямым влиянием европейских стран. Таким образом, после 1995 года современное искусство постепенно развивалось в Курдистане, хотя элементы этого искусства уже существовали в работах некоторых художников ранее. Однако именно после указанных лет оно начало широко распространяться в Курдистане.

Одним из выдающихся художников того времени был Али Латиф (1944-2009), художник из города Сулеймания. Он был одним из самых активных художников в области искусства в Курдистане. Помимо искусства, он активно занимался футболом, баскетболом, лёгкой атлетикой и волейболом, а также был судьёй высшей категории по футболу и баскетболу в Курдистане. В начале своей карьеры он работал в стиле реализма, особенно акварелью, но в 1980-х годах постепенно начал включать кубизм в свои работы. Затем, в 1990 году, благодаря поездкам за границу и приобретению нового опыта в области искусства, он стал больше склоняться к абстракционизму, особенно к абстрактному экспрессионизму. [7] (ил. 4) На более поздних этапах своей работы этот художник больше стремился к упрощению и линеаризации фигур, пытаясь сделать формы неясными и расплывчатыми. Этот прием также можно наблюдать в работах выдающегося

нидерландского художника Виллема де Кунинга. В большинстве своих работ он использует три основных цвета (красный, синий и жёлтый).



Рис. 4. Али Латиф

Одним из самых известных курдских художников 1970-х годов в Иракском Курдистане является Лале Абде (1947 г.р.). В 1970 году он завершил своё академическое образование в Италии, а в 1978 году получил золотую медаль на Академической выставке в Италии. [4, с. 100] В начале своего художественного пути в его произведениях фигурируют определенные фигуры, на которых преобладает синий цвет. Эти работы указывают на массовые убийства, жертвы и многочисленные трагедии курдского народа. Однако после 1990-х годов его работы значительно изменились: фигуры, истории и исторические повествования постепенно исчезли, уступив место абстракции и смешению цветов. Он один из курдских художников, который всегда стремился донести послание себя и своих соотечественников до мировой общественности через свои картины. Его картины также постоянно способствовали взаимопроникновению культур. (ил. 5)



Рис. 5. Лале Абде. Миссиология Гильгамеша. Масляная краска на холсте. 2005.

Одним из выдающихся курдских художников и писателей в области искусства и истории искусства является Вахби Расул (1963 г.р.), который в 1986 году окончил Академию изящных искусств в Багдаде. В 2008 году он получил степень магистра в

области изящных искусств в Университете Сулеймании, на факультете изящных искусств. Был преподавателем в Университете изящных искусств в Сулеймании и в настоящее время преподает в Институте изящных искусств в Сулеймании. С 1976 по 2008 год он получил 12 дипломов в области искусства, писательства и художественной критики из различных институтов как внутри страны, так и за рубежом. [8]

Одним из самых известных современных курдских художников, особенно в области живописи, является Хайри Адам, который родился в 1981 году в городе Дахук на севере Курдистана. В 2001 году он окончил Институт изящных искусств в Дахуке с дипломом по живописи, и в 2008 году получил степень бакалавра живописи на факультете изящных искусств Университета Салахаддина в Эрбиле. В течение семи лет он работал учителем искусства в различных школах, включая Институт изящных искусств в Дахуке, Курдистан. В 2012 году поступил в Университет искусств в Сан-Франциско, Калифорния, где получил степень магистра в области современного реализма как фигуративный художник. [9] Цель его картин – подчеркнуть дух курдской женщины в традиционной одежде. Его намерение – изобразить связь курдских женщин с женской одеждой в обществе. Это достигается путем освещения традиционной одежды курдских женщин и значения цветов и символов одежды, которые имеют различные формы, стили, узоры и социальное значение. Помимо символических значений, дизайн одежды создает внутреннее выражение, которое часто игнорируется курдской культурой. (ил. 6)



Рис. 6. Хайри Адам. Оранжевая дама на закате. Масляная краска на холсте. 2023. Размер (100x70)см.

После войны между США и Ираком в 2002 году Курдистан, как и другие регионы Ирака, постепенно начал развиваться, и возможность возвращения художников в Курдистан снова стала реальной. Это способствовало большему взаимодействию курдских художников с художниками из других стран. В эти годы, благодаря воспитанию молодых талантов в художественных школах и университетах, а также деятельности художников, недавно вернувшихся из Европы и США, и публикации периодических изданий, поддерживающих новую поэзию и живопись, современное движение начало развиваться. Постепенно оно нашло отклик среди людей, собрало вокруг себя множество сторонников и получило поддержку правительства.

Активных художников этого периода можно разделить на три группы: модернисты, традиционалисты и умеренные.

Активные модернисты: Халгурд Ахмед, Ренж Хикмат, Ахмед Набаз, Наз Хаким, Хива К, Зана Нузад, Ширван Хан, Карзан Ахмед, Нермин Мустафа, Сакар Сулейман, Аван Анвар, Химен Хамид и другие.

Активные традиционалисты: Джаза Бакр, Лейла Кадыр, Рустам Агалэ, Али Карим, Али Джола, Авдир Осман, Абдулрахман Мирза, Хайри Адам, Туана Марджан, Раванд Джафар и другие.

Активные умеренные: Рибвар Саид, Вахби Расул, Нуширван Али, Хусейн Какаи, Карни Джамил, Хамид Джамаль, Бахтияр Кафтана, Набз Бабан и другие.

Возвращение художника Карани Джамил из Европы в Курдистан в 2002 году оказало значительное влияние на новые движения и активности в городе Эрбиль. Кроме того, открытие журнала под названием "Изобразительные искусства", который с 2003 года выпускается на постоянной основе и на данный момент имеет 24 выпуска, также сыграло важную роль. Помимо этого, он оказал помощь художнику Хамиду Джамалю в проекте создания Музея современного искусства в Эрбиле. [4, с. 47] (ил. 7)



Рис. 7. Карани Джамил

Следует отметить особые усилия Рибвара Саида по созданию Музея современного искусства в Сулеймании и установлению прочных связей в области искусства между Францией и Иракским Курдистаном. Кроме того, его выдающаяся и влиятельная деятельность в художественной сфере в разных странах также заслуживает упоминания. В 2012 году он вернулся в Курдистан для преподавания искусства в университете изящных искусств в Сулеймании. Также роль и влияние Ширвана Хана и нескольких его друзей в Германии с 2002 года в создании арт-лаборатории (Art-Art) и установлении эффективных художественных и культурных связей между курдскими и немецкими художниками, особенно в области постмодернизма и современного искусства. Также художник Рошди Анвар, который в 2011 году организовал выставку под названием "Без названия" в галерее Сердем в Курдистане, в городе Сулеймания, для австралийских художников, а также организовывал и координировал несколько художественных проектов между курдскими и австралийскими художниками, включая проект (Art Residency).

Стоит отметить усилия художника Адалата Резы Грмияни, который всегда стремился познакомить курдских художников с европейским искусством, особенно с английским, и способствовал поездкам художников в эту страну и наоборот. Кроме того, он основал организацию (Art Role) в 2004 году в Европе и создал центральный офис этой организации в последние годы в городе Эрбиль, для проведения художественных мероприятий.

Проведение этих выставок и художественных проектов внутри и за пределами Курдистана предоставило возможность представить современное искусство этого региона мировому сообществу. Эти мероприятия, привлекая международных художников и зрителей, способствовали укреплению культурных и художественных связей Курдистана с другими частями света. В современную эпоху курдские художники, используя новые техники и стили, создают инновационные произведения. Эти работы выставляются как внутри страны, так и на международном уровне и получают признание. Современное искусство Курдистана, сочетая элементы богатых традиций этого региона и мировые влияния, привело к формированию уникальных художественных течений.

В целом, искусство Курдистана отражает историю, культуру и идентичность народа этого региона, которое развивалось на протяжении веков и продолжает существовать. Красивая природа и горные пейзажи Курдистана оказали глубокое влияние на искусство этого региона. Это влияние явно проявляется в курдской живописи, музыке и поэзии. Натуральные цвета и узоры, вдохновленные природой, играют важную роль в ремеслах и изобразительном искусстве Курдистана. Искусство Курдистана часто используется как средство выражения социальных и политических тем. Курдские художники, используя свое искусство, критикуют социальные проблемы, сопротивляются угнетению и несправедливости, продвигают культуру и идентичность курдов, а также вопросы патриотизма. Эти особенности свидетельствуют о глубине и разнообразии искусства Курдистана и играют важную роль в укреплении чувства идентичности и солидарности среди курдского народа.

Таким образом, изобразительное искусство в Иракском Курдистане возникло, прошло через различные исторические периоды и достигло сегодняшнего дня. Теперь художники могут свободно и современно демонстрировать свои произведения, как и в других странах. Однако следует отметить, что использование искусства и культуры других стран не означает подчинение их культуре и искусству и использование их в качестве единственного источника вдохновения, поскольку эти искусства также не свободны от собственных кризисов, цель заключается в том, чтобы получать пользу и осознавать их достижения. Как сказал Ганди: "Я не хочу огораживать свой дом и закрывать его окна от облаков. Я хочу, чтобы культуры других народов свободно проходили через мой дом, но я никогда не позволю этим облакам разрушить его прочные основы." [5, с. 121]

ЛИТЕРАТУРА

1. Фархад Пирбал. История живописи Курдистана. Типография Хаджи Хашима, Эрбиль. Издано Merck-Sculpture. 2006. 547 с.
2. Бахтияр Саид. Бади Бабаджан. Первое издание. 2010. 134 с.
3. Вахби Расул. Искусство живописи/История Курдистана и мира, Технология, Техника. Издание Министерства образования - Сулеймани. Первое издание. 2006. 318 с.
4. Вахби Расул. Полемика идентичностей. Типография «Пирамид». Сулеймани. 2013. 361 с.
5. Хусейн Башири. Теории культуры двадцатого века. Перевод Мансура Тайфури. Сулеймани. Бюро демократических организаций (YNK). 2007. 143 с.

REFERENCES

1. Farhad Pirbal. Istorija zhivopisi Kurdistana. Tipografija Hadzhi Hashima, Jerbil'. Izdano Merck-Sculpture. 2006. 547 p.
2. Bahtijar Said. Badi Babadzhan. Pervoe izdanie. 2010. 134 p.
3. Vahbi Rasul. Iskustvo zhivopisi/Istorija Kurdistana i mira, Tehnologija, Tehnika. Izdanie Ministerstva obrazovaniya - Sulejmani. Pervoe izdanie. 2006. 318 p.
4. Vahbi Rasul. Polemika identichnostej. Tipografija «Piramird». Sulejmani. 2013. 361 p.
5. Husejn Bashiri. Teorii kul'tury dvadcatogo veka. Pervod Mansura Tajfuri. Sulejmani. Bjuro demokraticeskijh organizacij (YNK). 2007. 143 p.

Ли Тинтин

аспирант

Института музыки, театра и хореографии

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет

им. А.И. Герцена»

e-mail: 470287951@qq.com

Li TingTing

Postgraduate student

Institute of Music, Theater and Choreography

The Herzen State Pedagogical University

ЭВОЛЮЦИЯ ФОРТЕПИАННОГО ИСКУССТВА В КИТАЕ В ПЕРИОД КУЛЬТУРНОЙ РЕВОЛЮЦИИ

Аннотация. В течение десяти лет Культурной революции в Китае фортепианная культура жестоко сдерживалась и ограничивалась, а фортепиано изымалось и конфисковывалось. В это беспокойное время китайским композиторам все же удалось адаптировать некоторые известные традиционные народные музыкальные произведения в выдающиеся фортепианные пьесы, и эти адаптации придали фортепиано уникальный китайский национальный шарм, побудили китайских фортепианных композиторов укрепить уверенность в создании новых произведений китайской национальной фортепианной музыки, а также заложили основу для выхода китайских фортепианных произведений на мировую музыкальную сцену. Одной из важнейших особенностей музыки Культурной революции была ее национализация.

В условиях специфического политического и исторического фона того времени композиторы использовали то небольшое пространство, которое оставалось в китайской музыке в то время, и, опираясь на творческий опыт своих предшественников, упорно занимались созданием фортепианной музыки. Название «Адаптация фортепиано» было единственной формой создания китайской фортепианной музыки в этот период, а композиционная техника и идеологический подтекст произведения позволили китайским адаптациям фортепиано достичь высочайшего уровня в то время, что стало прорывом в стиле китайской фортепианной музыки. Это достижение сыграло свою роль в развитии китайской фортепианной музыки, а период Культурной революции также стал важным периодом для создания китайской фортепианной музыки.

Из всего вышесказанного можно сделать вывод, что Культурная революция стала особым периодом в истории китайского общества, который был крайне разрушительным для всего общества и политики, и еще более разрушительным для культуры и искусства. Однако даже в таких неблагоприятных условиях музыканты не отказались от своих музыкальных идеалов и разными способами открыли новый «спасательный круг» для выживания фортепианной музыки.

Ключевые слова: Китай, период Культурной революции, фортепианная музыка, стиль, национализация.

EVOLUTION OF PIANO ART IN CHINA DURING THE CULTURAL REVOLUTION

Abstract. During the ten years of the Cultural Revolution in China, piano culture was severely restrained and restricted, and pianos were considered scrap or seized and confiscated. During this turbulent time, Chinese composers still managed to adapt some well-known

traditional folk music works into outstanding piano pieces, and these adaptations gave the piano a unique Chinese national charm, encouraged Chinese piano composers to build confidence in creating new works of Chinese national piano music, and laid the foundation for Chinese piano works to enter the world music scene. One of the most important features of the music of the Cultural Revolution was its nationalisation.

Under the specific political and historical background of the time, composers utilised the little space that remained in Chinese music at that time, and, drawing on the creative experience of their predecessors, persevered in the creation of piano music. The title 'Piano Adaptation' was the only form of creating Chinese piano music during this period, and the compositional technique and ideological implication of the work allowed Chinese piano adaptations to reach the highest level at that time, which was a breakthrough in the style of Chinese piano music. This achievement played a role in the development of Chinese piano music, and the Cultural Revolution period was also an important period for the creation of Chinese piano music.

From the above, we can conclude that the Cultural Revolution was a special period in the history of Chinese society, which was extremely destructive to the whole society and politics, and even more destructive to culture and art. However, even under such unfavourable conditions, musicians did not give up their musical ideals and in various ways discovered a new 'lifeline' for the survival of piano music.

Keywords: China, Cultural Revolution period, piano music, style, nationalization.

С мая 1966 по октябрь 1976 года известен в истории Китая как «Культурная революция». В этот особый период, когда доминировала «крайне левая»³ идеология, сформировалась крайне «единое»⁴ литературно-художественная идеология, которая привела к беспрецедентной катастрофе и разрушению музыкальной индустрии Китая. В это десятилетие «Банда четырех»⁵ всеми силами пыталась сделать музыку соучастницей политики Культурной революции и инструментом для захвата власти. Однако многие музыканты боролись с этим по-разному: кто-то энергично сопротивлялся неправильной политической и литературной линии, кто-то упорно пробивался сквозь трещины, и это художественное творчество в условиях сопротивления и борьбы стало самым ценным фактором в музыке периода «культурной революции». Однако, «хотя мы в целом отрицаем заблуждения этой эпохи, мы также должны видеть некоторые положительные теоретические исследования, скрытые за явными критическими текстами. Поскольку Культурная революция продолжает углубляться, «модельная опера»⁶ занимала в этот период главную сцену, и именно на этом фоне продолжалась и развивалась китайская фортепианная музыка того времени. Композиторы фортепианной музыки этого периода, как и другие художники, строго соблюдают политические дисциплины с точки зрения стандартов художественной оценки. В то же время, в сочетании с уникальным историческим прошлым в реальной общественной жизни, они внесли выдающийся вклад в обсуждение онтологии фортепианной музыки.

Название «Адаптация фортепиано» - это единственная форма создания китайской фортепианной музыки в этот период. Хотя произведения этого периода могли быть

³ «Крайне левая» идеологическое направление: это политический термин, который, чтобы добиться неизбирательного правосудия, отменяет большинство свобод и ставит деятельность людей под контроль государства.

⁴ Единое: относится к развитию от разнообразия к единству, от рассеяния к единству, а также относится к централизации и унификации.

⁵ Банда четырех: относится к банде, сформированной Ван Хунвэнем, Чжан Чуньцяо, Цзян Цин и Яо Вэньюань во время Культурной революции.

⁶ Модельная опера: относится к произведениям сценического искусства, основанным на драме, которые были признаны «революционными моделями опер» во время Культурной революции.

написаны только на основе мелодий традиционной народной музыки или песен, их композиционная техника и идеологический подтекст стали важным поворотным пунктом в китайском фортепианном музыкальном творчестве. Одна за другой появляются многочисленные фортепианные адаптации высокого уровня, среди которых наиболее известны «Свистящие барабаны заката» Лай Инхая, «Красная звезда сияет ярко» и «Отражение луны в двух источниках» Чу Ванхуа, «Осенняя луна на озере Пинху» Чэнь Пэйсюня, «Засада на десяти фронтах» Инь Чэнцзуна и «Четыре сольные фортепианные пьесы на народные песни региона Тибэй» Ван Цзяньчжуна («Цветение шандандана в красной муке» и «Вышитая золотом дощечка»). В каталог также включены четыре сольные фортепианные пьесы народных песен региона Тьбэй («Цветение Шаньданданя красным цветом», «Вышитая золотом доска», «Великое производство народа и армии» и «Поворот над дорогой»), «Река Люян», «Три цветка сливы» и «Стоптиц навстречу ветру». Кроме того, здесь представлены фортепианная сюита для танцевального театра «Красный отряд женщин» Ду Минсиня и «Шесть концертных этюдов» Чжао Сяошэна. Среди них пьесы «Флейта и барабан на закате», «Отражение луны в двух источниках», «Сотня птиц», «Три цветка сливы» и «Осенняя луна на озере Пинху» - адаптированные из традиционной музыки и, сохранив традиционные черты оригинальных пьес, воссозданные с помощью современных композиционных приемов, которые являются «одной из самых ранних успешных традиционных инструментальных адаптаций в истории китайской фортепианной композиции, а также репрезентативными для Китая». Это «одна из самых ранних удачных адаптаций традиционной инструментальной музыки в истории китайской фортепианной композиции, а также репрезентативная китайская фортепианная пьеса».⁷ На протяжении всего этого периода, хотя фортепианные музыкальные произведения по-прежнему основаны на традиционной народной музыке и народных песнях, темы, техника и идеологический подтекст произведений качественно изменились по сравнению с предыдущими фортепианными произведениями.

В период Культурной революции «три преобразования» («революционизирование», «национализация» и «массовизация») побудили китайских композиторов продолжить исследовать традиционную «заглавную» музыку, богатую глубоким идеологическим подтекстом, и адаптировали ее к фортепианной музыке. В то же время, на фоне «политическое лидерство»⁸ того времени, многие произведения литературы и искусства должны были иметь политический идеологический подтекст. В радикальной политической атмосфере того времени композиторам приходилось искать правильный путь творчества в соответствии с законом художественного развития, выбирая для адаптации и создания фортепианной музыки произведения, сочетающиеся с традиционной китайской музыкой и широко популярные в народе. Это не только давало композиторам право на творчество, но и открывало новый путь для распространения фортепианной музыки, которая представляла собой сочетание китайской и западной культур. При этом в качестве сюжетного материала они выбирали произведения, одобренные политической цензурой.

Например, фортепианный концерт «Желтая река», написанный Сянь Синьхаем, который был адаптирован путем выбора главных мелодий из «Кантаты Желтой реки» в качестве тематической мелодии каждой части, в полной мере использует выразительные возможности фортепианного концерта и раскрывает духовность оригинального произведения с совершенно новой точки зрения, наделяя его собственными художественными характеристиками. Эти особенности подразумевают основные

⁷ Сюн Ли. Переосмысление музыки «культурной революции» [J]. Журнал Китайской музыкальной консерватории, 1994, (4),

⁸ Политическое лидерство: относится к тому, чтобы поставить политику на руководящую позицию во время Культурной революции для комплексного осуществления социалистического строительства.

эстетические принципы структуры традиционной китайской музыки, которая должна уделять внимание ограниченным изменениям и стремиться к естественности, полноте и единству.⁹

Именно в соответствии с эстетическими принципами традиционной китайской музыки фортепианный концерт «Желтая река», несмотря на то, что в целом цитирует сюитную структуру традиционного европейского многочастного концерта, трансформировался от композиционной структуры каждой части к комбинации сюит, что является «китайской» трансформацией первоначальной структуры концерта, так что композиционная структура каждой части к сюитной структуре всего произведения преобразовалась в «китайскую» структуру.

Четвертая часть «Защита Желтой реки» - новаторское произведение. Четвертая часть «Защита Желтой реки» является центром и кульминацией всего концерта, ее музыка основана на ожесточенных батальных сценах антияпонской войны, а музыкальный материал основан на восьмой части «Защиты Желтой реки», с добавлением девятой части «Рев Желтой реки», а также мелодических элементов песен «Восток красный» и «Интернационал». Вступление представляет собой боевую мелодическую тему в исполнении духовых, а мелодический мотив «Восток красен» добавлен к тону, чтобы символизировать призыв к борьбе, изданный Центральным комитетом партии председателя Мао. Мелодичная тема «Защита Желтой реки» появляется после витиеватых фраз фортепиано. Это боевой марш, демонстрирующий героическую и непреклонную самоотверженность китайской нации. По мере развития темы произведения в музыке разворачивается великолепная картина войны сопротивления: скачут боевые кони, дым наполняет воздух, антияпонские солдаты и мирные жители храбро убивают врага, а настроение музыки то поднимается, то падает. Кульминация произведения наступает, когда звучит тема «Восток красный», восхваляющая великую победу мысли Мао Цзэдуна. Перед окончанием пьесы в ней умело сочетаются «Защита Желтой реки», «Восток красный» и «Интернационал», показывая органическую связь между антияпонской войной Китая и мировой антифашистской войной, а также то, что только китайский народ под руководством Коммунистической партии Китая может одержать великую победу в этой войне. Из этого видно, что фортепианный концерт «Желтая река» имеет ярко выраженную политическую позицию, а также глубокий идеологический подтекст.¹⁰

Кроме того, например, песня «Шаньданьдань цветет красным», опубликованная в сборнике «Новые песни поля боя» во время Культурной революции, восхваляла великие достижения председателя Мао, который привел Центральную Красную армию в провинцию Шэньси и повел обедневших крестьян на борьбу за мир, и была тепло встречена публикой. Кроме того, адаптация фортепианной сюиты Ду Минсиня из музыки театра танца «Красный отряд женщин» и «Засада на десяти фронтах» Инь Чэнцзуна получили более богатый и глубокий идеологический подтекст, чем оригиналы. Это также свидетельствует о том, что при выборе идеологического содержания своих адаптаций композиторы сохраняли высокую степень единства с политической пропагандой того времени.

В условиях противостояния «музыке без названий»¹¹ почти все композиторы пытаются адаптировать традиционные произведения с китайскими литературными

⁹ Пуфан. Обзор исторических материалов о фортепианном концерте (Желтая река) [J]. Журнал Центральной консерватории, 1999, (4).

¹⁰ Ши Шученг. «Создание и переработка фортепианного концерта «Желтая река»» [J]. Газета «Музыкальная жизнь», 1995 г.

¹¹ Музыка без названий: форма музыки, в которой сама музыка используется для выражения эмоций, не прибегая к каким-либо буквальным средствам.

названиями к фортепианной музыке. Сами названия имеют характерные образы и символы, описывают и подсказывают содержание произведения, могут вызывать ассоциации и нести интригующий и глубокий смысл, что является одной из важных особенностей китайского фортепианного стиля адаптации в этот период. Названия большинства фортепианных переложений четко указывают на содержание музыки, и эти описательные и дескриптивные названия интегрированы с подтекстом произведения, который является более вдохновляющим и ассоциативным, вызывая у исполнителя и слушателя богатые ассоциации и эмоциональные проекции на содержание произведения.

Некоторые произведения просты по содержанию, с ясным смыслом названия, например, «Закат барабана сяо», который сохраняет музыкальный образ оригинального произведения и его простой и элегантный стиль, при этом используя приемы игры на фортепиано для имитации звуков барабанов, сяо и шума воды, чтобы выразить жизненную сцену, когда вода реки омывает берег, а барабаны сяо, цитра и цитра звучат вместе в момент захода солнца. Другой пример – «Сто птиц навстречу фениксу», в которой используются богатые приемы игры на фортепиано, чтобы выразить восхваление и любовь людей к природе через имитацию хора птиц и суона, а также яркое изображение природных пейзажей, демонстрирующих оптимистичный и яркий характер и стиль трудового народа, а также радостные эмоции от жизни в гармонии с природой. Есть также «Осенняя луна на озере Пинху» - знаменитое произведение кантонской музыки, также известное как «Пьяный мир», шедевр господина Льва Вэньчэна, известного кантонского музыканта, с плавной и красивой мелодией, полной поэзии и живописного смысла, показывающей восхитительное настроение автора, влюбленного и опьяненного красотой «Осенней луны на озере Пинху», и выражающей безграничные чувства людей к лучшей жизни.¹²

Многослойность музыкального развития заключается именно в том, что фортепианный репертуар укоренен в традиции и использует современные композиционные приемы, чтобы придать музыке черты типичного фортепианного переплетения и стиля времени, что является своего рода развитием и новаторством фортепианного репертуара по отношению к традиционной музыке. Чтобы соответствующим образом преобразовать и художественно обновить единую мелодию традиционной музыки, фортепианные перестановки раскрывают различные стили исполнения и многоуровневые эмоциональные изменения в соответствии с подтекстом музыкальных произведений, чтобы в полной мере реализовать роль и функцию искусства гармонии в полифонической музыке, использовать три степени наложения аккордов, пентатонические интервалы и аккорды дополнительных тонов, составные аккорды, а также полифонические аккорды и т.д. Богатство гармонических приемов и полифонии составляет полноту фортепианного переплетения, а тщательная смена гармонических красок позволяет более тонко и точно выразить мысли и чувства. А благодаря тщательной смене гармонических красок, мысли и чувства произведения выражаются более тонко и точно.¹³

Фортепианная пьеса «Два фонтана, отражающие луну» - лучший пример. Эта песня адаптирована из одноименной песни на эрху, оригинальная песня состоит из эвфемистической, затяжной печальной мелодии и низкого и сильного специального тона эрху, который выражает тяжелый стон и обиду страдающих низов на несчастную жизнь, с глубоким эмоциональным подтекстом, и имеет сильную художественную заразительную

¹² Дай Байшенг. Исполнительные характеристики китайской фортепианной музыки, адаптированной из традиционной музыки [J], Music Research, 1999, (1).

¹³ Ван Юхэ. Обзор 50-летия китайской музыки. Часть 3: Музыка во время «Культурной революции» и восстановление хаоса после «Культурной революции» [J]. Китайская музыка, 2000

силу. Адаптация фортепианной пьесы была создана в бурные годы «культурной революции». Адаптация «Двух фонтанов, отражающих луну» не только сохраняет печальные и депрессивные элементы оригинальной пьесы, но и выражает борьбу и скорбь кульминации в более взволнованной манере, придавая ей вызывающую окраску.¹⁴ Пять вариаций оригинального произведения сокращены и сжаты в шесть разделов: вступление, тема и три ее вариации, кода, образуя компактную и лаконичную прогрессию «утверждение - разворачивание-буйство-завершение» в плане эмоционального развития, что делает драматическое развитие более четким и логичным.

Рисунок 1 представляет собой отрывок из вариации 3 фортепианной адаптации «Двух фонтанов, отражающих луну». Следует отметить, что «богатство гармонического переплетения фортепиано, звучные тональные контрасты, полнота смены сильной и слабой силы и т.д.», чтобы восполнить недостаток фортепианного подражания эрху, и использование широкого диапазона звучания фортепиано, создание различных мелодических уровней, что составляет полноту фортепианного переплетения, не только лучше отражает оригинальное настроение песни, но и с помощью инноваций аккордовых переплетений составляет богатый фортепианный тембр. Во второй и третьей вариациях фразы разрешаются от тяжелых генитивных аккордов к генитивным аккордам, а затем через разрешение переменной функции гармоний, вместе с ритмическим плотным переплетением аккомпанемента левой руки, развитие эмоции от подавленности, пафоса до гнева в процессе наилучшего изображения, так что интерпретация фортепианного полифонического переплетения снова, оригинальное и идейное и эмоциональное выражение песни становится еще более интенсивным и гневным.¹⁵

На основе наследования и укрепления пентатонического мелодического стиля произведение объединяет характерный пентатонический мелодический стиль с вертикальной гармонической обработкой, включая использование наложенных четвертей и пятых и дополнительных вторых аккордов, и горизонтальной линейной обработкой, особенно чередованием полифонических средств в разных голосах и линейной экспрессией, так что настройка традиционного народного инструментального произведения и европейская гармоническая система достигли органичного сочетания.¹⁶

«Под пианистическим я имею в виду подходящий для фортепиано и способный играть как фортепианный инструмент. Проблема «недостаточной пианистичности», которая когда-то была одним из недостатков китайской фортепианной музыки, была решена в фортепианных адаптациях Ван Цзяньжуна. Его композиции содержат широкий спектр фортепианных переплетений и типов техники игры, от относительно простых до более продвинутых. Его композиции сочетают западные структуры фортепианной музыки с национальными музыкальными особенностями и являются одними из наиболее полных пианистических китайских произведений периода Культурной революции.¹⁷ Однако композиции Ван Цзяньжуна не являются пианистическими ради пианистичности, он всегда имеет очень четкую цель для своих композиций, и через различные цели он изображает различные эмоциональные уровни и различные идеологические коннотации. В фортепианной адаптации Ван Цзяньжуна «Сотня птиц молится фениксу» на протяжении всего произведения используются пентатонические аккорды, а также большое количество аккордов в параллельных четвертях и пятых, что делает традиционную музыку

¹⁴ Тао Минся. Звук фортепиано - преподавание и оценка китайских фортепианных музыкальных произведений, Народное издательство Шэньси, апрель 2000 г.

¹⁵ Мада. Нормальное музыкальное образование во время «Культурной революции» [Дж]. Китайское музыкальное образование, 2001, (5).

¹⁶ Чжао Сяошэн. Китайский фортепианный контекст [J]. Фортепианное искусство, 2003, (1).

¹⁷ Чжоу Цинь. Краткое обсуждение исторической эволюции китайской фортепианной музыки [J]. Фортепианное искусство, 2004(4).

полифонической.

Таким образом, фортепиано заменяет суону, и медленный-быстрый, медленный-быстрый птичий гомон оригинальной песни оживает, воспроизводя интерес метода суоны. Сама пианистическая структура плетения прекрасно сочетается с национальной музыкой суона. Другой пример - фортепианная пьеса «Два фонтана, отражающие луну», в которой много пианистической экспрессии используется для воспроизведения национального музыкального стиля, что делает пьесу органичным сочетанием китайского и западного традиционного музыкального искусства. Во всем произведении много случаев игры скрещенными руками, свободного продления, рассеивания ритма, использования разнообразных нот легато - все это органичное сочетание пианистической экспрессии и традиционной китайской музыки, придающее произведению сильный пианистический колорит. Кроме того, такие адаптации, как «Закат барабана сяо», «Осенняя луна Пинху» и «Вышитая золотом дощечка», основаны на этнических тонах, что позволяет в полной мере использовать игру на фортепиано, так что пианизация этнических тонов интегрируется с намерением музыкального выражения.¹⁸

Под влиянием традиционного китайского музыкального мышления структурные принципы традиционной китайской музыки зависят от исполнения содержания, большая часть музыки основана на содержании и эмоциональном развитии потребностей и разворачивании, и не ограничена определенным присущим форматом, общая невоспроизводимая и многосегментная прозаическая структура, форма разбросана, но дух не существует. Поскольку большинство фортепианных адаптаций этого периода были адаптированы из традиционной национальной инструментальной музыки в сочетании с современными европейскими композиционными техниками, для того чтобы подчеркнуть красоту мелодических линий, структурное мышление и структурный процесс музыки часто намеренно скрывались, поэтому структура музыки формировалась отличным от традиционного способа мышления западной музыки образом. Это хорошо отражено в фортепианных адаптациях «Двух фонтанов, отражающих луну», «Сотни птиц, летящих к фениксу», «Трех мелодий цветущей сливы», «Барабанного боя на закате» и «Осенней луны на озере Пинху».

В соответствии с требованиями музыкального содержания, авторы пяти фортепианных адаптаций, сохраняя структуру оригинального произведения, учитывают традиционный западный стиль и структурные особенности традиционной китайской музыки, в полной мере учитывая изменения в эмоциях и особенности фортепианного исполнения, и развивают произведение в едином ключе, формируя более свободную стилевую структуру. Короче говоря, эти произведения стремятся исследовать колорит народной музыки на основе традиционной музыки гучинь, пипа, суона, эрху и других национальных инструментов, и в соответствии с выразительными характеристиками фортепианного искусства, сохраняя основную структуру народной музыки, некоторые дополнения и исключения были сделаны в оригинальном произведении в разумной и эффективной манере, а гармония и полифонический язык, подходящий для традиционной музыки, были активно востребованы, и были достигнуты значительные успехи. По мнению некоторых экспертов: «В этих произведениях предприняты многочисленные попытки следовать национальному стилю и имитировать звучание национальных инструментов, они отличаются богатой техникой и выдающимися исполнительскими эффектами, это концертные произведения, которые в целом приветствуются публикой, а также являются явным свидетельством того, что китайская фортепианная композиция

¹⁸ Сюн Сяохуэй. История и современное состояние китайской фортепианной музыки [J] 1. Газета Аньшуньского педагогического колледжа, 2005, (4).

достигла нового уровня».¹⁹

Конкретный исторический период «Культурной революции» был катастрофической эпохой в сердцах китайского народа, когда бесчисленное множество прекрасных вещей подверглось тяжелому удару и даже уничтожению на фоне этого безумия. В силу некоторых особых причин китайская фортепианная музыка в то время еще имела возможность выжить, и многие композиторы в условиях, допускаемых политическим фоном, опирались на творческий опыт своих предшественников и упорно занимались созданием фортепианной музыки. Это достижение сыграло важную роль в развитии китайской фортепианной музыки, и этот период можно считать важным поворотным пунктом в создании китайской фортепианной музыки.²⁰

В китайских произведениях фортепианной музыки, сохранившихся в период Культурной революции, мы находим некоторые тени того времени. Если отбросить политические факторы, то можно обнаружить, что фортепианные произведения этого периода, несмотря на ограниченность тематики, обладают характерными особенностями времени и национального духа, а также в разной степени развились в плане музыкальной выразительности, композиторской техники, структуры длительности и исполнительского мастерства. Это развитие в значительной степени способствовало оживлению всей китайской фортепианной индустрии.

Хотя сегодня некоторые считают, что музыка Культурной революции была искусством, привязанным к колеснице политики, само искусство родилось в смуте, но выжило в вечности, и эти достижения основаны на общих убеждениях и целях китайских фортепианных композиторов в период Культурной революции, а многие из их произведений до сих пор являются вечной классикой на музыкальной сцене и даже стали самыми популярными китайскими фортепианными произведениями. Многие из их произведений до сих пор остаются нестареющей классикой на музыкальной сцене и даже стали уважаемыми тотемами китайской фортепианной музыки. Многие произведения, созданные после Культурной революции, следуют этому новаторскому пути непрерывных инноваций и прогресса и в конечном итоге будут двигаться к более славному будущему.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сюн Ли. Переосмысление музыки «культурной революции» [J]. Журнал Китайской музыкальной консерватории, 1994.
2. Ши Шучэн. Создание и переработка фортепианного концерта «Желтая река» [J]. Газета «Музыкальная жизнь», 1995 г.
3. Пуфан. Обзор исторических материалов о фортепианном концерте (Желтая река) [J]. Журнал Центральной консерватории, 1999.
4. Дай Байшэн. Исполнительные характеристики китайской фортепианной музыки, адаптированной из традиционной музыки [J], Music Research, 1999.
5. Ван Юхэ. Обзор 50-летия китайской музыки. Часть 3: Музыка во время «Культурной революции» и восстановление хаоса после «Культурной революции» [J]. Китайская музыка, 2000.
6. Тао Минся. Звук фортепиано - преподавание и оценка китайских фортепианных музыкальных произведений, Народное издательство Шэньси. апрель 2000 г.
7. Цай Мэн. Обзор развития китайской музыки в 20 веке (6) - Лицо китайской музыки с аномальным развитием во время «культурной революции» [J]. Китайское

¹⁹ Чжэн Синсан, Литература фортепианной музыки, издательство Сямэньского университета. Сентябрь 1909 г.

²⁰ Бянь Мэн. Формирование и развитие китайской фортепианной культуры, перевод Бянь Шань, издательство Хуале. август 1996 г.

- музыкальное образование, 2000.
8. Мада. «Нормальное музыкальное образование во время «Культурной революции» [Дж]. Китайское музыкальное образование, 2001.
 9. Чжао Сяошэн. «Китайский фортепианный контекст» [J]. Фортепианное искусство, 2003.
 10. Чжоу Цинь. Краткое обсуждение исторической эволюции китайской фортепианной музыки [J]. Фортепианное искусство, 2004.
 11. Бянь Мэн. Формирование и развитие китайской фортепианной культуры, перевод Бянь Шаньи, издательство Хуале. август 1996 г.
 12. Сюн Сяохуэй. История и современное состояние китайской фортепианной музыки» [J] 1. Газета Аньшуньского педагогического колледжа, 2005, (4).
 13. Лю Юаньцзюй. Эра фортепиано, издательство «Текущие события», октябрь 2001 г.
 14. Чжэн Синсан. Литература фортепианной музыки, издательство Сямэньского университета. Сентябрь 1909 г.

REFERENCES

1. Sjun Li. Pereosmyslenie muzyki «kul'turnoj revoljucii» [J]. Zhurnal Kitajskoj muzykal'noj konservatorii, 1994.
2. Shi Shuchjen. Sozdanie i pererabotka fortepiannogo koncerta «Zheltaja reka» [J]. Gazeta «Muzykal'naja zhizn'», 1995 g.
3. Pufan. Obzor istoricheskikh materialov o fortepiannom koncerte (Zheltaja reka) [J]. Zhurnal Central'noj konservatorii, 1999.
4. Daj Bajshjen. Iсполнител'nye karakteristiki kitajskoj fortepiannoj muzyki, adaptirovannoj iz tradicionnoj muzyki [J], Music Research, 1999.
5. Van Juhje. Obzor 50-letija kitajskoj muzyki. Chast' 3: Muzyka vo vremja «Kul'turnoj revoljucii» i vosstanovlenie haosa posle «Kul'turnoj revoljucii» [J]. Kitajskaja muzyka, 2000.
6. Tao Minsja. Zvuk fortepiano - prepodavanie i ocenka kitajskih fortepiannyh muzykal'nyh proizvedenij, Narodnoe izdatel'stvo Shjen'si. aprel' 2000 g.
7. Caj Mjen. Obzor razvitija kitajskoj muzyki v 20 veke (6) - Lico kitajskoj muzyki s anomal'nym razvitiem vo vremja «kul'turnoj revoljucii» [J]. Kitajskoe muzykal'noe obrazovanie, 2000.
8. Mada. «Normal'noe muzykal'noe obrazovanie vo vremja «Kul'turnoj revoljucii» [Dzh]. Kitajskoe muzykal'noe obrazovanie, 2001.
9. Chzhao Sjaoshjen. Kitajskij fortepiannyj kontekst» [J]. Fortepiannoe iskusstvo, 2003.
10. Chzhou Cin'. Kраткое obsuzhdenie istoricheskoi jevoljucii kitajskoj fortepiannoj muzyki [J]. Fortepiannoe iskusstvo, 2004.
11. Bjan' Mjen. Formirovanie i razvitie kitajskoj fortepiannoj kul'tury, perevod Bjan' Shan'i, izdatel'stvo Huale. avgust 1996 g.
12. Sjun Sjaohujej. Istorija i sovremennoe sostojanie kitajskoj fortepiannoj muzyki» [J] 1. Gazeta An'shun'skogo pedagogicheskogo kolledzha, 2005, (4).
13. Lju Juan'czuj. Jera fortepiano, izdatel'stvo «Tekushhie sobytija», oktjabr' 2001 g.
14. Chzhjen Sinsan. Literatura fortepiannoj muzyki, izdatel'stvo Sjamjen'skogo universiteta. Sentjabr' 1909 g.

ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ

Мамбетов Сервет Якубович

доцент кафедры музыкально-инструментального искусства
ГБОУВО РК «Крымский инженерно-педагогический университет
им. Февзи Якубова»
e-mail: 52s.mambet@gmail.com

Mambetov Servet Ya.

Associate Professor,
Associate Professor of the Department of Musical and Instrumental Arts
Crimean Engineering and Pedagogical University
named after Fevzi Yakubova

ФОЛЬКЛОРНЫЕ ИСТОКИ В КОНЦЕРТНО-ВИРТУОЗНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Р.ИБАДЛАЕВА

Аннотация. В музыкальном искусстве рубежа 20-21 веков композиторская деятельность Р. Ибадлаева занимает значительное место. Представленная статья раскрывает исследование фольклорных истоков в баянном искусстве композитора и исполнителя Р. Ибадлаева. Творчество Р. Ибадлаева на данный момент не достаточно изучено, что составляет актуальность выбранной темы. В творчестве композитора находят отражение неофольклорные тенденции. В настоящее время остаются открытыми вопросы изучения стилистики творчества современных крымскотатарских композиторов. В настоящей статье предпринимается попытка раскрыть стилистические особенности концертных пьес с характерной для них взаимосвязью национальной основы и современного импровизационного языка.

Ключевые слова: интерпретация, фактура, пассаж, концертный стиль, лад, импровизация, вариация.

FOLKLORE ORIGINS IN THE CONCERT VIRTUOSO WORKS OF R.IBADLAEV

Annotation. In the musical art of the turn of the 20th and 21st centuries, R. Ibadlaev's compositional activity occupies a significant place. The presented article reveals the study of folklore origins in the accordion art of composer and performer R. Ibadlaev. The work of R. Ibadlaev has not been sufficiently studied at the moment, which is the relevance of the chosen topic. Neo-folklore tendencies are reflected in the composer's work. Currently, the issues of studying the stylistics of the work of modern Crimean Tatar composers remain open. This article attempts to reveal the stylistic features of concert pieces with their characteristic interrelation of the national basis and the modern improvisational language.

Keywords: interpretation, texture, passage, concert style, harmony, improvisation, variation.

Рефат Ибадлаев является талантливым современным композитором и исполнителем-баянистом. Уже в студенческие годы Р. Ибадлаев увлекается импровизацией. В эти годы он создает свои первые обработки крымскотатарских народных песен и инструментальных мелодий: «Къалабалыкъ», «Къалайлы Къазан», «Обана», «Байрам къайтармасы» и другие.

Существенное внимание на его формирование как музыканта оказал фольклорист и композитор Яя Шерфединов, с которым он знакомится в 1962 году. В 1969 году Р. Ибадлаев поступает в Московский институт культуры, который завершил в 1974 году. Здесь он обучается по композиции у профессора Ф. Ф. Смеханова, по классу баяна у А. И. Чинякова, а также у преподавателя Р. М. Зоткова. В этот период, он – молодой начинающий композитор, участвует в концертах, исполняя свои произведения. Фольклорная основа является базой композиторского творчества Р. Ибадлаева. Свои произведения он публикует в различных изданиях «Советский композитор». Сочинения Р. Ибадлаева печатаются в сборниках: «Концертные пьесы для баяна», «Обработки народных мелодий для баяна», «Баян в музыкальном училище», «Музыкальная акварель». В семидесятые годы Р. Ибадлаев создает хрестоматию для I-IV курсов учащихся баянистов, также сочиняет сюиты, концертные пьесы, обработки для баяна (аккордеона). Среди них: «Концертная пьеса», «Къалабалыкъ», «Экспромт e-moll», «Народный танец», *Пятичастная сюита для детей: «Утро в лесу», «Петушок», «Упрямый ослик», «Танец на лужайке», «Марш», «Прелюдия и токката», «Скерцо», «Къырым рапсодиясы №1», «Къырым рапсодиясы №2»,* трехчастная *Бахчисарайская сюита, трехчастная Свадебная сюита, Крымская тетрадь №1, Крымская тетрадь №2.* Этот неполный перечень произведений композитора раскрывает самобытность творческого потенциала композитора.

Его творчество отличается неразрывной связью с крымскотатарским фольклором. Глубина и разнообразие музыкальных образов раскрывают живописные картины Крыма. В его обработках для баяна и аккордеона получили отражение незабываемые картины детства, народных гуляний, обрядов крымских татар.

Говоря о стилистике творчества Р. Ибадлаева, необходимо отметить простоту и ясность музыкального языка, самобытность музыкального мышления. Хорошо владея исполнительскими навыками, а также знаниями о строении инструмента (*баяна*), его технических и динамических возможностей, композитор воплощает свои замыслы в богатой разнообразной фактуре. Р. Ибадлаев, обратившись к фольклорному материалу, создает оригинальные сочинения, выявляя новые грани первоисточка.

В своих опусах композитор опирается на варианты методы развития, обогащая оригинал новыми интонационными и ритмическими оборотами, а также красочными сопоставлениями тональностей. Его композиции насыщены виртуозными пассажами, хроматическими ходами, полифоническими приемами, что обогащает эмоциональное содержание народных мелодий. Использование современных хроматических ходов, альтераций, тональных сопоставлений в мелодических контурах народных мелодий создает новый колорит его произведений. Л. Раабен подчеркивает, что «соединение исконно народного с новейшим, современным становится своего рода нормативом, давая о себе знать даже в произведениях, приближающихся к жанру обработки» [4, С. 33].

В произведениях концертно-виртуозного характера Р. Ибадлаева фольклор имеет определяющее значение. В них композитор использует отдельные мелодические фрагменты народных песен и мелодий, а также жанровые, метро-ритмические, интонационные особенности народной музыки. Например, в таких его сборниках, как Крымская тетрадь № 1, №2, №3 композитор использует подлинные народные мелодии, но дает их обработку в виртуозно-концертном плане, воплощая свой замысел в развернутых музыкальных композициях. В пьесах сборника сочетаются вариантно-вариационные принципы изложения материала с импровизационностью. Как правило, эти композиции обрамляются вступлением и заключением.

Пьесы эти насыщены виртуозностью. Несмотря на то, что в них преобладает гомофонно-гармонический склад для них показательно и применение полифонического

изложения. В результате развития небольшого объема народные мелодии разрастаются в масштабные концертные пьесы. Примером может служить пьеса "Хоран ве хайтарма"¹, построенная на контрастном сопоставлении двух народных танцев. Первый танец "Хоран" – представляет собой жанр народного хороводного танца, для которого характерно постепенное ускорение темпа.

Хоран излагается в размере $\frac{6}{8}$ в сдержанном темпе. В своей пьесе Р. Ибадлаев использовал мелодию «Тувакь кьораны». В сборнике Ф. М. Алиева эта мелодия содержит 42 такта. Для нее характерно вариантное повторность отдельных мелодических оборотов, ладовая переменность (эолийско-фригийский лад с пониженной V ступенью, гармонический минор).

Пример: Ф. Алиев Антология «Тувакь кьораны»



В произведении Р.Ибадлаева первый раздел изложен в ля миноре. Следует отметить, что композитор дает свое переизложение фольклорного материала.

Пример: Первый раздел



Первоначально показав начальный фрагмент танца в дальнейшем, он дает свой вариант этой танцевальной мелодии, обогатив его новыми интонационными оборотами, но сохранив характерные метрические и ритмические особенности этого танца. В

¹ «Хоран» – традиционный танец крымских татар. Танец, который объединяет людей, символизирует единство и дружность. Именно этот обрядовый танец один из самых популярных у крымскотатарского народа, потому что его исполняют на каждом свадебном торжестве. Жених и невеста встают в центр, а гости, взявшись за руки, образуют кольцо вокруг молодых и исполняют сначала медленный танец, затем постепенно ускоряют темп.

интерпретации композитора музыкальный материал представлен в полифоническом изложении, в котором важное выразительное значение играют подголоски. Динамика музыкального изложения достигается уплотнением музыкальной ткани, насыщением виртуозностью (параллельные движения *терций*), нарастанием динамики, выразительным модуляционным планом с яркими переходами в тональности *до* минор, *ми бемоль* мажор, с альтерациями ступеней (*IV* повышенной).

Динамический подъем подводит ко второму разделу, в котором получает развитие тема «Хайтрамы»². Модуляция в тональность *си бемоль* минор подготавливает следующий номер. Стремительный гаммаобразный нисходящий пассаж в дважды гармоническом *си бемоль* миноре эмоционально вливается в изложение «Хайтармы».



Второй раздел изложен в размере $\frac{7}{8}$, который характерен для этого популярного танца. За основу композитор берет тему танца «Дереккой кхайтармасы». Данный раздел контрастирует предшествующему разделу метроритмом $\frac{7}{8}$, темпом *Vivo*, интонациями, тональностью. Мелодию этого танца, включающего тридцать тактов, композитор также как и тему первой части дает в свободном изложении, обогатив ее новыми мелодическими оборотами. В варианном развитии этой темы композитор широко применяет фактурные, гармонические, полифонические приемы. В динамике развития темы выразительна роль восходящих *терцовых* линий и изложения темы параллельными *секстами*. В музыкальном развитии определяющая роль принадлежит дважды гармоническому *си бемоль* минору, который обогащается альтерациями *V*, *VI* ступеней. Также выразительны хроматические ходы. Музыкальная ткань произведения сочетает гомофонно-гармонические приемы изложения, использование же полифонических подголосков динамизирует музыкальную ткань. Яркая выразительная *кода* утверждает праздничный характер всей композиции, с яркими параллельными ходами на интервал *сексты*.

² Хайтрама – это самый популярный в народе танец, исполняется в быстром темпе. Его моторная ритмика подчинена семидольному метру ($\frac{7}{8}$, $\frac{7}{16}$) с акцентированием первой и пятой долей ($\frac{4}{8} + \frac{3}{8}$). Многочисленные варианты этого танца имеют программные названия: «Старо крымская хайтарма», «Пастушья хайтарма» и другие.

Пример: Кода



Показательным виртуозным произведением композитора является "*Экспромт*" ми минор. Это произведение достаточно известное, так как было включено в обязательную программу конкурса баянистов (аккордеонистов). "*Экспромт*" ми минор представляет собой масштабную виртуозную композицию, изложенную в сложной трехчастной форме со статической репризой.

Характерная для жанра *Экспромта* импровизационность музыкального высказывания четко выявляется в метрической переменности фактурных контрастах, динамики развития, темповых сопоставлениях. *Экспромт* насыщен ломанными и гаммообразными пассажами, моторным движением, жесткими гармоническими звучаниями, ходами на *терцию* и *сексту*. Тематический материал близок колориту крымскотатарских народных мелодий. Национальная основа подчеркивается применением дважды гармонического минора. Современную звучность произведению придают расщепленные тоны (*соль-соль бемоль*), что придает тональную неустойчивость.

Первая часть *Presto* изложена в трехчастной форме с динамизированной репризой. Извилистая пассажная мелодическая линия предполагает легкое (*leggiero*) исполнение в быстром темпе. Средний раздел сложной трехчастной формы *Largo, Rubato* (*вторая часть*) насыщен контрастными эпизодами, отмеченными сменой темпа, метра, что придает ей импровизационный характер. Эмоциональный подъем приводит к кульминации всей формы в конце середины, отмеченный обозначениями *Portamente, Presto, Impetuoso*. Кульминация динамизирована аккордовым складом изложения. Третья часть реприза.

Пример: Presto

Musical score for Presto, featuring piano and guitar parts. The score includes dynamic markings such as *f*, *sf*, *mf*, and *p*. The guitar part includes a first ending bracket and fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8). The tempo is marked *Presto*.

Пример: Largo, Rubato (вторая часть)

Musical score for Largo, Rubato (second part), featuring piano and guitar parts. The score includes dynamic markings such as *ff* and *f*. The tempo is marked *Largo, rubato*. The guitar part includes fingering numbers (3, 6, 5, 3). The piano part includes fingering numbers (3, 6, 5, 3).

Пример: *Portamento, Presto, Impetuoso* (кульминация)



Общеизвестным остается факт об огромной ценности фольклора для развития композиторского творчества. Каждый из авторов согласно своему индивидуальному почерку ищет пути преломления народного художественного мышления. Мы можем констатировать, что фольклорные истоки являются неотъемлемой частью творческого метода композитора Р. Ибадлаева в виртуозных баянных композициях. Применяя различные композиционные формы, автор демонстрирует ресурсы фольклорного материала. В произведениях Р. Ибадлаева прослеживается широкий спектр виртуозных приемов, раскрывающих художественные образы, которые зачастую связаны с обрядами и традициями крымскотатарского народа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алиев Ф. М. Антология крымской народной музыки. Къырым халкъ музыкасыгнынъ антологиясы - Ф.М. Алиев. - Симферополь: Крымское учебно-педагогическое гос. издательство, 2001. – 600 с.
2. Земцовский И.И. Фольклор и композитор / Земцовский И.И. // Музыка и современность. Сб. ст.; сост. Т.А.Лебедева. – М.: Музыка, 1971. – выпуск 7. – 212 с.
3. Мамбетов С.Я.О фольклорных истоках в произведениях современного крымскотатарского композитора Февзи Алиева / Международный научно-исследовательский журнал. – № 10 (100)/Часть 2. – Октябрь, 70 с.

4. Раабен Л. Новое о советской музыке 70-х годов. – Ленинград: Сов.композитор, 1983. – С. 5-37.
5. Шерфединов Я. Ш. Звучит хайтарма / Я. Шерфединов. – Ташкент: Издательство литературы Гафура Гуляма, 1978. – 232 с.

REFERENCES

1. Aliyev F. M. Anthology of Crimean folk music. Kyrim khalk musikasygny anthologies - F.M. Aliyev. - Simferopol: Crimean Educational and Pedagogical State Publishing House, 2001. 600 p.
2. Zemtsovsky I.I. Folklore and composer / ZemtsovskyI.I. // Music and modernity. Collection of art.; comp. T.A.Lebedev. – M.: Music, 1971. – issue 7. – 212 p.
3. Mambetov S.Ya. On folklore origins in the works of the modern Crimean Tatar composer Fevzi Aliyev / International Scientific Research Journal. – No. 10 (100)/Part 2. – October, 70 p.
4. Raaben L. New about Soviet music of the 70s. – Leningrad: Soviet Composer, 1983. – Pp. 5-37.
5. Sherfedinov Ya. Sh. Khaytarma sounds / Ya. Sherfedinov. Tashkent: Gafur Gulyam Literature Publishing House, 1978– 232 p.

Ван Нань

аспирант

Институт музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: 747797557@qq.com

Wang Nan

Post-graduate student

Institute of Music, Theater and Choreography
The Herzen State Pedagogical University

СТРУКТУРНЫЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ В СКРИПИЧНЫХ СОЧИНЕНИЯХ МА СЫЦУНА

Аннотация. Скрипичное творчество Ма Сыцуна – золотая классика и неповторимая энциклопедия становления профессионального композиторского искусства Китая прошлого столетия. В настоящей статье рассматриваются избранные сочинения Ма Сыцуна, созданные в разные периоды его жизни, прослеживаются характерные особенности и эволюционные процессы, отраженные в переосмыслении перенятых европейских форм сквозь призму национальных китайских традиций.

Ключевые слова: Китай, Ма Сыцун, скрипичное искусство, традиция, современная культура, композитор, скрипичное творчество.

STRUCTURAL REGULARITIES IN MA SICONG'S VIOLIN WORKS

Annotation. The violin's creations of Ma Sicong – is the golden classic and encyclopedic of China's professional art previous century. The article analyzes the structural patterns of Ma Sicong's violin pieces, mix of European and Chinese traditions.

Keywords: China, Ma Sicong, violin art, traditions, modern culture, composer, violin art.

О пионере китайской скрипки – Ма Сыцуне – написано довольно много. В данной статье, обойдя биографические детали, проследим характерные структурные особенности в избранных сочинениях разных лет. Невзирая на то, что музыкальные традиции Поднебесной уходят корнями вглубь тысячелетий, из-за отсутствия иных, кроме изустной, традиций передачи песен и напевов до XX века не существовало. Ма Сыцун был в первых рядах создателей музыкальной летописи своего времени, определившей небывалый взлет композиторской мысли на много десятилетий вперед [1].

Из ранних сочинений для скрипки и фортепиано обращает на себя внимание «Колыбельная», написанная в 1934 году [2, с. 111]. Покачивающийся спокойный темп (Andante, 4/4), мерный аккомпанемент на неизменном в течение периода басу наряду с плавно льющейся мелодией засурдиненной скрипки передают характер покоя. Интересна следующая структурная особенность: почти каждому периоду – новому витку вариаций – предшествует двутактовое вступление, во время которого аккомпанемент либо совсем выключается, либо останавливается. В сопровождении в каждой вариации представлена новая ритмо-фактурная формула на постоянном басу. В первой вариации в басу проводится первый мотив главной темы. Функции аккомпанемента и солирующей скрипки определены очень четко: в партии рояля постоянно происходят какие-то гармонические обновления, при отсутствии явной мелодизации голосов. Зато у скрипки как мелодико-ритмическое варьирование, так и охват тесситуры постоянно расширяется. К слову, такая строгая

иерархичность, подчинение рояля солирующему инструменту характерна для китайской камерной музыки, где композитор "соединяет особенности китайской народной музыки и исполнительские приемы народной инструментальной музыки с западными инструментами и западными композиторскими приемами"[3]. В европейских сочинениях для камерного ансамбля чаще встречаются равноценные по сложности партии.

В 1937 Ма Сыцун создает одно из наиболее значительных и известных за пределами родины сочинение – сюиту «Внутренняя Монголия» [2, с.28]. Масштабное трехчастное сочинение основано на интонациях китайского фольклора, а техника обнаруживает высочайший уровень европейской подготовки композитора.

Первая часть (Epic) открывается величественным аккордовым вступлением и виртуозными каденциями скрипки (4/4, *Maestoso*). Фортепиано имитирует хоральные фрагменты. В ремарках наподобие *con fantasia* автор стимулирует импровизационность исполнения.

После ритмически свободной прелюдии наступает основная часть – танцевального характера (2/4, *Allegro non troppo*). Построения квадратны, мелодика легко ложится на слух и запоминается. Это свободные вариации на заданную тему. По сравнению с предшествующей Колыбельной, Ма Сыцун значительно разработал партию фортепиано. Здесь можно встретить как мелкие мотивные переключки с солирующей скрипкой, так и имитации.

Пожалуй, самый известный номер во всей сюите – «Ностальгия». Невыразимой красоты и нежности мелодия парит над покачивающимся аккомпанементом. Это – запечатленный в нотах родной пейзаж, бескрайние степи Монголии. Здесь поочередно слышны тоска по родному краю, т. отголоски песен и танцев. Пентатонная ладовая основа создает яркий национальный колорит. Форма трехчастная. Лирические края и контрастная танцевальная середина.

Третья часть – «Северный танец» *Allegro vivace*, 2/4. Стремительная архаическая музыка, словно изображающая традиционный ансамбль «шелковый бамбук»: в *pizzicato* слышны подражания пипе, арпеджио рояля звучат подобно переливам гучжена, а глиссандо скрипки очень созвучно всей группе цинь, предположим здесь наличие сыху – монгольской четырехструнной скрипки.

Стремительное танцевальное Рондо № 1 создано Ма Сыцуном в 1937 году [2, с.38]. Полная задора (2/4, *Allegro vivace*) пьеса, в действительности, никаким рондо не является – она написана в трехчастной форме с контрастной серединой. Тональность крайних частей – ре минор, но музыка звучит бодро и радостно, упругий плясовой ритм, полный пунктиров, синкоп и пробегающих пассажей шестнадцатых не оставляет времени для уныния. Середина в одноименном мажоре похожа на нежный девичий танец. Поначалу темп чуть менее подвижен, но дальнейшее развитие прибавляет стремительности (*accelerando*, *animato*) и танец расцветает новыми яркими красками.

Все структуры квадратны, поэтому можно четко проследить границы танцевальных «колен». Вступление – 8 тактов, следующие построения равны 32м и так далее. Рисунок при такой организации танца запоминается легко.

Сюита Ма Сыцуна «Тибетская поэзия в звуках» состоит из трех частей: «Рассказ легенды», «Монастырь ламы», «Танец с мечами». В ней композитор приоткрывает завесу тайны над тибетской культурой, в чарующих звуках передавая суровые архаичные картины древнего мира, характеристики которого формировались и сохранились под воздействием истории и времени, формируя уникальную региональную культурную традицию"[4]. Первая пьеса открывается упруго ритмизованными аккордами фортепиано и роскошной каденцией скрипки, взмывающими вверх пассажами. Это – зачин рассказа, героический и мужественный. Собственно, «легенда» рассказана в трехчастной форме с контрастной

серединой: крайние танцевальные части обрамляют песенную среднюю. Ладоинтонационная основа характерна для народной музыки Тибета.

«Монастырь Ламы» (*Andante maestoso. Quasi una Marcia funebre*) открывается остигатной маршеобразной формулой рояля, словно изображающей бой траурных барабанов [2, с.55]. Скрипка постепенно завоевывает звуковое пространство, высказываясь сначала в кратких отчаянных мотивах, а потом – в разрывающих душу пассажах широкого диапазона и прихотливого ритма. Средняя часть рисует приволье горного пейзажа, в широкой напевной мелодии скрипки слышно любование красотой родного края. Последняя часть возвращает настроение первой. Снова звучат печальные барабаны и плачущая скрипка. Обитатели монастыря закрываются от внешнего мира. Остается открытым вопрос: кого-то поминают или себя хоронят заживо в монастыре его обитатели?

«Танец с мечами» – яркая жанровая зарисовка деревенского праздника. В первой части храбрые юноши показывают свою удаль и мастерство в стремительном диком плясе. Угловатые триольные пассажи скрипки на фоне стаккаттированного аккордового сопровождения фортепиано ярко живописуют эту сцену. Контрастом является средняя часть – плавная и грациозная, будто девушки пришли посмотреть на мастерство своих героев. Дальше обе темы прихотливо переплетаются и вновь возвращается стремительная начальная пляска. Композитору было бы затруднительно написать данную пьесу, "не имея опыта жизни в степи, не видя бегущих лошадей и не понимая эмоционального мира коневодов, трудно создать музыкальное произведение, которое имело бы аромат монгольской музыки и содержало бы сильный, крепкий, мужественный и упорный характер и страсть к коневодству, характерные для монгольского народа"[5].

«Шаманский танец в трансе» Ма Сыцун яркая жанровая пьеса для скрипки и фортепиано. Стремительное движение упруго метризованной первой части (2/4, *Allegro molto*) изображает колдовское камлание шамана [2, с.65]. Слышны удары бубна, притоптывающие остигатные фигуры и «взвизгивающие» устрашающие пассажи скрипки на фоне четкого ритмичного аккомпанемента создают мистический образ тибетского колдуна. Форма – простая двухчастная, с повторенным первым периодом и развивающим вторым. Средняя часть (*rosso lento*), написанная в переменном размере – сначала $\frac{3}{4}$, далее – 2/4, несет черты колыбельной. Покачивающийся изысканно гармонизованный аккомпанемент попарно слигованных восьмых и тихая, задумчивая мелодия скрипки с остановками на флажолетах словно погружают слушателя в гипнотический сон. Обилие секунд в гармонии и характер аккомпанемента невольно заставляет вспомнить романс А.П.Бородина «Спящая княжна». Форма средней части двухчастная с переходом к репризе (повтор *dal segno* первого периода и подобие доминантового предикта перед повтором репризой). Размер в конце второй части окончательно меняется на 2/4, темп ускоряется и на кратком интенсивном *crescendo* в одурманенным сладким сном сознание вторгается начальный дикий пляс шамана. Реприза значительно сокращена: основное развитие приходится на конец средней части и затяжной финал мог бы сильно утяжелить форму. Ма Сыцун с потрясающим композиторским чутьем выстраивает архитектуру сочинения, искусно увязывая принципы варьирования окончаний «змея, кусающая хвост», принятые в китайском искусстве с традиционной европейской трехчастной формой.

Само название пьесы «Мадригал» уже отсылает к ренессансной европейской традиции. *Andantino*, 4/4, ритм гавота (две четверти в такте и танцевальный ритм). Как в большинстве сочинений, Ма Сыцун использовал здесь трехчастную репризную форму с контрастной серединой [2, с.74]. Имитация придворного танца – это крайние разделы. Стаккаттированный «лютневый» аккомпанемент, лаконичные изящно очерченные фразы скрипки показывают изящные танцевальные па. В мелодии время от времени проскальзывает пентатоника – при всем виртуозном владении европейской формой

композитор не скрывает свою этническую принадлежность. Середина контрастна не только по движению (*rosso più mosso*), но и по характеру. По гармонии и небольшим ритмическим видоизменениям слушатель безошибочно угадывает музыку XX века. Это уже не стилизация старинного мадригала, а, скорее, взгляд на него со стороны современного человека. С умилением и легкой иронией вводятся синкопы, затакт сокращается всего лишь на восьмую – вместо двух долей – четверть с точкой, однако этого достаточно, чтобы от старинного гавота остались одни воспоминания. Реприза возвращает все на круги своя. Вновь звучит старинный изящный танец, созданный по самым высоким канонам старинного искусства.

«Весенний танец» Ма Сыцун создал в 1953 году [6, с.13]. Сразу обращает на себя внимание значительно более развитая, по сравнению с ранними работами композитора, фортепианная партия. Полифонизированная имитационная фактура, взаимодополняющий диалог скрипки и рояля свидетельствуют о вступлении автора в пору творческой зрелости и мастерства. Форма сочинения – излюбленная Ма Сыцуном трехчастная, но на этот раз он обобщает все образы сочинения в коде, в которую вводит материал медленной середины, вслед за чем оканчивает танец проведением главной стремительной темы.

«Танец осеннего урожая» такой же по форме, как и предыдущий: быстрые крайние части, изображающие радость от завершения жизненно необходимых полевых работ, пейзажная лирическая середина и кода со включением контрастного материала центральной и обрамляющей частей.

Основываясь на анализе форм сочинений разных лет, можно резюмировать некоторые эволюционные черты скрипичного творчества Ма Сыцуна. Красной нитью на протяжении всей его жизни проходит прочная опора на народный китайский мелос и ладогармоническую основу: это можно отнести к константным характеристикам. Что касается формообразования, то здесь изменения налицо [7]. В ранних сочинениях, при безусловной одаренности, Ма Сыцун – талантливый ученик – умело воспроизводит архитектуру европейских музыкальных образцов, точно вычерчивая границы построений, состоящих преимущественно из нормативных периодов сложных двух и трехчастных форм («Колыбельная», Рондо №1 и № 2, «Мадригал») [8, с.15]. Также встречается унаследованная от барочных многочастных сюит и токкат форма с развернутой прелюдией импровизационного склада (сюита «Внутренняя Монголия») [9, с. 9 – 11].

Мастерство композитора в более поздних сочинениях проявляется в новом взгляде на структуру сочинений. В китайской музыке намного чаще встречаются характерные вариации, называемые «змея, кусающая свой хвост», когда варьируется только первая часть построения, а заключительная повторяется без изменений. Впервые такая организация музыкального материала встречается в «Шаманском танце в трансе». Видимо, для создания достоверного типажа тибетского шамана понадобилась соответствующая форма, подслушанная композитором в народе [9, с. 19 – 21].

Интересно и решение некоторых других танцев, отсылающих к народным обрядам: «Весенний танец» и «Танец осеннего урожая», где в коде повторяется материал крайних и контрастной средней частей. Это уже нечто отличное от принципа традиционной для Китая вариационности, и не вполне характерное для коды европейского образца, где проводится одна тема. Можно предположить некий синтез двух объединяющих принципов – восточного и западного.

Помимо формы, четко прослеживается тенденция к усложнению партии сопровождения. Если в «Колыбельной» слышен корректный гармонический аккомпанемент, то уже во «Внутренней Монголии» партия фортепиано расцветается вполне самостоятельными сольными фрагментами, дополняющими высказывания скрипки. А в поздних работах – «тибетской поэзии звуков» и танцах рояль и скрипка выступают в

постоянном интенсивном диалоге, преобладает уже не гармоническая, а имитационная или богатая подголосочная фактура. Ма Сыцун делает здесь огромный шаг вперед – ведь традиционное китайское музыкальное творчество монодийно, в редких случаях – гетерофонно. Даже на примере одних лишь его скрипичных сочинений прослеживается стремительный процесс профессионализации композиторского искусства в Китае XX века [10].

ЛИТЕРАТУРА

1. Ван Нань. Особенности развития скрипичного искусства и образования в Китае XX века// Университетский научный журнал. – № 69, 2022. – Санкт-Петербург. – С. 133 – 139.
2. Век скрипичной музыки китайских композиторов. Сб. соч. – Изд-во SMPH SLAV, Шанхай, март 2019. I тетрадь (1919 -1949). – 147 с.
3. Ян Цюн. Исследование "национализации" скрипичных произведений Ма - на примере Первого рондо и Сюююаньской сюиты.
4. Цяо Цзяньчжун, Земля и песни, Издательство культуры Шаньдун, 1998 год издания. – 270 с.
5. Суя, "Тональная красота монгольского сиху", "Музыкальные инструменты". – № 5. – 2010.
6. Век скрипичной музыки китайских композиторов. Сб. соч. Изд-во SMPH SLAV, Шанхай, март 2019. II тетрадь (1950 – 1957). – 58 с.
7. Ван Лиоу, под редакцией Ван Лиоу, Трактат о характерных чертах искусства, издательство "Культура и искусство", 1986 г. – 240 с.
8. Ян Къёнг. Использование национальной выразительности и техники исполнения в скрипичных работах Ма Сыцуна на примере Первого рондо и Сяньской сюиты//Ксиньянский университет искусств, март 2020. – 74 с.
9. Кай Ксютао. Исследование скрипичной техники Ма Сыцуна на примере «Тибетской звуковой поэзии». Магистерская диссертация. Нормальный университет внутренней Монголии, Музыкальный факультет июнь 2023. – 66 с.
10. Янг Рухуай. Создание скрипичных работ Ма Сыцуна. Журнал Центральной консерватории. – С. 78-80.

REFERENCES

1. Wang Nan. Features of the development of violin art and education of Chinain the 20th century//University scientific journal. Sanct-Petersbourg. 2022, № 69. Pp. 133 – 139.
2. A century of violin works by chinese composers. Volume I (1919 – 1949). Shanghai. SMPH SLAV Edition. March of 2019. 147 p.
3. Yang Qiong: An Inquiry into the "Nationalised" Expression and Performance Technique in Ma Sicong's Violin Works - Taking the First Rondo and Suiyuan Suite as Examples.
4. Qiao Jianzhong: Land and Song, Shandong Culture Press, 1998 edition, 270 p.
5. Su Ya, "The Tonal Beauty of the Mongolian Sihu," Musical Instruments, No. 5, 2010.
6. A century of violin works by chinese composers. Volume II (1950 – 1957). Shanghai. SMPH SLAV Edition. March of 2019. 58 p.
7. Wang Liu, edited by Wang Liu, Theory of Artistic Characteristics, Culture and Art Publishing House, 1986 edition, 240 p.
8. Yang Qiong. Exploring the “nationalisatio” expression techniques and performance techniques in Ma Sicong’s violin works. Take the First Rondo and Suiyuan Suite for example//Xinjiang Art University. March 2020. 74 p.

9. Cai Xutao. Research on Ma Sicong's violin creation techniques – take Suiyuan Suite and Tibetan Sound Poems as examples. Postgraduate degree dissertation//School of Music, Inner Mongolia Normal University, June 2023. 66 p.
10. Yang Ruhai. Creation of Ma Sicong's violin works. Journal of the Central Conservatory of music, 1993. Pp. 78 – 80.

Шэнь Юйтун

аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
Институт музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: 877870184@qq.com

Shen Yutong

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

ХУАН ИЦЗЮНЬ И ЗАРОЖДЕНИЕ КИТАЙСКОЙ ДУХОВОЙ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ШКОЛЫ

В статье раскрывается процесс внедрения медных духовых инструментов и, в частности, валторны, в музыкальную культуру Китая, активно развивающуюся с момента образования КНР. Огромное значение в этот период приобретает деятельность Хуана Ицзюня. Композитор, исполнитель, симфонический дирижер, один из родоначальников китайской оркестровой культуры, он стал основоположником школы игры на медных духовых в Поднебесной. Расцвет и столь динамичное развитие валторны (наряду с другими духовыми инструментами) в Китае последние десятилетия является феноменом новейшей музыкальной истории, требующим отдельного внимания и подробного изучения.

Ключевые слова: Китай, музыка Китая, медные духовые, валторна, Шанхайский симфонический оркестр, Хуан Ицзюнь.

HUAN YIJUN AND THE ORIGIN OF THE CHINESE PERFORMANCE SCHOOL

The article reveals the process of introducing brass instruments in general, and the horn in particular, into the musical culture of China, which has been actively developing since the founding of the PRC. The activities of Huang Yijun acquired enormous significance during this period. Composer, performer, symphony conductor, one of the founders of Chinese orchestral culture became the founder of the school of playing brass in the Middle Kingdom. The flourishing and such dynamic development of the horn (along with other wind instruments) in China in recent decades is a phenomenon of recent musical history that requires special attention and detailed study.

Keywords: China, Chinese music, brass, horn, Shanghai Symphony Orchestra, Huang Yijun.

Первые духовые (а несколько позже и джазовые) оркестры в Китае начали появляться примерно с середины XIX столетия. Сначала это были западные коллективы, состоявшие из иностранцев, приехавших в Поднебесную для проживания и работы. Первый такой оркестр появился в Шанхае в 1879 году и назывался «The Shanghai Public Band». Именно из него вырос впоследствии знаменитый Шанхайский Симфонический оркестр. Однако долгое время музыкантами этого коллектива были исключительно иностранцы (филиппинцы и европейцы). Местными жителями Шанхая духовой оркестр был воспринят с непередаваемым восхищением, его выступления на городских площадях и в парках имели грандиозный успех: «Когда духовой оркестр играл на торжественных мероприятиях, его необычное звучание собирало толпы людей и вызывало бурные эмоции у китайских слушателей» [1, с. 94].

Неизбежно возникшее стремление шанхайцев китайского происхождения научиться играть на европейских духовых инструментах разбивались жестким правилом оркестра: в его составе могли работать только иностранцы, которые, в свою очередь, по правилам контракта не имели права обучать игре китайцев. Более того, местные жители даже не допускались в концертные залы, в которых проходили концерты оркестра [2]. Данные ограничения, вызванные неизвестными причинами, просуществовали до 1920-х годов, когда большая часть состава оркестра сменилась музыкантами, эмигрировавшими из России. Можно предположить, что одной из причин таких ограничений было противодействие неких консервативно настроенных китайских музыкантов и общественных деятелей распространению духовых инструментов, совпавшее со стремлением европейских руководителей оркестра сохранить монополию на духовую музыку в Китае, однако прямых документальных доказательств этого автору обнаружить не удалось.

В конце XIX столетия в Китае возникают военные духовые оркестры. Их появление было началом фундаментального реформирования и переходом всей китайской военной системы на европейский тип после поражения в Японо-китайской войне (1894–1895). Уже в 1898 году в финансовых документах армии появляется графа «оркестр» [1].

Возникновение тесных экономических и политических связей между Китаем и Россией привело к увеличению количества русских музыкантов в оркестрах [3]. Особенно заметным оно стало с началом строительства Китайской Восточной Железной Дороги и основанием русского города Харбин на северо-востоке китайской Манчжурии в 1898 году.

Это событие имело множество благоприятных последствий для музыкальной культуры и образования Китая и, в частности, для развития духовой музыки. Именно в Харбине появился русский духовой оркестр, основанный на базе оркестра военного гарнизона, передислоцировавшегося из Владивостока: «в местах строительства находились и военные части с обязательными военными и духовыми коллективами» [2, с. 115]. Коллектив сразу полюбился не только самим выходцам из России, но и местному населению. Именно этот оркестр стал прообразом китайских военных духовых оркестров, широчайшее распространение которых отмечается с 1910-20-х годов. Русские музыканты вели активную преподавательскую деятельность, и в оркестре был воспитан не один десяток китайских музыкантов-духовиков. Имеются свидетельства того, что в 1920-е годы оркестр регулярно выступал на городских мероприятиях, и его состав мог насчитывать более восьмидесяти исполнителей, большая часть которых были китайскими музыкантами.

В Харбине с начала XX века работало несколько школ нового типа, организованных по аналогии с японскими и европейскими, в которых одной из важнейших дисциплин была музыка. Преподавателями были русские музыканты, и важным отличием именно харбинских школ такого типа было то, что помимо пения ставших популярными китайских школьных патриотических песен, преподавалась и игра на музыкальных инструментах, в том числе духовых. Китайские ученики с большим рвением стремились к духовому исполнительству. Существовали даже детские духовые оркестры.

По образцу открытых в Харбине русских музыкальных школ было организовано музыкальное образование и в других крупных городах. Постепенно китайские музыканты получали места и в симфонических оркестрах, как в Шанхае, так и в Харбине.

В 1930–1940-е годы в Поднебесной возникает множество академических профессиональных музыкальных коллективов, которые испытывали заметный дефицит группы медных духовых. В Шанхайском оркестре долгое время существовала норма: каждый струнник или исполнитель на деревянных духовых инструментах обязан был освоить какой-либо из медных, после чего получал дополнительную нагрузку в духовом оркестре. Даже несмотря на существовавший запрет, в состав Шанхайского

симфонического оркестра в 1938 году были приняты первые китайцы, среди которых был трубач *Хуан Ицзюнь* (1915–1995) [4]. Это событие стало знаковым для развития духовой музыки в Китае. Будучи весьма талантливым разносторонним и профессиональным музыкантом, Хуан Ицзюнь смог впоследствии не только возглавить этот оркестр, но и в качестве преподавателя Шанхайской консерватории воспитать немало замечательных исполнителей на различных медных духовых инструментах. Многие из них продолжили его начинание на педагогическом поприще, как в Шанхайской, так и в других китайских консерваториях.

Хуан Ицзюнь (黄贻钧 Huang Yijun 1915-1995) родился в Сучжоу, провинция Цзянсу, в 1915 году. Его отец был учителем музыки и уделял много внимания развитию ребенка: водил его на спектакли и концерты. Мальчик с детства увлекся музыкой. Он получил систематическое музыкальное образование от своего отца, под чьим руководством начал играть на скрипке и органе. В дальнейшем он самостоятельно освоил губную гармошку, эрху, цимбалы и другие инструменты. Все это заложило крепкую профессиональную основу для его дальнейшей музыкальной практики [5].

В 1933 году Хуан Ицзюнь был принят в Центральную начальную школу Сучжоу Шангэн в качестве преподавателя. Эта школа была основана на 33-м году правления императора Гуансуй династии Цин (1906) и была очень известной. Директор, Хань Лучжоу, ценил молодого Хуан Ицзюня и предложил ему стать директором (эквивалентом классного руководителя) четвертого класса. Однако Хуан Ицзюнь предпочел должность учителя музыки, что стало началом его музыкальной карьеры [6].

В декабре 1934 года Хуан Ицзюнь получил работу в звукозаписывающей компании EMI Records (Шанхай) в качестве оркестранта. В коллективе он играл на эрху и цимбалах, а также на гитаре и скрипке. После 1936 года по просьбе компании Хуан Ицзюнь продолжил изучение духовой музыки. Сначала он учился игре на трубе у Паткеева из оркестра Министерства промышленности и торговли, а три месяца спустя некоторое время – у Добровольского, получив хороший фундамент для своей дальнейшей музыкальной деятельности. В это время Хуан Ицзюнь написал песню «Красивые цветы и полная луна», которая стала очень популярна, и даже название ее стало нарицательным [6].

В октябре 1937 года Хуан Ицзюнь был принят в Шанхайский национальный музыкальный колледж по специальности «труба» и возможностью дополнительно осваивать альт и виолончель. В 1941 году Хуан Ицзюнь окончил оркестровый факультет этого колледжа. После 1942 года он работал композитором и дирижером Шанхайской художественной труппы, Китайской объединенной кинокомпании и Шанхайской новой художественной труппы [6].

В октябре 1938 года Хуан стал оркестрантом Шанхайского муниципального промышленного оркестра. Он был одним из четырех китайских исполнителей (вместе с Тан Шучжэнем, Чэнь Юсином и Сюй Вэйлинем), первыми принятыми в этот коллектив, и единственным, кто никогда не покидал его на протяжении всей своей жизни [5].

Также Хуан Ицзюнь является один из первых кинокомпозиторов Китая, создававших музыку для фильмов и драм. Он написал десятки саундтреков. Его карьера сценариста в кино началась в 1935 году с фильма «Тянь Лунь» компании Lianhua. Именно с этого времени он начал свое сотрудничество и дружбу с режиссером Фэй Му. Хуан Ицзюнь не только создавал саундтреки к фильмам, но и лично участвовал в исполнении и записи. Так, в фильме «Уличный ангел» аккомпанемент на эрху песни «Song Girl from the End of the World» звучит в его исполнении [6].

После 1946 года Хуан Ицзюнь работал исполнителем Симфонического оркестра городского правительства Шанхая, композитором и дирижером Центральной киностудии, был доцентом оркестрового факультета Национальной Шанхайской консерватории [6].

В июне 1949 года оркестр был переименован в Симфонический оркестр Шанхайского муниципального народного правительства, а в 1951 Хуан Ицзюнь был назначен первым заместителем директора оркестра. В дальнейшем (с 1953 г.) он становится главным дирижером и почетным руководителем этого коллектива, выступает в качестве приглашенного дирижера в симфонических оркестрах Берлина, Финляндии, Советского Союза и Японии. С октября по ноябрь 1957 года Хуан Ицзюнь сотрудничал со знаменитым скрипачом Давидом Ойстрахом из Советского Союза, приехавшим в Шанхай (они исполнили Скрипичный концерт П. И. Чайковского) [6].

В 1964 году Хуан Ицзюнь работал в Шанхае в качестве композитора и дирижера музыкально-танцевальной эпопеи «Пение под флагом Мао Цзэдуна». В августе того же года он отправился в Пекин, чтобы репетировать музыку танцевального эпоса «Восток красный». Этот является самым напряженным в жизни Хуан Ицзюня, но, в то же время он стал периодом его творческой зрелости [6].

С февраля 1979 года Хуан Ицзюнь возобновил работу в качестве дирижера Шанхайского симфонического оркестра. Его деятельность была очень интенсивной и плодотворной до 1984 года, когда он ушел в отставку, став почетным директором и постоянным дирижером Шанхайского симфонического оркестра [6].

Хуан Ицзюнь скончался в Шанхае 11 октября 1995 года.

Будучи преподавателем Шанхайской консерватории с 1942 по 1956 г., Хуан Ицзюнь выпустил ряд выдающихся исполнителей на духовых инструментах, среди них было и несколько валторнистов. Из них наиболее известен Хань Сяньгуан (韩铎光 Han Xianguang 1940). Этот музыкант по праву считается основателем китайской валторновой школы, отдавшим преподаванию инструмента почти 60 лет, за которые он выпустил десятки профессиональных музыкантов. Его самоотверженная деятельность продолжалась вплоть до недавнего времени. Огромное количество выпускников Хань Сяньгуана, также как и их учитель, всей душой преданы своему делу и продолжают его миссию и как исполнители, и как педагоги. Многие из них получили и мировое признание. Так, два его сына Хань Сяогуан (韩小光 Han Xiaoguang 1959) и Хань Сяомин (韩小明 Han Xiaoming 1962) очень знамениты и в Китае, и на Западе. На данный момент уже их многочисленные ученики становятся ведущими преподавателями главных музыкальных вузов страны и солистами национальных симфонических и духовых оркестров. Таким образом, можно насчитать уже четвертое поколение китайских валторнистов, идущее от Хуана Ицзюня и активно работающее в китайском профессиональном музыкальном образовании и концертной академической среде. За прошедшие десятилетия валторновое исполнительство в Китае достигло небывалых высот, что в последние годы демонстрируют, в том числе, и регулярные победы китайских валторнистов на самых престижных мировых конкурсах (например, Конкурс им. П. И. Чайковского в Москве и многие другие).

Значение фигуры Хуан Ицзюня сложно переоценить: будучи весьма авторитетным и образованным музыкальным деятелем, он был в равной степени уважаем и как исполнитель на китайских традиционных инструментах, их знаток, и как академический музыкант высочайшего класса, дирижер и композитор. Будучи длительное время руководителем Национальной Ассоциации музыкантов, не только оказал значительное содействие процессу обновления традиционных инструментов и повсеместному созданию в Китае национальных оркестров, но также был большим популяризатором новой западной музыки, сделав немало для внедрения в китайскую музыкальную образовательную систему академических инструментов. Ему приписывают знаменитую фразу, ставшую своего рода девизом, отразившим один из главных принципов развития музыкального образования КНР: «Новые инструменты изучить и освоить, национальные – возродить и усовершенствовать». Несомненно, Хуан Ицзюнь, известный как своими прогрессивными

взглядами, так и любовью к национальному традиционному музыкальному искусству положительно повлиял на сложившиеся противоречия в среде китайских музыкантов, касающиеся традиционного и академического музыкального инструментария.

ЛИТЕРАТУРА

1. Цзо Чжэньгуань. Музыкальная культура Китая: Очерки / Ч. Г. Цзо. – СПб.: Композитор, 2023. – 276 с.
2. Цзо Чжэньгуань. Русские музыканты в Китае / Ч. Г. Цзо; Вступит. статья В. В. Задерацкого. – СПб.: Композитор (СПб.), 2014. – 336 с.
3. У Ген-Ир. История музыки Восточной Азии (Китай, Корея, Япония): Учебное пособие. – СПб.: Планета музыки; Лань, 2011. – 544 с., ил. – (Мир культуры, истории и философии).
4. Shanghai Symphony Orchestra. Official site: [Электронный ресурс] URL:<https://www.shsymphony.com/> (дата обращения: 29. 05. 2024)
5. Хуан Ицзюнь. Энциклопедия 360: [Электронный ресурс] <https://upimg.baikе.so.com/doc/6285023-6498498.html> (дата обращения: 29. 05. 2024).
6. Хуан Ицзюнь. Энциклопедия Baidu: [Электронный ресурс] <https://baikе.baidu.com/item/%E9%BB%84%E8%B4%BB%E9%92%A7/1231340> (дата обращения 29.05.2024).

REFERENCES

1. Czo Chzhjen'guan'. Muzykal'naja kul'tura Kitaja: Oчерki / Ch. G. Czo. – SPb.: Kompozitor, 2023. – 276 p.
2. Czo Chzhjen'guan'. Russkie muzykanty v Kitae / Ch. G. Czo; Vstupit. stat'ja V. V. Zaderackogo. – SPb.: Kompozitor (SPb.), 2014. – 336 p.
3. U Gen-Ir. Istorija muzyki Vostochnoj Azii (Kitaj, Koreja, Japonija): Uchebnoe posobie. – SPb.: Planeta muzyki; Lan', 2011. – 544 p., il. – (Mir kul'tury, istorii i filosofii).
4. Shanghai Symphony Orchestra. Official site: [Jelektronnyj resurs] URL:<https://www.shsymphony.com/> (data obrashhenija: 29. 05. 2024)
5. Huan Iczjun'. Jenciklopedija 360: [Jelektronnyj resurs] <https://upimg.baikе.so.com/doc/6285023-6498498.html> (data obrashhenija: 29. 05. 2024).
6. Huan Iczjun'. Jenciklopedija Baidu: [Jelektronnyj resurs] <https://baikе.baidu.com/item/%E9%BB%84%E8%B4%BB%E9%92%A7/1231340> (data obrashhenija 29.05.2024).

Линь Цзявань
аспирант
ФГБОУ ВО «Российская академия музыки им. Гнесиных»

Lin Jiawan
postgraduate student
Gnessin Russian Academy of Music

ВКЛАД ЧЭНЬ ПЭЙСЮНЯ В КИТАЙСКУЮ СИМФОНИЧЕСКУЮ МУЗЫКУ XX ВЕКА

Аннотация. Изучение вклада Чэнь Пэйсюня в китайскую симфоническую музыку XX столетия представляется актуальным; значимость обращения к теме обусловлена рядом факторов. Прежде всего, следует отметить усиливающийся интерес к музыкальной культуре Китая как в академических кругах, так и среди широкой аудитории. Это сопровождается осознанием недостаточной изученности творчества отдельных композиторов, чье наследие остается малоисследованным, особенно в западном музыковедении. Творчество Чэнь Пэйсюня представляет собой уникальный пример синтеза китайских традиций и зарубежных симфонических техник, что делает его ключевым объектом для изучения процессов культурного взаимодействия.

Актуальность темы также определяется ее значением для развития межкультурного диалога, взаимопонимания между Востоком и Западом в области музыкального искусства. Изучение наследия Чэнь Пэйсюня характеризуется большой образовательной ценностью, способствуя расширению репертуара, обогащению учебных программ как в Китае, так и за его пределами. Важнейшим аспектом является вклад в сохранение культурного наследия Китая XX века. Исследование и популяризация творчества композитора содействуют не только сохранению, но и переосмыслению музыкальной культуры Китая. С позиций современной композиторской практики анализ творческого метода Чэнь Пэйсюня полезен для композиторов, ищущих пути синтеза различных традиций. В условиях глобализации изучение национальных школ приобретает особую значимость для понимания процессов культурной идентификации.

В качестве цели в данной статье выступает систематизация представлений о вкладе Чэнь Пэйсюня в китайскую симфоническую музыку XX века. В структурном плане сначала дана общая характеристика ретроспективы, затем описаны особенности творческого пути композитора, что сопровождается конкретными примерами. Среди методов, примененных при написании статьи, следует указать на ретроспективный анализ, сравнение, обобщение, анализ научных публикаций.

Ключевые слова: китайская симфоническая музыка, композитор, музыкально искусство, симфония, творчество, Чэнь Пэйсюнь.

CHEN PEIXUN'S CONTRIBUTION TO 20TH CENTURY CHINESE SYMPHONIC MUSIC

Abstract. The study of Chen Peixun's contribution to Chinese symphonic music of the 20th century seems relevant; the importance of addressing the topic is due to a number of factors. First of all, it should be noted the growing interest in Chinese musical culture both in academic circles and among a wide audience. This is accompanied by awareness of the lack of knowledge of the work of individual composers, whose legacy remains little explored, especially in Western musicology. Chen Peixun's work is a unique example of the synthesis of

Chinese traditions and foreign symphonic techniques, which makes it a key object for studying the processes of cultural interaction.

The relevance of the topic is also determined by its importance for the development of intercultural dialogue, mutual understanding between East and West in the field of musical art. The study of Chen Peixun's legacy is characterized by great educational value, contributing to the expansion of the repertoire, enriching curricula both in China and abroad. The most important aspect is the contribution to the preservation of China's cultural heritage of the 20th century. The research and popularization of the composer's work contribute not only to the preservation, but also to the reinterpretation of Chinese musical culture. From the standpoint of modern compositional practice, the analysis of Chen Peixun's creative method is useful for composers looking for ways to synthesize various traditions. In the context of globalization, the study of national schools is of particular importance for understanding the processes of cultural identification.

The purpose of this article is to systematize ideas about Chen Peixun's contribution to Chinese symphonic music of the 20th century. Structurally, first a general description of the retrospective is given, then the features of the composer's creative path are described, which is accompanied by specific examples. Among the methods used in writing the article, it is necessary to indicate a retrospective analysis, comparison, generalization, analysis of scientific publications.

Keywords: Chinese symphonic music, composer, musical art, symphony, creativity, Chen Peixun.

Предыдущее столетие представляет собой период мощной трансформации в развитии китайской симфонической музыки, отражающий динамическое взаимодействие традиционных музыкальных элементов и западных форм. Рассматриваемую эволюцию целесообразно воспринимать, понимать и анализировать как ряд фаз, каждая из которых характеризуется особыми влияниями, композиционными приёмами, социокультурными контекстами. Эти фазы были обусловлены как внутренними культурными переменами в стране, так и внешними факторами (воздействиями), проявляющимися со стороны мирового музыкального сообщества.

Анализ научной литературы показывает, что авторы используют переменные подходы к изучению китайской симфонической музыки XX века и творчества Чэнь Пэйсюня. Т. Ван и С.И. Хватова рассматривают общие тенденции развития музыкального искусства в Китае на рубеже XX-XXI столетий, что создает контекст для понимания творчества композитора [1, с. 28]. Ц. Ван и З.З. Загидуллина фокусируются на симфонических принципах [2, с. 37]. И. Ли предлагает хронологический подход, что помогает определить этапы становления творческой деятельности Чэнь Пэйсюня [3, с. 269]. Я. Ли исследует китайское музыкальное искусство начала XX века [4, с. 139]. Ц. Лю непосредственно обращается к творчеству композитора, анализируя влияние традиций кантонской оперы на его труды [5, с. 55]. А.В. Пшенянова, У. Цзиньфан и Ч. Ваньти изучают роль музыкального искусства в формировании ценностных ориентаций китайской молодежи [6, с. 100], что сопряжено с проблематикой восприятия творчества Чэнь Пэйсюня современным поколением. Л. Цзэхао предлагает краткий анализ развития китайской симфонической музыки, что помогает контекстуализировать вклад известных представителей [7, с. 84]. С. Цуй и Н.Г. Агдеева анализируют образы в программных миниатюрах китайских композиторов, включая Чэнь Пэйсюня, что раскрывает особенности его творческого метода [8, с. 61]. Ва Цюй исследует особенности использования традиционных музыкальных инструментов в интерпретации китайских композиторов [9, с. 25], что весьма значимо для понимания стиля Чэнь Пэйсюня. Ч. Чжан

анализирует модель развития симфонического оркестра в Китае [10, с. 146], что ценно для осмысления условий, в которых работал композитор. С. Чжао даёт характеристику влиянию социалистического реализма на китайскую симфоническую музыку [11, с. 89], что объясняет некоторые аспекты деятельности Чэнь Пэйсюня.

Итак, в научных публикациях охватывается широкий спектр тем, связанных с китайской симфонической музыкой, авторами предлагаются разнообразные подходы к изучению данной темы.

Начальный этап развития китайской симфонической музыки в XX веке характеризовался первичными «встречами» с западными традициями, особенно в конце династии Цин и ранней КНР. В данный период музыка Запада проникла в Китай через миссионерские школы, возвращающихся студентов, а также с участием иностранных музыкантов. Ранние китайские композиторы (Шэнь Сингун, Сяо Юмэй) оказались среди первых, кто формально изучал западную культуру. Они сыграли весьма значимую роль в закладывании основ симфонической музыки в Китае, часто сочетая зарубежные техники с привычными китайскими музыкальными элементами.

Одной из важнейших задач в рамках рассматриваемого периода была адаптация симфонических форм Запада к китайской эстетике, социокультурным особенностям. В ранних композициях упор делался на традиционные китайские мелодии, народные напевы в западной структуре. Подобный подход был направлен на формирование и укрепление чувства национальной идентичности в современном симфоническом жанре, соответствуя обширному культурному движению того времени, при котором отчётливо проявлялось стремление модернизировать государство, сохраняя, вместе с тем, его наследие [10, с. 146].

Создание Китайской Народной Республики в 1949 году ознаменовало старт новой фазы развития симфонической музыки, на который глубокое влияние оказал политический и идеологический климат маоистской эпохи. В этот период музыка была тесно связана с культурной политикой страны, в рамках которой особо подчёркивалась роль искусства в служении народу, продвижении социалистических идеалов.

«Культурная революция» (1966-1976) стала особенно сложным временем для китайских музыкантов, композиторов. Многие западные влияния осуждались, а традиционная культура также подверглась тщательному изучению. Однако анализируемый период также отмечился творением «революционных» симфонических произведений, которые сочетали политические темы с доступным «музыкальным языком». Ярким примером служит кантата «Желтая река» Сянь Синхая, позже адаптированная в фортепианный концерт Инь Чэнцзуном и другими. Само упомянутое произведение олицетворяло революционный дух времени, смешивая китайские народные мелодии с мощным патриотическим повествованием — и всё это в симфонической структуре, которая находила отчётливый и живой отклик как у китайской, так и у западной аудитории.

Несмотря на ограничительную среду, некоторые композиторы смогли внести новшества в рамках, установленных государством. Такие композиторы, как Чжу Цзяньэр, Дин Шаньдэ, внесли значительный вклад в симфонический репертуар, деятельно и достаточно смело экспериментируя с формой, оркестровкой, оставаясь при этом в приемлемых тематических форматах.

Смерть Мао Цзэдуна и последующие реформаторские преобразования, начатые Дэн Сяопином в конце 1970-х годов, стали толчком к формированию открытой и разнообразной культурной среды в Китае. Наметилось явное возрождение интереса к западной классической музыке, а также возобновление изучения собственных музыкальных традиций.

Китайские композиторы начали учиться за границей в большем количестве, привозя с собой новые идеи, методы, которые весомо обогатили отечественную симфоническую сцену. 1980-е и 1990-е годы были отмечены усиливающимся и наполняющимся по содержанию синтезом западных и китайских элементов; такие композиторы, как Тан Дунь, Чэнь И, Чжоу Лун, стали выдающимися фигурами. Их часто называют представителями «новой волны» — они стремились создать по-настоящему «глобальную» музыку, которая выходила бы за рамки социокультурных границ. Ряд симфоний объединяет западные оркестровые традиции с китайскими инструментами (в частности, имеются в виду эрху и пипа), а также с вокальными приемами, заимствованными из пекинской оперы. Результатом служит появление произведений, которые отражают сложность китайской идентичности в глобальном контексте.

Помимо отмеченного выше, следует упомянуть о расширении сотрудничества между китайскими и западными музыкантами. Международные оркестры начали выступать в КНР, а симфонические произведения Китая получили признание за рубежом. В анализируемый период были основаны и начали функционировать новые институты (к примеру, Пекинский международный музыкальный фестиваль), которые сыграли ценную роль в продвижении симфонической музыки на мировой сцене.

Итак, нами охарактеризован весьма значимый и интересный (в исследовательском смысле) период динамичной трансформации, когда традиционная китайская музыка слилась с западной, создав уникальный и разнообразный симбиоз. Среди известных фигур, способствовавших этому синтезу, Чэнь Пэйсюнь (1921-2007) выделяется как ключевой композитор, который значительно повлиял на траекторию современной китайской симфонической музыки. Прежде всего, следует подчеркнуть, что его деятельность отражает глубокое понимание как западных веяний, так и китайского музыкального наследия, что делает его своего рода «мостом» или «проводником» между столь отличающимися друг от друга мирами. В данной связи исследователями изучается вклад Чэнь Пэйсюня в симфоническую музыку Китая, подчеркивается его новаторский подход к композиции, деятельность в области интеграции китайских музыкальных элементов в симфоническую форму, а также его роль в более широком контексте эволюции искусства XX века.

Чэнь Пэйсюнь родился в период значительных социокультурных и политических потрясений в стране (1921-й год). В первой четверти столетия произошел «закат» династии Цин, началась последующая борьба за национальную идентичность, модернизацию. На этом фоне западная классическая музыка начала проникать в жизнь государства, особенно в городских центрах, к примеру, в Шанхай, где вырос будущий композитор. Мощное воздействие как традиционного китайского искусства, так и западных классических форм, в годы становления сыграло определяющую роль в формировании его музыкальной идентичности.

Формальное музыкальное образование Чэнь Пэйсюня было основано на западных образцах. Он изучал композицию под руководством нескольких выдающихся китайских музыкантов, получивших образование за рубежом (прежде всего, подразумевается участие Сяо Юмэя, одного из «пионеров» западного музыкального образования в Китае). Обучение дало прочную основу в зарубежной теории и методах композиции, которые Чэнь Пэйсюнь позже объединил со своим глубоким осмыслением китайских музыкальных идиом [8, с. 63].

Одним из наиболее значительных и ценных вкладов композитора в симфоническую музыку явилась его способность органично интегрировать традиционные элементы Китая в зарубежную форму. Этот синтез очевиден во многих его творениях, где

он использовал пентатонические гаммы, привычные инструменты, народные мелодии (в рамках западной оркестровой музыки).

Стиль композиций Чэнь Пэйсюня уместно охарактеризовать как форму музыкальной гибридизации, где он умело совмещал китайские мелодические и тембральные элементы с западной оркестровкой, гармоническими структурами. Как было отмечено выше, одним из самых заметных нововведений стало использование пентатонических гамм в симфоническом контексте. Хотя они являются основополагающими для традиционной китайской музыки, композитор расширил применение, интегрировав их в сложные гармонические прогрессии и контрапунктические текстуры. Эта техника позволила сформировать уникальную звуковую палитру, которая была подчеркнута китайской, но доступной для аудитории, знакомой с западными формами.

Также заслуживают пристального внимания оркестровые приемы Чэнь Пэйсюня. Он экспериментировал с включением традиционных китайских инструментов в западный симфонический оркестр. Характеризуемая интеграция требовала тщательного рассмотрения тембрального баланса и акустических свойств, поскольку эти инструменты изначально не были предназначены для выступления в больших концертных залах. Успех в данной области проложил путь будущим композиторам к исследованию подобных кросс-культурных инструментальных комбинаций.

Будучи профессором Центральной консерватории музыки, Чэнь Пэйсюнь внес бесценный вклад в музыкальное образование в Китае. Он разработал комплексную учебную программу, которая объединила западную концептуальную базу и наработки в области музыки с китайскими теориями и представлениями. Этот подход был действительно «революционным» и прорывным в то время, поскольку он давал студентам целостное понимание весьма разных по содержанию и наполнению музыкальных традиций.

Педагогическая философия Чэнь Пэйсюня высвечивала важность социокультурного контекста в музыкальном образовании. Он поощрял своих учеников изучать не только технические аспекты композиции, но и исторические, социальные факторы, которые влияли на эволюцию музыки. С помощью такого междисциплинарного подхода было воспитано поколение композиторов, которые оказались хорошо подготовлены к тому, чтобы ориентироваться в сложностях музыкального искусства (в стремительно преобразующейся культурной среде).

Вдобавок, важно отметить, что методы обучения, используемые композитором, были сосредоточены, главным образом, на развитии индивидуального творчества в рамках четкой структуры. Он поощрял обучающихся экспериментировать с различными композиционными техниками, сохраняя при этом прочный базис (в традиционных формах). Этот баланс между инновациями и устоявшимися формами стал отличительной чертой «школы» композиции, которую Чэнь Пэйсюнь помог создать.

Как представляется, особо значимым вкладом композитора в китайскую симфоническую музыку XX века была его роль в содействии культурному синтезу. В период мощных политических и социальных трансформаций и преобразований в стране его творчество служило «связующим звеном» между восточными и западными музыкальными традициями. В композициях часто прослеживалось вдохновение в литературе, фольклоре (включение музыкальных мотивов, которые ассоциируются с величием, историческим значением). Используя западные симфонические формы для выражения отчетливо китайских тем, Чэнь представил творения, которые получили яркий ответ как у внутренней, так и у международной аудитории.

В фортепианной транскрипции «Осенняя Луна над озером Пинху» композитором были сохранены звуковые эффекты струнных китайских инструментов — чцинь, цимбалы, хэнсяо (посредством непрерывной вибрации мелких длительностей в разных регистрах, многочисленных украшений, тремоло, трелей).

Оркестровое творчество Чэнь Пэйсюня берет начало с его Первой симфонии, завершённой в 1964 году. Это произведение отличается нестандартной трехчастной структурой, а также необычным соотношением темпов, что выделяет его среди традиционных симфонических циклов.

Присутствуют следующие части: прелюдия «Поющий снег» (*Andantino*), героическая поэма «Лоушаньгуань» (*Allegro vivace molto e energico*), повествовательное звено «В погоне за памятью, перспективой и вперед» (*Adagio Appassionato*). Важно подчеркнуть, что сама композиция построена на контрасте: активные крайние части «обрамляют» более сдержанную и лирическую среднюю.

Чэнь Пэйсюнь задействует в своем произведении различные композиционные техники. Первая часть сочетает в себе элементы вариаций, рондо. Финал представляет собой масштабную фугированную форму с шестью вариациями, что отражает общую тенденцию современной музыки к применению полифонических приемов.

Мелодика симфонии тесно связана с кантонской народной музыкой, что проявляется в использовании характерных интервалов, ритмических структур. Основной музыкальной драматургии служит принцип монотематизма, где главная тема, появляющаяся в начале первой части, становится лейтмотивом всего произведения.

Следует отметить, что судьба симфонии оказалась непростой: во время «Культурной революции» партитура была утеряна. Позже композитор восстановил первые две части, а третью переименовал в «Моя страна». Невзирая на сопутствующие трудности и испытания, в 1979 году симфония была удостоена первой премии на национальном конкурсе, а в 1994 году — записана Российским филармоническим оркестром под руководством Май Цзялэ.

Каждая часть симфонии обладает своим уникальным характером. На рисунке 2 представлена главная тема первой части (речь идёт о прелюдии — песнопении снега) Здесь отчётливо проявляется влияние кантонской музыки, обращение к интервалу большой терции, нисходящей интонации южного кантонского языка. Имеет место ритмическая организация, которая свойственна песням хакка.

«Героическая поэма», написана в свободной сонатной форме и отличается драматическим конфликтом между главной и побочной темами. Третья часть представляет собой масштабное повествование, отражающее исторический процесс китайской революции (через призму музыкальной выразительности).

Итак, Первая симфония Чэнь Пэйсюня представляет собой сложное и многоаспектное произведение, сочетающее в себе традиции китайской народной музыки и современные композиторские техники, что делает её весьма значимым явлением в истории китайского музыкального искусства XX века.

Вторая симфония Чэнь Пэйсюня, созданная в 1980 году, является мемориальным творением, посвященным событиям 5 апреля и жертвам «Культурной революции». Это сочинение, удостоенное награды Первого национального конкурса симфонических произведений в 1981 году, представляет собой глубокое размышление композитора о трагических страницах истории Китая.

Структурно симфония состоит из трех частей, которые, однако, объединены в единое целое: «Перед памятником мученикам» (*Adagio*), «Танец преданных душ» (*Larghetto Cantabile*), «Пожелания мученикам» (*Larghetto Tranquillo*). Эта структура, хотя

и напоминает традиционную сонатную форму, отличается более свободным подходом к организации музыкального материала.

Первая часть симфонии начинается с мрачного и элегического вступления. Основная тема, исполняемая виолончелями и контрабасами в тональности ля-бемоль, пронизана глубоким трагизмом — становится лейтмотивом всего произведения. Композитор мастерски задействует контрасты, вводя маршевую подтему в исполнении струнных и духовых инструментов, что создает драматическое напряжение.

Чэнь Пэйсюнь демонстрирует виртуозное владение оркестровкой, особенно в использовании ударных инструментов. Он включает в партитуру различные группы китайских ударных, применяя нетрадиционные способы звукоизвлечения, что существенно обогащает тембровую палитру.

Несмотря на традиционность музыкального языка, симфония отличается инновационным подходом к развитию мелодического материала (через использование полифонических приемов). Особенностью оркестрового стиля Чэнь Пэйсюня служит органичное сочетание китайских и западных музыкальных инструментов, что придает произведению уникальное звучание.

Итак, Вторая симфония представляет собой не только значимое музыкальное творение, но и важнейшее историческое свидетельство, отражающее трагические события китайской истории через музыкальную призму. Это сочинение демонстрирует мастерство композитора в создании эмоционально насыщенной и технически сложной музыки, объединяющей традиции Востока и Запада.

Третья симфония Чэнь Пэйсюня, названная «Прославление красной сливы и зеленой сосны», была создана в 1998 году и посвящена его супруге Чжан Юэ. Рассматриваемое произведение представляет собой яркий пример творчества композитора, объединяющего китайские культурные мотивы с западными традициями. Симфония представлена тремя частями, каждая из которых имеет свой уникальный характер: прелюдия «Воспоминания о сливе», весенняя песня «Ранняя слива», монгольская народная «Песня пастуха». Примечательно, что в 1998 году симфония была записана в Москве под руководством дирижера Май Цзялэ. Этот факт свидетельствует о международном признании творчества Чэнь Пэйсюня и интересе к его музыке за пределами КНР. Выбор названий частей симфонии указывает на глубокую связь композитора с китайской культурой и природой. Образы сливы и сосны, часто встречающиеся в китайской поэзии и живописи, символизируют стойкость, долголетие, благородство. Включение монгольской народной песни в третью часть демонстрирует стремление композитора к синтезу различных традиций в рамках симфонического жанра.

Итак, Третья симфония представляет собой многогранное произведение, отражающее личные чувства Чэнь Пэйсюня, его связь с культурой Китая, а также интерес к фольклорным традициям.

Произведения композитора сыграли ключевую роль в формировании культурной идентичности Китая во второй половине прошлого столетия. Когда государство начало восстанавливать культурные обмены с Западом, симфонические творения композитора стали «проводниками» китайской культуры. Его способность создавать музыку, которая была одновременно современной и укорененной в традициях, помогла успешно противостоять стереотипам о китайской музыке, а также продемонстрировать художественную изысканность страны.

Влияние творчества Чэнь Пэйсюня простирается далеко за пределы его жизни. Композиции продолжают исполняться и изучаться как в КНР, так и за рубежом, служа образцами кросс-культурного музыкального синтеза. Поколение композиторов, которых он обучал, внесли свой собственный ценный вклад в китайскую и мировую музыку.

Подход к интеграции стал эталонным для современных творцов. Многие из ведущих деятелей (Тан Дунь, Чэнь И и т. п.) развивали «фундамент», заложенный Чэнь Пэйсюнем, и далее исследовали возможности культурного слияния в музыке.

Таким образом, развитие китайской симфонической музыки в XX столетии — это ретроспектива адаптации, инноваций, синтеза идей. Она отражает весьма обширные исторические и культурные сдвиги, которые Китай пережил в столь «бурном» (по событиям и достижениям) веке. От первых «встреч» с западной музыкой до сложных и многоаспектных произведений 1980-1990-х годов — китайская симфоническая музыка трансформировалась в поистине уникальный жанр, который соединяет традиции Востока и Запада. В нынешних условиях композиторы продолжают преодолевать трудности глобализации и культурной идентичности; наследие предыдущего столетия обеспечивает богатый «фундамент» для проявлений творчества. Многие работы остаются свидетельством стойкости и креативности музыкантов, а также их способности создавать симфоническую традицию, которая является как отчетливо китайской, так и универсально резонансной.

Вклад Чэнь Пэйсюня в китайскую симфоническую музыку XX столетия был преобразующим и с многочисленными последствиями. Благодаря своим новаторским композиционным приемам, педагогическим достижениям, вкупе с культурным синтезом, он сыграл фундаментальную роль в формировании траектории музыкального искусства Китая. Его работа не только обогатила социокультурную сферу, но и качественно отразилась на глобальном «диалоге» между восточными и западными традициями. Сегодня важно грамотно и корректно ориентироваться во взаимосвязанном мире, а наследие Чэнь Пэйсюня служит свидетельством силы музыки в преодолении культурных различий, в создании новых форм художественного выражения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ван Т. Основные тенденции развития китайского музыкального искусства в конце XX – начале XXI столетий / Т. Ван С.И. Хватова // Проблемы преподавания музыкально-исполнительских дисциплин. Сборник статей XIII международной научно-практической конференции. – Краснодар – Майкоп: 2021. – С. 28-32.
2. Ван Ц. Симфонические принципы развития в китайских фортепианных концертах 1980-х – начала 2000-х годов / Ц. Ван, З.З. Загидуллина // *Philharmonica. International Music Journal*. – 2023. – № 1. – С. 37-48.
3. Ли И. Обоснование хронологии китайской симфонической музыки / И. Ли // *Manuskript*. – 2019. – Т. 12. – № 11. – С. 269-273.
4. Ли Я. Китайское музыкальное искусство в начале XX в. (1900-е – 1930-е гг.) / Я. Ли // *Вопросы истории*. – 2022. – № 10-1. – С. 138-149
5. Лю Ц. Традиции кантонской оперы юэцзюй в фортепианных пьесах Чэнь Пэйсюня / Ц. Лю // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. – 2023. – № 1 (68). – С. 55-64.
6. Пшенянова А.В. Музыкальное искусство как средство формирования ценностных ориентаций китайской молодёжи / А.В. Пшенянова, У. Цзиньфан, Ч. Ваньти // *Межкультурное взаимодействие в современном музыкально-образовательном пространстве*. – 2020. – № 17. – С. 100-104.
7. Цзэхао Л. Краткий анализ развития китайской симфонической музыки / Л. Цзэхао // *Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен. Сборник научных трудов*. – Санкт-Петербург: 2020. – С. 84-86.

8. Цуй С. Образы воды в программных миниатюрах китайских композиторов (на примере фортепианных пьес Ван Лисана, У Цзучжана, Ду Минсиня, Чэнь Пэйсюня) / С. Цуй, Н.Г. Агдеева // Искусство и образование. – 2021. – № 2 (130). – С. 61-70.
9. Цюй Ва. Традиционные музыкальные инструменты в фортепианной интерпретации современных китайских композиторов / Ва. Цюй // Музыка. Искусство, наука, практика. – 2016. – № 2. – С. 25-37.
10. Чжан Ч. Анализ модели развития китайского симфонического оркестра / Ч. Чжан // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2023. – № 6-2. – С. 146-150
11. Чжао С. Влияние социалистического реализма на китайскую симфоническую музыку / С. Чжао // Культура и цивилизация. – 2022. – Т. 12. – № 4-1. – С. 89-96.

REFERENCES

1. Van T. Osnovnye tendencii razvitija kitajskogo muzykal'nogo iskusstva v konce HH – nachale NHI stoletij / T. Van S.I. Hvatova // Problemy prepodavaniya muzykal'no-ispolnitel'skih disciplin. Sbornik statej XIII mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii. – Krasnodar – Majkop: 2021. – Pp. 28-32.
2. Van C. Simfonicheskie principy razvitija v kitajskih fortepiannyh koncertah 1980-h – nachala 2000-h godov / C. Van, Z.Z. Zagidullina // Philharmonica. International Music Journal. – 2023. – № 1. – Pp. 37-48.
3. Li I. Obosnovanie hronologii kitajskoj simfonicheskoj muzyki / I. Li // Manuskript. – 2019. – Т. 12. – № 11. – Pp. 269-273.
4. Li Ja. Kitajskoe muzykal'noe iskusstvo v nachale HH v. (1900-e – 1930-e gg.) / Ja. Li // Voprosy istorii. – 2022. – № 10-1. – Pp. 138-149
5. Lju C. Tradicii kantonskoj opery juieczjuzj v fortepiannyh p'esah Chjen' Pjejsjunja / C. Lju // Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovanija. – 2023. – № 1 (68). – Pp. 55-64.
6. Pshenjanova A.V. Muzykal'noe iskusstvo kak sredstvo formirovanija cennostnyh orientacij kitajskoj molodjozhi / A.V. Pshenjanova, U. Czin'fan, Ch. Van'ti // Mezhkul'turnoe vzaimodejstvie v sovremennom muzykal'no-obrazovatel'nom prostranstve. – 2020. – № 17. – Pp. 100-104.
7. Czjehao L. Kratkij analiz razvitija kitajskoj simfonicheskoj muzyki / L. Czjehao // Muzykal'noe obrazovanie v sovremennom mire. Dialog vremen. Sbornik nauchnyh trudov. – Sankt-Peterburg: 2020. – Pp. 84-86.
8. Cuj S. Образы воды в программных миниатюрах китайских композиторов (на примере фортепианных пьес Ван Лисана, У Цзучжана, Ду Минсиня, Чжен' Пейсюня) / С. Цуй, Н.Г. Агдеева // Искусство и образование. – 2021. – № 2 (130). – Pp. 61-70.
9. Cjuzj Va. Традиционные музыкальные инструменты в фортепианной интерпретации современных китайских композиторов / Ва. Цюй // Музыка. Искусство, наука, практика. – 2016. – № 2. – Pp. 25-37.
10. Chzhan Ch. Analiz modeli razvitija kitajskogo simfonicheskoj muzyki / Ch. Chzhan // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2023. – № 6-2. – Pp. 146-150
11. Chzhao S. Vlijanie socialisticheskogo realizma na kitajskuju simfonicheskiju muzyku / S. Chzhao // Kul'tura i civilizacija. – 2022. – Т. 12. – № 4-1. – Pp. 89-96.

Сунь Циньян
аспирант
Институт искусств
Цзилиньский университет

Sun Qingyang
Postgraduate
Institute of Arts
Jilin University

ВОПЛОЩЕНИЕ ОБЯДОВОЙ ТЕМАТИКИ В «ТИБЕТ-СЮИТЕ» ДЛЯ СКРИПКИ МА СЫЦУНА

Аннотация. Ма Сыцун (1912-1987) входит в когорту величайших китайских композиторов-исполнителей XX века. Его перу принадлежит масса сочинений, написанных во всех ведущих европейских музыкальных жанрах: оперы, балеты, симфонии, концерты для различных инструментов с оркестром, сюиты, сонаты, многочисленные вокальные сочинения, обработки китайского фольклора и многое другое. Однако наиболее ценен вклад Ма Сыцуна в развитие китайского скрипичного искусства – как композиторского, так и исполнительского. Будучи одним из первых профессиональных музыкантов Китая (Ма закончил Парижскую консерваторию по классам скрипки композиции), он смог внедрить скрипку в оборот наиболее часто выбираемых для обучения инструментов в Китае, по существу, став родоначальником скрипичной школы Поднебесной – как композиторской и исполнительской, так и педагогической. Его перу принадлежат концерты, сонаты, сюиты и многочисленные канцерные сочинения для скрипки, входящие в репертуар всех ведущих скрипачей КНР нашего времени. Цель статьи – осветить для российского читателя одно из наиболее популярных в Китае произведений для скрипки – «Тибет-сюиты» Ма Сыцуна. Задачи статьи: осветить строение и семантические связи «Тибет-сюиты»; выявить особенности гармонического строя произведения, его форму; охарактеризовать специфические черты китайского обрядового культа, внедренного в фактуру и мелодику сюиты.

Ключевые слова: Ма Сыцун, китайская скрипичная школа, европейское и китайское в музыке.

EMBODIMENT OF RITUALS THEME IN «TIBET SUITE» FOR VIOLIN MA SITSUNG

Abstract. Ma Sicong (1912-1987) is one of the greatest Chinese composers and performers of the 20th century. He is the author of a lot of works written in all leading European musical genres: operas, ballets, symphonies, concerts for various instruments with orchestra, suites, sonatas, numerous vocal works, arrangements of Chinese folklore and much more. However, Ma Sitsun's contribution to the development of Chinese violin art, both composition and performance, is most valuable. Being one of the first professional musicians in China (Ma graduated from the Paris Conservatory in violin and composition), he was able to introduce the violin into the circulation of the most frequently chosen instruments for teaching in China, essentially becoming the founder of the violin school of the Celestial Empire - both composition and performance, and pedagogical. He has written concertos, sonatas, suites and numerous cancer works for violin, which are included in the repertoire of all leading Chinese violinists of our time. The purpose of the article is to highlight for the Russian reader one of the most popular works for violin in China - "Tibet Suites" by Ma Sitsong. Objectives of the article: to highlight the structure and semantic

connections of the «Tibet Suite»; identify the features of the harmonic structure of the work, its form; characterize the specific features of the Chinese ritual cult embedded in the texture and melody of the suite.

Keywords: Ma Sicong, Chinese violin school, European and Chinese in music.

Одной из монументальных композиций в творчестве Ма Сыцуна 1940-х гг. становится «Тибет-сюита», которую автор также называл «Тибетской поэмой». Музыкальные произведения Ма этого периода подтверждают его приверженность написанию новой музыки с древними китайскими элементами», – отмечает Чинг-Чи Лиу [6, с. 75]. Ксиа Сю, еще одна исследовательница творчества Ма Сыцуна, пишет в «Постскриптуме» к скрипичным произведениям композитора: «Считая, что мелодическая идея народной песни является душой композиции, Ма Сыцун придавал первостепенное значение тому, как относиться к раскрытию аутентичного материала. Он чувствовал, что нужно обрести дух и цвет главного мотива, и тогда сочетать его с собственным музыкальным стилем; музыка, сочиненная без этого процесса, приводит к отсутствию в произведениях ведущего начала китайской музыкальной традиции» [3, с. 109]. Одним из таких синтетических произведений, в котором гармонично сочетались колорит национальных сегментов с западными принципами, является «Тибет-сюита» – чрезвычайно сложная виртуозная композиция, демонстрирующая техническую состоятельность скрипичного исполнительства. Блестящий концертирующий исполнитель, Ма продемонстрировал в этой сюите высокое мастерство, а ее музыкальные стоимости однозначно заслуживают вхождения в мировой репертуар.

Первая часть сочинения, «Мифы, Духи и Божества Тибета» имеет две главы, первая из которых – вступительное *Andante maestoso* (39 тт.) и основная часть *Allegro moderato* (110 тт.) ярко контрастны между собой, они передают поэтическую пейзажистику Тибетских гор. Первая – их величественная загадочность и стремительность, вторая – живописует быт коренного населения высокогорья. Введение *Andante maestoso* мог бы трактоваться как отдельная часть, столь поразительным является контраст с последующим *Allegro moderato*. Решенный средствами ярко романтической семантики во Введении ощущается симфонический размах. После величественного фортепианного вступления (Раздел А, *Maestoso*), скрипка соло начинает свой вдохновенный монолог, вторя интонациям Темы 1, которую условно можно назвать «Темой Гор». Следующей фазой развития – Раздел С – становится проведение модифицированной «Темы Гор» двойными нотами у скрипки на *pp* с ремаркой *misterioso*, таинственность которой подчеркивается тремолирующей дрожью на *ppp* ряда аккордов в фортепианной партии, мигание которых достигается и за счет тонкой нюансировки. Так, к *e-moll* 5/3 добавляется VI степень *c*, в *D-dur* 5/3 «мигает» VI степень *h* и нонаккордовый звук *e*, что в целом создает впечатление мистической неопределенности и загадочности. Нанизывая эпизод по эпизоду, в которых монотематические зерна (по принципам листовской поэматики) модифицируются, набирая новые черты и качества, автор творит действительно поемный рассказ. В Разделе D (*con bravura*) с отличительными чертами легендарной героики, яркими взрывчатыми всплесками и динамическими вспышками от *p* до *ff* в партии скрипки, применяются разнообразные приемы в ведении аккордов и двойных нот (переменными параллельными квинтами и секстами), подражанием эрху с бурным нижнего звука, трелей, мордентов и даже появление 64-х длительностей продолжительностей в 23 такте. Гармоническая речь выражает балансировку между мажорными и минорными наклонностями, хотя здесь преобладают политональные элементы. Так, гармоническая траектория этого раздела имеет такой вид: *a-moll* – *C-dur* – *F-dur* – *a-moll* – *C-dur* – *D-dur* – *As-dur* – *c-moll* – *d-moll* – *As-dur* – *c-moll* – *as-moll* – *Ces-dur* – *es-moll* – *c-moll* – *Es-dur* – *Ges-dur* – *C-dur* – *B-dur* – *A-dur* и, по нашему

мнению, подчинена не столько логике функциональных или ладовых соотношений, как служит воспроизведению визуальных впечатлений от красоты и величия Тибетских гор. Не случайно кульминационной зоной становится Раздел Е (*Grandioso*). Фактически здесь происходит синтез и экзальтированная динамизация предварительно изложенных синтагм, которые композитор приводит в еще более высокую зону напряжения. Заключительная же фаза Вступления получает новое фактурное оформление: это нисходящие октавные последовательности триолями в партии фортепиано, которые спадают «снежными лавинами» на расстоянии 4-х октав, после которых скрипка, как эхо, отвечает только вибрирующими переливами), хотя подключается порывистыми аккордами к началу партии фортепиано (в начале падений). Тональная сфера смещается в углубленный бемольный ряд: *c-moll, g-moll, Es-dur, As-dur, f-moll, f-moll, As-dur, as-moll, e-moll*, а виртуозные орнаментальные пассажи солирующей скрипки, кажется, доходят до своего апогея. Оригинальность композиции заключается в изображении экзотического для европейской культуры тибетского высокогорного, который, как магнит притягивал многих художников, а в скрипичной музыке – это едва ли не единственное произведение подобного типа.

Второй раздел первой части – *Allegro moderato* по размерам превышает первый почти в три раза (110 тт.) и построен на квази-аутентических напевах тибетцев, которые композитор преимущественно подвергает вариантно-вариационным видоизменениям, применяя характерный для сюит принцип нанизывания. Раздел имеет четко структурированную с помощью реприз 8-ми частную контрастно-составную форму (при этом следует отметить, что каждый эпизод дважды повторяется, что наталкивает на мысль о коленно-танцевальной структуре, наиболее оптимально отвечающей этимологической природе жанра сюиты), которая является составляющей формы «бабань». В разделе А (1) автор проводит мелодию в китайском духе (пентатонный наклон, развитие небольшими фразами), характерной чертой которой становится измельчение сильной судьбы, а взаимодействие интонаций придает ей вязкость и остигательность за счет дублирования последнего и первого звуков каждой фразы. Характерные подскоки, пунктирные ритмы и синкопы намекают и на танцевальную природу этого музыкального материала. Простая, ненадуманная гармонизация по сравнению с вступлением тяготеет к изображению жизни обычных людей – сочетание натуральных трезвучий наделено особым шармом «наивной простоты».

В Разделе В (*piu Allegro*) автор активно применяет стаккатную технику попеременно с плавными мелодическими интонациями при ведении смычка, хотя преобладающим фактурным средством становится движение стаккатными 16-ми, что напоминает письмо Б. Бартока из его «Румынских танцев».

Раздел С (*Vigoroso*) носит решительный, даже героический характер, достигаемый в скрипичной партии на *ff* постоянным чередованием мотивов двойных нот и аккордового изложения.

Раздел D (*Meno mosso*) – контрастное лирическое отступление. Тихая динамика – *p*, распевные мотивы покачивания в партии скрипки, секундовые апподжиатуры в мелодической линии, нисходящие арпеджио ангемитонными последовательностями на фоне восходящих натуральных звуков *a-c-d* в партии фортепиано сменяются наложениями аккордов *a-moll – C-dur* во второй вольте на уменьшенном *fis*.

Раздел Е (*Tempo I*) – своеобразная динамизированная реприза, где начальная мелодия произведения проводится двойными нотами с добавлением украшений (апподжиатурные триоли). Автор применяет эффект эха, повторяя после проведения на *f* каждой фразы ее отголоски на *p* завершает эту колоритную часть моторным стаккатным насыщенным движением, мелодико-интонационный комплекс которого ретранслируется из второго раздела В с отчетливым восходящим мелодическим ходом в партии фортепиано:

гас, еще раз подчеркивающий идею восхождения, ведь практически все темы произведения направлены в восход. Так, завершая первую часть сюиты «Легенды, Духи и Божества Тибета», Ма Сыцун, создавая ярко-живописную картину, опрокидывает арку до начала произведения. Танцевально-моторный сегмент (как и в предыдущем разделе) декорируется новыми деталями (более ярко выделены синкопированные элементы, появляются двухоктавные апподжиатуры в партии скрипки, на расширение кода работает повторяемость небольших фраз, углубляются динамические контрасты, словно имитируя эффект эха из предыдущего. Дробление шестнадцатыми длительностями в скрипичной партии на *pp* создает впечатление шороха, которое постепенно крещендирует, выводя заключительный целенаправленный восходящий пассаж по звукам трезвука *a-moll* с VI повышенным *fis*: *a-c-e-fis* в *e-moll*. Постигая последнюю вершину *fis* третьей октавы, где скрипка на *ff* берет заключительный аккорд – *S7* (*aceg*) с трелью на верхнем звуке, добавляя в последней апподжиатуре нонаккордный звук *h* (*acegh*), завершая сплошь коротким, взятым на *pizzicato* тоническим аккордом *e-moll*.

Первая часть «Тибет-сюиты» вносит новые черты в стилистику и в трактовку больших форм. Общая двухчастная конструкция тяготеет к внутренней 8-частности, в первой из которых – это поемное нанизывание новых эпизодов, однако, с сохранением монотематических зерен, которые в каждом новом эпизоде приобретают новые черты за счет вариативности. Во второй более видимой становится проекция куплетности ($A+B+C+D+E+A1+F+B1$) с признаками репризности (трехчастность), через которые просматривается 8-ми частная «бабань». Формы второго порядка придают музыке Ма множественности семантических значений, позволяя более интенсивно апеллировать к художественному воображению слушателя при охвате музыкальным образцом звуковой визуализации далекого и загадочного Тибета.

Вторая часть сюиты – «Ламаистский Храм – одна из самых интересных в данном цикле. Использование композитором имитации храмовых буддийских барабанов, гонгов (малых и больших), колоколов и труб создают интереснейшее тембрально-колористическое поле для звукописи высокогорного храма, исполненного для путешественников непостижимой мистикой и загадочностью. Однако одним из главных выраженных факторов в этой части становится ритм. “Посредством использования ритмичных моделей композитор может воспроизводить и изображать разные эмоциональные настроения и состояния, а также – сценические локации. В «*Lamasery*» Ма использует ритм для изображения декораций Буддийского храма» – пишет скрипач Ван Цянь в исполнительских рефлексиях [4]. Выбранный композитором аутентичный ритмический рисунок (одна четвертная нота, две восьмерки, четвертная пауза и четыре шестнадцатых) становится своего рода лейт-зерном произведения. Сначала комбинация повторяется в течение 15-ти тактов *ostinato* (раздел *A*), и восстанавливается через один раздел *A1* во фрагменте *A2* (29-42 тт.), в конце концов он станет основополагающим в заключительном разделе части, где начиная с репризы *A* (86-119 тт.) будет содержаться до окончания. Остинатное содержание одной ритмической фигуры придает этой части ощущение медитативной сосредоточенности, а повторность напоминает попевку мантр, монотонное чтение молитвенных текстов (его характерные черты представлены в работе А. Гомбоевой «Музыкальное мышление в ламаистском ритуале» [2]). Хэ Ляндзи считает, что этот ритмический рисунок «помогает изобразить картину пейзажей территории Ламаистского храма» [4, с. 31]. Однако ремарка автора *Andante maestoso, quasi una Marcia funebre* наталкивают на определенное уточнение программы, очевидно, композитор пытался воспроизвести похоронный или другой, сакраментально значимый обряд буддийских монахов, намекая на пессимистический строй эмоционального пульса произведения. Первоначальный мелодический ход скрипичной партии [*es-f-a-b*] становится вторым

лейтмотивом пьесы, а его постоянная повторяемость и дальнейшее скупое развитие с обязательным возвращением к первоначальному мотиву создают впечатление заикленности, пребывания в медитативном состоянии. Заметим, что это только 1940 год, и подобного типа музыкальное мышление станет прерогативой в последней трети XX в. Экзотизм в скрипичной музыке был наиболее ярко представлен творчеством К. Сен-Санса, хотя другие композиторы также обращались к азиатским темам, однако музыкально-выразительные средства, призванные к созданию восточного колорита вносили скорее экзотическую ноту, симулируя ориентальное впечатление. Такое органическое единство и попытки воплощения наиболее соответствующего геокультурной зоне звукового оформления в скрипичной музыке наблюдается едва ли не впервые. Конечно, оценивая на неофольклорные поиски Б. Бартока, И. Стравинского, Л. Яначека или представителей французского ориентализма (Л. Делиба и К. Дебюсси), Ма Сычун, лишаясь экзальтированно-одиозного и очарованно увлекательного «искусственного и чужого» (по Э. Саиду) ориентализма, чрезвычайно просто и естественно погружается в музыкальную культуру тибетского высокогорья, демонстрируя не только картинно-жанровую пейзажистику, а сквозь призму музыкальной материи выходит на уровень мировоззренческо-ментальных устоев, особенностей мира.

Так, раздел А (1-42 тт.) «Ламаистский храм» имеет три почти равновеликих подраздела: а (1-15 тт.) + а1 (16-29 тт.) + а2 (29-42 тт.), построенные на колеблющейся «"Теме" Мантр», которая очень тонко и изысканно варьируется, следуя принципам монотонного пения тибетских монахов. Два крайних раздела имеют тоже остинатно-вариативную природу за счет вышеупомянутой ритмоформулы тибетского барабана и очень плавно и дискретно видоизмененных басов (гонги и колокола). При этом в среднем разделе а1 на первый план выходит скрипичная импровизация, где медитация приобретает более интенсивный характер (появляются широкие прыжки, детализированная орнаментика, скользящие хроматические оползни и подъемы, сдвиг динамики до *mf* и *f*, между тем как а1 проходило на *pp*; возвращается в зону *p*, однако при увеличении частоты динамических приливов дословно на каждый мотив, например, в тт. 33-37.

Оригинальным и самобытным является гармонический язык этой части, где едва ли не впервые «заискрили» ощутимые хроматизмы через полутоновые скольжения (особенно в аккордах) – черты, не характерные для китайской музыки, зато более типичны для индийской. Как отмечает Ксиа Сю: «Ма использует элементы индийской музыки – уменьшенные 7аккорды и диссонансные аккорды, имитацию деревянной рыбы, подвесных колоколов и гонгов для создания мистической загадочной атмосферы» [6, с. 15].

Вторая часть сюиты (Раздел В) проходит в G-dur и приближается по своей жанровой принадлежности к народной песне (однако композитор, записывая народные тибетские песни не указывает избранных первоисточников или их элементов). Хотя и дальше сохраняется неторопливое, медитативное созерцание храма, ракурс которого смещается с G-dur в F-dur. Здесь, кроме изошренного ладгармонического моделирования, вносятся новые оркестровые краски: имитация ударной группы разнообразится в фортепиано, в скрипичной партии появляются все новые орнаментальные украшения и ломаные арпеджио по разным интервалам, сполна интервалами, создающими текучую, ладово неопределенную музыкальную ткань. Легкость скользящих пассажей на *pp*, разнонаправленных и имеющих разную длину, словно полосы дыма разносятся по фактуре. Резким контрастом в последнем подразделении В (здесь также 3 подразделения) в 77-84 тт. внезапной динамической вспышкой врываются грозные восходящие аккорды в фортепиано из первой части сюиты. Они тяжело (*pesante*) идут на глубоких тремоло басов, в то время как скрипка произносит пылкий монолог *apassionato*, однако довольно быстро убирает динамику до *pp*, поднимаясь развесистым пассажем до самой высокой точки в 3 октавы.

Этот момент становится водоразделом между разделом В и динамизированной Репризой А1, где скрипка продолжает медитировать, а монотонные ритмы барабанов со звонами (теперь сверху) все больше удаляются, словно погружаются в бесконечность, теряясь в облаках высокогорья на *pppp*.

Третья часть сюиты – «Ганец с мечами» – это традиционное для дальневосточных и центральноазиатских регионов проявление ментально-национальных состязаний в боевых искусствах, совершенное владение которыми может воспроизвести и с помощью музыки. Будучи видовым символом культуры, боевые танцы получили особый высокий статус в пластическом искусстве Востока. В данной ситуации – танец с мечами в тибетских традициях открывает наиболее сакраментальную религиозную театрализованную мистерию тибетских монахов Цам. Эта развернутая композиция, общие очертания которой укладываются в сложную репризную 3-частную форму, наделена небывалой энергетикой, заряд которой, казалось бы, неисчерпаем. При этом композитор сопоставляет два типа изложения у солирующего инструмента не только фактурно, но и динамично: первый аккордово-октавный на *f*, второй из небольших мелодических пение на *p*. Этот контраст станет одним из движителей драматургического процесса. Ма использует множество вариантов октавной, аккордовой, полифонической техники двойных нот (параллельное ведение голосов сменяется подражанием эрху – с удержанным остинатным бурдоном в нижнем голосе, движение параллельными октавами и т.п.). При этом поражает богатство штриховой техники, которая визуализирует богатство боевых приемов в этом танце. Бурно-импульсивный раздел А сменяется новым витком – раздел В (он проходит в тональности D-dur – мажорный S от начального a-moll) и вдвое замедленный (в разделе А движение преимущественно происходило восьмерками в размере 6/8) – теперь мелодические последовательности двигаются четвертками с точкой, между которыми достаточно много залигованных. В партии фортепиано являются нисходящие арпеджио восьмерками (напоминания о разделе А), которые задерживаются несколькими аккордами. Сопоставляя динамику и статику, Ма Сыцун растягивает зону этой "остановки" на 53 такта (77-130 тт.). Характерным приемом здесь снова становится имитация игры на эрху – скольжение одним пальцем при воспроизведении мелодии (171-177 тт.), взятое из народного исполнительства. В новом разделе А1 (131-170 тт.) начало которого знаменуется у скрипки на *f* поразительными октавами, происходят синтетические сочетания самых разных элементов из предыдущих разделов. Структуру А+В+А1+Кода, композитор повторит дважды, не отказываясь от дальнейших вариативных изменений, а в целом часть имеет сложную, с чертами танцевальной куплетности-припевности, 8-частную форму: А+В+А1+С+А2+В2+А3+С2.

Подводя итог, заметим, что динамично открытое архитектурное построение «Тибет-сюиты» Ма Сыцуна поражает не только видоизменением самого музыкального материала, но и колоссальной техникой, которой должен владеть исполнитель, что ставит это сочинение в ранг виртуозных композиций, решенных композитором поистине с симфоническим размахом. С. Прокофьев, Б. Барток, П. Хиндемит, проявляя урбанистические, техническо-претенциозные элементы в своей музыке, иногда сравниваются во владении высочайшего технического совершенства – одним из символических измерений которой является уникальное китайское скрипичное искусство.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ван Цянь «Музыкальный стиль Ма Сыцуна и мой опыт исполнения «тибетских звуковых стихов»» Шэньси Юй, 2011 год. Выпуск 12, С. 35-36
2. Гомбоева О. Музыкальное мышление в ламаистском ритуале. Дипломная работа. Библиотека ДВГИИ. Владивосток, 1991. 72 с.

3. Су Ся. Музыка Ма Сиконга. Рефераты статей из журналов Центральная консерватория музыки, 1989. № 22.
4. Хэ Ляндзи. Художественные особенности скрипичной сюиты «Тибетская поэма». Сычуаньская консерватория. Чэнду: 2015. 45 с.
5. Цюн Тан. Развитие скрипичной музыки в Китае. Магистерская диссертация, Центральная консерватория, 1993.
6. Чинг-Чжи Лю. Критическая история новой музыки в Китае. Гонконг: Китайский университет Гонконга, 2010. 366 с.

REFERENCES

1. Van Cjan' «Музыкальный стиль Ма Сяцуня и мой опыт исполнения «тибетских звуковых стихов»» Shjen'si Juj, 2011 god. Vypusk 12, Pp. 35-36
2. Gomboeva O. Muzykal'noe myshlenie v lamaistskom rituale. Diplomnaja rabota. Biblioteka DVGII. Vladivostok, 1991. 72 p.
3. Su Sja. Muzyka Ma Sikonga. Referaty statej iz zhurnalov Central'naja konservatorija muzyki, 1989. № 22.
4. Hje Ljandzi. Hudozhestvennye osobennosti skripichnoj sjuity «Tibetskaja pojema». Sychuan'skaja konservatorija. Chjendu: 2015. 45 p.
5. Cjun Tan. Razvitie skripichnoj muzyki v Kitae. Magisterskaja dissertacija, Central'naja konservatorija, 1993.
6. Ching-Chzhi Lju. Kriticheskaja istorija novoj muzyki v Kitae. Gonkong: Kitajskij universitet Gonkonga, 2010. 366 p.

ПЕДАГОГИКА ИСКУССТВА

Назарова Венера Хушиновна

кандидат искусствоведения,
профессор кафедры народно-певческого искусства
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
e-mail: nazarovavenera@yandex.ru

Киселева Ирина Львовна

доцент кафедры народно-певческого искусства
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»

Nazarova Venera Kh.

Candidate of Art History,
Professor of the Department of Folk Singing Art
Moscow State Institute of Culture

Kiseleva Irina L.

Associate Professor of the Department of Folk Singing Art
Moscow State Institute of Culture

ИНФОРМАЦИОННО-СИНЕРГЕТИЧЕСКАЯ РОЛЬ СТАРООБРЯДЧЕСКОЙ ПЕСЕННОЙ ТРАДИЦИИ В ПОСТИЖЕНИИ СТУДЕНТАМИ ВУЗОВ КУЛЬТУРЫ ЦЕННОСТЕЙ ПЕСЕННОГО ФОЛЬКЛОРА

Аннотация. Статья посвящена научным подходам к анализу информационно-синергетической роли старообрядческой песенной традиции, которая сегодня выступает уникальным артефактом музыкальной традиции России. Прослеживаются параллели научных исследований с историко-культурологическим анализом состояния семейской песенной традиции, проблем ее функционирования в современном социокультурном пространстве. Соответственно актуальной исследовательской задачей является переосмысление имеющихся исследований с учетом специфики бытования старообрядческой традиции на постсоветском пространстве и выявление ее реального состояния.

Ключевые слова: народная художественная культура, традиция, песенный фольклор, старообрядцы, семейские песни.

INFORMATION AND SYNERGETIC ROLE OF THE OLD BELIEVER SONG TRADITION IN UNIVERSITY STUDENTS' COMPREHENSION OF CULTURE VALUES OF SONG FOLKLORE

Annotation. The article is devoted to scientific approaches to the analysis of the information and synergetic role of the Old Believer song tradition, which today acts as a unique artifact of the musical tradition of Russia. There are parallels between scientific research and historical and cultural analysis of the state of the family song tradition and the problems of its functioning in the modern sociocultural space. Accordingly, an urgent research task is to rethink existing research taking into account the specifics of the existence of the Old Believer tradition in the post-Soviet space and to identify its real state.

Keywords: folk artistic culture, tradition, song folklore, Old Believers, Semeysky songs.

Песенный фольклор России в его региональном претворении – это феномен национального культурного наследия, по своей функциональной значимости не уступающий академическому музыкальному искусству, а в насущной, реальной жизнедеятельности людей значительно превосходящий. В произведениях песенной традиции отражены все многообразие целостной панорамы музыкального отношения человека к событиям, происходящим в окружающей его действительности.

Так, например, появление старообрядцев в Забайкалье связано, прежде всего, со знаковыми историческими событиями в истории России XVII века – это раскол русской церкви, поводом к которому было решение патриарха Никон по исправлению книг и изменению церковных обрядов, так как он отдавал предпочтение греческим рукописям, и, недоверяя московским правщикам текстов брал за основу греческие образцы, воспринимая все расхождения с его мнением как искажения, привнесенными на Русь. Данное решение повлекло за собой отмену ряда традиционных православных обрядов.

Патриарх Никон ввел трехперстное крестное знамение, тройное пение аллилуйя, тогда как в постановлении Стоглавого собора, авторитет которого был очень велик, говорилось о двухперстном знамении, символизировавших два естества в Иисусе Христе и двойном аллилуйя. Кроме того, согласно требованиям никонианской реформы, все верующие должны были следовать унифицированным православным канонам по новогреческим образцам, которые вступали в противоречие с древнерусской традицией. Такие решительные меры привели к конфликту, в первую очередь, со священниками, которые пользовались огромным признанием и авторитетом, так как отстаивали каноны традиционного богослужения и традиции русского православия. Все вышеупомянутые события привели русский народ к расколу на два противоборствующих лагеря.

К одному из лагерей была отнесена часть православных христиан, которая признала реформирование церковных обрядов и стала молиться и совершать обряды по новогреческим образцам. К другому лагерю отнесли людей, усматривающих в этих нововведениях посягательство «латынчан» на русский обычай, на родную старину, на заветы отцов, на свои права и выступила за сохранение древнего благочестия [1, с.12]. Отсюда и пошло название последователей традиционного богослужения и традиции русского православия «старообрядцы».

Выступая против нововведений Никона, старообрядцы, прежде всего, доказывали несоответствие их древнему христианству, определяя все нововведения как «дьявольское наваждение», а всех последователей нововведений «антихристами», в том числе, патриарха Никона и царя. Следует отметить, что объективно старообрядческое движение было направлено против церковной и государственной власти, так как и церковь, и государство пытались подавить упорное сопротивление.

В конце концов, Церковный собор (1666-1667 гг.) принял постановление, в котором говорилось, что своих противников «если будет от священного сана», церковная власть «извергает и предаёт проклятию», а мирян предаёт «анафеме» и отлучает от церкви как еретиков и непокорников» [2, с.34]. Принятое постановление дало толчок к ожесточенной внутрицерковной борьбе, в которую были вовлечены практически все слои русского общества. Этот исторический период отмечен в истории нашей страны жестким наказанием несогласных к виде преследований, пыток, казней. Протопоп Аввакум, возглавивший это движение, сумел объединить вокруг себя часть бояр во главе с боярыней Морозовой и княжной Урусовой, значительное количество рядового духовенства и народ.

Спасаясь от жестоких расправ за свои убеждения последователи «древнего благочестия» были вынуждены покинуть местожителство и переселиться не только на окраины страны, но и за ее пределы. В течение нескольких столетий старообрядцы

расселялись в разных районах Сибири, Алтая, Тувы, Казахстана, а многие из них оказались за пределами России – в Прибалтике, Канаде, Бразилии, США, Болгарии, Польше, Румынии, Германии, Турции и т.д. В XVIII веке государственная власть ссылает старообрядцев в Забайкалье, так как огромные просторы Сибири в этот период оставались слабозаселенными и практически совсем неосвоенными.

Вопрос заселения отдельных районов Сибири колониями был настолько острым, что государству нужно было незамедлительно принять меры, так как в этот период на Востоке страны уже были построены заводы, вблизи которых «необходимо было поселить достаточное количество крестьян-землепашцев, которые могли бы производить достаточное количество хлеба как для собственного потребления, так и для нужд горнозаводского и военного населения регулярных войск» [3, с.11].

Екатерина II вместе с правительством понимала, что старообрядцы смогут разработать земли этого региона для посева зерновых и других сельскохозяйственных продуктов, в которых так нуждалась Россия. Историки подчеркивают, что старообрядцы были искусными земледельцами, предпринимателями, отличными общинниками. Поэтому возложение на них обязанностей по упрочению земледельческой культуры на государственном уровне выступало как незамедлительная и необходимая мера [4, с.92].

Следует отдать должное чиновникам, которые основательно разработали план переселения старообрядцев, например, из Польши в Сибирь. Известно, что в 1785 году старообрядцы появились в Забайкалье целыми семьями. В словаре В. Даля понятие «семейские» приводится фактически как термин, имеющий только одно узкое значение: «Забайкальские раскольники, переселенные семейно».

Академик А.М. Селищев связывает появление этого слова с названием реки Сейм, местом прежнего их проживания [5, с.81]. Другие, наиболее часто встречающиеся мнения, связаны с тем, что эти переселенцы пришли в Забайкалье семьями, в отличие от одиночных ссыльных.

Социолог Е.В. Петрова предполагает, что крестьяне сами себя назвали семейскими, употребляя это понятие в собирательном значении, имея ввиду членов всей семьи: «Не исключено, - пишет доктор филологических наук Е. Пронин, что забайкальские старообрядцы невольно сами нарекли себя, потому что на вопрос: «Чьи вы?» - не могли и не хотели отвечать ни «барские», ни «царские», ни «монастырские».... Семейские! И больше ничьи».

Далее ученый утверждает, что «самоназвание есть акт психологического самоопределения. Внутри великорусской национальности сложилась особая общность людей с собственной культурной традицией и своеобразным характером. Быстрое и повсеместное распространение слова «семейские» в речевом обиходе всех сословий России, включение его в научные труды, официальные бумаги и толковые словари означало косвенное признание права на самобытность. И как бы в подтверждение сохранности самобытных нравов семейских по сей день публикуются исследования их живого фольклора» [10, с. 4].

Обладая большим сельскохозяйственным опытом и трудолюбием, старообрядцы демонстрировали всей России стойкость, умение выживать в сложных условиях, коллективизм, добиваться результатов во всех видах хозяйственной жизни.

Таким образом, старообрядцы (семейские) не только выжили в сложных природных условиях, но и сумели сохранить многочисленные формы древнерусской культуры. Например, выступая реликтом эпохи расцвета древнерусской певческой культуры, семейская традиция донесла до наших дней не только элементы местной пения, но и дала возможность получить представление о наиболее старинных незафиксированных формах народного иногослосия [8, с.14].

Исследуя музыкальную культуру Древней Руси Т.Ф. Владышевская отмечает, что особенно ценным в наследии старообрядцев является тот факт, который «дал возможным сохранение вплоть до XX века тех культурных традиций, которыми обладала Московская Русь середины 17 века» [9,с.14].

Певческое искусство старообрядцев Забайкалья – одна из ярких страниц национальной музыкальной культуры. Именно поэтому комиссия ЮНЕСКО по мировому нематериальному наследию определила песнопения семейских объявлены «шедевром мирового нематериального наследия» и включила их в программу «живые человеческие сокровища».

Однако фольклорное пение семейских, представляющее реликт светского и религиозного распева, в настоящий момент находится на грани исчезновения. Прежде всего, это отразилось на уникальном феномене традиционной культуры старообрядцев – семейском многоголосном распеве.

Исследователь певческих традиций семейских Н.И. Дорофеев пишет: «Если попытаться выделить самый общий, объединяющий признак семейских песен, следует, в первую очередь, указать на обязательный для семейских песен многоголосный склад. Ни один из подлинных мастеров пения не возьмется спеть семейскую песню в одиночку, так как не мыслит ее одноголосного существования. Для исполнения песни требуется минимум два певца» [10,с.17]. Исчезает и сам вид многоголосной фактуры – подголосочно-полифонический.

Известный этномузыколог Р.П. Матвеева считает, что сегодня редко удастся записать по-настоящему старинную песню: «Старинными называют песни позднего балладного типа, мещанскую полилитературную лирику, освоенную в городе...» [11,с.33]. Причина связана, прежде всего, с уходом из жизни старшего поколения, то есть истинных носителей аутентичной народной традиции. Активными хранителями семейской традиции сегодня выступают старообрядцы старше 60 лет. Они росли и воспитывались в традиционных, веками устоявшихся правилах, семейном укладе при соблюдении ритуальных правил межпоколенного общения и стереотипов поведения, восприятия жизни [11,с.36].

Именно поэтому российские ученые этнографы, этномузыкологи, сегодня активно организуют полевые исследования – экспедиции, участниками которых выступают студенты-фольклористы музыкальных колледжей, вузов. Цель полевых исследований – запись и расшифровка уникальных по своей культурной значимости образцов семейского песенного фольклора, так как изучение старообрядческого песенного фольклора находится в первоначальной стадии исследования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Болонев Ф.Ф. Певцы и песни Большого Куналя. -Новосибирск, 2002.
2. Селишев А.М. Забайкальские старообрядцы. Семейские. Иркутск, 1920.
3. Болонев Ф.Ф. Старообрядцы Алтая и Забайкалья, Барнаул, 2001.- С.11.
4. Болонев Ф.Ф.Старообрядцы Забайкалья в XVIII-XX вв. М., 2004. - С.92.
5. Дорофеев Н.И. Русские народные песни Забайкалья. Семейский распев. М., 1989.- С.16.
6. Владышевская Т.Ф. Музыкальная культура Древней Руси.- М.,2006.-С.258.
7. Дорофеев Н.И. Русские народные песни Забайкалья. Семейский распев. М., 1989.- С.25.
8. Матвеева Р.П. Традиционная русская фольклорная культура: проблемы преемственности// Байкальские встречи-III:Культуры народов Сибири: Материалы III международного научного симпозиума. Т.1.-Улан-Удэ, 2001.-С.106-110.

9. Селищев А.М. Забайкальские старообрядцы. Семейские. Иркутск, 1920.- С. 81.
10. Петрова Е.В. Социокультурная адаптация семейских Забайкалья: этносоциологический анализ.- Улан-Удэ, 1999, 128 с.
11. Пронин Е. Семейские // Вокруг света. 1989, № 9. - С.4.

REFERENCES

1. Bolonev F.F. Pevcy i pesni Bol'shogo Kunaleja.-Novosibirsk, 2002.
2. Selishev A.M. Zabajkal'skie staroobryadcy. Semejskie. Irkutsk, 1920.
3. Bolonev F.F. Staroobryadcy Altaja i Zabajkal'ja, Barnaul, 2001.- P.11.
4. Bolonev F.F. Staroobryadcy Zabajkal'ja v HVIII-НН vv. М., 2004. - P.92.
5. Dorofeev N.I. Russkie narodnye pesni Zabajkal'ja. Semejskij raspev. М., 1989.- P.16.
6. Vladyshevskaja T.F. Muzykal'naja kul'tura Drevnej Rusi.- М.,2006.-P.258.
7. Dorofeev N.I. Russkie narodnye pesni Zabajkal'ja. Semejskij raspev. М., 1989.- P.25.
8. Matveeva R.P. Tradicionnaja russkaja fol'klornaja kul'tura: problemy preemstvennosti// Bajkal'skie vstrechi-III: Kul'tury narodov Sibiri: Materialy III mezhdunarodnogo nauchnogo simpoziuma. T.1.-Ulan-Udje, 2001.-Pp.106-110.
9. Selishhev A.M. Zabajkal'skie staroobryadcy. Semejskie. Irkutsk, 1920.- P. 81.
10. Petrova E.V. Sociokul'turnaja adaptacija semejskih Zabajkal'ja: jetnosociologicheskij analiz.- Ulan-Udje, 1999, 128 p.
11. Pronin E. Semejskie // Vokrug sveta. 1989, № 9. - P.4.

Степанченко Ирина Васильевна
профессор кафедры хореографии
ФГБОУ ВО «Орловский государственный институт культуры»
e-mail: cuog.orel@gmail.com

Stepanchenko Irina V.
Professor of Choreography Department
Orel State Institute of Culture

ИЗУЧЕНИЕ ТВОРЧЕСТВА СЕМЕЙНЫХ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ ДИНАСТИЙ В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ

Аннотация. В Год семьи в России актуализируется проблема сохранения традиционных семейных ценностей, поддержки семейного быта, культуры и истории рода. В статье особый акцент делается на изучении творчества семейных профессиональных династий в области хореографического искусства как яркого примера служения профессии, личностного развития и самосовершенствования, передачи генетического кода таланта от старшего поколения младшему. В тексте анализируется творчество династий Вечесловых-Кузнецовых, Зубковских, Легат, Лиепы, Лопуховых, Елизаровых, Борзовых, семейной четы Заикиных.

Ключевые слова: Год семьи, семья, хореографическое искусство, династия, семейные профессиональные династии.

STUDYING THE CREATIVITY OF FAMILY PROFESSIONAL DYNASTIES IN CHOREOGRAPHIC ART

Abstract. In the Year of the Family in Russia, the problem of preserving traditional family values, supporting family life, culture and family history is being actualized. The article focuses on the study of the creativity of family professional dynasties in the field of choreographic art as a vivid example of service to the profession, personal development and self-improvement, the transfer of the genetic code of talent from the older generation to the younger. The text analyzes the work of the Vecheslov dynasties-Kuznetsov, Zubkovsky, Legat, Liepa, Lopukhov, Elizarov, Borzov, and the Zaikin family couple.

Keywords: Year of the family, family, choreographic art, dynasty, family professional dynasties.

В настоящее время роль семьи в жизни человека невозможно оценить. Семья является самым дорогим и важным даром для человека, так как именно в семье зарождаются и развиваются самые главные ценности и смыслы жизни. Семья как ячейка современного общества выступает связующим звеном между прошлыми и будущими поколениями, носителем традиций, истории, культуры и быта. Исследователь А.Г. Харчев дал точное определение понятию «семья». Он считает, что «семья является исторически конкретную системой взаимоотношений между супругами, между родителями и детьми, малой социальной группой, члены которой связаны брачными или родственными отношениями, общностью быта и взаимной моральной ответственностью, и социальной необходимостью, в которой обусловлена потребность общества в физическом и духовном воспроизводстве населения» [7].

2024 год, объявленный Президентом Российской Федерации Владимиром Владимировичем Путиным, Годом семьи, в очередной раз доказывает важность семьи на государственном уровне. По словам лидера страны, «семья – это не просто основа

государства и общества, это духовное явление, основа нравственности» [1]. При этом Президент добавляет, что «отсутствие близкого человека, отсутствие мамы, отца не делает молодого человека, ребенка, а потом и взрослого человека полноценным» [5].

Учрежденный в целях популяризации государственной политики в сфере защиты семьи, сохранения традиционных семейных ценностей, Год семьи подразумевает реализацию различных программ и проектов, направленных на поддержку российских семей, выявления роли отца, матери и ребенка, формирование тесной связи между поколениями, развитие семейных династий.

Семейные династии являются очень важным и в то же время специфичным явлением в жизни современного социума. В семьях из поколения в поколение передается самые важные основы для дальнейшего сохранения и развития. Это семейные традиции, опыт, черты поведения, определенные знания, умения и навыки. В основном, семейные династии объединяют представителей конкретной профессии и ремесла, деятелей науки и культуры. Семейные династии часто называют профессиональными династиями, относящимися к той или иной профессии, будто врач, учитель, строитель, музыкант и прочее. По мнению А.В. Левочкиной, «профессиональные династии - это исторически сложившееся, относительно устойчивое явление, обеспечивающее наследование в семье от поколения к поколению содержания труда и традиций. Династии возникают в семьях, в которых родители с интересом занимаются своим делом. Важную роль оказывает социально-культурная значимость и престиж профессии данной династии, а также высокий нравственный уклад и традиции [3].

Главным фактором в профессиональной преемственности поколений является передача генетического кода таланта от старшего к младшему. Когда старший в семье не просто развивает дело всей своей жизни, вкладывает все свои физические и материальные средства, свой талант, душу, сердце и мастерство, но и стремится вывести семейное ремесло на новый уровень развития, чтобы впоследствии передать его своим детям и внукам. К слагаемым успеха профессиональной династии можно отнести: талант, упорство, раннее развитие, самосовершенствование, наставничество, среду проживания. Ряд исследований ученых показывает, что во времена Советского Союза семейные династии ценились по-особенному, про них писали книги и снимали художественные фильмы. В сегодняшней России, по итогам социологических исследований, не более 10% молодых людей готовы следовать по стопам своих родителей. Это проблема заключается в том, что в мире на сегодняшний день существует большое количество других профессий и специальностей, которые смогут вызвать особую заинтересованность и принести больших доход. При этом многие опасаются не оправдать ожидания своих родителей в семейной профессии, разочаровать и не добиться желаемого успеха.

История России содержит большое количество семейных профессиональных династий в различных сферах жизнедеятельности. В политике российского государства центральной династией является царская династия Романовых, которая более трех столетий возглавляла нашу страну. Каждый член семьи, начиная Михаилом Романовым и заканчивая Николаем II Александровичем, старался привнести все возможное в развитие и процветание российского государства. В медицине на первый план выходит одна из самых знаменитых династий России – династия Боткиных. Петр Кононович, Дмитрий Петрович, Сергей Петрович, Евгений Сергеевич и Александр Сергеевич известны своими достижениями в медицинской науке. В сфере просвещения важное место занимает династия Капица. Петр Леонидович, Сергей Петрович, Андрей Петрович, Федор Сергеевич Капицы являются гениальными просветителями и учеными, получившими международное признание. В музыкальной среде одной из известных фамилий можно назвать Ростороповичей. Династия музыкантов, состоящая из композитора и пианиста

Витольда-Войцеха Ганнибалович, виолончелиста, дирижера и профессора Леонид Витольдовича, легендарного виолончелиста Мстислава Леопольдовича, Заслуженного деятеля искусств РФ Ольги Мстиславовны, оставила значительное музыкальное наследие, которое пользуется популярностью у любого слушателя и творческого человека. Более ста лет на арене цирка блистает династия Запашных. Основатель династии Сергей Запашный оказался самым лучшим акробатом страны, Вальтер Запашный – знаменитым дрессировщиком хищников, Аскольд и Эльдар Запашные – сегодня популярные дрессировщики и жонглеры. Актерская династия Михалковых известна своими представителями: писателем и драматургом Сергеем Михалковым, актером, телеведущим и режиссером Никитой Михалковым, режиссером, сценаристом и продюсером Андреем Кончаловским, актерами и продюсерами Анной, Надеждой и Артемом Михалковыми. Все представители известной фамилии до сих пор вносят значительный вклад в развитие современного российского кинематографа.

Особое внимание уделим российским семейным династиям в хореографическом искусстве. Начнем с *танцевальной династии Легат*. Основатель династии Густав Иванович Легат прославился как танцовщик, балетмейстер и педагог балета. Он исполнял партии в Большом театре, всем известного художника Альвареса («Мечта художника»), Сандро («Стелла» Ю. Гербера), Мельника («Мельники»). Густав Иванович является отцом двух известных танцовщиков и балетмейстеров Николая и Сергея Легатов. Заслуженный артист Императорских театров Николай Густавович Легат помимо партий в балетах «Волшебная флейта», «Дочь фараона», «Спящая красавица», «Жизель», «Копелия», «Золушка» и других, реализовал авторские постановки в Мариинском театре («Фея кукол» Й. Байера, «Кот в сапогах» А. Михайлова, «Аленький цветочек» Ф. Гартмана). Сергей Густавович Легат ни в чем не уступал своему брату и талантливо и артистически исполнял партии в балетах: «Грациелла, или Любовная ссора», «Сильвия», «Баядерка», «Синяя борода», «Дочь фараона», «Привал кавалерии», «Ацис и Галатя» и других.

Танцевальная *династия Лопуховых* состоит исключительно из сестер и братьев. Заслуженная артистка РСФСР Евгения Васильевна Лопухова как самая старшая из детей в семье, учившихся в хореографическом отделении Императорского театрального училища, была известна как артистка балета, эстрадная танцовщица и артистка оперетты. Народный артист РСФСР Федор Васильевич Лопухов был балетмейстером-новатором и создал оригинальные постановки, где смело экспериментировал в области хореографической выразительности и танцевального симфонизма. Помимо постановок Федор Васильевич издавал собственные сочинения, среди которых можно выделить: «Величие мироздания», «Пути балетмейстера», «Шестьдесят лет в балете», «Хореографические откровения», «Вглубь хореографии», «Зачинатель русского балета», «Пять балерин» и другие. Артистка балета Лидия Васильевна Лопухова всю свою жизнь посвятила балетному искусству, выступая как в России, так и за рубежом. Заслуженный артист РСФСР Андрей Васильевич Лопухов, известный как артист балета и педагог, мастер характерного танца, исполнял танцы во многих балетах классического репертуара.

Династия Вечесловых-Кузнецовых. Татьяна Михайловна Вечеслова была известна широкой публике как артистка балета и балетный педагог, прима-балерина Ленинградского театра оперы и балета им. Кирова. За свой талант и профессиональный труд представительница династии была удостоена государственных званий и наград. Она - Заслуженная артистка РСФСР, Заслуженный деятель искусств РСФСР, Лауреат Сталинской премии II степени. Татьяна Михайловна исполняла ведущие партии в таких известных спектаклях и балетах, как: «Корсар», «Красный мак», «Эсмеральда», «Пламя Парижа», «Лауренсия», «Гаянэ», «Лебединое озеро», «Дон Кихот», «Тщетная предосторожность» и многих других. Супруг Татьяны Михайловны – Заслуженный артист

РСФСР, артист балета, балетмейстер и балетный педагог Святослав Петрович Кузнецов вначале своей творческой карьеры танцевал в балетной группе Ленинградского театра оперы и балета им. Кирова, впоследствии был главным балетмейстером Ленинградского театра музыкальной комедии, последующие годы преподавал сначала в должности доцента, а затем профессора в Ленинградском институте театра, музыки и кинематографии. Сын Татьяны Михайловны и Святослава Петровича – Андрей Святославович Кузнецов-Вечеслов пошел по стопам своих родителей, став известным балетмейстером, режиссером, сценаристом и актером. Среди известных постановок Андрея Святославовича можно выделить балеты: «Сказка о попе и работнике его Балде», «Вестсайдская история», «Ромео и Юлия», «Цикады», «Три грезы» и другие.

Танцевальную *династию Зубковских* представляет солист балета, балетмейстер и педагог, Заслуженный артист РСФСР и Лауреат Сталинской премии II степени Николай Александрович Зубковский и артистка балета и педагог, солистка Мариинского театра, Народная артистка РСФСР Инна Борисовна Зубковская. Николай Александрович станцевал в более чем сорока постановках Ленинградского театра оперы и балета имени С.М. Кирова. Инна Борисовна Зубковская помимо ведущих партий в балетах от «Эсмеральды» до «Спящей красавицы», пробовала себя в кинематографе. Она снялась в кинофильме-опере «Алеко, телефильме-концерте «Хореографическая симфония», фильме-балете «Легенда о любви», художественном фильме «Миф». Советский балетовед и кинокритик А.А. Соколов-Каминский так отзывался о И.Б. Зубковской: «Величаво-отчуждённая красота, сдерживаемая эмоциональность Зубковской завораживали зрителя. Никогда не открываясь целиком, она, словно снисходя до зрителя, хранила в себе холод абсолютной истины и вечной тайны» [8, с. 194-195]. Дочь Николая Александровича и Ирины Борисовны Зубковских – Екатерина Зубковская также стала артисткой балета, поработав танцовщицей в составе Кировского (Мариинского театра), впоследствии стала педагогом-хореографом в Национальной академии танца в Риме и Академии русского балета им. А.Я. Вагановой.

Творческая *династия Лиены* представлена такими выдающимися именами, как Марис Эдуардович Лиела, Илзе Марисовна Лиела и Андрис Марисович Лиела. Основатель династии Народный артист РСФСР Марис Эдуардович Лиела был советским артистом балета, педагогом и киноактером, в разные годы работал в Латвийском театре оперы и балета, Московском музыкальном театре имени К.С. Станиславского и В.И. Немировича Данченко, Большом театре, Ленинградском «Новом балете» (Театре балета под руководством Б. Эйфмана), много снимался в кинематографе. Его дочь Народная артистка РФ Илзе Марисовна Лиела известная широкой общественности как талантливая балерина, актриса театра и кино, лауреат Государственной премии РФ и национальной театральной премии «Золотая маска», по ролям кино и театрах. Ее брат Андрис Марисович Лиела - Народный артист РФ, основатель Благотворительного фонда имени своего отца, солист балета, театральный режиссер и продюсер. Он исполнял партии в спектаклях: «Щелкунчик», «Спящая красавица», «Иван Грозный», «Золотой век», «Раймонда», «Ромео и Джульетта», «Гаянэ» и других.

Танцевальная *династия Елизаровых* известна прежде всего по Театру танца им. Елизарова, функционирующим в г. Севастополе. Основатель династии Вадим Альбертович Елизаров, по решению бабушки, стал заниматься в хореографической школе городского Дворца пионеров г. Саратова. Тогдашний маленький Вадим занимался классическим и народно-сценическим танцем, спустя время он полюбил занятия бальными танцами, что и определило вектор его дальнейшего творческого и профессионального развития. В поисках танцевального партнера Вадим Альбертович знакомится с Ниной Борисовной Маршевой, своей будущей супругой и партнером по

жизни. Их дети Диана, Денис и Александр выбрали профессию родителей, став профессиональными танцовщиками. В 2024 году Севастопольскому театру танца имени Вадима Альбертовича Елизарова, репертуар которого основан лексике бального танца, исполнилось 25 лет. Художественным руководителем театра является супруга Вадима Альбертовича - Нина Борисовна, директором театра – сын Александр Вадимович Елизаров. «За годы насыщенной творческой работы создано более 25 хореографических спектаклей, среди них спектакли для взрослых и для семейного просмотра «Избранное», «Тарзан», «Любовь, танцы и гаджеты», «Фантастика», «Бахчисарайский фонтан», «Аргентинское танго», «Нотр-Дам де Пари», «Синема», «Имя ей Роза», «Кровавая свадьба», «Кабаре-экспресс», «Он и Она», «Танцуй со мной», «Пигмалион», «Кармен», а также спектакли для детей «По щучьему велению», «Сказка о рыбаке и рыбке», «Волшебная лампа Аладдина», «Приключения бременских музыкантов» «Двенадцать месяцев», «Али-Баба и сорок разбойников», «Волк и семеро козлят» «Царевна-лягушка», «Снежная королева» и другие» [6].

Династию Борзовых представляют талантливые отец Анатолий Алексеевич Борзов - Заслуженный артист РСФСР, Президент Международного Центра Русского Танца, Член Департамента Танца ЮНЕСКО и сын Алексей Анатольевич Борзов сегодня является Заслуженным артистом России, лауреатом всероссийских и международных конкурсов артистов балета, преподавателем классического танца Московского хореографического училища при Московском государственном академическом театре танца «Гжель». Анатолий Алексеевич, являясь участником Великой Отечественной войны, успешно окончил Московское хореографическое училище, стал солистом Ансамбля народного танца СССР под руководством И.А. Моисеева, а также педагогом Московского хореографического училища и ГИТИСа. Являясь одним из ведущих специалистов по теории и методике народной хореографии, Анатолий Алексеевич написал научные работы о танцах народов СССР, издал методические разработки по народно-сценическому танцу. Его сын Алексей Анатольевич достойно продолжает развивать семейные ценности и традиции профессии хореографа, являясь педагогом, экспертом на конкурсах и фестивалях по хореографическому искусству различного уровня.

Семейную чету Николая Ивановича Заикина и Надежды Александровны Заикиной знает каждый, кто активно занимается изучением, сохранением и развитием русского народного танца и его региональных особенностей. Супружеская пара Заикиных всю свою жизнь отдали служению Орловскому государственному институту культуры. Сегодня Николай Иванович - Заслуженный работник культуры Российской Федерации, профессор, обладатель правительственных наград «Орден Дружбы» и «Душа России», Нагрудного Золотого знака «Почетный работник Орловского государственного института культуры», Надежда Александровна – профессор, обладатель знака «За достижения в культуре» и Нагрудного Серебряного знака «Почетный работник Орловского государственного института культуры». Сегодня Николай Иванович и Надежда Александровна являются действующими педагогами кафедры хореографии ОГИК. По словам Николая Ивановича, «Сегодняшний облик кафедры хореографии немыслим без научных изысканий в разных областях классического, народного и современного искусства танца. Кафедра является организатором всероссийских, региональных и межвузовских научно-практических конференций, на которых большое внимание уделяется проблемам становления и развития хореографического искусства в процессе профессионального и любительского творчества» [2, с. 58]. Со студентами они делятся знаниями, профессиональным мастерством и опытом в области методики преподавания русского народного танца, региональных особенностей русского народного танца, мастерства хореографа, композиции и постановке танца, дуэтного танца и методики его преподавания, образцов

народной, классической и современной хореографии, наследия и репертуара. За годы своей работы Н.И. Заикин и Н.И. Заикина выпустили более тысячи высококвалифицированных специалистов в области хореографического искусства, которые являются Заслуженными артистами России, педагогами, руководителями профессиональных и самодеятельных хореографических коллективов. По мнению Николая Ивановича, «везде, где работают выпускники кафедры хореографии ОГИКа, они стремятся так проводить занятия, чтобы их ученикам было интересно, чтобы они получали знания на высоком уровне. С учетом этого весь учебный процесс и репертуар они строят как на основе классического, эстрадного танца, танцевального искусства различных народов, проживающих в России, так и обычаев, обрядов, танцев, бытовавших на Орловщине (в хореографических композициях свое отражение находит история родного города, мотивы литературных произведений писателей-орловцев). Мечта любого руководителя коллектива – вывести своих подопечных на сценическую площадку: именно там, на концерте, происходит их живое общение со зрителем. Каждое такое выступление оказывает существенное влияние на формирование танцевальных предпочтений и вкусов не только исполнителей, но и зрителей» [4, с. 281].

Николай Иванович более 30 лет являлся художественным руководителем хореографического ансамбля «Радуга», который не однократно завоевывал ведущие призовые места на хореографических конкурсах и фестивалях в России и за рубежом. Особый успех и признание Николаю Ивановичу принесли его авторские учебные пособия и методические разработки, известные далеко за пределами Орловского региона и востребованные в практической деятельности большинства педагогов-хореографов. На сегодняшний день им издано более 15 частей учебного пособия «Русский народный танец», в соавторстве – «Костюм и сценическое оформление танца», «Основы хореографической композиции».

Анализ творчества семейных профессиональных династий в области хореографического искусства выявил широкий диапазон творческих личностей, для которых на первом месте находится дело всей жизни – профессия, возможности для развития в профессии и основные знания и умения для передачи следующим поколениям. На примере представителей творческих династий подрастающее поколение, которому только предстоит постижением этого увлекательного мира искусства, а также все находящиеся в профессии, выстраивают собственный вектор творческого развития и дальнейшего самосовершенствования. Творческая династия как образец и пример «для подражания» служит эффективным стимулом для поиска себя в профессии, совершенствования профессиональных компетенций, собственного ориентира в семейной и профессиональной жизни.

ЛИТЕРАТУРА

1. Год семьи. Минпросвещения России. [Электронный ресурс]. URL: https://edu.gov.ru/family_year (дата обращения: 25.08.2024).
2. Заикин Н.И. Кафедра хореографии - вчера, сегодня, завтра / Н.И. Заикин, Н.А. Заикина // Образование и культурное пространство. – 2022. – № 1. – С. 54-60.
3. Заикин Н.И. Вклад кафедры хореографии ОГИКа в культурную жизнь города Орла / Н. И. Заикин, Н. А. Заикина // Социокультурное развитие современного города: проблемы и перспективы: материалы Международной научно-практической конференции, Орел, 24-25 марта 2016 года. - Орел: Орловский государственный институт искусств и культуры, 2016. - С. 279-282.
4. Левочкина А.В. Традиции семьи и карьерная направленность при образовании профессиональных династий // Аналитика культурологии. - 2015. - № 12. - С. 47-51.

5. Новости в России и мире – ТАСС [Электронный ресурс]. URL: <https://tass.ru/> (дата обращения: 12.08.2024).
6. О театре. Севастопольский Академический Театр танца [Электронный ресурс]. URL: <https://yelizarov.dance/about/> (дата обращения: 22.08.2024).
7. Семенова Л.В. Семья. Понятие, виды, структура, проблемы // *Фундаментальные и прикладные исследования: проблемы и результаты*. – 2015. – № 18. – С. 58-62.
8. Соколов-Каминский А.А. Энциклопедия «Русский балет». - М.: Согласие, 1997.

REFERENCES

1. God sem'i. Minprosveshhenija Rossii. [Elektronnyj resurs]. URL: https://edu.gov.ru/family_year (data obrashhenija: 25.08.2024).
2. Zaikin N.I. Kafedra horeografii - vchera, segodnja, zavtra / N.I. Zaikin, N.A. Zaikina // *Образование и kul'turnoe prostranstvo*. – 2022. – № 1. – Pp. 54-60.
3. Zaikin N.I. Vklad kafedry horeografii OGIKa v kul'turnuju zhizn' goroda Orla / N. I. Zaikin, N. A. Zaikina // *Sociokul'turnoe razvitie sovremennogo goroda: problemy i perspektivy: materialy Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii, Orel, 24-25 marta 2016 goda*. - Orel: Orlovskij gosudarstvennyj institut iskusstv i kul'tury, 2016. - Pp. 279-282.
4. Levochkina A.V. Tradicii sem'i i kar'ernaja napravlennost' pri obrazovanii professional'nyh dinastij // *Analitika kul'turologii*. - 2015. - № 12. - Pp. 47-51.
5. Novosti v Rossii i mire – TASS [Elektronnyj resurs]. URL: <https://tass.ru/> (data obrashhenija: 12.08.2024).
6. O teatre. Sevastopol'skij Akademicheskij Teatr tanca [Elektronnyj resurs]. URL: <https://yelizarov.dance/about/> (data obrashhenija: 22.08.2024).
7. Semenova L.V. Sem'ja. Ponjatje, vidy, struktura, problemy // *Fundamental'nye i prikladnye issledovanija: problemy i rezul'taty*. – 2015. – № 18. – Pp. 58-62.
8. Sokolov-Kaminskij A.A. Jenciklopedija «Russkij balet». - M.: Soglasie, 1997.

Иванова Ирина Петровна

аспирант,
преподаватель кафедры культурологии, философии и искусствоведения
ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры»
e-mail: iri1498856@yandex.ru

Ivanova Irina P.

postgraduate student,
lecturer of the Department of Cultural Studies, Philosophy and Art History
Kemerovo State Institute of Culture

СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ АКТИВНОСТЬ В АСПЕКТЕ ФОРМИРОВАНИЯ ТРАДИЦИОННЫХ ЦЕННОСТЕЙ

Социокультурная активность – это деятельность человека, направленная на формирование, сохранение и распространение ценностей общества и культуры. К социокультурной активности может быть отнесена творческая деятельность, просветительская деятельность, волонтерская работа, организация мероприятий соответствующей направленности и т.д. Использование социокультурной активности в качестве инструмента развития уважения и интереса к традиционным ценностям может быть гораздо более эффективным средством воспитания уважения к традиционным ценностям, чем их прямая и непосредственная пропаганда. Культура влияет на воспитание через акцент, делаемый на правилах, нормах и верованиях, принятых в сообществе, а также социально приемлемых методах дисциплины, роли сообщества в воспитании детей. Организация условий для реализации студентов в социокультурную активность поможет им обрести личностное отношение к традиционным ценностям: бережное отношение к общечеловеческим ценностям, развивает у студентов мотивацию к самосовершенствованию, нравственному саморазвитию. Культура глубоко влияет на стиль воспитания. То, как культура проявляется в различных моментах воспитания, играет значимую роль и может повлиять на то, как протекает становление личности студента в период обучения в ВУЗе.

Ключевые слова: воспитание, традиционные ценности, патриотизм, социокультурная активность.

SOCIO-CULTURAL ACTIVITY IN THE ASPECT OF THE FORMATION OF TRADITIONAL VALUES

Sociocultural activity is a human activity aimed at the formation, preservation and dissemination of the values of society and culture. Socio-cultural activity can include creative activities, educational activities, volunteer work, organization of activities of the appropriate orientation, etc. The use of socio-cultural activity as a tool for developing respect and interest in traditional values can be a much more effective means of fostering respect for traditional values than their direct and direct propaganda. Culture influences parenting through the emphasis placed on the rules, norms and beliefs accepted in the community, as well as socially acceptable methods of discipline, the role of the community in the upbringing of children. Involving students in socio-cultural activities will help them gain a personal attitude to traditional values: careful attitude to universal values develops student's motivation for self-improvement, moral self-development. Culture has a profound effect on parenting style. The way culture manifests itself in various aspects of education plays a significant role and can influence how the student's personality develops during his studies at the university. Currently, much attention is paid to the

issues and problems of the formation of traditional values. Before the University, as one of the main social institutions responsible for the upbringing of the younger generation. The main trend in educational work with children today is the «education of traditional values». It seems advisable to involve the modern generation in socio-cultural activity for the education of traditional values, since culture and society are the most important tools of education.

Keywords: education, traditional values, patriotism, socio-cultural activity.

По наблюдениям исследователей, много внимания уделяется вопросам и проблемам формирования традиционных ценностей. Перед ВУЗом, как социальным институтом, выполняющим, в том числе, воспитательную функцию поставлен ряд задач, изложенных в нормативно-правовых документах федерального уровня. В частности, начиная с 2010-х гг., закреплены в федеральном законе «Об образовании в Российской Федерации», Национальной стратегии действий в интересах детей на 2012-2017 годы, Концепции государственной семейной политики в Российской Федерации на период до 2025 года, Основых государственной молодежной политики в Российской Федерации на период до 2025 года, государственной программе «Патриотическое воспитание граждан Российской Федерации на 2016-2020 годы» и так далее. Федеральные государственные образовательные стандарты всех уровней образования фиксируют требования, ориентированные на обеспечение социализации и воспитания обучающихся, профессиональные стандарты работников системы образования содержат описание трудовых функций и действий, связанных с реализацией воспитательного вектора в образовании.

Указ № 809 от 09.11.2022 «Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей» [7] содержит перечень сохраняемых ценностей и рекомендации по формированию. В частности, в документе говорится о том, что реализация государственной политики в области этих ценностей должна проводиться в образовании, в работе с молодежью, в культуре, науке и иных общественных сферах.

Федеральный государственный образовательный стандарт школьного образования указывает, что результатами образования должно стать ценностное отношение обучающихся к России; этнокультурная российская гражданская идентичность; чувство сопричастности к прошлому, настоящему и будущему Родины; уважение к своему и другим народам и т.д.

Д.В. Гайдук, В.М. Зуев, А.А. Смирнов, Б.А. Федулов, Д.В. Шатьков в статье «Особенности традиционных духовных ценностей народов России и пути их сохранения» отмечают, что традиционные духовные ценности являются средством обеспечить национальную безопасность России. Авторы отмечают, что снижение у молодежи интереса к духовно-нравственным ценностям России несет угрозу национальной безопасности. Необходимо воспитывать духовность и патриотизм среди молодого поколения, подчеркивается в исследовании. [2]

Катуржевская О.В., Кочурина Т.С. в своем исследовании «Выявление отношения современного подрастающего поколения к традиционным ценностям» приводят результаты социологических опросов подрастающего поколения по поводу понимания традиционных ценностей и отношения к ним. Противоречивые результаты исследования показывают, что следует уделять внимание работе с формирующимся будущим поколением в вопросах традиционных ценностей и патриотизма. [4]

Ходякова Н.В. в работе «Патриотизм как традиционная российская духовно-нравственная ценность и его воспитание» указывает, что в современных условиях патриотизм - первоначально актуальное направление в процессе воспитания молодого

поколения граждан нашей страны. Поскольку в России, русским народом патриотизм признан традиционной духовно-нравственной ценностью, необходимо уделять особое внимание его воспитанию с самого раннего возраста. [10]

Отметим, что главной тенденцией в воспитательной работе с детьми сегодня является «воспитание традиционных ценностей».

Традиционные ценности, в соответствии с Указом № 809 от 09.11.2022 г., следующие (см. рисунок 1).



Рисунок 1 – Традиционные ценности в соответствии с Указом № 809

К числу методов нравственно-патриотического воспитания студентов, которые целесообразно применять и во время формирования приверженности к традиционным ценностям, можно отнести те, что представлены на рисунке 2.



Рисунок 2 – Методы нравственно-патриотического воспитания

В связи с этим представляется целесообразным вовлечение современного поколения в социокультурную активность для воспитания традиционных ценностей, поскольку культура и общество – это инструменты воспитания.

Несмотря на универсальность духовных ценностей, их понимание в обществе во многом зависит от изменений социальных условий и норм, на которые, как известно, влияют экономические, политические и культурные факторы - происходит уточнение в определении и понимании ценностей, возможна смена духовного базиса в зависимости от новых условий и способа формирования ценностей.

В наши дни обеспечение одновременно историческую преемственность духовно-нравственного развития человека и общества, и реализацию инновационных проектов становится затруднительным. Кроме того, в условиях цифровизации образования возникает проблема адаптации средств и методов воспитательной и просветительской деятельности педагогов.

Также стоит отметить и подготовку педагогов в сфере ценностей и норм общества. В данном случае учителю необходимо понимать и представлять, как, что и о чем говорить, как выстраивать диалог с учащимися или студентами, важно осознание педагогом своей роли в процессе духовно-нравственного воспитания. Педагог должен понимать, что выступает проводником в мир традиционных ценностей для учеников или студентов.

С опорой на традиционные ценности должны разрабатываться подходы и методы воспитания патриотизма у подрастающего поколения и современной молодежи. Также этот процесс должен протекать с опорой на многокультурность и многоконфессиональность нашей страны, и его результатом должно стать обеспечение духовно-нравственной консолидации многонационального народа России в единую нацию.

Отметим, что наблюдаются проявления духовной опустошенности и недостаток культуры, падение роли и значения патриотизма для молодежи. В связи с этим задача воспитания достойных граждан нашей страны, патриотов, является одной из значимых. Ведь патриотизм заключается в любви к Родине, принятии и с победами, и с поражениями, со сложными периодами развития общества. Чувство патриотизма и гражданственности способствует формированию у людей гордости за страну и ее героев, готовности защищать интересы и независимость Отечества, ответственности за будущее государства, уважения к историческим символам, а также знакомству с богатым культурно-историческим наследием Родины.

Вопрос о том, как именно воспринимают страну и историю современная молодежь, является сложными. Студенты воспитываются в семье, и их взгляды формируются в основном под воздействием родителей, чьи настроения, как мы уже отмечали, весьма неоднородны. Социологические опросы на предмет патриотизма в российских школах не проводятся, но даже если бы они проводились, то в подлинности их результатов могли бы возникнуть сомнения, поскольку дети отвечают на вопросы такого рода так, чтобы ответы понравились педагогам. И на сегодняшний день мы сталкиваемся с абитуриентом, не готовым отвечать современным требованиям.

Рассмотрим, каким образом можно реализовать в такой ситуации стратегию воспитания традиционных ценностей. По мнению автора, главным должно быть стремление к правде и уважение к учащимся. Не следует скрывать или приукрашивать тяжелые страницы истории российского государства, уклоняться от разговоров на эту тему.

Известно, что эффективным инструментом воспитания является реальная деятельность. Деятельностные методы направлены на формирование определенных

личностных качеств у студентов в процессе практической работы над чем-либо. Многие известные педагоги, такие как А. С. Макаренко [6] и В. А. Сухомлинский [7], применяли в своей работе социокультурную деятельность как элемент воспитания. Например, А.С. Макаренко организовал в колонии для несовершеннолетних преступников полноценный театральный кружок, в котором колонисты пробовали себя в роли актеров. Театр стал точкой притяжения не только для воспитанников колонии, но и для жителей окружающих сел, спектакли с участием актеров-любителей становились настоящим культурным событием, и данный вид социально-культурной деятельности сыграл важную роль в перевоспитании бывших беспризорников.

Важно сохранить уникальные общенациональные черты, которые возникли под влиянием различных факторов:

- географические – просторы территории: широта души, гостеприимство, вольность;
- климатические – суровость погоды, долгая зима, низкие температуры, сложное земледелие: коллективизм, трудолюбие, практичность, изобретательность;
- внешнеполитические – постоянная угроза агрессии со стороны других стран: героизм, патриотизм, самопожертвование, мужество;
- географическое положение между Европой и Азией: противоречивость, непримиримость, беспрестанность;
- разнообразие вероисповеданий: терпимость, миролюбие, религиозность;
- централизация власти: покорность, терпение, непредсказуемость;
- многообразие национальностей: сплоченность, взаимопомощь, единение, солидарность.

Процесс освоения географического, социального и экономического пространства привел к высокой пассионарности российских народов, что является основой для их духовного развития [2].

В сфере педагогической деятельности необходимо иметь образец – идеал, которым должна следовать личность для развития духовности. Воспитательный процесс предполагает выделять следующие идеалы: творцы-просветители, первопроходцы-жертвенники, воины-патриоты, созидатели-производители, аграрии-кормильцы. Учебно-воспитательные программы должны целенаправленно развивать эти идеалы. В процессе воспитания важно различать духовные и бездуховные потребности, придавая значение гуманным и не наносящим вреда социуму и антигуманным [2].

В ходе социокультурной деятельности у обучающихся формируется осведомленность не только о художественно-эстетической составляющей культуры, но и о морали и этике, необходимых для развития личности. Социокультурная деятельность способствует осознанию истории, помогает формированию национальной и гражданской идентичности личности и поощряет творческое и любознательное отношение, которое приносит пользу людям на протяжении всей их жизни.

Студенты готовы воспринимать не только учебную информацию, но и образцы поведения, осваивать новые правила и социокультурные нормы. Студенческий возраст достаточно гибок, чтобы открыться ценностям и смыслам, которое до текущего момента были еще ему неизвестны или не до конца понятны, для него интересны новые люди, знакомство с их культурой, понимание их инаковости вызывает живой интерес, желание узнать и понять что-то новое. Именно в этот период происходит становление личности. Таким образом, социокультурное пространство с полным правом можно рассматривать как механизм и ресурс воспитания. При этом важно, чтобы в социокультурном пространстве, в котором проходит воспитательный процесс, гармонично сочетались

следующие важные характеристики: информационная открытость, медийность, событийность и поликультурность.

Творческая направленность образовательных программ ВУЗов, связанных с культурой, помогает сформировать, сохранить и распространить ценности общества и культуры. В условиях доступности информации, востребованности среди молодежи модельных образцов поведения, демонстрируемых признаваемыми в их среде авторитетами и медийными личностями, ориентированности на насыщенность жизни разнообразными событиями, необходимости гармоничного сосуществования разных национальных и культурных традиций необходимо вовлечение студентов в социокультурную деятельность, в котором они будут находить ответы и предложения на любые свои запросы, независимо от возраста.

Необходимо обращать внимание на проявление социально значимых качеств в воспитательной работе, обеспечивающей духовное развитие личности. Для этого следует создавать пространственную, событийную, информационную среду, способствующую проявлению духовных качеств; стимулировать внутреннюю и внешнюю мотивацию для самоактуализации и самореализации в общественно полезной деятельности; обеспечивать лично ориентированное взаимодействие участников воспитательного процесса в различных сферах социально-культурной деятельности; осуществлять методы самовоспитания личностных и профессионально значимых качеств в процессе духовного развития. Факторы, влияющие на развитие духовности личности, включают индивидуальные типологические особенности, экономические, политические и социальные условия, семейные, бытовые и профессиональные условия жизни, а также мировоззрение и культура, направленные на духовное развитие.

Информационная открытость предполагает обеспечение доступности информации о различных направлениях деятельности образовательной организации, медийность заключается в направленности на создание востребованного медийного образа образовательной организации, событийность связана с целенаправленным включением в текущую деятельность института событий разного масштаба (от локального до федерального), поликультурность определяется необходимостью создания объединяющего поля социокультурной деятельности как ресурса для обмена культурными традициями, духовно-нравственными ценностями и воспитательными практиками.

ЛИТЕРАТУРА

1. Архимед образования | Вести образования (vogazeta.ru). – URL https://vogazeta.ru/articles/2020/11/28/edpolitics/15794-arhimed_obrazovaniya
2. Гайдук Д.В., Зув В.М., Смирнов А.А., Федулов Б.А., Шатьков Д.В. Особенности традиционных духовных ценностей народов России и пути их сохранения. Мир науки, культуры, образования. – 2023. – №3 (100). – С. 243-247. DOI: 10.24412/1991-5497-2023-3100-243-247
3. Иванова И.П. Коммуникативные аспекты социальной активности студентов. Социальные коммуникации: философские, политические, религиозные, культурно-исторические измерения. Сборник статей III Всероссийской научно-практической конференции с международным участием. Под общей редакцией О.Ф. Гаврилова, О.И. Жуковой, С.Н. Чируна. – Кемерово, 2023. – С. 102-105.
4. Катуржевская О.В., Кочурина Т. С. Выявление отношения современного подрастающего поколения к традиционным ценностям. Проблемы современного педагогического образования. – 2023. – №10. – С. 129-134.

5. Корниенко О. Ю. Базовые ценности Великобритании вчера и сегодня// Ценности и смыслы. – 2020. – № 5 (69). – С. 60-73.
6. Макаренко А. С. Педагогические сочинения: в 8 т. Т. 8 / А. С. Макаренко. – Москва: Педагогика, 1986. – 336 с.
7. Сухомлинский В. А. Как воспитать настоящего человека: педагогическое наследие / В. А. Сухомлинский. - Москва: Педагогика, 1990. – 287 с.
8. Указ Президента Российской Федерации от 09.11.2022 г. № 809 «Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей».
9. Федеральный государственный образовательный стандарт начального общего образования [Текст] / М-во образования и науки Российской Федерации; [ред. Н. В. Гончарова]. 3-е изд., перераб. – М.: Просвещение, 2021. – 45 с.
10. Ходякова Н. В. Патриотизм как традиционная российская духовно-нравственная ценность и его воспитание. Академическая мысль. – 2023. – №1 (22). – С. 116-122.
11. Russian Field. Исследования. Коммуникации. Эксперименты. – официальный сайт. – URL: <https://russianfield.com/> (дата обращения 21.08.2023).

REFERENCES

1. Arkhimed obrazovaniya | Vesti obrazovaniya (vogazeta.ru). – URL https://vogazeta.ru/articles/2020/11/28/edpolitics/15794-arhimed_obrazovaniya
2. Gayduk D.V., Zuyev V.M., Smirnov A.A., Fedulov B.A., Shat'kov D.V. Osobennosti traditsionnykh dukhovnykh tsennostey narodov Rossii i puti ikh sokhraneniya. Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya. 2023. №3 (100). S. 243-247. DOI: 10.24412/1991-5497-2023-3100-243-247
3. Ivanova I.P. Kommunikativnyye aspekty sotsial'noy aktivnosti studentov. Sotsial'nyye kommunikatsii: filosofskiye, politicheskiye, religioznyye, kul'turno-istoricheskiye izmereniya. Sbornik statey III Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii s mezhdunarodnym uchastiyem. Pod obshchey redaktsiyey O.F. Gavrilova, O.I. Zhukovoy, S.N. Chiruna. Kemerovo, 2023. Pp. 102-105.
4. Katurzhevskaya O.V., Kochurina T. S. Vyyavleniye otnosheniya sovremennogo podrastayushchego pokoleniya k traditsionnym tsennostyam. Problemy sovremennogo pedagogicheskogo obrazovaniya. 2023. №10. Pp. 129-134.
5. Korniyenko O. Yu. Bazovye tsennosti Velikobritanii vchera i segodnya// Tsennosti i smysly. 2020. № 5 (69). Pp. 60–73.
6. Makarenko A. S. Pedagogicheskiye sochineniya: v 8 t. T. 8 / A. S. Makarenko. – Moskva: Pedagogika, 1986. – 336 p.
7. Sukhomlinskiy V. A. Kak vospitat' nastoyashchego cheloveka: pedagogicheskoye naslediyе / V. A. Sukhomlinskiy. - Moskva: Pedagogika, 1990. - 287 p.
8. Ukaz Prezidenta Rossiyskoy Federatsii ot 09.11.2022 g. № 809 «Ob utverzhdenii Osnov gosudarstvennoy politiki po sokhraneniyu i ukrepleniyu traditsionnykh rossiyskikh dukhovno-nravstvennykh tsennostey».
9. Federal'nyy gosudarstvennyy obrazovatel'nyy standart nachal'nogo obshchego obrazovaniya [Tekst] / M-vo obrazovaniya i nauki Rossiyskoy Federatsii; [red. N. V. Goncharova]. 3-e izd., pererab. M.: Prosveshcheniye, 2021. 45 p.
10. Khodyakova N. V. Patriotizm kak traditsionnaya rossiyskaya dukhovno-nravstvennaya tsennost' i ego vospitaniye. Akademicheskaya mysl'. 2023. №1 (22) Pp. 116-122.
11. Russian Field. Issledovaniya. Kommunikatsii. Eksperimenty. – ofitsial'nyy sayt. –URL: <https://russianfield.com/> (data obrashcheniya 21.08.2023).

Чжан Юйцзин

аспирант

ФГБОУ ВО «Российского государственного педагогического университета

им. А. И. Герцена»

e-mail: 494643655@qq.com

Zhang Yujing

Postgraduate student

The Herzen State Pedagogical University

ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ ОБОСНОВАНИЕ И АНАЛИЗ ОСНОВНЫХ ФАКТОРОВ ХУДОЖЕСТВЕННОГО РУКОВОДСТВА В ВЫСШИХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЯХ В СОВЕРШЕНСТВОВАНИИ СЦЕНИЧЕСКОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ ХОРА И ДИРИЖИРОВАНИЯ

Аннотация. Для привлечения внимания всех слоев общества к музыкальной специальности и дальнейшего повышения качества преподавания музыкальных специальностей необходимо совершенствовать и обновлять традиционные методы обучения. Поскольку художественная практика становится все более совершенной, преподаватели полностью осознают ценность художественного руководства в курсе обучения хоровым дисциплинам, а также в других групповых курсах. Художественное руководство является эффективным дополнением для студентов в процессе обучения хоровому дирижированию и может значительно повысить уровень сценического исполнительства студенческих хоров. В то же время, при обучении музыкальные специальности в высших учебных заведениях возникает вопрос инновационных методов обучения, ориентированных на студентов. Очевидно, что в данном случае только сочетание теории и практики может эффективно улучшить сценическое исполнение хора и дирижирования, дать возможность студентам успешно выполнять хоровые и дирижерские задания, повысить исполнительское мастерство и уровень студенческих хоровых коллективов, тем самым способствуя повышению качества данного предмета.

Ключевые слова: художественное руководство, хоровое дирижирование, теоретическое обоснование.

THEORETICAL JUSTIFICATION AND ANALYSIS OF THE MAIN FACTORS OF ARTISTIC DIRECTION IN HIGHER EDUCATION INSTITUTIONS IN IMPROVING THE STAGE EXPRESSIVENESS OF THE CHOIR AND CONDUCTING

Abstract. In order to attract the attention of all segments of society to the music specialty and further improve the quality of teaching music specialties, it is necessary to improve and update traditional teaching methods. As artistic practice becomes more and more sophisticated, teachers are fully aware of the value of artistic direction in the course of teaching choral disciplines, as well as in other group courses. Artistic direction is an effective supplement for students in the process of learning choral conducting and can significantly improve the level of stage performance of student choirs. At the same time, when teaching music specialties in higher education institutions, the issue of innovative teaching methods oriented towards students arises. It is obvious that in this case only a combination of theory and practice can effectively improve the stage performance of the choir and conducting, enable students to successfully complete

choral and conducting tasks, improve the performing skills and level of student choirs, thereby contributing to the improvement of the quality of this subject.

Keywords: artistic direction, choral conducting, theoretical justification.

Введение

«Хоровое дирижирование» – это курс практических занятий, включенный в последние годы в программу китайских высших учебных заведений. По сравнению с традиционными музыкальными специальностями данный курс имеет определенные недостатки, связанные с проблемами реализации и устаревшей методикой обучения. Хотя программы курса «Хоровое дирижирование» постоянно обновляются и развиваются, проводится реструктуризация образовательного процесса с внесением определенных изменений, практический эффект от применения данных мер, к сожалению, неочевиден. Таким образом, возникает необходимость в активном поиске и изучении новых идей и методов обучения хоровому дирижированию, как, например, сочетание с художественным руководством, для повышения уровня музыкального образования. В частности, инновационные методы обучения хоровому дирижированию могут эффективно повысить общий уровень преподавания данного курса в высших учебных заведениях.

1. История исследования вопроса

1. Положение художественного руководителя

В Китае курс «Художественное руководство» довольно поздно был включен в образовательные программы высшего музыкального образования, поэтому можно говорить о недостаточной разработанности концепции развития данного курса и связанных с ним учебных ресурсов. До сих пор неизвестно, обладает ли курс «Хоровое дирижирование» достаточной эффективностью для того, чтобы соответствовать скорости развития современного музыкально-сценического исполнительства. Одна из важнейших задач художественного руководителя - способствовать развитию практических навыков и всестороннего совершенствования исполнительского мастерства обучающихся, а также давать рекомендации по вопросам, связанным со специальностью и техникой по содержанию курса «Хоровое дирижирование». В настоящее время еще не реализуется в полной мере сопутствующая роль художественного руководства в предметном обучении музыкальным специальностям, как важной составляющей профессионального роста, поэтому необходимо постоянно улучшать и совершенствовать практическое применение данного аспекта. Помимо высшего музыкального образования художественное руководство широко используется в современном обществе: художественный руководитель не только обеспечивает поддержку солистов и исполнителей, но и отвечает за организацию крупных концертов. Консерватории заинтересованы в воспитании выдающихся хоровых дирижеров, поэтому художественное руководство также часто является художественным руководством, сопровождающим различную исполнительскую деятельность хоровых дирижеров. [1]

2. Статус и значение художественного руководителя

В рамках курса «Хоровое дирижирование» у художественного руководителя две основные роли – преподаватель хора и художественно-эстетических дисциплин. В плане ежедневных репетиций педагоги по вокалу и дирижированию обычно уделяют больше внимания тренировки навыков хорового пения и дирижирования, в то время как другие аспекты обучения задействуются менее активно. После профессиональной подготовки звучание голоса студентов, как правило, улучшается, однако остаются сложности с созданием общей атмосферы, которая могла бы произвести на слушателей сильное впечатление. Основная проблема заключается в том, что преподаватели и студенты слишком много внимания уделяют исполнительскому мастерству и навыкам, что приводит

к отсутствию общего сценического артистизма. Истинные глубокие причины, стоящие за данным явлением, недостаточно изучены, что свидетельствует о недостатке художественного руководства, которое является важным звеном хорового процесса. Только при условии полной реализации данного фактора можно завершить подготовку хоровых дирижеров на более высоком уровне. Курс хорового дирижирования выполняет роль аккомпаниатора и дирижера, во время интерпретации хорового произведения и управления смысловыми и эмоциональными аспектами. Обучение в хоровом кружке, включая аудиторное обучение, курс обучения и художественное руководство, может воодушевить студентов на большее участие в хоровой деятельности. Знания и опыт, полученные благодаря активному участию в хоровом обучении, позволят студентам приобрести новые знания и навыки, отличные от догм, усвоенных на занятиях. По-настоящему ощутив очарование музыки, певцы могут лучше понять чувства, скрытые в музыкальных произведениях, а также получить более очевидный эффект от обучения и приобрести более богатый опыт исполнительства [2]. В целом, интеграция позиции художественного руководителя в курс хорового дирижирования может помочь исполнителям рационально распределять роли, получить представление об истоках и истории музыкальных произведений, досконально изучить оперы и образы действующих героев, создавая, таким образом, эмоциональный резонанс с произведениями, а также способствовать повышению уровня исполнительского мастерства и художественной самоподготовки исполнителей и дирижеров. Курс хорового дирижирования обогащает содержание обучения по музыкальным специальностям. В то же время, подобное расширение программы обучения музыкальному искусству обеспечивает мощное художественное руководство для специальности «хоровое дирижирование», а также предоставляет возможность студентам учиться в группе. Таким образом, при преподавании музыкальных специальностей в высших учебных заведениях в рамках курса хорового дирижирования необходимо интегрировать художественное руководство в комплексный процесс преподавания в смежные дисциплины, что позволит студентам лучше анализировать произведения, а также повысит уровень музыкального и сценического исполнительства.

3. Должностные обязанности художественного руководителя

1.3.1 Оперная сцена и педагог-репетитор

В западных странах театральная индустрия всегда занимала большую долю культурного рынка. Актеры оперы и балета должны были использовать разнообразные методы для снижения себестоимости спектаклей, но нельзя игнорировать тот факт, что помимо экономии затрат на спектакли им также необходимо было иметь достаточно времени на репетиции для достижения хороших сценических эффектов. Поэтому начала формироваться должность художественного руководителя оперной сцены, который во время репетиций мог организовывать целенаправленные пробные показы, исходя из особенностей оперной постановки, чтобы этим добиться хороших сценических эффектов при одновременной экономии себестоимости последующих публичных выступлений [3].

1.3.2 Дирижер церковного хора (хормейстер)

Хоровое дирижирование в настоящее время в основном преподается на базе музыкального образования в высших учебных заведениях. Область хоровой деятельности, тип специализации и руководство педагогическим коллективом ограничены условиями работы учебного заведения и стилем преподавания. Изначально от западного церковного хора требовалась идеальность исполнения для демонстрации возвышенности веры в Бога. На основании этого художественные руководители уделяли основное внимание особенностям цельности стиля музыки. С тех пор в групповых мероприятиях, имеющих обучающую направленность, всегда присутствует фигура художественного руководителя.

Курс «Хоровое дирижирование», включенный в обучение музыкальным специальностям в современных высших учебных заведениях, также учит студентов осваивать и развивать музыкальные стили с точки зрения аранжировки музыкальных произведений. В целях дальнейшей стандартизации рационального использования музыкального восприятия студентов^[4], в отношении эффекта цельности исполнения, художественный руководитель является единственным человеком, помимо преподавателя, который должен отвечать за цельный характер выступления студентов на сцене, а также настойчиво добиваться от студентов глубокого погружения в ощущение общего единства.

1.3.3 Руководство концертной деятельностью

Во время концертов современных популярных исполнителей или ансамблей народной музыки основная задача хора и аккомпанирующей группы заключается в совместной деятельности с исполнителями по созданию полностью законченного концертного выступления. Что еще более важно, художественный руководитель и дирижер должны в определенной мере разбираться в стилистике исполняемого произведения, а также в возрастных особенностях целевой аудитории для повышения общего уровня исполнения и выстраивания правильных отношений с публикой [5].

2. Краткий обзор курса «Хоровое дирижирование»

1 марта 2021 года Министерство образования опубликовало на своем официальном сайте «Уведомление Министерства образования о результатах регистрации и утверждения специальностей бакалавриата в общеобразовательных высших учебных заведениях за 2020 год», в котором «Музыкальная педагогика» была определена как отдельная специальность. Данное событие указывает на активное развитие музыкального образования и на то, какое важное значение придается музыкальному образованию в Китае. В таких новых условиях обязательно будут выдвинуты новые требования к профессиональным стандартам музыкального образования. Практически во всех высших учебных заведениях в программу специальности «учитель музыки» включен курс хорового дирижирования. Обычная длительность курса по преподаванию приемов вокально-хорового исполнительства составляет 1-2 семестра. Однако, недостаточно изучить лишь методы обучения музыке в хоровом коллективе. В Китае хоровое искусство стало одним из самых популярных видов художественной деятельности. Поначалу выпускники музыкальных вузов в основном работали учителями музыки в начальной и средней школе. Однако в последние годы, согласно опросам, они демонстрируют художественно-формирующие способности музыкального образования и выполняют работу, в корне отличную от деятельности, которой их обучали на территории учебных заведений. После окончания учебы выпускники уходят в более широкую сферу деятельности, включая преподавание базовых элементов музыкального искусства гражданского общества и руководство деятельностью народного хора. Эти виды деятельности наряду с хоровыми коллективами завоевали широкую поддержку народных масс и превратились в популярные формы искусства. Выпускники больше не занимаются специализированным вокально-хоровым обучением, но в то же время они могут продолжать использовать свои знания для преподавания в рамках соответствующих социальных музыкальных проектов, таких как вокально-хоровые кружки для лиц от 7 до 80 лет, школьные хоры начальных и средних классов, а также хоровые коллективы студентов немusикальных вузов и рабочих государственных предприятий [6].

Хоровое пение – это распространенная форма музыкального исполнения, отличающаяся от концертов отдельных известных исполнителей или групп. Сольные выступления – это индивидуальная исполнительская деятельность при наличии высококачественного звукового оформления. Хоровому коллективу, обычно, требуется не менее 12 человек, включая исполнителей и один или несколько дирижеров. Таким образом

хоровое дирижирование принадлежит к коллективной деятельности. Каждый хор обладает своим уникальным стилем и форматом выступления. В каком-то смысле хор – это вид творческой коллективной выразительности, основанной на сочетании разных групповых характеристик и сочетания голосов. [7] Хоровое исполнение сливается с индивидуальным и взаимодополняется с ним. Каждый участник хора должен активно содействовать оптимальному функционированию хора в целом. И ввиду большого количества участников, каждый из них должен думать о том, каким образом в таком большом коллективе происходит взаимное дополнение, посредством которого обеспечивается организационная целостность и высокий уровень идеологических ценностей. При этом все участники хора должны выступать в одном направлении и тесно взаимодействовать с художественным руководителем. Как экспрессионисты духовного искусства, коллектив – это не только центр силы музыкального искусства, но и душа и жизнь хора. Во время процесса хорового пения дирижер через жесты, позы и мимику передает исполнителям свое эстетическое восприятие и ощущение музыки, заражая своими чувствами души слушателей, дает исполнителям и зрителям возможность при помощи эмоционального резонанса достичь завершенности музыкального произведения. За каждым хором стоит сплоченность и высокая степень координации действий дирижеров и певцов, что требует не только профессионального руководства и высокой степени организованности, но и профессиональных умений хора справляться с внезапными изменениями на сцене [8].

В традиционном курсе «Хоровое дирижирование» делается акцент на тексты песен и технику дирижирования. Через несколько семестров преподаватели обычно выбирают из группы подходящих по стилю и характеристикам кандидатов и присоединяют их к хоровому коллективу для оттачивания командных навыков. Автор во время руководства небольшим хоровым коллективом в период обучения обнаружил, что следование данной стратегии приводит к тому, что студенты выпускаются с крайне малым запасом знаний о формировании хора для достижения высокого уровня исполнения, вопросах хорового исполнения, а также о проблемах, возникающих во время репетиций и эстетических стандартах. Ключом к решению данной проблемы является большее разнообразие и расширение концепций учебных программ, содержания, методик обучения, проверки и оценок знаний и т. д. в целях адаптации нового обучения управления хоровым коллективом и образовательных курсов к потребностям государства и общества.

3. Проблемы управления хоровым коллективом в высших учебных заведениях Китая

1. Отсутствие у преподавателей концепции руководства хоровым коллективом

Руководитель – главный участник хора, и его позиция очень важна для всего хорового коллектива. Глядя на практику управления хором в высших учебных заведениях Китая, можно увидеть, что в большинстве вузов разделяются хор и дирижирование. Данная ситуация свидетельствует о наличии у преподавателей определенных ошибочных представлений о хоровом исполнительстве, в котором хоровое пение и дирижирование должны дополнять друг друга. Если сосредоточить внимание исключительно на одном из этих аспектов, а не на их интеграции, то это приведет к беспорядочности в обучении [9].

2. Чрезмерный акцент на теорию

Теория и практика – это две главные темы хорового дирижирования, поэтому процессе обучения следует учитывать сочетание этих аспектов. Поскольку это очень сложная задача, мы должны не только владеть теоретическими знаниями в области музыкального искусства, но и уметь применять их на практике, чтобы максимально раскрыть свои творческие способности. В настоящее время ощущается значительная нехватка высококвалифицированных кадров в хоровом дирижировании, что обусловлено непродуманностью программы, структуры и методов обучения, особенно в плане

теоретических вопросов, а также пренебрежением практикой. В настоящее время в рамках управления хором по большей части используются учебные пособия, а также сочетание теории и практики. В учебном процессе делается чрезмерный акцент на преподавании теоретических знаний и игнорируются практические методы обучения, что не может по-настоящему улучшить лидерские способности студентов. Однако, в практической работе с хором необходимы и теоретические знания, и практический опыт. Только в практике хорового исполнительства и дирижирования учащиеся могут четко осознать собственные недостатки и найти пути их преодоления. Разделение базовых знаний и методов обучения приводит к их соответственно изолированному положению в педагогической деятельности, которая, в свою очередь, не может обеспечить совместимость знаний и навыков студентов и не способствует эффективному совершенствованию их дирижерских и исполнительских способностей.

3. Необходимость повышения профессионального уровня преподавателей

Преподаватели высших учебных заведений – это не только организаторы, но и наставники, передающие знания своим студентам. Они также осуществляют руководство, которое помогает студентам осмысливать и применять на практике полученные профессиональные знания. Преподаватели в процессе обучения должны точно и четко излагать содержание учебной программы, повышая, таким образом, степень усвоения знаний и музыкальной выучки. Для это преподаватели должны обладать профессиональными компетенциями и педагогическими навыками. Тем не менее, в Китае квалификация преподавателей хороших дисциплин обычно нуждается в повышении, в высших учебных заведениях не хватает квалифицированных преподавателей музыки. В частности, инновационное развитие хорового дирижирования в настоящее время находится на начальной стадии и требует от педагогов большего вложения в научные исследования и траты времени, но из-за большой учебной нагрузки эти планы часто откладывается. Поскольку преподаватели хорового дирижирования должны с самого начала овладеть научными методами обучения, их дальнейшая педагогическая деятельность, соответственно, должна быть более сконцентрированной. В противном случае дробление сил приведёт к затруднению совершенствования сценической деятельности студентов-хоровых дирижеров. [10]

4. Устарелость и однообразность учебных материалов

В настоящее время на рынке учебных пособий имеется множество материалов по хоровому дирижированию, материал в которых ограничен теоретической плоскостью, поэтому их разнообразие и комплексность не могут реально улучшить качество преподавания по специальности «Хоровое дирижирование». Содержание этих материалов не может в полной мере обобщить то, что происходит в практической деятельности. Нельзя сказать, что данные учебные пособия бесполезны, однако, с точки зрения практических инноваций они не соответствуют уровню современного китайского музыкального образования. Эти методические материалы использовались в разные периоды времени и имеют большое количество разновидностей, многие из них не соответствуют реальному положению музыкального образования в Китае и не отражают должным образом цели обучения хоровым дисциплинам. В то же время большая часть учебных материалов имеет схожее фактическое содержание, которое отличается однообразием и отсутствием новаторских идей. Содержание в области обучения хоровому дирижированию имеет нерациональный и неполный характер, в результате чего обучение и развитие студентов соответствующей специальности замыкается на аудиторном обучении и практике, что является прямым следствием ограниченности учебных материалов.

4. Мероприятия по улучшению сценической деятельности хоровых дирижеров

1. Улучшение понимания управления хором

В традиционном обучении хоровому дирижированию разделяется воспитание хорового и дирижерского талантов. Общеизвестно, что обучение работы с хором является основой профессионального развития дирижера. Преподаватели в учебном процессе должны соединить эти два аспекта в рамках комплексного обучения, для более эффективного совершенствования музыкальных навыков студентов. В процессе обучения работы с хором педагогам необходимо направлять размышления обучающихся с точки зрения хорового коллектива, способствовать овладению соответствующих знаний и навыков, чтобы студенты могли лучше понять и усвоить требования хора, овладеть необходимыми навыками управления хором, а также способствовать совершенствованию профессиональных качеств и навыков студентов. [11]

2. Ускорение профессионального развития преподавателей

Отсутствие квалифицированных педагогов является одним из основных факторов, ограничивающих развитие хора, поэтому существует острая необходимость формирования команды качественных преподавателей высокого уровня, а также усиления подготовки и увеличения количества молодых музыкальных педагогов-репетиторов. Преподаватели должны повышать уровень осознания необходимости непрерывного образования в области практической деятельности, постоянно учиться на практике, обогащать свои педагогические знания и опыт, а также улучшать творческие качества. В то же время следует проводить обучение педагогов, а также организовывать обмены опытом для улучшения педагогических умений, чтобы, таким образом, усилить профессиональную подготовку преподавателей и создать площадку для коммуникации педагогов хоровых дисциплин. Профильные специальные учебные заведения могут вырастить плеяду отличных специалистов по работе с хором в своей структуре (в том числе в учебном хоре), а также пригласить соответствующих специалистов для работы в школе. Такая мобильность может не только решить проблему нехватки профессиональных талантов в школах, но и усилить подготовку руководителей хора, помогая воспитать профессиональные таланты для последующей работы с хоровыми коллективами. [12]

3. Разработка и применение передовых научных методов обучения

Курс хорового дирижирования должен идти в ногу со временем, особенно в условиях развития современной информационной эпохи. Во время занятий по хороведению педагог должен сочетать практическое применение передовых научных методов обучения, таких как расширение содержания обучения в форме Интернет-ресурсов или мультимедиа с созданием и совершенствованием системы оценивания при помощи онлайн-опросов. Использование интернет-технологий в системе управления хоровым коллективом разрушает ограничения времени и пространства, а также способствует развитию навыков хорового дирижирования. Одновременно с этим преподаватели могут использовать мультимедийные технологии в учебной деятельности, например, для сравнения различных музыкальных произведений, чтобы улучшить понимание изучаемого материала и освоить навыки управления хором на практике.

4. Обновление и совершенствование учебных материалов

Содержание учебников по хороведению является основой учебы и играет ведущую роль в обучении и должно постоянно обновляться. Разработке новых учебных пособий должно уделяться особое внимание со стороны педагогических и академических кругов. Необходимо сделать учебные материалы более соответствующими особенностям обучения учащихся, адаптировать их содержание к развитию современного общества и, таким образом, достичь определенного прогресса в данном вопросе. При написании учебных материалов не следует широко использовать неточную терминологию, необходимо разработать четкий язык обучения, исходя из особенностей психологического развития

обучающихся, для облегчения понимания содержания учебного материала и повышения уровня самостоятельного обучения. Кроме того, учителя должны внимательно изучать содержание учебных материалов, отбирая учебные материалы, соответствующие интеллектуальному возрасту учащихся и уровню обучения. [13]

5. Сочетание изучения теории с практикой

Хоровое дирижирование является коллективной деятельностью, поэтому в процессе обучения художественный руководитель может не только овладеть определенными знаниями в области вокально-исполнительской культуры, но и при необходимости уловить психологические нюансы коллективного исполнительства, а также взаимопонимания и взаимодействия между коллективом и художественным руководителем. Это требует не только хороших музыкальных знаний, в том числе, и в области теории, но также требует постоянного совершенствования музыкальных способностей на практике и установления хороших взаимоотношений с хором. Это позволяет учащимся сочетать теорию группового обучения с практикой, переводя теоретическое обучение в область практики, и, таким образом в полной мере раскрыть смысл хорового исполнительства. Сочетание теоретических сведений в программе обучения с художественным руководством может повысить уровень хорового исполнительства и заложить прочную основу для развития хорового коллектива.

6. Использование гибких методов обучения для повышения мотивации студентов

Знания о хоровой деятельности интегрируются в различные формы обучения с помощью различных методов обучения, чтобы студенты могли улучшить свои результаты обучения в благоприятной среде. На занятиях преподаватели могут сочетать демонстрацию и разбор музыкальных произведений с яркими и интересными сюжетами для углубления понимания в увлекательной форме, чтобы студенты могли полностью раскрыть свой творческий потенциал и потенциальную способность ассоциативно мыслить, освоить композицию и эмоциональное содержание музыкальных произведений. Также можно организовать интересные занятия с элементами ситуационного обучения, побуждая студентов выступать в той или иной роли, и, таким образом, повысить их учебную мотивацию. Благодаря этому диверсифицированному методу обучения студенты могут активно участвовать в хоре, овладевать соответствующими навыками интеллектуального управления хором и повышать эффективность данного управления [14]

7. Сочетание художественного руководства с формированием концепции группового обучения

Дирижер должен использовать язык тела, чтобы контролировать ритм и мелодию хора, а также использовать руки для управления хоровым выступлением. Преподаватели могут использовать на различных занятиях дирижирование в качестве вспомогательного средства, расширяя, таким образом, представление о дирижировании. Через демонстрацию типичных примеров студенты могут напрактиковаться на применении художественного руководства, расширить свое хоровое и командное мышление, расширить набор форм художественного руководства и приобрести личный опыт на различных хоровых занятиях.

5. Роль художественного руководства в повышении уровня сценической выразительности хора и дирижера

1. Оптимальная направленность дирижирования

Художественная форма дирижирования является важной частью хорового дирижирования. Если художественное руководство еще не стало самостоятельной дисциплиной, то хоровые дирижеры обычно играют две роли: руководитель студенческого хора и преподаватель работы со средствами художественной выразительности. В ходе ежедневного обучения хоровых дирижеров, преподаватели часто акцентируют внимание

на тренировке навыков руководства хором в ущерб содержанию, в результате чего студенты сталкиваются с нехваткой развития исполнительского мастерства. При прекрасном звучании голосов, однако, не формируется общая атмосфера, способная впечатлить публику. Одной из основных причин существования данных проблем является низкая степень участия художественных руководителей, а также отсутствие адекватного объяснения факторов, стоящих за хоровым и коллективным исполнением. Художественный руководитель и исполнители являются важными участниками процесса преподавания хоровых дисциплин. Только принимая во внимание этот ключевой фактор, мы можем обеспечить гармоничное развитие всего хора.

2. Улучшение сценической выразительности

Роль художественного руководства на хоровых занятиях выражается главным образом в двух аспектах. В первую очередь, художественный аккомпанемент может создать для хора хорошую художественную среду. Особенно важно для хора и дирижера наличие художественного замысла, благодаря которому хоровой дирижер может гарантировать быстрое вхождение хора в групповое обучение и внедрение средств выразительности, отвечающих требованиям науки. В то же время этот метод позволяет лучше понять природу искусства и, следовательно, лучше понять формы выражения произведений искусства. Во-вторых, художественное руководство может улучшить качество хорового и группового обучения, гармонизировать мелодии, что крайне важно для хорового и ансамблевого представления. С точки зрения дирижера содержание и практическая деятельность хорового содержания, а также управление содержанием представляют собой сочетание интонаций и музыкальной пьесы, что значительно улучшает качество художественного руководства. Чтобы улучшить легкость выразительности произведения, обычно необходимо точно уловить сокрытые в нем эмоции. Достижение этого часто требует идеальной координации хорового дирижера с художественным руководителем. [15]

3. Гибкость при возникновении критической ситуации

Для хора и дирижера сцена является важной площадкой для проверки полученных знаний и демонстрации навыков. Художественный руководитель может быть самым надежным помощником и провожатым для хора до и во время выступления. Прежде всего, во время репетиции и репетиционного процесса мы должны совместно отрегулировать сцену, в том числе исполнение, положение на сцене и т. д. Так, исполнитель может стоять посередине сцены, чтобы художественный руководитель хорошо слышал исполнителя, а зрители отчетливо слышали аккомпанемент. Это гарантирует, что студенты лучше поймут лучшие стороны ежедневного обучения. Во-вторых, художественное руководство также играет важную роль в исполнительском процессе. На эмоции артистов во время сценического выступления влияет множество факторов, которые могут привести к колебаниям в исполнении, например, забытые слова, заминки и т. д. В таких ситуациях художественный руководитель может быстро уладить разногласия, проявить гибкость и такт вне сцены, а также, насколько это возможно, помочь хору и дирижеру раскрыть в музыке лучшие стороны.

6. Заключение

В течение длительного периода времени художественное руководство не было в полной мере осмыслено в силу когнитивной ограниченности. Во многих случаях даже профессиональные вокалисты уподобляют художественных руководителей солистам или аккомпаниаторам. Художественный руководитель – это не только педагог-репетитор для студентов, но и специалист по устранению недочетов. Художественное руководство играет важную роль в создании благоприятной среды. С точки зрения исполнителя, художественное руководство может значительно стимулировать его художественный

потенциал. Таким образом, художественный руководитель играет важную роль в оперативном управлении хором и в учебной программе. Художественные руководители могут в определенной степени эффективно улучшить общее качество хора и уровень управления им. Основываясь на своих глубоких профессиональных знаниях, они могут распространять музыкальные знания и способствовать всестороннему развитию китайского музыкального искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Жун Хэн. Сольфеджио в высших учебных заведениях, основанное на воспитании многоголосных аудиовизуальных и певческих способностей хоровыми дирижерами - Исследование реформы системы хорового обучения//Дом театра, 2022(26). – С.106-108.
2. Ван Лили. Анализ практики онлайн-обучения и стажировки в рамках учебного курса по специальности «Хоровое дирижирование» в высших учебных заведениях//Дом театра, 2022(26). – С.109-111.
3. Ли Тао, Ван Хаочэн. Обучение и размышления о практике фортепианного художественного руководства //Дом театра, 2022(23). – С.85-87.
4. Ян Сяофан. Краткое обсуждение стратегий развития и обучения хоровому дирижированию [J//Дом театра, 2022 (23). – С. 109-111.
5. Сунь Минли. Взаимодействие фортепианного художественного руководства и вокального исполнительства// Современная музыка, 2022(08). – С.20-22.
6. Ху Хао. О роли и применении фортепианного художественного руководства в вокальном исполнительстве // Современная музыка, 2022(07). – С.143-145
7. Чэнь Хаохуа Музыкальная грамотность, которой должен обладать хоровой дирижер// Популярная литература и искусство, 2022(11). – С. 77-79.
8. Бао Нуань. Основные особенности магистерской подготовки в области вокального искусства в Музыкальной консерватории Пескары // Деятель искусства, 2022(05). – С. 116-118
9. Чжан Тянь. О практическом применении фортепианного художественного руководства в художественных представлениях // Искусствоведение, 2022(09). – С. 58-60.
10. Цуй Минмин. Историческая эволюция и развитие фортепианного художественного руководства // Музыкальная жизнь, 2022(05). – С.14-19.
11. Пу Синьвэй О роли и применении фортепианного сопровождения в практике музыкального искусства //Звуки Хуанхэ, 2022(07). – С.119-121.
12. Ян Ижу. Исследование развития преподавания курсов хорового дирижирования в рамках «Интернет + Образование»// Дом театра, 2022(23). – С. 101-102.
13. Лю Инъи Исследование существующих проблем в обучении хоровых дирижеров и меры по их устранению//Художественная критика, 2021(12). – С.145-148.
14. Лю Линь. Анализ существующих проблем в обучении хоровому дирижированию в высших учебных заведениях и меры по их устранению//Художественная критика, 2021 (06). – С.120-122.
15. Чжоу Ин. Исследование эффективности инноваций в хоровом дирижировании в высших учебных заведениях в новой медиа-среде - Комментарий к статье «Музыкальный опыт - переосмысление преподавания и обучения музыке» // Любитель известий, 2021(02). – С.109-110.

REFERENCES

1. Zhun Hjen. Sol'fedzhio v vysshih uchebnyh zavedenijah, osnovannoe na vospitanii mnogogolosnyh audiovizual'nyh i pevcheskih sposobnostej horovymi dirizherami - Issledovanie reformy sistemy horovogo obuchenija//Dom teatra, 2022(26). – Pp.106-108.
2. Van Lili. Analiz praktiki onlajn-obuchenija i stazhirovki v ramkah uchebnogo kursa po special'nosti «Horovoe dirizhirovanie» v vysshih uchebnyh zavedenijah//Dom teatra, 2022(26). – Pp.109-111.
3. Li Tao, Van Haohjen. Obuchenie i razmyshlenija o praktike fortepiannogo hudozhestvennogo rukovodstva //Dom teatra, 2022(23). – Pp.85-87.
4. Jan Sjaofan. Kratkoe obsuzhdenie strategij razvitija i obuchenija horovomu dirizhirovaniju [J//Dom teatra, 2022 (23). – Pp. 109-111.
5. Sun' Minli. Vzaimodejstvie fortepiannogo hudozhestvennogo rukovodstva i vokal'nogo ispolnitel'stva// Sovremennaja muzyka, 2022(08). – Pp.20-22.
6. Hu Hao. O roli i primenenii fortepiannogo hudozhestvennogo rukovodstva v vokal'nom ispolnitel'stve // Sovremennaja muzyka, 2022(07). – Pp.143-145
7. Chjen' Haohua Muzykal'naja gramotnost', kotoroj dolzhen obladat' horovoj dirizher// Populjarnaja literatura i iskusstvo, 2022(11). – Pp. 77-79.
8. Bao Nuan'. Osnovnye osobennosti magisterskoj podgotovki v oblasti vokal'nogo iskusstva v Muzykal'noj konservatorii Peskary // Dejatel' iskusstva, 2022(05). – Pp. 116-118
9. Chzhan Tjan'. O prakticheskom primenenii fortepiannogo hudozhestvennogo rukovodstva v hudozhestvennyh predstavlenijah // Iskusstvovedenie, 2022(09). – Pp. 58-60.
10. Cuj Minmin. Istoricheskaja jevoljucija i razvitie fortepiannogo hudozhestvennogo rukovodstva // Muzykal'naja zhizn', 2022(05). – Pp.14-19.
11. Pu Sin'vjej O roli i primenenii fortepiannogo soprovozhdenija v praktike muzykal'nogo iskusstva //Zvuki Huanhje, 2022(07). – Pp.119-121.
12. Jan Izhu. Issledovanie razvitija prepodavanija kursov horovogo dirizhirovanija v ramkah «Internet + Obrazovanie» // Dom teatra, 2022(23). – Pp. 101-102.
13. Lju In#i Issledovanie sushhestvujushhijh problem v obuchenii horovyh dirizherov i mery po ih ustraneniu//Hudozhestvennaja kritika, 2021(12). – Pp.145-148.
14. Lju Lin'. Analiz sushhestvujushhijh problem v obuchenii horovomu dirizhirovaniju v vysshih uchebnyh zavedenijah i mery po ih ustraneniu//Hudozhestvennaja kritika, 2021 (06). – Pp.120-122.
15. Chzhou In. Issledovanie jeffektivnosti innovacij v horovom dirizhirovanii v vysshih uchebnyh zavedenijah v novoj media-srede - Kommentarij k stat'e «Muzykal'nyj opyt - pereosmyslenie prepodavanija i obuchenija muzyke» // Ljubitel' izvestij, 2021(02). – Pp.109-110.

Ван Тун

ассистент-стажер

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

e-mail: 547200457@qq.com

Wang Tong

trainee assistant

Nizhny Novgorod State Conservatory named after M. I. Glinka

«ИГРА ВОДЫ» М. РАВЕЛЯ: ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПИАНИСТУ

Аннотация. Цель статьи заключается в представлении исполнительских рекомендаций пианисту, необходимых для работы над пьесой «Игра воды» М. Равеля. Рассматривается работа пианиста в области звукоизвлечения, педализации, выстраивания динамического плана, верных фактурных решений, владения различными пианистическими приемами, применения штрихов *legato*, *non legato*, *portamento*, которые оказываются направлены на достижение многообразных тембровых решений. Даются исполнительские рекомендации в области игры фигураций, пассажей, разделения пластов звучания фактуры. Указывается на особое внимание пианиста к тембровому результату исполнительской интерпретации. Установлено, что при работе над пьесой М. Равеля у пианиста формируются важные для его профессионального становления исполнительские компетенции, позволяющие овладеть не только импрессионистической звукописью, но и спецификой исполнения музыки XX столетия.

Ключевые слова: М. Равель, импрессионизм, фактура, педализация, тембровые решения, исполнительские компетенции.

"THE GAME OF WATER" BY M. RAVEL: PERFORMANCE RECOMMENDATIONS FOR A PIANIST

Abstract. The purpose of the article is to provide performing recommendations to the pianist necessary for working on M. Ravel's play «The Play of Water». The work of a pianist in the field of sound engineering, pedalization, building a dynamic plan, correct textural solutions, mastering various pianistic techniques, using *legato*, *non legato*, *portamento* strokes, which are aimed at achieving a variety of timbre solutions, is considered. Recommendations on performance in the field of reproduction of figures, passages, separation of layers of sound texture are given. The special attention of the pianist to the timbre result of the interpretation of the performance is indicated. It is established that when working on the work of M. Ravel, the pianist develops performing competencies important for his professional development, allowing him to master not only impressionistic sound recording, but also the specifics of performing music of the XX century.

Keywords: M. Ravel, impressionism, texture, pedalization, timbre solutions, performing competencies.

Произведение «Игра воды» для фортепиано является рубежным в творчестве М. Равеля и в фортепианной музыке в целом. В нем были произведены многие новшества, которые затем повлияли на область музыки для фортепиано. Это понимал сам композитор, о чем свидетельствует следующее его высказывание: ««Игра воды», изданная

в 1901 году, является началом всех пианистических новшеств, отмеченных в моем творчестве» [1, с. 167].

Освоение пьесы «Игра воды» М. Равеля представляется необходимым для современного пианиста, профессионализм которого во многом определяется владением рядом исполнительских компетенций. Из выделенных Ю. Диденко исполнительских компетенций пианиста особо значимыми в данном аспекте являются историко-стилевые компетенции, позволяющие «определить стиль и специфику интерпретации исполняемого сочинения»; технико-процессуальные компетенции, соответствующие содержанию «технической стороны исполнительского мастерства пианиста» и раскрывающие «содержание исполнительского процесса»; художественно-исполнительские компетенции, которые помогают решать «художественные и узкоспециальные задачи, связанные с преодолением исполнительских сложностей»; мыслительно-когнитивные компетенции, связанные со способностью «к прогнозированию поступающей музыкальной задачи и результата своей исполнительской деятельности» [2, с. 25-26]. Пьеса «Игра воды» М. Равеля является базовой для освоения пианистом специфики исполнения импрессионистической звукописи, связанной с особым звукоизвлечением, педализацией, фактурными решениями, владением различными видами техники и приемами. Данное произведение во многом открывает путь к успешному исполнению фортепианной музыки XX века различных стиливых направлений. Поэтому обращение к исполнительским рекомендациям пианисту для изучения пьесы «Игра воды» М. Равеля является актуальным.

По поводу программного замысла и структуры пьесы «Игра воды» М. Равель говорил следующее: «Эта пьеса, внушенная мне шумом вод и музыкальными звуками фонтанов, каскадов и ручьев, имеет в основе два мотива, подобно первой части сонаты, впрочем, без классического тонального плана» [1, с. 167]. Форму пьесы «Игра воды» А. Деспотули определяет как сонатную, ее особенностями становится наличие двух тем в главной партии, размытые границы между разделами формы [3, с. 367].

Фактура становится в пьесе «Игра воды» самоценным средством музыкальной выразительности. М. Равель достигает удивительного разнообразия в области фактурных решений. Фигурации арпеджио и до М. Равеля широко применялись в фортепианной фактуре, однако он строит их на необычных интервальных сочетаниях кварт, квинт и терций. Вся музыкальная ткань оказывается связана с расширенной тональностью и пентатоникой, многотерцовой аккордикой, принципами модальности.

Фактурные элементы пьесы требуют от пианиста отдельной проработки, они образуют несколько пластов звучания. Первая тема главной партии представлена фигурациями в верхнем регистре фортепиано, изложенные мелкими длительностями (шестнадцатые, тридцать вторые). Они должны быть исполнены компактно, сжато, приближаясь к группетто. Все арпеджио требуют исполнения на *legato*, прием игры – едва касаясь клавиш. Партия левой руки образует второй пласт фактуры, который создает основу многотерцовой аккордики, он включает параллельные квинты, сексты, кварты, которые стоит исполнить раздельным штрихом *non legato*. В такте 3 можно слегка подчеркивать аккорды, изложенные приемом *arpeggiato*. В 5 и 6 тактах в партии левой руки необходимо обратить внимание на точное исполнение ритма синкопы в секстах: требуется подчеркивание данного ритма акцентами. Здесь же в партии правой руки возникает гаммообразное движение шестьдесят четвертыми: французская пианистка и педагог М. Лонг указывает, что оно должно быть исполнено как *glissando* [4, с. 99].

Импрессионистический образ дополняется звучностью среднего и высокого регистров фортепиано в динамическом нюансе *pianissimo*, а также терпкими гармониями септаккордов в E-dur (в том числе тонический септаккорд). Такая звучность требует от

пианиста выявления тонких красок инструмента и внимательного отношения к динамическим градациям. Результатом должно быть создание светлого образа переливов воды, легких брызг.

Вторая тема главной партии основана на нетерцовых аккордах – представлены большесекундовые сочетания – *a-h*, *e-fis*, образованные в результате опоры на ангемитонные диатонические лады. Фактура организована так, что большесекундовые сочетания в партии правой руки оказываются, как правило, внутри точно ритмизованных мотивов в партии левой руки. Эти мотивы основаны на ритме восьмых с включением группы «восьмая и две шестнадцатых», которые требуют четкого исполнения. В основе мотива – пентатоника, представленная звуками *fis-gis-cis-dis*. При этом вся фактура оказывается в средне-высоком регистре фортепиано, продолжая начатую в главной теме тонкую звукопись.

Секундовые обороты в диапазоне второй октавы следует играть отдельным штрихом *portamento*, слегка подчеркивая каждую ноту. Повторение этого мотива в регистре первой октавы «должно резонировать подобно колоколу» [4, с. 99]. При этом следует отделить в мотивах последние две восьмые, которые требуют певучего звучания на *legato* с легким акцентом на первую ноту.

В связке перед побочной темой не стоит ускорять движение. В этом фрагменте кварто-квинтовые созвучия в партии правой руки пианиста проистекают от соединения септаккордов в терцовых и секундовых соотношениях. Фигурации тридцать вторых в партии левой руки на этот раз захватывают и низкий регистр, расширяя охватываемый диапазон фортепиано. После введения тремоло, которое занимает целый такт, функции рук меняются. Теперь нижний пласт звучания образуют квинты, а фигуры по звукам арпеджио помещаются в нижний пласт звучания.

Побочная тема звучит в *Cis-dur* (с такта 29). Ее пентатонный мотив помещается в верхний пласт звучания, но исполняется левой рукой, что приводит к приему перекрещивания рук. Мотив основан на интонациях секунды, терции, квинты, он излагается терциями. Фигурации в партии правой руки представлены чередованием квинт и кварт, в результате которого в мелодии образуются секундовые интонации. Исполнение побочной темы требует ритмической четкости. При выделении секундовых мотивов необходимо создание продолжительной мелодической линии.

Дальнейшее развитие пьесы построено на уже показанных тематических элементах. М. Равель постоянно обновляет фактуру, как этого требует программный замысел. В разработке с такта 38 в верхнем голосе партии правой руки появляется красивая мелодия. Она требует кантиленного исполнения и рельефного выделения на фоне ниспадающих пассажей тридцать вторых. В тоже время, в партии левой руки проходит самостоятельная мелодическая линия с оригинальным ритмом, построенным на чередовании триоли или четырех шестнадцатых с восьмыми. Этот подголосок также требует хорошего прослушивания. В конце разработки фигурации поручаются партиям обеих рук пианиста, при этом используется полиритмия, что дополнительно насыщает фактуру. Исполнение свободно-импровизационного движения фигураций должно быть построено на непрерывном стремлении к эффектному глоссандо, которое завершает раздел. М. Лонг указывает, что в тактах 76-77 нота *his*, появляющаяся из аккорда, долго остается в одиночестве, однако «перед финальной апподжиатурой не следует делать замедления: её неразрешенность продлевает мечту за пределы последних нот и прекрасно смягчает обычное разочарование резкими финалами» [4, с. 100]

Переход к репризе в *cis-moll* (предыкт) связан с опорой в басу на V ступень лада – *gis*. Шестнадцатые звучат в основном в низком регистре фортепиано.

Реприза начинается с варьированного изложения первой главной темы. В высоком регистре в первоначальном темпе возвращаются фигурации по звукам арпеджио. Средний пласт звучания также представлен квинтами и другими интервалами. Однако в басу остается V ступень *cis-moll – gis*, благодаря чему границы между разделами сонатной формы оказываются сглаженными. Переход к побочной теме в репризе построен на арпеджио, которые излагаются сначала квинтолями, а затем септолями, после чего переходят в свободно-импровизационное движение без деления на такты. Они подводят к побочной теме, которая начинается сначала тонально неустойчиво, а затем приводит к E-dur. Завершается пьеса второй главной темой, гроздь секунд которой образуют еще более широкие пассажи, а на их фоне пентатонный мотив излагается октавами. Заключительная каденция утверждает E-dur тоническим септаккордом.

В репризе техническую сложность составляет исполнение мелодической линии, помещенной в средний голос фактуры фортепиано. М. Равель прибегает к трехстрочной записи, где на отдельных строчках оказываются выделены фигурационный пласт, представленный волнообразным движением шестидесятчетвертых в высоком регистре, и гармоническая основа в нижнем пласте звучания. Голоса оказываются регистрово отделены друг от друга, и выделение мелодии должно достигаться с помощью привлечения тембральной окраски звука.

Для создания импрессионистической звукописи очень важно правильное использование педали. Главная функция педали у импрессионистов заключается в показе разнообразных тембровых возможностей фортепиано. Важным становится эффект обертонового резонанса, продлевающий звучание долгой ноты или пассажа, что создает в динамике ощущение волны. К. Дебюсси усматривал в педализации своеобразный вид дыхания [5, с. 52]. Сходное использование педали характерно и для импрессионистических произведений М. Равеля.

С первых тактов пьесы «Игра воды» М. Равель выставляет указание на использование одновременно правой и левой педали, что приглушает общее звучание фортепиано. Использование красочного значения педали также оказывается связано с динамическим планом. Если начинаться пьеса должна в зоне *pianissimo*, то в кульминации первой главной темы на один такт следует убрать левую педаль, подчеркнув тем самым достижение динамического нюанса *forte* (такт 15). В следующем такте левую педаль вновь надо использовать одновременно с правой, совершая при этом *diminuendo* с тем, чтобы подойти ко второй главной теме вновь на *pianissimo* (такт 19). Уже в такте 21 следует убрать левую педаль, свободно развиваясь в динамическом плане, однако не следует доходить до ярких динамических нюансов. В 26 такте требуется внезапный переход на *pianissimo* с эффектом *subito* и одновременное взятие левой педали без участия правой, на что указывает ремарка *Uno Corde*. При этом уже в следующем такте 27 необходима игра на правой педали, о чем свидетельствует ремарка *3 Corde*. В этом такте также следует сделать стремительное *crescendo* с тем, чтобы такт 28 прозвучал на *fortissimo*. Этот такт, как самый яркий по звучанию в экспозиции сонатной формы, выделен у композитора и фактурно: после продолжительного изложения фигураций мелкими длительностями представлено тремоло. Выполнение подробных исполнительских нюансов, выписанных М. Равелем, создает «живое» движение воды.

Начало побочной темы также отмечено введением левой и правой педалей в одновременности в динамическом нюансе *pianissimo*. Лишь с постепенным усилением динамики левая педаль снимается. Таким образом, экспозиция всех трех тем связана с максимально приглушенным звучанием инструмента, а последующее развитие музыкальных образов подразумевает постепенное раскрытие полного звучания фортепиано.

Полнозвучная фактура характерна для разработки. Раздел предыкта и начало репризы связаны с игрой пианиста на левой педали.

В репризе бас на ноте *gis* должен быть подчеркнут педалью, что способствует более рельефному обозначению возвращения главной темы и всего раздела в целом.

Выразительные динамические волны должны быть созданы в каденции. Свободное изложение фактуры без деления на такты организовывается за счет динамических средств. Ведение арпеджированных пассажей начинается в низком регистре фортепиано и требует динамического нюанса *ppp*. Достижение мелодической вершины должно быть выстроено с *crescendo* до *fff*. Вторая динамическая волна не имеет уже таких резких сопоставлений и отличается длительным динамическим спадом. В том числе последние фигурации по звукам арпеджио требуют применения педали.

В заключительной каденции на тоническую квинту в басу, которая приходится на затакт, требуется взять педаль. Эта педаль выдерживается до конца пьесы (с такта 85 по такт 88), создавая легкую размытость последних фигураций.

Таким образом, исполнение пьесы «Игра воды» М. Равеля как произведения импрессионистического стиля требует особого подхода в области педализации, выстраивания динамического плана, верных фактурных решений, владения различными пианистическими приемами (исполнение мелкой техники, тремоло, прием перекрещивания рук и др.). Требуется особое внимание пианиста к тембровому результату исполнительской интерпретации. Многообразие тембровых решений достигается за счет периодического подключения левой педали, использования в одновременном звучании левой и правой педали. Штриховая палитра также позволяет пианисту выявить разнообразные краски звучания инструмента. Требуется певучее звучание *legato*, подчеркивание определенных мелодических фраз с помощью *portamento*, применение *non legato*. Работа пианиста над пьесой М. Равеля позволяет сформировать важные для профессионального становления пианиста исполнительские компетенции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Альшванг А. Произведения К. Дебюсси и М. Равеля. – М.: Музгиз, 1963. – 176 с.
2. Диденко, Ю. В. Формирование исполнительских компетенций у студентов-пианистов вузов на базе национальных традиций отечественной фортепианной школы: дисс. ... канд. пед. наук. – М., 2024. – 170 с.
3. Деспотули, А. Игра воды: модальность в фортепианных произведениях К. Дебюсси и М. Равеля // Русская антропологическая школа. Труды. Вып. 1. – М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2004. – С. 356-379/
4. Лонг М. За роялем с Морисом Равлем // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 9. / сост., ред. Я. Мильштейн. - М.: Музыка, 1981. – С. 75-110.
5. Лонг М. За роялем с Клодом Дебюсси // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 9. / сост., ред. Я. Мильштейн. - М.: Музыка, 1981. – С. 38-74.

REFERENCES

1. Al'shvang A. Proizvedeniya K. Debyussi i M. Ravelya (Works by C. Debussy and M. Ravel), Moscow: Muzgiz, 1963, 176 p.
2. Didenko Yu. V. Formirovanie ispolnitel'skikh kompetentsii u studentov-pianistov vuzov na baze natsional'nykh traditsii otechestvennoi fortepiannoi shkoly (Formation of performing competencies among piano students at universities based on the national traditions of the national piano school): candidate's thesis, Moscow, 2024, 170 p.
3. Despotuli A. Russkaya antropologicheskaya shkola, ussue 1, Moscow: Rossiiskii gosudarstvennyi gumanitarnyi universitet, 2004, Pp. 356-379.

4. Long M. Ispolnitel'skoe iskusstvo zarubezhnykh stran, ussue 9. / Ya. Mil'shtein, Moscow: Muzyka, 1981, Pp. 75-110.
5. Long M. Ispolnitel'skoe iskusstvo zarubezhnykh stran, ussue 9. / Ya. Mil'shtein, Moscow: Muzyka, 1981, Pp. 38-74.

Цуй Минь

аспирант

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет

им.А.И.Герцена»

e-mail: 151785088@qq.com

Cui Min

Post-graduate student

The Herzen State Pedagogical University

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ, АНАЛИЗ И СРАВНЕНИЕ ИСПОЛНЕНИЯ И ПРЕПОДАВАНИЯ ПЕРВОГО ФОРТЕПИАННОГО КОНЦЕРТА ЧАЙКОВСКОГО РОССИЙСКИМИ И КИТАЙСКИМИ МУЗЫКАНТАМ

Аннотация. В данной статье представлен комплексный анализ исполнительских и дидактических различий, связанных с одним из кульминационных произведений классической музыкальной литературы. Автор исследует, как культурно-образовательные факторы и технические навыки влияют на интерпретацию и донесение до слушателя сущности музыкального наследия великого русского композитора. Акцентируется внимание на вкладе устоявшихся музыкальных традиций и образовательных стратегий России и Китая в создание дистинктивных исполнительских манер. Статья представляет собой новаторский взгляд на процесс художественной интерпретации, обогащённый сравнительным анализом и конкретными примерами из образовательной практики, демонстрируя сложность и разнообразие музыкального исполнительства в контексте кросс-культурного взаимодействия.

Ключевые слова: художественная интерпретация, музыкальный анализ, Первый фортепианный концерт Чайковского, Российские музыканты, Китайские музыканты, музыкальное образование.

ARTISTIC INTERPRETATION, ANALYSIS AND COMPARISON OF THE PERFORMANCE AND TEACHING OF TCHAIKOVSKY'S FIRST PIANO CONCERTO BY RUSSIAN AND CHINESE MUSICIANS

Abstract. This article presents a comprehensive analysis of the performing and didactic differences associated with one of the culminating works of classical musical literature. The author explores how cultural and educational factors and technical skills influence the interpretation and communication to the listener of the essence of the musical heritage of the great Russian composer. Attention is focused on the contribution of established musical traditions and educational strategies of Russia and China to the creation of distinctive performing manners. The article presents an innovative look at the process of artistic interpretation, enriched by comparative analysis and specific examples from educational practice, demonstrating the complexity and diversity of musical performance in the context of cross-cultural interaction.

Keywords: artistic interpretation, musical analysis, Tchaikovsky's First Piano Concerto, Russian musicians, Chinese musicians, musical education.

Пётр Ильич Чайковский, величайший композитор, удостоенный всеобщего уважения не только в пределах российской, но и на глобальной музыкальной арене, является создателем вдохновенных симфоний и многочисленных опер, которые завоевали

мировую известность. Его оперные творения, отмеченные признанием и любовью как профессиональных музыкантов, так и широкой публики, продолжают звучать на сценах мира. Чайковский, автор обширного репертуара фортепианных композиций, оказал неопределимое влияние на дальнейшее направление развития и расцвет русской пианистической традиции.

Творчество Петра Ильича Чайковского, охватывающее эклектичный спектр музыкальных жанров, является зеркалом, отражающим сложные психологические процессы в глубинах человеческой психики через их драматические внутренние противоречия. Уникальность его композиторского гения проявлялась в том, что его произведения пользовались необычайной популярностью во времена его жизни, завоевав признание и восторженные отклики как в пределах России, так и на международной арене.

Научная новизна данного исследования состоит в том, что в нем обобщены методические приемы и методы, связанные с обучением игре на фортепиано произведений П.И. Чайковского, а также предложены важнейшие положения и установки, относящиеся к профессиональной деятельности педагогов-музыкантов в учебной работе с обучаемыми над произведениями композитора в фортепианных классах в России и Китае.

Сопоставление и анализ российской и китайской систем обучения фортепианной игре выявляют уникальные особенности, корни которых уходят в глубину исторических процессов. Российская фортепианная педагогика, имеющая длительную эволюцию, органично вплетена в контекст западноевропейской музыкальной традиции. В течение XIX века, русская музыкальная культура начинает формировать уникальные стилистические особенности, насыщенные национальным колоритом и отражающие самобытность русского музыкального искусства.

Формирование и эволюция фортепианной педагогической науки в России предшествовали аналогичным процессам в Китае. Консерватории, основанные в Москве и Санкт-Петербурге в 1860-х годах XIX века, заложили фундамент для строгой академической подготовки, охватывающей все аспекты пианистического искусства. В Китае же акцент на развитие фортепианной педагогики был сделан значительно позже, в XX веке, и был тесно связан с адаптацией и интеграцией международного опыта. Особенно важное влияние на формирование китайской фортепианной педагогики оказала советская музыкальная школа, что привело к синтезу образовательных моделей, объединяющих восточные и западные традиции [1].

В современной китайской фортепианной педагогике ключевым аспектом является определение образовательных приоритетов. В отличие от российской системы, где акцент делается на всестороннем личностном прогрессе и культивировании музыкальных дарований, китайская методика продолжает уделять внимание техническому мастерству и высокому уровню исполнительских умений студентов. Следовательно, перед китайскими музыкальными наставниками стоит задача интеграции эстетического воспитания, развития музыкальной чувственности и формирования уникальных исполнительских характеристик у обучаемых.

Китайский ученый Хуан Пин анализирует накопленный национальный опыт в области фортепианной дидактики, акцентируя внимание на его фундаментальных принципах. Он выделяет гармоничное сочетание культурных традиций в общепедагогическом и музыкально-педагогическом контекстах; интеграцию эстетических и дидактических начал; гуманистический подход к обучению учащихся; открытость к искусственному творчеству; альтруистическую природу музыкально-художественного процесса [5]. Эти принципы отражают глубокую связь между педагогической методикой и

культурными ценностями, подчеркивая важность эстетического воспитания в рамках музыкального образования.

Российская фортепианная традиция, абсорбируя достижения европейского клавирного искусства, на этой основе выработала уникальный национальный стиль. Китайская фортепианная школа, сформировавшаяся позднее русской, испытала влияние советской музыкальной школы, особенно заметное в декадах середины XX века. Русская фортепианная педагогика стала катализатором для китайских музыкантов в освоении глобальных стандартов фортепианного мастерства и образования, служа связующим звеном между западной и восточной музыкальными парадигмами. В процессе своего развития, китайское фортепианное искусство обрело уникальные национальные особенности, стремясь к определению собственной идентичности в контексте мировой музыкальной сцены. Несмотря на определённые вызовы в сфере китайской фортепианной педагогики, были разработаны эффективные методики для интерпретации зарубежных композиций, а также утверждены культурные и духовные принципы, лежащие в основе национального пианистического искусства. Поиск уникальной национальной идентичности, отражающей китайскую культурную специфику и мировоззрение, а также оригинальное толкование музыкальных произведений, являются фундаментом для устойчивого развития фортепианного искусства в Китае.

Исполнение Первого фортепианного концерта Чайковского российскими и китайскими музыкантами демонстрирует сходство в нескольких ключевых аспектах, сохраняя при этом уникальность каждой культурной интерпретации:

1. Техническая исполнительская компетентность. Музыканты из России и Китая проявляют выдающееся исполнительское мастерство, необходимое для точного и убедительного воспроизведения технически сложных элементов, присущих данному музыкальному произведению.

2. Эмоциональная экспрессия. Исполнители обеих стран стремятся к передаче интенсивной эмоциональной глубины и выразительности, заложенных Чайковским в его музыку, достигая тем самым схожего эмоционального резонанса с аудиторией.

3. Интерпретационная одарённость. Несмотря на различия в культурных традициях, российские и китайские исполнители часто прибегают к аналогичным методам интерпретации, особое внимание уделяя динамическим контрастам и артикуляции, что является центральным для понимания данного концерта.

4. Почтение музыкального наследия. Исполнители из обеих стран проявляют глубокое почтение к классическому музыкальному канону, следуя нотной записи с пристальной точностью и вниманием к музыкальной форме и структуре.

Эти элементы подчеркивают всемирную природу музыкального искусства и способность композиций Чайковского сближать исполнителей различных культур в общем стремлении к достижению музыкальной гармонии и совершенства.

Различия в исполнении Первого фортепианного концерта Чайковского российскими и китайскими музыкантами могут быть обусловлены несколькими факторами:

1. Культурные традиции. Российские музыканты, выросшие в богатой музыкальной среде, где произведения Чайковского являются частью национального наследия, могут иметь более глубокое понимание стиля и духа его музыки. Китайские исполнители, в свою очередь, могут вносить в музыку элементы своей уникальной культурной перспективы.

2. Образовательные подходы. Музыкальное образование в России и Китае может отличаться методиками обучения и акцентами в интерпретации классической музыки, что влияет на стиль и подход к исполнению.

3. Индивидуальное восприятие. Каждый исполнитель вносит в музыку часть своей личности и эмоций, что приводит к разнообразию интерпретаций, даже в рамках одной культурной традиции.

4. Технические аспекты. Различия в технике игры, включая артикуляцию, фразировку и динамику, могут существенно влиять на звучание произведения [3].

Эти факторы в совокупности определяют уникальность исполнения каждым музыкантом и могут создавать заметные различия между исполнениями российских и китайских музыкантов.

Интерпретационные различия в исполнении Первого фортепианного концерта П.И. Чайковского российскими и китайскими музыкантами могут быть охарактеризованы следующими музыкально-теоретическими аспектами:

1. Культурно-исторический контекст. Российские исполнители, чьё музыкальное воспитание проникнуто наследием Чайковского, могут проявлять более интимное знание стилистических и духовных нюансов его творчества. Китайские музыканты, в свою очередь, могут интегрировать уникальные элементы своего культурного взгляда, обогащая традиционное исполнение новыми оттенками.

2. Педагогические методики. Отличия в музыкальном образовании, преобладающие в России и Китае, могут влиять на интерпретативные предпочтения и исполнительский стиль, внося разнообразие в подходы к классическому репертуару.

3. Субъективное толкование. Индивидуальное творческое восприятие каждого артиста вносит уникальный вклад в музыкальное толкование, способствуя многогранности интерпретаций в рамках культурного многообразия.

4. Исполнительская техника. Вариации в техническом мастерстве, такие как артикуляция, фразировка и динамическое оформление, могут существенно модифицировать акустическое восприятие музыкального произведения.

Интерпретационные особенности Первого фортепианного концерта Чайковского в России и Китае являются отражением дивергентных музыкально-педагогических подходов и культурных рамок, присущих этим странам. В российском исполнении, произведение зачастую насыщено интенсивной эмоциональной выразительностью и исполнительской либеральностью, что является отголоском вековой традиции русской музыкальной школы с её акцентом на выразительность и уникальность артистического воплощения [5].

В контрасте с этим, китайская интерпретация может демонстрировать более высокую степень технической строгости и аккуратности, отражая национальное стремление к идеалам исполнительского совершенства и педагогической точности, что стало характерной чертой современной китайской музыкальной образовательной системы.

Исполнители из России зачастую подступают к освоению концерта с позиции эмоциональной экспрессии и персонализированной трактовки, что является отголоском обширного наследия русской музыкально-педагогической школы. В контрасте, китайские музыканты проявляют склонность к усиленной технической дисциплине и прецизионности, что отражает относительно недавнее проникновение классической музыки в культурное пространство Китая и стремление к достижению исполнительского мастерства.

Аналитическое исследование подтверждает, что разнообразие культурных и образовательных подходов в России и Китае оказывает существенное воздействие на трактовку Первого фортепианного концерта Чайковского. Эти отличия не только способствуют формированию дистинктивных стилей исполнения, но и обогащают глобальное восприятие и аппрециацию классической музыкальной науки.

Таким образом, художественная интерпретация данного концерта в каждой из стран не просто выявляет уникальные исполнительские характеристики, но также служит отражением глубоко укоренённых культурных и образовательных ценностей. Это способствует созданию разнообразной исполнительской палитры, в которой каждая версия способна открыть новые аспекты знаменитого творения Чайковского. Художественная интерпретация Первого фортепианного концерта Чайковского представляет собой сложное сочетание музыкальных, культурных и образовательных элементов, которые различаются в России и Китае. Это разнообразие подходов обогащает мировую музыкальную культуру и способствует развитию межкультурного диалога в области искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алепко А.В. Музыкальная культура российского зарубежья в Китае в 1920-1931 гг. / А.В. Алепко // Личность, творчество, образование в социокультурном пространстве Дальнего Востока России и стран Азиатско-Тихоокеанского региона: материалы Международной научно-практической конференции, Хабаровск, 17 декабря 2021 года / Министерство культуры Российской Федерации, Хабаровский государственный институт культуры. – Хабаровск: Б. и., 2022. – С. 3-12.
2. Сун П. Российские композиторы в репертуаре современных китайских пианистов / П. Сун // Манускрипт. – 2020. – №4. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rossiyskie-kompozitory-v-repertuare-sovremennyh-kitayskih-pianistov> (дата обращения: 03.07.2024).
3. Шухань Д. музыкального образования в Китае и России / Д. Шухань // Управление образованием: теория и практика. – 2021. – №4 (44). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-muzykalnogo-obrazovaniya-v-kitae-i-rossii> (дата обращения: 03.07.2024).
4. Яковлева Е.Н. Некоторые проблемы и тенденции современного фортепианного образования в Китае и в России / Е.Н. Яковлева, Л. Сыхань // Ученые записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета. – 2021. – № 3(59). – С. 233-241.
5. Ян П. Различия и специфика российской и китайской фортепианной педагогики / Я. Пэй // Научные известия. – 2022. V №28. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/razlichiya-i-spetsifika-rossiyskoj-i-kitayskoj-fortepianno-pedagogiki> (дата обращения: 03.07.2024).
6. Ян П. Фортепианная педагогика в России и Китае: сравнительный анализ / П. Ян // Музыкальная культура глазами молодых ученых: Сборник научных трудов / Российский государственный педагогический университет имени А.И. Герцена. – Том Выпуск 16. – Санкт-Петербург: Центр научно-производственных технологий "Астерион", 2021. – С. 297-304.

REFERENCES

1. Alepko A.V. Muzykal'naya kul'tura rossiiskogo zarubezh'ya v Kitae v 1920-1931 gg. / A.V. Alepko // Lichnost', tvorchestvo, obrazovanie v sotsiokul'turnom prostranstve Dal'nego Vostoka Rossii i stran Aziatsko-Tikhookeanskogo regiona: materialy Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii, Khabarovsk, 17 dekabrya 2021 goda / Ministerstvo kul'tury Rossiiskoi Federatsii, Khabarovskii gosudarstvennyi institut kul'tury, Khabarovsk: B. i., 2022, Pp. 3-12.

2. Sun P. Rossiiskie kompozitory v repertuare sovremennykh kitaiskikh pianistov / P. Sun // Manuskript, 2020, №4, URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rossiyskie-kompozitory-v-repertuare-sovremennyh-kitayskih-pianistov> (data obrashcheniya: 03.07.2024).
3. Shukhan' D. muzykal'nogo obrazovaniya v Kitae i Rossii / D. Shukhan' // Upravlenie obrazovaniem: teoriya i praktika, 2021, №4 (44), URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-muzykalnogo-obrazovaniya-v-kitae-i-rossii> (data obrashcheniya: 03.07.2024).
4. Yakovleva E.N. Nekotorye problemy i tendentsii sovremennogo fortepiannogo obrazovaniya v Kitae i v Rossii / E.N. Yakovleva, L. Sykhan' // Uchenye zapiski. Elektronnyi nauchnyi zhurnal Kurskogo gosudarstvennogo universiteta, 2021, № 3(59), Pp. 233-241.
5. Yan P. Razlichiya i spetsifika rossiiskoi i kitaiskoi fortepiannoi pedagogiki / Ya. Pei // Nauchnye izvestiya, 2022. V №28, URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/razlichiya-i-spetsifika-rossiyskoy-i-kitayskoy-fortepiannoy-pedagogiki> (data obrashcheniya: 03.07.2024)
6. Yan P. Fortepiannaya pedagogika v Rossii i Kitae: sravnitel'nyi analiz / P. Yan // Muzykal'naya kul'tura glazami molodykh uchenykh: Sbornik nauchnykh trudov / Rossiiskii gosudarstvennyi pedagogicheskii universitet imeni A.I. Gertsena. Tom Vypusk 16, Sankt-Peterburg: Tsentr nauchno-proizvodstvennykh tekhnologii "Asterion", 2021, Pp. 297-304.

Ци Сюаньсюань

магистрант

Цзянсуский педагогический университет

Qi Xuanxuan

master's student

Jiangsu Normal University

РАЗВИТИЕ ТЕОРИИ МУЗЫКИ, КАК АКАДЕМИЧЕСКОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

Аннотация. В статье автором рассматриваются структурные и содержательные теоритические аспекты музыкального искусства. Автором подчеркивается, что музыка является искусством, в основе которого лежит звук. Теория музыка представляется обширной академической областью включающей в себя закономерности и структурные основания.

Ключевые слова: теория музыки, музыкальное искусство, теория информации, контекстуалистические теории, музыкальная теория.

DEVELOPMENT OF MUSIC THEORY AS AN ACADEMIC DISCIPLINE

Annotation. In the article, the author examines the structural and substantive theoretical aspects of musical art. The author emphasizes that music is an art based on sound. Music theory seems to be a vast academic field that includes patterns and structural foundations.

Keywords: music theory, musical art, information theory, contextualist theory, musical theory.

Музыка представляет собой искусство, в основе которого лежит звук и тишина, формирующие аудиальное пространство. Основные элементы звуковой структуры музыки включают в себя высоту звука, ритм, динамику, структуру, тембр и фактуру.

Музыкальное творчество, исполнительское мастерство, социокультурная значимость и даже само определение музыки меняются в зависимости от культурного и социального контекста. Музыкальные произведения могут быть строго структурированными или импровизационными, варьируя от алеаторических форм до точно организованных композиций.

Жанровое разнообразие музыки и её поджанры часто имеют размытые границы, что позволяет широкую интерпретацию и иногда приводит к дискуссиям о жанровой принадлежности. В контексте искусства музыка может быть классифицирована как исполнительское искусство, изобразительное искусство или аудиальное искусство. Музыка также может воспроизводить формы во времени посредством создания паттернов и комбинаций естественных стимулов, главным образом звуковых. Музыка может использоваться в художественных или эстетических, коммуникативных, развлекательных, церемониальных или религиозных целях, а многими композиторами – исключительно как академический инструмент для изучения.

Музыкальная теория представляет собой обширную академическую область, занимающуюся детальным исследованием фундаментальных закономерностей, структурных оснований и формальных аспектов музыкального искусства. С развитием теории музыки как академической дисциплины в университетах разных стран произошел настоящий ренессанс, связанный с растущим интересом к пониманию генеалогии. Действительно, в некоторых случаях можно с уверенностью сказать, что изучение

исторических текстов по теории музыки породило ряд оригинальных исследовательских программ.

Подчеркивается, что до XIX века музыканты довольно редко являлись теоретиками, если рассматривать под данным теоретиком и понимать как того, кто раскрывает истинный смысл. Теория музыки во времена, когда она была чем-то несколько другим, нежели просто изложение распространённого или формирующегося стиля, выступала, в большинстве своем, в качестве некоего технического руководства по вокальному или инструментальному исполнению.

В древности, музыкальная теория была неразрывно связана с математикой и философией. Пифагорейцы, например, исследовали музыкальные интервалы и гармонию, видя в них отражение математических соотношений. В эпоху Средневековья, музыкальная теория развивалась в рамках христианской литургии, с фокусом на гармонии и полифонии. Далее во времена Ренессанса возник новый интерес к восприятию музыки и её эстетическим качествам, что способствовало разработке контрапункта и более сложных музыкальных структур [6]. В период Барокко и классицизма музыкальная теория приобрела систематизированный характер, что привело к созданию тоновой гармонии и таких форм, как соната и симфония. В романтическую эпоху теория музыки начала акцентировать внимание на эмоциональной и выразительной силе музыки, что привело к экспериментам с формой и гармонией.

В двадцатом веке музыкальная теория испытала радикальные изменения, включая атональность, сериализм и электронную музыку, расширяя тем самым пределы музыкального языка. В настоящее время музыкальная теория продолжает развиваться, включая анализ популярной музыки, музыкальных технологий и влияние глобализации на музыкальные стили и практики.

Таким образом, музыкальная теория является динамично развивающейся дисциплиной, которая постоянно приспосабливается к новым музыкальным направлениям и технологическим достижениям, сохраняя при этом связь с историческим и культурным наследием.

Существенный вклад в теорию музыки сделан в середине XX века рядом исследователей, которых следует отнести к символистам, однако в преимущественном большинстве у них присутствовали и элементы формализма, экспрессионизма и психологии. Наиболее влиятельные труды выполнены Лангером. К числу ее непримиримых критиков следует отнести, например Д. Хосперса. И именно подобные критики высказывали свое непоколебимое возражение против применения Лангером такого понятия, как «символ», который, по их мнению, должен обозначать исключительно что-то конкретное и определенное. В связи с этим она приложила максимум своих усилий для того, чтобы приписать это несколько более ограниченное использование такому понятию, как «сигнал». Несколько более широкое применение понятия «символ», которое было ею предложено и выдвинуто, имело уже более долгую историю, в особенности у деятелей XIX века (например, Гете, поэты-символисты). Следует особо подчеркнуть, что ее обвинили в том, что она в некоторой степени ослабила свои собственные аргументы по причине неточной терминологии. И именно поэтому она назвала музыкальный символ «неоконченным» в связи с его двусмысленной трактовкой [8].

Но обоснованность выдвинутой ею теории никак не прибывала в зависимости от понятия «символ». Выдвинутая ею мысль имела достаточно много схожего с мыслью, озвученной Э. Гурни, который не применял понятие «символ», но если его идеальное движение заменить символом, это сняло бы преимущественное большинство высказываемых возражений и недовольств со стороны критиков. Но, несмотря на это, ее применение символов было вполне и полностью оправданным. Это обуславливается тем,

что она рассматривала искусство в качестве некоего «символического аналога эмоциональной жизни», который придает «формам чувствующего существа» вполне понятные и точные конфигурации. Следует особо отметить, что она была истинным натуралистом и придерживалась мнения о том, что искусство является органическим по происхождению, а помимо этого она разделяла мнение, давно распространенное среди символистов, о том, что художественная форма и содержание являются единым и неразрывным, которое каждое отдельное искусство проявляется согласно своим отличительным условиям.

Следовательно, символизм музыки по ее мнению, носит тональный характер, и он может быть реализован исключительно во времени; в психологическом опыте время приобретает идеальную форму. Отмечается, что Лангер охватывала абсолютно все виды искусства, которые входят в область ее профессиональной компетенции. И именно ее концепции, но в несколько измененном виде, применял Г. Эпперсон к музыке в «Музыкальном символе» (1967) [10].

Переходя от символического к контекстуалистическому объяснению музыки, необходимо особо подчеркнуть, что в качестве источника самой большой путаницы в первом упомянутом случае выступает факт того, что тональная живопись достаточно широко рассматривается в качестве музыкальной символики. Примером такой тональной окраски выступает введение Бахом музыкальных нот, которые соответствовали буквам его имени в незавершенной финальной дуге «Искусства фуги». По этой причине вполне логично утверждать то, что именно это соответствует одному уровню. Но утверждение, касающееся того, что в самом музыкальном значении заложен внутренний символизм, – это утверждение, с которым референциалисты, как правило, не желают считаться [1].

Но преимущественное большинство теоретиков, интересующихся социологическими или психологическими эффектами музыки, не столько выступают против идеи внутреннего или глубинного смысла, сколько полностью безразличны к подобному значению. Но даже абсолютист не способен и не желает рассматривать музыку в отрыве от ее человеческого окружения. Так, Мейер вполне намеренно избегал каких-либо логических и философских проблем, причисляемых музыке, а помимо этого он ни в коем случае не стремился решить, «является музыка языком или музыкальные стимулы являются знаками или символами» [5]. По его мнению, музыкальный смысл и коммуникация не способны существовать при отсутствии соответствующего культурного контекста. Оспорить представленное утверждение является маловероятным. Отмечается, что теоретики классифицируются в непосредственной зависимости от их близости к референтному или нереферентному полюсу.

Так, если референциалисты особо подчеркивают и выделяют явные цели и ассоциации отдельно взятого произведения, то формалисты вполне могут утверждать, что существует еще и внутренняя смысл, которому они придают довольно большую эстетическую ценность [4].

Французский теоретик Абрахам Молес в «Теория информации и эстетическое восприятие» (1966) использовал такую теорию, как теория информации к музыкальному восприятию, особо отметив, что концепция формы существенна (значительна); «звуковое послание», чьи размеры варьируются от одной концепции к другой, представляют одно единое. Следовательно, теория информации, стала совершенно новым союзником органицистов. Сообщение, которое подвергается атомистическому изучению его отдельных элементов, становится точным и определенным; имеется временный звуковой материал [10].

Теория информации, обсуждаемая и Л. Мейером, начинает проводить собственные исследования без какой-либо помощи со стороны традиционной теории, которую она

считает категорически несостоятельной для собственных процедур. Сообщения, распознанные посредством рассматриваемой теории, не относятся к числу референтных. Но при этом Молес решил описать различные измеримые элементы звукового репертуара в качестве символов: «каждая определяемая временная стадия представляет собой «символ», аналогичный фонеме в языке». Согласно Молесу, музыка как искусство обязательно должна подчиняться и следовать ряду определенных правил; роль эстетики при этом заключается в том, чтобы перечислять универсально значимые правила, а не в том, чтобы увековечивать произвольное или традиционное. В некоторой степени он предвидел эксперименты с более богатым и широким репертуаром звуков, выход за рамки музыкальных инструментов и использование любых доступных источников, особенно электронных, для создания «самого обычного оркестра» [9]. Большое количество композиторов стремились воплотить это желание в жизнь. Для расширения диапазона всевозможных звуков, сконструированы электронные синтезаторы. Так, в музыке, которая является синтезированной посредством электронного способа, сам звук не является как-либо отличным от его сообщения.

Музыка служит тестовым примером для многих общих теорий искусства; не потому, что все виды искусства стремятся к тому же состоянию, что и музыка, а по той прозаической причине, что их отличительный характер легко упускается из виду. Общие теории должны иметь дело с распространением искусств и учитывать различия между ними.

Музыка вошла в круговорот человеческого существования на первых этапах становления и развития цивилизации, возникнув вместе с языком. Долгий и сложный процесс его формирования, продолжавшийся веками, доказал его основное качество, его фундаментальную суть – интонацию. Это свойство музыки характеризуется учеными как «смысловая единица музыки» [1, с. 59] и как «ключ к человеку в художественном мире музыки» [2, с. 172]. Но в нем воплощена общая идея, идея о том, что музыкальное искусство — это суть всего мира: музыка создается и эмоционально передается на тончайшие уровни человеческого восприятия, но она выражает, означает, передает разными способами человеческие мысли, субъективный и концептуальный мир, который окружает человека, отражения личности и, следовательно, музыка в целом активизирует интеллектуальные способности индивида. На историческом этапе древнего мира трудно научно проанализировать все процессы и механизмы, которые привели к возникновению основных явлений музыкальной культуры человечества, но появление фундаментального пласта музыкального творчества человека, который утвердился и сохранился навсегда, – фольклора – это позволяет сделать несколько замечаний.

Опираясь на важные социальные составляющие, музыка продолжала развивать культуру Древнего мира, где античная культура достигла своего апогея. Именно социальная значимость синкретического искусства, ставшего основой музыки, привлекает его внимание в первую очередь. Античность выработала сложную систему взаимодействия сердец, которая была направлена на совершенствование личности. Древнегреческие мыслители широко упоминали в своих трудах о важности музыки и других «музыкальных искусств» для человека. То есть рациональное понимание художественного воздействия на эмоциональную сферу индивида является главным стержнем античной культуры.

Известная доктрина Платона о большом значении музыки и других музыкальных искусств для образования в государственном масштабе, которую он изложил в своей работе «Государство», вписывается в эту систему. Гражданское и нравственное воспитание посредством музыки – интересная и многообещающая идея выдающийся греческий философ. Аристотель подчеркивал воспитательное значение музыки. В

частности, он придерживался идеи этоса – даже в отношении движения звуков, «связывая их энергетическое движение с расстройками психики» [1, с. 37]. Кроме того, исследователи выделяют учение Аристотеля об «интеллектуальном развлечении», которое обеспечивается музыкой [1, с. 72].

Форма и содержание, стиль и жанр, индивидуальное и социально значимое, традиционное и новое - универсальны во веки веков. Эти категории являются общими для всех формирующихся искусств, но для музыки они оказались многообещающими и неподвластными времени. На протяжении многих веков, даже тысячелетий, эмоции и содержание человеческой личности и человечества в целом кристаллизовались в каждой интонации, системе музыкальной выразительности, музыкальном языке, музыкальных жанрах и формах. Существуют две общие концепции происхождения музыки – мелодическая и ритмическая [1, с. 34]. В будущем они разовьются в другие области, выдвигая на доминирующие позиции мелодическое, ритмическое начало.

Музыка доказывает свою изменчивую восприимчивость к различным мировоззрениям. Среди психологов-гуманистов (например, А. Маслоу) музыка может быть одним из средств самореализации, интеграции, самоактуализации; для эстетических экзистенциалистов (Ж. Сартр) это еще один важный аспект выбора и свободы; для духовных экзистенциалистов (например, М. Бубер), она передает трансцендентный подтекст [13]. Для экспрессионистов (например, Шенберг) музыка несет строгие и доктринерские моральные императивы. Т. Адорно убедительно описал их и говорил с поразительной ясностью, но тон, несмотря на его юмор, был обязывающим. Только упомянутые экспрессионисты, привержены в первую очередь музыке, хотя Адорно считал, что музыка и музыканты всегда взаимодействуют со своим окружением [5].

Эстетическая концепция игры практически отсутствует, за исключением таких гуманистов, как Маслоу. Сартр, не меньший гуманист, говорил об ответственности. Педагоги долгое время придерживались явной цели представить содержание дисциплины как «забаву»; забота об эстетическом воспитании, область, представлявшая интерес для Д. Дьюи, отвергала этот тривиальный взгляд.

Самой неприятной проблемой в большинстве современных произведений является потеря четкой тональности, и это объясняет запоздалую реакцию публики на Шенберга и его школу: лексика эзотерична. В девятнадцатом столетии композиторы значительно расширили границы тональной системы, однако анализ показывает, что такие мастера, как Вагнер, Р. Штраус и даже ранний Шенберг, не преодолели эти рамки полностью. Клод Дебюсси, используя элементы «экзотизма» в своих произведениях, демонстрировал изысканное мастерство, опираясь на прочную тональную структуру. Аналогичные методы, такие как полифоническое сопоставление тональностей, применялись и Игорем Стравинским. Несмотря на богатство западной тональной системы, она не является универсальной или естественной по сравнению с другими музыкальными системами. Этномузыкологические исследования опровергли эту ограниченную точку зрения, хотя некоторые теоретики до сих пор защищают гармонические концепции, основанные на физических принципах обертонов, представляющих западную тональность как единственный «естественный» путь развития музыки.

Глобальная концепция музыкального искусства неразрывно связана с философскими основами мировоззрения, отражая и одновременно формируя культурные и философские течения в обществе. Ниже приведены несколько фундаментальных аспектов, демонстрирующих взаимосвязь музыкального искусства с мировоззрением, в котором музыка выступает в роли рефлятора, зеркально отображающего культурные нормы, исторические моменты и социальные трансформации. Помимо этого с данной точки

зрения, музыка является средством экспрессии коллективных надежд, опасений, радостей и горестей.

Музыкальные творения зачастую являются воплощением философских концепций, таких как диалектика хаоса и космического порядка, стремление к гармонии и равновесию, а помимо этого размышления о бытии и сознании. Само музыкальное искусство, обладая значительной эмоциональной силой, способно вызывать интенсивные эмоциональные реакции, стимулирующие рефлексии слушателей над собственными жизненными принципами и убеждениями. Музыка, как универсальный язык, преодолевает культурные и лингвистические преграды, обеспечивая глобальное взаимопонимание и обмен мировоззренческими концепциями.

Таким образом, к XIX веку музыкальная культура либо балансировала на равенстве рационального и эмоционального, либо выдвигала интеллектуальное начало в качестве основополагающего. Затем, в эпоху романтизма, музыкальная культура стала элементом чувств, свободного переживания и выражения собственных эмоций, зоной свободы и свободного творчества. Погружение во внутренний мир человека, которое долгое время не имело отношения к искусству под давлением требований предыдущих эпох, дало удивительные результаты. Культ чувств, культ одиночества открыл авторам ранее неизвестные миры внутренней, психологической жизни личности, измерения таинственные, мимолетные, нестабильные, глубоко субъективные. Безусловно, все это эмоциональное пространство было наполнено грустью, отчаянием, пессимизмом, трагизмом.

На протяжении всей истории развития музыкального искусства интеллектуально-рациональное и чувственно-эмоциональное сливались в одну неразрывную категорию, но в разные эпохи каждый фактор занимал, в свою очередь, доминирующее место в идеологической системе. Теоретики и практики выдвигали эмоциональную или интеллектуальную составляющую в музыке в соответствии с требованиями стиля эпохи, задачами музыки в обществе, образовательным значением, содержательной или философской нагрузкой. Эволюция взглядов музыкантов вплоть до наших дней пестра, но в целом направлена от подражания музыке окружающей действительности к чувственному и эмоциональному постижению Бытия.

Таким образом, музыкальное искусство и мировоззрение тесно переплетены, и каждый новый музыкальный жанр или стиль можно рассматривать как отражение эволюции общественного сознания и культурных направлений. Музыка не просто создает эстетический опыт, но также служит важным инструментом для артикуляции и формирования мировоззрения.

Процесс формирования теории музыкального искусства, охватывающий множество веков, является отражением эволюции общественных, культурных и философских устремлений. Рассмотрим ключевые моменты этого многогранного процесса:

Начиная с античности, музыкальная теория неразрывно связывалась с математикой и философией. Пифагорейцы, исследуя музыкальные интервалы и гармонию в рамках своей числовой системы, заложили основы для создания музыкальных мод и концепции музыки сфер.

Продвигаясь в средневековую Европу, можно увидеть, что музыкальная теория развивалась в лоне христианской литургии. Григорианский хорал и появление нотной записи способствовали унификации музыкальной практики и теоретических основ.

Период Барокко и классицизма отмечен систематизацией музыкальной теории. Тоновая гармония и музыкальные формы, такие как соната и симфония, стали нормой.

В романтическую эпоху акцент теории музыки сместился на эмоциональную выразительность, что стимулировало эксперименты с формой и гармонией и привело к обогащению музыкального языка.

XX век принес с собой коренные изменения в музыкальной теории, включая атональность, серийную музыку и электронную музыку, расширяя границы возможностей для композиторов и теоретиков.

Современная музыкальная теория охватывает анализ популярной музыки и влияние глобализации, продолжая развиваться в контексте новых технологий и жанров.

Таким образом, музыкальное искусство и теория, развиваясь рука об руку с общественными и культурными трансформациями, отражают и в то же время формируют мировоззрение на протяжении всей истории человечества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абдуллин Э.Б., Николаева Е.В. Теория музыкального образования: учеб. для студ. высш. пед. учеб. заведений. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва: Академия, 2013. – 431 с.
2. Андерсен А.В., Овсянкина Г.П., Шитикова Р.Г. Современные музыкально-компьютерные технологии: Учебное пособие. – 3-е изд., стер. – СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2019. – 224 с.
3. Горбатов Д.Б. К проблеме толкования термина «теория музыки» в контекстах региональных цивилизаций // Вестник Самарского государственного технического университета. Серия: Философия. – 2020. – № 1(3). – С. 90-102.
4. Иофис Б.Р. Интегративный подход к преподаванию музыкально-теоретических дисциплин // Музыкальное искусство и образование. – 2022. – Т. 10, № 2. – С. 79-92.
5. Ковалык С.В. Научные изыскания в области теории и практики музыкального искусства в ракурсе становления учения о гармонии на примере трудов и энциклопедических сводов XVII- XVIII вв. // Студент 2019 года: сборник статей Международного научно-исследовательского конкурса: в 3 частях, Петрозаводск, 17 ноября 2019 года. Том Часть 2. – Петрозаводск: Международный центр научного партнерства «Новая Наука» (ИП Ивановская Ирина Игоревна), 2019. – С. 167-176.
6. Мамедова Р. О теории эволюции музыкального искусства // World of Music. – 2020. – № 1(82). – С. 93-95.
7. Силинская А.С. Музыкальное искусство в поле культурной коммуникации // Science and technology innovations: сборник статей V Международной научно-практической конференции. – Петрозаводск, 13 декабря 2020 г. – Петрозаводск, 2020. – С. 158-161.
8. Сүй Ц. Исследование теории музыкального искусства для техники (композиции) // Современное педагогическое образование. – 2022. – №10. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/issledovanie-teorii-muzykalnogo-iskusstva-dlya-tehniki-kompozitsii> (дата обращения: 25.06.2024).
9. Riemann H. Die Elemente der musikalischen Aesthetik. – Publisher W. Spemann, 1900. – 237 p.
10. Sachs C. Rhythm and tempo: a study in music history. – New York: W.W. Norton & Co., 1953. – Original from the University of Michigan. – 391 p.

REFERENCES

1. Abdullin E.B., Nikolaeva E.V. Theory of music education: textbook. for students higher ped. textbook establishments. – 2nd ed., rev. and additional – Moscow: Academy, 2013. – 431 p.
2. Andersen A.V., Ovsyankina G.P., Shitikova R.G. Modern music and computer technologies: Textbook. – 3rd ed., erased. – St. Petersburg: Publishing House “Lan”; Publishing house “PLANET OF MUSIC”, 2019. – 224 p.
3. Gorbатов D.B. On the problem of interpreting the term “music theory” in the context of regional civilizations // Bulletin of the Samara State Technical University. Series: Philosophy. – 2020. – No. 1(3). – Pp. 90-102.
4. Iofis B.R. An integrative approach to teaching music theoretical disciplines // Musical art and education. – 2022. – T. 10, No. 2. – Pp. 79-92.
5. Kovalyk S.V. Scientific research in the field of theory and practice of musical art from the perspective of the formation of the doctrine of harmony using the example of works and encyclopedic collections of the 17th-18th centuries. // Student 2019: collection of articles from the International Research Competition: in 3 parts, Petrozavodsk, November 17, 2019. Volume Part 2. – Petrozavodsk: International Center for Scientific Partnership “New Science” (IP Ivanovskaya Irina Igorevna), 2019. – Pp. 167-176.
6. Ryzhkova N.A. Development of functional theory in Russian music science of the twentieth century // The Art of Music: Theory and History. – 2012. – No. 6. – Pp. 125-156.
7. Silinskaya A.S. Musical art in the field of cultural communication // Science and technology innovations: collection of articles of the V International Scientific and Practical Conference. – Petrozavodsk, December 13, 2020 – Petrozavodsk, 2020. – Pp. 158-161.
8. Xu Q. Study of the theory of musical art for technique (composition) // Modern pedagogical education. – 2022. – No. 10. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/issledovanie-teorii-muzykalnogo-iskusstva-dlya-tehniki-kompozitsii> (date of access: 06.25.2024).
9. Riemann H. Die Elemente der musikalischen Aesthetik. – Publisher W. Spemann, 1900. – 237 p.
10. Sachs C. Rhythm and tempo: a study in music history. – New York: W.W. Norton & Co., 1953. – Original from the University of Michigan. – 391 p.

Сунь Хао

аспирант

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

e-mail: 651888722@qq.com

Sun Hao

Post-graduate student

The Herzen State Pedagogical University

АНАЛИЗ ОСОБЕННОСТЕЙ ИСПОЛНЕНИЯ САКСОФОННОЙ СЕКЦИИ В ДЖАЗОВЫХ КОЛЛЕКТИВАХ

Аннотация. Целью данной статьи является изучение особенностей исполнения саксофонной секции в джазовых коллективах. Научная новизна статьи состоит в том, что исследование сочетает методы музыкальной теории, психологии исполнения и акустики инструментов для всестороннего анализа исполнительской деятельности. Результаты работы имеют прикладное значение для обучения и совершенствования навыков саксофонистов, способствуя повышению уровня исполнительского мастерства.

Ключевые слова: музыкальное исполнительство, саксофон, джазовое исполнительство, джазовые коллективы, саксофонная секция.

ANALYSIS OF THE PECULIARITIES OF THE PERFORMANCE OF THE SAXOPHONE SECTION IN JAZZ GROUPS

Abstract. The purpose of this article is to study the peculiarities of the performance of the saxophone section in jazz groups. The scientific novelty of the article lies in the fact that the research combines the methods of musical theory, performance psychology and acoustics of instruments for a comprehensive analysis of performing activities. The results of the work are of practical importance for teaching and improving the skills of saxophonists, contributing to an increase in the level of performing skills.

Keywords: musical performance, saxophone, jazz performance, jazz groups, saxophone section.

Введение

Цель исследования – выявить особенности исполнения саксофонной секции в джазовых коллективах в свете эстетической и коммуникативной парадигм джаза. Парадигматический подход к объектам музыкальной композиции, в том числе к искусству джаза, позволяет рассмотреть наиболее общие аспекты его развития, включая разновидностную инструментальную (в частности, саксофонную) стилистику. Появление и укрепление позиций саксофона в джазе, произошедшее в первые десятилетия XX века, ознаменовало общий расцвет этого вида инструментального искусства, подняв его на уровень наиболее востребованных в общественной музыкальной практике.

Научная новизна исследования состоит в том, что оно впервые систематизирует исполнительскую деятельность саксофониста в рамках целостной системы, интегрирующей как объективные, так и субъективные элементы. Анализируя структуру этого процесса, авторы работы синтезируют двигательно-игровые и эмоционально-психологические аспекты в единое целое. основополагающим принципом, определяющим диалектику исполнительской деятельности, является игровое действие, которое коррелирует с интенциональной целью и антиципацией звукового образа.

На базе этого подхода впервые осуществляется детальный анализ функциональных компонентов исполнения саксофонной секции в джазовых коллективах, что является ключевым для понимания всего творческого процесса саксофониста.

Методы

В ходе написания данной статьи были использованы такие методы, как теоретический анализ литературы, синтез, сравнение. Материалами для написания статьи стали фундаментальные исследования, кандидатские диссертации, статьи, учебные и методические пособия.

Результаты

Результатом исследования данной статьи является выявление особенностей исполнения саксофонной секции в джазовых коллективах в свете эстетической и коммуникативной парадигм джаза.

Обсуждение

Саксофон в джазе прошел довольно сложный путь становления, но сохранил статус одного из «титовых» инструментов, символизирующих это искусство. Как и джаз в целом, его саксофонная «ветвь» развивалась в соответствии со своеобразным эстетическим «расщеплением», в рамках которого инструмент считался неотъемлемой частью. Пробелы в музыке, связанные с теорией и практикой поп-культуры (поп-джаза), затем использовались как часть элитарного стиля, близкого к академическому авангарду (фри-джаз). Путь саксофона в джазе прослеживается в связи с эстетико-коммуникативными парадигмами, «в контексте которых формировалось отношение к этому инструменту как у самих джазменов, так и у публики» [6, с. 98].

На ранних стадиях («реалистические» парадигмы) культивировалась «попсовая» роль саксофона; затем появилась «автономия», главной особенностью которой стал подбор виртуозных солистов; в соответствии с новейшими феноменологическими парадигмами саксофонное искусство делится на различные стилистические направления, от фолковых и фанковых тенденций до полной свободы от каких-либо стилевых стандартов в индивидуальных сольных импровизациях [4]. «Синтез классического и джазового направлений предуготовил общий подъем исполнительского уровня саксофонистов» [3, с. 138].

Саксофон занимает видное место в мире джаза, внося свой вклад в самобытное звучание и характер жанра. С первых дней существования джаза и по настоящее время саксофон играет жизненно важную роль в формировании эволюции джазовой музыки.

В начале 20-го века, когда джаз начал набирать популярность, саксофон стал неотъемлемой частью джазовых групп и оркестров. Его способность передавать эмоции и универсальность в исполнении как мелодий, так и импровизаций, сделали его идеальным инструментом для самовыражения джазовых музыкантов.

Уникальное звучание саксофона быстро стало ассоциироваться с проникновенной природой джаза. Его способность вызывать чувства, накала страстей, сделала его предпочтительным инструментом для исполнителей и композиторов, стремящихся создавать эмоциональную и выразительную музыку.

По мере того, как джаз продолжал развиваться и разделяться на различные стили, саксофон адаптировался и нашел свое место в каждом жанре. От плавных и мелодичных звуков свинга и кул-джаза до зажигательного и стремительного бибоба и хард-боба – саксофон был на первом месте среди инноваций в сфере музыкального творчества.

Одним из ключевых вкладов саксофона в джаз стала его роль сольного инструмента. Такие выдающиеся саксофонисты, как Чарли Паркер, Джон Колтрейн и Сонни Роллинз, расширили границы импровизации, создавая сложные и изобретательные соло, которые стали визитной карточкой джаза. Их соло продемонстрировали

универсальность саксофона, техническое мастерство и способность рассказывать целую музыкальную историю.

Процесс эволюции исполнительских традиций и методик обучения игре на саксофоне не прекращается, продолжая расширять границы возможностей этого инструмента. Экспрессивный потенциал саксофона остается далеко не полностью исследованным, предоставляя композиторам неисчерпаемые возможности для творческого самовыражения. Такие перспективы открывают новые горизонты для дальнейшего развития саксофона как инструмента.

Академическое и эстрадное музыкальное исполнение различаются своими утонченными нюансами, которые тесно связаны с интерпретацией исполнителя. Для адекватной передачи национального колорита произведения, исполнитель должен обладать исключительным мастерством. Эстрадные композиции обладают значительной ценностью в контексте исполнительского профессионализма и разнообразия.

Обучение на саксофоне сталкивается с множеством задач, которые находят отражение в утвержденных и широко применяемых методиках обучения этому искусству. Фундаментальные работы таких выдающихся отечественных музыкантов и педагогов, как В.Д. Иванов, А.Б. Ривчун и М.К. Шапошникова, служат основой для систематического подхода к обучению игре на саксофоне. Их методические разработки, основанные на глубоком исследовании специфики духовых инструментов, способствовали формированию нескольких поколений музыкантов.

Стилистика исполнения саксофонной секции в джазовых коллективах характеризуется уникальной техникой продуцирования звука и применением идиосинкразических джазовых техник, таких как свинг, вибрато, фруллато, артикуляция и альтернативные приемы аппликатуры, глиссандо, разнообразные эффекты shout, growl и другие. Кроме того, «исполнение отличается особой метроритмической структурой, насыщенной синкопами и полиритмическими элементами» [5, с. 40]. Важно осознавать, что каждый выдающийся саксофонист вкладывает в своё исполнение отличительную индивидуальность, применяя множество техник и импровизационных фигур, которые в совокупности культивируют его уникальный стиль. Эти элементы не только определяют его техническое мастерство, но и отражают глубину его музыкального воображения и теоретического понимания.

Изучение саксофона в контексте джазовых ансамблей предполагает синтез технической осведомленности, музыкальной интуиции и импровизационного искусства. Конечно же, «каждый из исполнителей на инструменте в своей игре использует набор штрихов, которые присущи только ему» [2, с. 5]. Джазовые саксофонисты применяют разнообразные методы для навигации по сложностям стиля и формирования своего уникального звукового идиома. Ниже приведены ключевые методы, применяемые в исполнении на джазовом саксофоне:

1. Артикуляция. Это способ, которым саксофонисты иницируют и завершают звучание нот. В джазе они используют техники, такие как легкое касание языком реэда, создавая четкий звук. Дополнительные методы, включая пиццикато, шлепки и гроулинг, обогащают тембр саксофона.

2. Вибрато. Эта техника вносит нюансы в высоту звука, придавая длительным нотам выразительность. Джазовые исполнители модулируют вибрато, чтобы соответствовать эмоциональному заряду и стилистике произведения.

3. Фразировка и экспрессия. Фразировка определяет, как ноты соединяются в музыкальные фразы. Саксофонисты разрабатывают свою фразировку, используя динамику и ритмические изменения, что придает уникальность их исполнению.

4. **Расширенные техники.** Исполнители исследуют возможности своих инструментов через техники, такие как мультифоника, альтиссимо, бенды и флэттер-тангинг, расширяя тем самым спектр звучания.

5. **Теория гамм и аккордов.** Знание теории гамм и аккордов является фундаментом для импровизации, позволяя саксофонистам передвигаться по аккордовым последовательностям и создавать разнообразные мелодические линии.

6. **Ритм и синкопа.** Джаз характеризуется сложными ритмами. Саксофонисты развивают чувство свинга, акцентируя на синкопированных ритмах, что придает их игре движение и энергию.

7. **Анализ и транскрипция.** Изучение записей и транскрипция соло помогают саксофонистам освоить джазовый язык, техники импровизации и формирование собственного стиля, вдохновленного мастерами жанра [4, с. 106].

Мастерство исполнения на джазовом саксофоне представляет собой уникальное сочетание преданности репетициям и чуткости к музыкальным тонкостям. Развивая эти качества, саксофонисты формируют свой неповторимый стиль, внося вклад в развитие джазового искусства. Джазовые произведения зачастую характеризуются сложными гармоническими структурами, требующими от исполнителей не только теоретических знаний, но и способности к гибкому применению этих знаний в практике.

Также саксофонисты должны владеть искусством импровизации, умением мгновенно создавать музыкальные фразы, которые гармонично вписываются в общий стиль и эмоциональный контекст композиции. Более того, эффективное взаимодействие внутри секции и с другими участниками ансамбля, а также точная синхронизация и взаимное слушание являются критически важными для создания согласованного звучания.

Не стоит забывать и о том, что саксофонисты должны освоить широкий спектр техник звукоизвлечения, включая альтиссимо, мультифонику и разнообразные методы артикуляции, чтобы расширить выразительные возможности инструмента. Исполнители стремятся к созданию уникального звучания, развивая свой индивидуальный тембр и экспрессивные навыки. Высокая физическая выносливость необходима для поддержания интенсивности исполнения, особенно во время длительных соло и активного участия в ансамблевой игре.

Все вышеперечисленные элементы в совокупности представляют собой комплексные задачи для саксофонистов, делая их роль в джазовом ансамбле не только технической сложной, но и творчески стимулирующей.

Выводы

В контексте подготовки к музыкальному исполнению критически важно провести всесторонний анализ жанровых особенностей выбранной композиции. Педагогический процесс должен быть направлен на акцентирование и развитие индивидуальных способностей ученика, тем самым максимизируя его исполнительский потенциал. Каждое музыкальное произведение предъявляет уникальные требования к исполнителю, включая необходимость идентификации стилистических нюансов и предоставления методических рекомендаций для эффективного использования технических аспектов саксофона, с целью достижения оптимального исполнительского результата.

Саксофон, как инструмент в семействе духовых, выделяется своим богатым, гибким и мелодичным тембром, а также визуальной эстетикой своей формы. Разнообразие тембров и исполнительских техник вдохновляет композиторов, способствуя интеграции саксофона в множество жанров и форм современной музыкальной практики. Благодаря своей универсальности, саксофонисты становятся мультифункциональными исполнителями, способными адаптироваться к различным музыкальным стилям и

контекстам. «Сегодня саксофон - один из ярчайших духовых инструментов, и какая бы музыка на нём не исполнялась, классическая, джазовая или популярная, она всегда вызывает прилив радости и большого удовлетворения от услышанного и увиденного. Потому что звучит саксофон» [1, с. 14].

ЛИТЕРАТУРА

1. Авилов В.Н. Мировая джазовая культура в контексте обучения игре на саксофоне / В.Н. Авилов // Проблемы современного педагогического образования. 2018. – №59-1. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mirovaya-dzhazovaya-kultura-v-kontekste-obucheniya-igre-na-saksofone> (дата обращения: 02.07.2024).
2. Ильмер Ж.А. Модель развития техники исполнения джазового репертуара в классе специального саксофона / Ж.А. Ильмер // Концепт. – 2015. – №9. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/model-razvitiya-tehniki-ispolneniya-dzhazovogo-repertuara-v-klasse-spetsialnogo-saksofona> (дата обращения: 02.07.2024).
3. Понькина А.М. Влияние джаза на эволюцию академического искусства игры на саксофоне / А.М. Понькина // Вестн. Том. гос. ун-та. Культурология и искусствоведение. – 2019. – №34. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vliyanie-dzhaza-na-evolyutsiyu-akademicheskogo-iskusstva-igry-na-saksofone> (дата обращения: 02.07.2024).
4. Назарьян А.А. Исполнительские навыки игры на саксофоне / А.А. Назарьян // Проблемы современной науки и образования. – 2018. – № 13(133). – С. 106-108.
5. Сунь Ю. Развитие техники исполнительского мастерства при игре на саксофоне в XX веке / Ю. Сунь // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. – 2024. – №3-3 (90). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/razvitie-tehniki-ispolnitelskogo-masterstva-pri-igre-na-saksofone-v-xx-veke> (дата обращения: 02.07.2024).
6. Шулин В.В. Современное эстрадно-джазовое ансамблевое исполнительство. Вопросы инструментария / В.В. Шулин // Университетский научный журнал. – 2020. – № 52. – С. 97-103.

REFERENCES

1. Avilov V.N. Mirovaya dzhazovaya kul'tura v kontekste obucheniya igre na saksofone / V.N. Avilov // Problemy sovremennogo pedagogicheskogo obrazovaniy, 2018, №59-1, URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mirovaya-dzhazovaya-kultura-v-kontekste-obucheniya-igre-na-saksofone> (data obrashcheniya: 02.07.2024).
2. Il'mer Zh.A. Model' razvitiya tekhniki ispolneniya dzhazovogo repertuara v klasse spetsial'nogo saksofona / Zh.A. Il'mer // Kontsept, 2015, №9, URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/model-razvitiya-tehniki-ispolneniya-dzhazovogo-repertuara-v-klasse-spetsialnogo-saksofona> (data obrashcheniya: 02.07.2024).
3. Pon'kina A.M. Vliyanie dzhaza na evolyutsiyu akademicheskogo iskusstva igry na saksofone / A.M. Pon'kina // Vestn. Tom. gos. un-ta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie, 2019, №34, URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vliyanie-dzhaza-na-evolyutsiyu-akademicheskogo-iskusstva-igry-na-saksofone> (data obrashcheniya: 02.07.2024).
4. Nazar'yan A.A. Ispolnitel'skie navyki igry na saksofone / A.A. Nazar'yan // Problemy sovremennoi nauki i obrazovaniya, 2018, № 13(133), Pp. 106-108.
5. Sun' Yu. Razvitie tekhniki ispolnitel'skogo masterstva pri igre na saksofone v XX veke / Yu. Sun' // Mezhdunarodnyi zhurnal gumanitarnykh i estestvennykh nauk, 2024, №3-3 (90), URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/razvitie-tehniki-ispolnitelskogo-masterstva-pri-igre-na-saksofone-v-xx-veke> (data obrashcheniya: 02.07.2024).
6. Shulin V.V. Sovremennoe estradno-dzhazovoe ansamblevoe ispolnitel'stvo. Voprosy instrumentariya / V.V. Shulin // Universitetskii nauchnyi zhurnal, 2020, № 52, Pp. 97-103.

Ван Мэнюнь

аспирант

Института музыки, театра и хореографии

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет

им. А. И. Герцена»

e-mail: 547327476@qq.com

Wang Mengyun

Post-graduate student

Institute of Music, Theater and Choreography

The Herzen State Pedagogical University

ОСВОЕНИЕ ТРАДИЦИОННЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ВУЗАХ КИТАЯ (НА ПРИМЕРЕ ГУЧЖЭНА)

Статья посвящена обучению игре на гучжэне – традиционном китайском музыкальном инструменте в педагогических вузах Китая. Опираясь на исследования китайских ученых, автор дает характеристику гучжэну, рассматривает его историю. Выявлены проблемы освоения инструмента в вузе, определены пути их преодоления. Предложены практические рекомендации по эффективному освоению гучжэна в педагогическом вузе Китая.

Ключевые слова: гучжэн, музыкальное образование, педагогический вуз, освоение гучжэна, традиционные музыкальные инструменты.

MASTERING TRADITIONAL MUSICAL INSTRUMENTS IN PEDAGOGICAL UNIVERSITIES IN CHINA (USING THE EXAMPLE OF GUZHENG)

Mastering traditional musical instruments in pedagogical universities in China (using the example of Guzheng). The article is devoted to learning to play the guzhen, a traditional Chinese musical instrument in pedagogical universities in China. Based on the research of Chinese scientists, the author characterizes Guzheng and examines its history. The problems of mastering the instrument at the university have been identified, and ways to overcome them have been identified. Practical recommendations on the effective development of guzheng at a pedagogical university in China are proposed

Keywords: guzheng, musical education, pedagogical university, mastering guzheng, traditional musical instruments.

В настоящее время одной из актуальных задач современной музыкальной педагогики Китая является необходимость сохранения нематериального наследия народа. Это наследие выражено в различных формах, в частности, оно представлено в музыкальном искусстве. Важно сохранить традиции исполнения на традиционных музыкальных инструментах, а также популяризировать национальную музыку особенно среди детей и молодежи.

На наш взгляд, эффективнее всего сохранять национальные традиции в современной общеобразовательной школе. Дети школьного возраста (в особенности, если речь идёт об учениках начальной школы) более восприимчивы к новому; их легче заинтересовать различными стилями и жанрами в искусстве, а также закрепить этот интерес на много лет вперёд. Кроме этого, если изучение традиционного музыкального

инструмента входит в обязательную школьную программу, то, например, к культуре гучжэна получают возможность приобщиться дети из различных семей и социальных слоёв, а также разных интересов, а не только те, кого родители отдали на обучение музыке в школе. Практика показывает, что в основном это школьники, чьи семьи имеют особый интерес к национальному музыкальному искусству. Гучжэн в общеобразовательной школе поможет большому количеству учащихся попробовать себя в игре на этом инструменте и полюбить его, а также продолжить обучение игре на нем при условии наличия способностей и интереса.

Для того, чтобы гучжэн быстрее и эффективнее распространялся в китайских школах, важно уделить особое внимание подготовке будущих педагогов-музыкантов в системе высшего образования. Именно качественное образование позволит повысить интерес будущих специалистов к освоению традиционных музыкальных инструментов в педагогических вузах Китая, которые могут стать важным средством обучения и воспитания подрастающего поколения. Поэтому процесс подготовки будущих учителей музыки для общеобразовательной школы должен быть максимально ответственным делом.

Как отмечает Ли Ань, «гучжэн – традиционный китайский инструмент. Принадлежит к семейству цитры, родственен кото и цисяньцинь. От последнего отличается количеством струн и конструкцией струнодержателя. Современный гучжэн полукруглой формы, с количеством струны 21. Традиционно струны изготавливались из шелка, но современные музыканты предпочитают использовать металлические <...> На инструменте играют различными способами, чаще всего левой рукой регулируют натяжение струны, а правой цепляют, производя звук. Некоторые исполнители используют плектры, закреплённые на пальцах правой руки» [1, с. 142].

Первые дошедшие до настоящего времени упоминания о гучжэне насчитывают приблизительно 2 500 лет. Можно предположить наличие гучжэнов и в более ранние времена, однако, точных подтверждений или же опровержений этой информации в наши дни пока не обнаружено. Гучжэны появились в народной среде крестьян, строителей, пастухов, охотников и других людей труда Древнего Китая. Композиции создавались спонтанно в процессе трудовой, досуговой, праздничной жизни народа. Они исполнялись на деревенских праздниках, а также в свободное от работы время.

В более поздние времена гучжэн проник в аристократическую среду, а также в среду образованного китайского населения. Для гучжэна создавалась музыка для исполнения при императорском дворе на различных торжественных церемониях, религиозная музыка, а также авторские песни и произведения традиционной китайской оперы.

Однако, ещё долгое время гучжэн считался несколько вульгарным инструментом для исполнения по причине его народного происхождения. Его противопоставляли гуциню – другому струнному инструменту, который был создан в аристократической среде для исполнения музыкальных композиций, целевой аудиторией которых являлись аристократия и члены императорской семьи. Звучание гуциня, в отличие от гучжэна, воспринималось жителями Древнего Китая как элегантно и возвышенное, - отмечает Чэнь Дань [2, с. 90].

Тем не менее, невзирая на существующие предубеждения, обучение игре на гучжэне, также как и исполнение на гуцине, считалось важной частью музыкального образования во времена существования большей части императорских династий. Согласно конфуцианскому мировоззрению, музыкальное образование должно концентрироваться, в первую очередь, на воспитании морально-нравственных качеств обучающихся, тогда как формирование необходимых музыкальному исполнителю компетенций теоретического и практического характера являлось второстепенным. Конфуций придерживался точки

зрения, согласно которой музыка, как и любое другое искусство, должна, прежде всего, служить инструментом для установления порядка в обществе, а также для поддержания стабильности на государственном уровне. Следовательно, в процессе преподавания игры на различных музыкальных инструментах, включая гучжэн, преподаватели концентрировали собственное внимание на том, как вызвать у учеников необходимые чувства, а также как научить их передавать эти чувства своим будущим слушателям и воспитанникам, - подчеркивает Чжан Ян [3, с. 112].

По мнению Чжан Пин, важной характеристикой исполнения на гучжэне является импровизация. Это связано с происхождением инструмента: так как представители простого народа не владели нотной грамотой, то фольклорные мелодии нигде не фиксировались и не сохранялись. Каждый исполнитель играл одну и ту же песню несколько по-разному: люди знали общий рисунок песни, однако, могли ошибаться в деталях. До настоящего времени импровизация представляет собой неотъемлемую часть культуры гучжэна. Кроме этого, импровизация обладает значительным педагогическим потенциалом при преподавании музыкального инструмента, ведь она даёт учащимся выразить собственные чувства уже на ранних этапах обучения, что, без всякого сомнения, увеличивает степень их вовлечённости в образовательный процесс и положительным образом сказывается на их мотивации [4, с. 100].

В наши дни гучжэн преподаётся во многих китайских педагогических вузах для будущих учителей музыки. Большинство из них в будущем поступят на работу в учреждения обязательного образования Китая; некоторым предстоит трудиться в системе среднего и высшего образования, в том числе, в области подготовки будущих музыкантов.

Китайская система массового школьного музыкального образования подразумевает наличие одного или двух уроков музыки в рамках начальной школы (для учащихся от 6 до 11-12 лет). Они изучают вокал, а также один или два музыкальных инструмента на базовом уровне.

Школа сама обязана выбрать какой музыкальный инструмент она желает предложить обучающимся; обязательные директивы центрального правительства относительно изучаемого музыкального инструмента отсутствуют. Чаще всего, для уроков музыки выбирается инструмент, который соответствует трём критериям. Прежде всего, он должен быть несложным в освоении, ведь чтобы заинтересовать учащегося музыкой и поддерживать мотивацию на протяжении долгого времени, важно быстро увидеть первые результаты обучения. Кроме этого, приобретение инструмента не должно быть финансовым бременем для семей и школ даже при условии крайне ограниченного бюджета. В качестве третьего критерия Хуан Синь рассматривает незначительный размер и вес инструмента, который дети будут носить в школу в одном рюкзаке с учебниками и тетрадями по различным предметам, другими важными школьными принадлежностями [5, с. 31].

Чаще всего для освоения выбираются такие музыкальные инструменты, как губная гармошка, флейта ди, эрху, гучжэн и другие. Из этого можно сделать вывод о высокой степени актуальности подготовки педагогов по гучжэн в системе высшего педагогического образования Китая. Владение гучжэн как вторым или третьим музыкальным инструментом может быть существенным преимуществом для педагога при поиске работы, а также в процессе карьерного роста, когда работа уже найдена.

В настоящее время существуют некоторые проблемы, связанные с преподаванием гучжэна в педагогических вузах Китая. Ниже эти проблемы подробно разбираются, а также приводятся рекомендации по их своевременному преодолению.

Прежде всего, стоит отметить излишнюю концентрацию на виртуозности техники игры в процессе обучения гучжэну. Многие студенты музыкальных отделений

педагогических вузов изучают гучжэн с нулевого или начального уровня, поэтому им может быть не всегда легко овладеть высоким уровнем техники игры за ограниченный период. Более того, им это не обязательно и требуется, ведь часто они изучают игру на инструменте в качестве дополнительного предмета по выбору, а если гучжэн и входит в обязательную программу, то он осваивается как второй, третий или даже четвёртый музыкальный инструмент в дополнении к инструменту основному. В результате, как считает Лу Юаньюань, студенты тратят излишнее время на подготовку к занятиям по гучжэну, вследствие чего они не имеют возможности полноценно усвоить более приоритетные дисциплины, такие как методика преподавания музыки, особенности детской возрастной психологии, приоритетный музыкальный инструмент и так далее [6, с. 86].

Будущим педагогам-музыкантам общеобразовательных школ не обязательно владеть исполнением сложных инструментальных композиций, достаточно показать учащимся основные навыки исполнения, тогда как с целью более углубленного изучения школьники должны приложить собственные усилия в процессе самообучения или обучения в системе дополнительного образования. Главная задача современного школьного образования по мнению Дуань Юйсинь, состоит в том, чтобы заинтересовать подрастающее поколение игрой на традиционных музыкальных инструментах, но не сделать из них профессиональных исполнителей [7, с. 90].

Дин Цзе также отмечает, что в преподавании часто игнорируются индивидуальные особенности студентов: не учитывается скорость освоения материала, а также мотивация обучения. До сих пор занятия по гучжэну часто проводятся таким способом, когда педагог больше демонстрирует технику исполнения и требует от обучающихся механического повтора. Это вредит не только школьникам, но и студентам педагогических вузов, так как, окончив вуз и начав собственную профессиональную деятельность, они с большой вероятностью будут копировать манеру преподавания своих педагогов. В результате, школьники не смогут в должной мере увлечься традиционным инструментом, что повлияет не только на их отношение к собственно гучжэну, но также и на их отношение к китайскому национальному музыкальному искусству в принципе [8, с. 167].

Еще одной актуальной проблемой Ли Вэй считает недостаток баз для педагогической практики студентов. Большая часть учебного времени отводится на занятия по теории и практике исполнения, тогда как реального педагогического опыта преподавания гучжэна у студентов часто нет или же его недостаточно. В итоге, начав работать в образовательной организации, студенты часто теряются и не совсем понимают способы взаимодействия с учениками. В дальнейшем педагогическое мастерство приходит с опытом, однако, теряется драгоценное время, которое можно было бы уделить более важным и приоритетным задачам обучения [9, с. 47].

Решение вышеназванных проблем требует приложения некоторых усилий, а также определённых временных, материальных и человеческих ресурсов. Однако это важно для работы над изменением сложившейся ситуации в современном педагогическом образовании Китая.

В таблице 1 представлены практические рекомендации, направленные на решение существующих проблем. Выполнение рекомендаций позволит повысить вероятность положительного результата в обучении игры на гучжэне.

Таблица 1
Практические рекомендации повышения эффективности обучения игре на гучжэне в процессе подготовки будущих педагогов-музыкантов

Проблема	Решение проблемы
Излишняя концентрация на технике игры на гучжэне	Преподавателям рекомендуется ограничиться освоением базовых мелодий, а также добавить в педагогический репертуар больше детских песен, которые студенты впоследствии смогут предложить для исполнения своим ученикам
Игнорирование индивидуальных особенностей студентов	Преподавателям необходимо собирать информацию о конкретных студентах, а также о каждой группе в целом, чтобы учитывать её в образовательном процессе. Кроме этого, важно налаживать личный контакт с обучающимися посредством проведения большего количества индивидуальных занятий и занятий в малых группах
Недостаток баз для педагогической практики студентов	Университетам рекомендуется активнее договариваться с общеобразовательными школами, детскими садами и учреждениями дополнительного образования с целью предоставления студентам баз для прохождения педагогической практики. Кроме этого, следует поощрять инициативность студентов в самостоятельном поиске баз педагогической практики с целью расширения возможностей их выбора

Таким образом, выявленные нами проблемы освоения традиционных музыкальных инструментов в педагогических вузах Китая на примере гучжэна решаемы. Но здесь не следует ожидать немедленного результата: важно запастись терпением, а также регулярно отмечать промежуточные результаты и быть готовыми внести коррективы, вызванные трансформацией ситуации или изменениями конкретных обстоятельств, в стратегию обучения. Важно вовремя проанализировать допущенные ошибки и достигнутые успехи, а также спланировать деятельность в перспективе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ли Ань. К вопросу об истории народной музыки Китая // Народное творчество национальных культур на современном этапе развития музыкальной педагогики. Традиции и новаторство: Материалы студенческой международной научно-практической конференции, 2020. – Издательство: Общество с ограниченной ответственностью "Издательство Ритм" (Воронеж). – С. 139-144.
2. Чэнь Дань. Преподавание гучжэн в педагогическом университете как средство передачи традиций китайского музыкального искусства последующим поколениям // Китайская традиционная музыка. – Шанхай, 2021. – №5 (1). – С. 88-91.
3. Чжан Ян. Историческая трансформация методики преподавания техники игры на гучжэн. Имеющиеся трудности и способы их решения // China Ethnic Expo. – Чэнду, 2023. – №17. – С. 111-113.
4. Чжан Пин. Внедрение особенностей музыки регионов Китая в педагогическом

- университете при изучении ансамблевого исполнения гучжэна // Музыкальное образование в КНР. – Чаочжоу, 2018. – №23. – С. 99-101.
5. Хуан Синь. Сочетание творческой и интеллектуальной составляющей в процессе преподавания гучжэн в высших учебных заведениях творческой направленности // Shaanxi Education (Higher Education). – Сиань, 2024. – №2. – С. 30-32.
 6. Лу Юаньюань. Слабые стороны текущей методики преподавания гучжэн в высших учебных заведениях КНР // Журнал Педагогического университета Чусюн. – Чусюн, 2020. – №25(7). – С. 85-88+96.
 7. Дуань Юйсинь. Анализ процесса обучения гучжэн в педагогическом университете для студентов нулевого и начального уровней владения музыкальным инструментом // Северная музыка. – Пекин, 2024. – №2. – С. 89-90
 8. Дин Цзе. Преподавание гучжэн в китайских ВУЗах педагогического профиля. Текущая ситуация, имеющиеся проблемы и методы их решения // Журнал Аньцинского педагогического университета (издание социальных наук). – Аньцин, 2022. – № 35 (3). – С. 165-168.
 9. Ли Вэй. Реформа методики преподавания гучжэн в педагогических ВУЗах на территории современной Китайской Народной Республики // Преподавание традиционных китайских музыкальных инструментов. – Гуанчжоу, 2022. – №2. – С. 46-48.

REFERENCES

1. Li An'. K voprosu ob istorii narodnoj muzyki Kitaja // Narodnoe tvorcestvo nacional'nyh kul'tur na sovremennom jetape razvitija muzykal'noj pedagogiki. Tradicii i novatorstvo: Materialy studencheskoj mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii, 2020. – Izdatel'stvo: Obshhestvo s ogranichennoj otvetstvennost'ju "Izdatel'stvo Ritm" (Voronezh). – Pp. 139-144.
2. Chjen' Dan'. Prepodavanie guchzhjen v pedagogicheskom universitete kak sredstvo peredachi tradicij kitajskogo muzykal'nogo iskusstva posledujushhim pokolenijam // Kitajskaja tradicionnaja muzyka. – Shanhaj, 2021. – №5 (1). – Pp. 88-91.
3. Chzhan Jan. Istoricheskaja transformacija metodiki prepodavaniya tehniki igry na guchzhjen. Imejushhiesja trudnosti i sposoby ih reshenija // China Ethnic Expo. – Chjendu, 2023. – №17. – Pp. 111-113.
4. Chzhan Pin. Vnedrenie osobennostej muzyki regionov Kitaja v pedagogicheskom universitete pri izuchenii ansamblevogo ispolnenija guchzhjena // Muzykal'noe obrazovanie v KNR. – Chaochzhou, 2018. – №23. – Pp. 99-101.
5. Huan Sin'. Sochetanie tvorcheskoj i intelektual'noj sostavljajushhej v processe prepodavaniya guchzhjen v vysshih uchebnyh zavedenijah tvorcheskoj napravlenosti // Shaanxi Education (Higher Education). – Sian', 2024. – №2. – Pp. 30-32.
6. Lu Juan'juan'. Slabye storony tekushhej metodiki prepodavaniya guchzhjen v vysshih uchebnyh zavedenijah KNR // Zhurnal Pedagogicheskogo universiteta Chusjun. – Chusjun, 2020. – №25(7). – Pp. 85-88+96.
7. Duan' Jujsin'. Analiz processa obuchenija guchzhjen v pedagogicheskom universitete dlja studentov nulevogo i nachal'nogo urovnej vladenija muzykal'nym instrumentom // Severnaja muzyka. – Pekin, 2024. – №2. – Pp. 89-90
8. Din Cze. Prepodavanie guchzhjen v kitajskih VUZah pedagogicheskogo profilja. Tekushhaja situacija, imejushhiesja problemy i metody ih reshenija // Zhurnal An'cinskogo pedagogicheskogo universiteta (izdanie social'nyh nauk). – An'cin, 2022. – № 35 (3). – Pp. 165-168.
9. Li Vjej. Reforma metodiki prepodavaniya guchzhjen v pedagogicheskix VUZah na territorii sovremennoj Kitajskoj Narodnoj Respubliki // Prepodavanie tradicionnyh kitajskih muzykal'nyh instrumentov. – Guanchzhou, 2022. – №2. – Pp. 46-48.

Сюэ Цзин

доктор музыкальных искусств кафедры музыкального образования
Лоянского технологического института
e-mail: tszinsyue@yandex.com

Xue Jing

Doctor of Musical Arts Department of Music Education
Luoyang Institute of Technology

ВОКАЛЬНАЯ ТЕХНИКА И АРТИКУЛЯЦИЯ: СЕКРЕТЫ ЧЁТКОСТИ И ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

Аннотация. Статья посвящена комплексному исследованию вокальной техники и артикуляции, с акцентом на взаимосвязи между дыханием, резонансом и артикуляцией. На основе анализа научной литературы и практического опыта певцов, в работе рассматриваются физиологические основы голосообразования, а также различные методы и техники развития вокальных навыков. Особое внимание уделяется роли артикуляции в формировании звуков речи и ее влиянию на качество звучания голоса. В статье представлены результаты исследования, подтверждающие важность индивидуального подхода к развитию вокальной техники, а также предлагаются практические рекомендации для певцов различного уровня подготовки.

Предмет исследования. Взаимосвязь дыхания, резонанса и артикуляции в процессе вокального звукообразования.

Метод или методология исследования. Для написания статьи использовался метод анализа научной литературы (изучение трудов ученых и педагогов по вопросам вокальной техники), сравнительный анализ (сравнение вокальных техник).

Научная новизна. Новизна статьи в комплексном подходе к вокальной технике, сочетающий теоретический анализ и практические исследования.

Выводы. Артикуляция играет ключевую роль в формировании звуков речи и влияет на качество звучания голоса. Дыхание является основой вокального звукообразования. Индивидуальный подход к развитию вокальной техники является наиболее эффективным. Предложенные упражнения могут быть использованы для развития вокальных навыков.

Ключевые слова: вокальная техника, артикуляция, дыхание, резонанс, голосообразование, вокальные упражнения, физиология голоса, певческая речь, индивидуальный подход.

VOCAL TECHNIQUE AND ARTICULATION: SECRETS OF CLARITY AND EXPRESSIVENESS

Abstract. This work is devoted to a comprehensive study of vocal technique and articulation, with an emphasis on the relationship between breathing, resonance and articulation. Based on the analysis of scientific literature and the practical experience of singers, the work examines the physiological foundations of voice production, as well as various methods and techniques for developing vocal skills. Particular attention is paid to the role of articulation in the formation of speech sounds and its impact on the quality of the voice. The paper presents the results of the study, confirming the importance of an individual approach to the development of vocal technique, and also offers practical recommendations for singers of various levels of training.

Subject of the study. The relationship between breathing, resonance and articulation in the process of vocal sound production.

Method or methodology of the study. To write the article, the method of analyzing scientific literature (studying the works of scientists and teachers on vocal technique), comparative analysis (comparison of vocal techniques) were used.

Scientific novelty and conclusions. The novelty of the article is in the comprehensive approach to vocal technique, combining theoretical analysis and practical research.

Conclusions. Articulation plays a key role in the formation of speech sounds and affects the quality of the voice. Breathing is the basis of vocal sound production. An individual approach to the development of vocal technique is the most effective. The proposed exercises can be used to develop vocal skills.

Keywords: vocal technique, articulation, breathing, resonance, voice production, vocal exercises, voice physiology, singing speech, individual approach.

Искусство пения, как и любая другая форма художественного самовыражения, имеет не только свой собственный жизненный опыт, но и теоретическую основу, которую можно назвать «вокальной школой». Попытки научного обоснования феномена вокального искусства восходят к XVII веку, когда западноевропейские авторы, в первую очередь итальянские, немецкие и французские (такие как Дж. Р. Р. Толкин), начали исследовать данную тему. Работы Каччини, П. Този, Г. Манштейна, М. Базили, П. Гара, О. Хорона, Дж. Дюпре и М. Гарсии, посвящены различным аспектам вокальной техники, включая структуру регистров, типы дыхания, методы обучения, вокальный репертуар и многое другое [6]. Теория и методология сольного и ансамблевого пения развивались в тесной связи с современной вокальной практикой, характеризующейся акцентом на профессионализацию, виртуозную технику пения, сложную орнаментику и другие стилистические направления. Далее была создана и усовершенствована специфическая вокальная терминология, заложившая основу для всестороннего понимания фундаментальных элементов вокального мастерства.

В рамках процесса написания песен Д. Огороднов, согласно своей методике, рассматривает вопросы развития вокальных техник и чувствительности к ладам. Основой подхода Д.Огороднова является алгоритм постановки голоса и развития вокальных способностей и музыкальности. Любой человек, будь то ребенок или взрослый, который скрупулезно придерживается требований, отправляется в научное путешествие к овладению постановкой голоса. Пению и разговорной речи способствуют сложные движения голосового аппарата, особенно артикуляция. Обширный опыт автора в работе с голосами и его врожденная креативность привели его к выводу, что использование жестов значительно повышает эффективность художественной речи и вокальных исполнений. Интеграция движений рук дает замечательные результаты. Становится очевидным, что есть все основания рассматривать кисти и пальцы как аналог артикуляционного аппарата, служащего жизненно важным органом речи. Все это приводит к пониманию необходимости «обращать внимание на движения, функционирование мышечной системы голосового аппарата и координацию действий рук (особенно кистей)» [4].

Таким образом, артикуляция – способ исполнения голосом последовательности звуков. Артикуляция в пении – главный компонент передачи слов песни.

И.С. Выгас предлагает комплексный взгляд на вокальную технику, подчеркивая взаимосвязь трех ключевых механизмов: дыхания, резонанса и артикуляции. Автор акцентирует внимание на том, что пение – не просто физиологический процесс, но и сложный механизм, управляемый центральной нервной системой [1]. Пение

рассматривается как сложная система, состоящая из взаимосвязанных элементов, каждый из которых играет свою роль в создании звучания. Автор подчеркивает важность нервной системы в управлении голосовым аппаратом. Мозг не только координирует работу мышц, но и участвует в формировании музыкального образа. Правильное дыхание является фундаментом для пения. Диафрагмальное дыхание обеспечивает необходимую опору звуку. Резонанс усиливает и окрашивает звук. Автор выделяет грудные и головные резонаторы, описывая их функции. Четкая дикция необходима для передачи смысла текста. Артикуляционный аппарат играет важную роль в формировании звуков речи.

На современном этапе развития вокального искусства можно констатировать, что научные исследования проблем классической музыки находятся на более высоком уровне, чем в области народного или популярного вокального исполнительства. Большинство исследований в области вокальной педагогики сосредоточены на решении вопросов, связанных со звукорежиссурой в классическом, народном и популярном стилях исполнения.

Suryati S. подчеркивает, что использование классических техник постановки вокала служит ключом к успешному овладению другими стилями пения. Однако овладение вокальной техникой требует компетентного руководства со стороны преподавателя, который будет регулировать развитие дыхательных техник и вокальной науки, способствуя быстрому переходу от классического вокала к популярной или фолк-музыке [8].

Диафрагма и вокальное дыхание являются фундаментальными составляющими успешной вокальной техники. Они служат вокалисту важнейшими инструментами для контроля над своим голосом и максимального раскрытия своего вокального потенциала. Диафрагма, мышца, которая разделяет грудную и брюшную полости, играет ключевую роль в вокальной технике, поскольку она регулирует объем воздуха, выходящего из легких во время вокализации. Правильное использование диафрагмы дает возможность певцу добиться глубокого и мощного звучания, а также точно контролировать частоту колебаний голосовых связок. Правильное использование диафрагмы требует тщательного внимания как к технике вдоха, так и к технике выдоха. Во время вдоха необходимо глубоко втягивать воздух в легкие, обеспечивая полную емкость легких. Напротив, во время выдоха диафрагма берет на себя ответственность за регулирование выхода воздуха из дыхательной системы, тем самым позволяя певцу издавать продолжительный и стабильный вокальный звук.

Вокальное дыхание - техника дыхания, используемая певцами для поддержания мощного звука и контроля голоса. Она предполагает полное наполнение легких воздухом, используя диафрагмальное дыхание и контролируя выдох с помощью диафрагмы [6].

Правильное использование вокального дыхания требует концентрации на процессе дыхания, что помогает певцу наполнять легкие воздухом и издавать мощный звук. Исполнитель должен сосредоточиться на глубоких, спокойных вдохах, используя диафрагмальное дыхание. После вдоха вокалист должен сконцентрироваться на контроле выдоха через диафрагму, что поможет добиться мощного, устойчивого и продолжительного звучания. Кроме того, во время пения важно обращать внимание на свою позу. Исполнитель стоит прямо, плечи расслаблены, грудная клетка открыта, что дает возможность диафрагме работать в полную силу.

Например, Э. Карузо придавал огромное значение точности атаки звука. Он добивался четкого и чистого начала каждой ноты, используя мощный и контролируемый выдох [2]. Интересно отметить, что его подход к атаке звука созвучен современным представлениям о необходимости активного начала звучания.

Для развития интонации Карузо использовал различные упражнения, в том числе пение гамм и арпеджио в разных тональностях. Особое внимание Э.Карузо уделял артикуляции согласных звуков. Он добивался четкости и ясности произношения, не перегружая артикуляционный аппарат [3].

Для развития артикуляционной гибкости он использовал скороговорки и упражнения на сочетание согласных и гласных.

Сравнивая вокальную технику Карузо с техникой других выдающихся певцов его времени, таких как Тито Руффо или Федор Шаляпин, можно отметить как общие черты, так и индивидуальные особенности. Все они обладали мощным и красивым голосом, но каждый имел свой неповторимый тембр и манеру исполнения [4].

Таким образом, вокальная техника Энрико Карузо была результатом многолетних упорных тренировок и глубокого понимания природы звука. Его опыт остается актуальным и сегодня, вдохновляя новые поколения певцов.

Предлагается несколько упражнений, которые могут помочь развить вокальную технику и дыхание:

Упражнение 1 «Защита голоса». Встаньте непринужденно, расслабьте плечи и разомните челюсти. Сделайте глубокий вдох через нос, представляя, что вы втягиваете воздух из задней части горла в легкие. Затем медленно выдохните, стараясь, чтобы ваш голос звучал ровно, как будто вы прочищаете горло, укрепляя диафрагму.

Упражнение 2 «Отрывание от стены». Встаньте спиной к стене на расстоянии вытянутой руки. Глубоко вдохните через нос, наполняя легкие воздухом и одновременно сокращая диафрагму. Медленно выдохните через рот, как будто отталкиваете стену от себя. Повторите несколько раз, сосредоточившись на контроле дыхания и укреплении диафрагмы.

Упражнение 3 «Шумовая отдача». Встаньте прямо и глубоко вдохните через нос. Равномерно выдыхайте через рот, издавая тихий звук «сссс», когда выпускаете воздух из легких. Сохраняйте темп и звук на протяжении всего процесса выдоха. Упражнение улучшает способность контролировать поток воздуха и обеспечивает плавный и равномерный поток воздуха при пении или разговоре.

Упражнение 4 «Свеча». Поставьте свечу примерно в 30 сантиметрах от своего лица. Старайтесь говорить, не задувая пламя свечи. Упражнение улучшает контроль над воздушным потоком и помогает поддерживать постоянный приток воздуха во время вокализации или пения.

Упражнение 5 «Растягивание». Для начала расслабьте плечи и примите вертикальное положение. Глубоко вдохните через нос, задействуя диафрагму, чтобы набрать как можно больше воздуха. Медленно выдохните через рот, представляя, как задерживаете дыхание, как будто произносите длинный ответ. Выполняют упражнение без каких-либо дополнительных усилий. Данное упражнение помогает развить сопротивление дыханию и повышает вашу способность сохранять длительное дыхание во время пения.

Упражнение 6 «Тремя ритмами». Нужно сделать глубокий вдох через нос и выдох через рот в трех различных ритмах. Начните с трех коротких ритмов, затем двух средних и завершите одним продолжительным. Повторите последовательность, снова начав с трех коротких ритмов. Данное упражнение помогает контролировать поток воздуха и экспериментировать с различными ритмами во время пения.

Упражнение, известное как «крест продолжение», предполагает, что вокалист твердо ставит правую ногу на пол, сгибает ее в колене и ставит левую ногу на скамеечку для ног или стул. Делается глубокий вдох через нос, затем медленно выдох через рот, визуализируя, как воздух течет от правой ноги через туловище к левой стороне тела. Для

выполнения упражнения повторяется процесс, чередуя движения ног. Упражнение предназначено для того, чтобы улучшить способность глубоко дышать и укрепить диафрагму.

Важно отметить, что перед выполнением любых вокальных дыхательных упражнений необходимо разогреть мышцы, особенно мышцы тела и горла, чтобы предотвратить возможные травмы. Кроме того, рекомендуется выбирать упражнения, соответствующие текущему уровню подготовки и опыту пения. Тем, кто только начинает заниматься вокалом, рекомендуется начинать с более простых упражнений, направленных на развитие правильной техники дыхания и управления воздушным потоком. И наоборот, люди, имеющие опыт пения, могут перейти к более сложным упражнениям, направленным на развитие вокальных способностей. Не стоит забывать, что вокальное дыхание является основой любого вокального исполнения. Поэтому важно посвятить время и усилия овладению этим навыком.

Также необходимо выполнять артикуляционную гимнастику и вокальные упражнения для развития артикуляционного аппарата и дикции:

- упражнение «Пасть льва» – зевка с закрытым ртом;
- упражнение «Маляр» – расслабленным языком в виде лопатки достать до мягкого нёба и вернуться к верхним альвеолам (основы нижних и верхних зубов);
- движение челюсти вперед – назад, вниз до максимальной точки.

Упражнение, направленное на развитие артикуляции, дикции и наработки умения правильно произносить звук «th» во время исполнения песен на английском языке – book look took and shook – little bit sit – three think thank thorn.

Упражнение, направленное на правильную дикцию и артикуляцию, стойкое вибрато, равенство гласных – Hey everybody! Get on up and dance!!

Таблица 1. Вокальная техника и артикуляция [7]

Элемент вокальной техники	Описание	Важность для четкости и выразительности	Упражнения и рекомендации
Дыхание	Основа звукообразования. Обеспечивает силу, длительность и плавность звучания.	Дает возможность контролировать громкость, длительность звуков, создавать динамические оттенки.	Диафрагмальное дыхание, упражнения на длительность выдоха, дыхательные упражнения с сопротивлением.
Резонанс	Усиление и окрашивание звука.	Определяет тембр голоса, делает звучание богатым и полным.	Вокализы на разных гласных, упражнения на развитие верхних и нижних резонаторов.
Артикуляция	Формирование звуков речи.	Обеспечивает четкость произношения, понятность текста.	Артикуляционная гимнастика, скороговорки, упражнения на четкое произношение согласных.
Атака звука	Начало звучания.	Влияет на чистоту и точность интонации,	Упражнения на мягкую и твердую

		создает различные оттенки звучания.	атаку, на различные типы атаки (легато, стаккато).
Кантилена	Плавная, непрерывная мелодия.	Создает выразительность, эмоциональность исполнения.	Мелодические линии, легато, упражнения на плавность переходов между звуками.
Интонация	Точность высоты звуков.	Обеспечивает музыкальность исполнения, передает эмоциональный смысл произведения.	Упражнения на развитие музыкального слуха, пение гамм и интервалов.
Интенсивность звука	Сила звука.	Создает динамические оттенки, дает подчеркнуть важные моменты в произведении.	Упражнения на увеличение и уменьшение силы звука, динамические штрихи.
Тембр	Окраска звука.	Делает голос индивидуальным, выразительным.	Работа с резонаторами, упражнения на изменение тембра.
Гибкость голоса	Способность к быстрым изменениям высоты и силы звука.	Необходима для исполнения сложных музыкальных пассажей.	Мелизмы, пассажи, упражнения на подвижность голосовых связок.

Проанализировав массив научной литературы, в которой освещены основные артикуляционные предпосылки и особенности образования вокальной техники, и проведя наблюдение движений речевых органов у певцов, выяснено, что певческая речь по сравнению с невооруженным имеет ряд артикуляционных особенностей, обусловленных физиологическими предпосылками создания певческого голоса, особыми механизмами и приемами вокальных техник, призванных способствовать образованию мощного звучного голоса певца.

Артикуляционный аппарат человека рассматривают как сложную систему, состоящую из двух основных резонаторов: главного и грудного. В грудном резонаторе усиливаются нижние частоты звуков, голосу придается объем и бархатистость звучания. В главном резонаторе (постоянные и переменные надгортанные полости) непосредственно зарождаются и получают свое акустическое оформление звуки речи.

Дыхание, естественный процесс жизнедеятельности, в пении приобретает исключительный вес и новые функции. Помимо обеспечения жизнедеятельности организма, в певческой речи дыхание также служит предпосылкой образования звучного и мощного голоса. Для этого существуют различные дыхательные техники и техники. Среди четырех наиболее распространенных способов дыхания большинство исследователей вокала и певцов наиболее удачным считают костабдоминальный тип, который представляет собой грудобрюхое дыхание с преобладанием брюшного. Такой способ дыхания помогает обеспечить певца нужным количеством воздуха для порождения звука достаточной мощности, а также сэкономить силы во время пения. Разные органы артикуляционного аппарата имеют разное значение и функции для

процесса голосообразования. Одни из них, например глотка, не играют особой роли в порождении звучного мощного голоса, поэтому их положение преимущественно произвольное для каждого певца и выбирается ввиду удобства и комфорта. Другие органы, например гортань, язык, губы, способны существенно влиять на акустическое впечатление от произнесенного (пропетого) звука, поэтому важно контролировать малейшие изменения в настройках этих органов и влияние изменений их конфигурации на акустические признаки звуков.

Положение, конфигурация и движения речевых органов во время вокальной техники должны избираться путем экспериментальных занятий, индивидуально для каждого отдельного певца, учитывая его физиологические особенности, профессиональные умения и стиль исполнения. Навязывание неестественного искусственно созданного положения определенного артикулятора может испортить общее впечатление от голоса, негативно повлиять на его акустические качества – силу, тембр, лунность, – а также ухудшить дикцию и разборчивость певческой речи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Выгас И. С. Дыхание, резонанс, артикуляция как основные механизмы в структуре вокальной техники / И. С. Выгас // *Ratio et Natura*. – 2021. – № 2(4). – EDN JUIBDP.
2. Дорофеев А. Н. Энрико Карузо и основы техники пения / А. Н. Дорофеев // Развитие профессиональных компетенций в сфере музыкального исполнительства и педагогики: традиции и инновации : сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции в рамках III Всероссийского (с международным участием) конкурса концертмейстерского мастерства и ансамблевого исполнительства, Губкин, 14 ноября 2020 года. – Белгород: Белгородский государственный институт искусств и культуры, 2020. – С. 166-171. – EDN OUMNVK.
3. Марафьети М. Метод пения Карузо / М. Марафьети. – Санкт-Петербург: Лань, 2015. – 283 с.
4. Огороднов Д. Е. Комплексное музыкально-певческое воспитание (Работа по алгоритму). Методическая разработка для преподавателей ДМШ и школ искусств. М. 2019. 135 с.
5. Фучито С. Искусство пения и вокальная методика Энрико Карузо / С. Фучито, Дж. Бейер. – Санкт-Петербург: Композитор, 2004. – 175 с.
6. Jun. C.C., Peter W., Tejas P., Dhruv A., Gopala A. Articulatory Encodec: Vocal Tract Kinematics as a Codec for Speech. 2024. Pp. 1-12.
7. Charissa N. Extended vocal techniques in the institution: The Extended Vocal Techniques Ensemble at the Center for Musical Experiment at UCSD. *Journal of Interdisciplinary Voice Studies*. 2022. №7. p.137-162. doi.10.1386/jivs_00062_1
8. Suryati S. The Use of Growl Vocal Technique to Enhance Voice Quality in Singing Pop Songs. *Resital:Jurnal Seni Pertunjukan*. 2023. №24. Pp. 167-175. doi.10.24821/resital.v24i2.7934

REFERENCES

1. Vygass I. S. Dyhanie, rezonans, artikuljacija kak osnovnye mehanizmy v strukture vokal'noj tehniky / I. S. Vygass // *Ratio et Natura*. – 2021. – № 2(4). – EDN JUIBDP.
2. Dorofeev A. N. Jenriko Karuzo i osnovy tehniky penija / A. N. Dorofeev // *Razvitie professional'nyh kompetencij v sfere muzykal'nogo ispolnitel'stva i pedagogiki: tradicii i innovacii* : sbornik materialov Vserossijskoj nauchno-prakticheskoj konferencii v ramkah III Vserossijskogo (s mezhdunarodnym uchastiem) konkursa koncertmeisterskogo

- masterstva i ansamblevogo ispolnitel'stva, Gubkin, 14 nojabrja 2020 goda. – Belgorod: Belgorodskij gosudarstvennyj institut iskusstv i kul'tury, 2020. – Pp. 166-171. – EDN OUMNVK.
3. Maraf'eti M. Metod penija Karuzo / M. Maraf'èti. – Sankt-Peterburg: Lan', 2015. – 283 p.
 4. Ogorodnov D. E. Kompleksnoe muzykal'no-pevcheskoe vospitanie (Rabota po algoritmu). Metodicheskaja razrabotka dlja prepodavatelej DMSH i shkol iskusstv. M. 2019. 135 s.
 5. Fuchito S. Iskusstvo penija i vokal'naja metodika Jenriko Karuzo / S. Fuchito, Dzh. Bejer. – Sankt-Peterburg: Kompozitor, 2004. – 175 p.
 6. Jun. C.C., Peter W., Tejas P., Dhruv A., Gopala A. Articulatory Encodec: Vocal Tract Kinematics as a Codec for Speech. 2024. Pp. 1-12.
 7. Charissa N. Extended vocal techniques in the institution: The Extended Vocal Techniques Ensemble at the Center for Musical Experiment at UCSD. *Journal of Interdisciplinary Voice Studies*. 2022. №7. r.137-162. doi.10.1386/jivs_00062_1
 8. Suryati S. The Use of Growl Vocal Technique to Enhance Voice Quality in Singing Pop Songs. *Resital:Jurnal Seni Pertunjukan*. 2023. №24. Pp. 167-175. doi.10.24821/resital.v24i2.7934

Малисова Дарья Владимировна

доцент

ФГБОУ ВО «Уральская государственная консерватория

им. М. П. Мусоргского»

e-mail: dashapet@yandex.ru

Malisova Daria V.

Associate Professor

Ural State Conservatory named after M. P. Mussorgsky

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ НЕОРОМАНТИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ НА ПРИМЕРЕ РАБОТЫ ПИАНИСТА НАД ПРОИЗВЕДЕНИЯМИ Ф. ШОПЕНА

Аннотация. Целью статьи является анализ современных тенденций неоромантической интерпретации как модели фортепианно-исполнительского стиля. При работе пианиста над неоромантической интерпретацией приветствуется интеллектуальный подход, связанный с прочными знаниями об эстетике эпохи и стиле композитора, анализом нотного текста произведения с точки зрения музыкально-выразительных и исполнительских средств. Главенствует камерная трактовка произведений, которая обуславливает приверженность к исполнительским деталям, тонкой штриховой работе, интонационной точности. В качестве образцовой стилевой модели романтического музыкального искусства можно рассматривать творчество Ф. Шопена. На примере анализа исполнений Баллады № 2 Ф. Шопена Л. Обориным и А. Кобаяши выявлено, что наиболее показательной является содержательная интерпретация, которая достигается за счет внимания к интонационной работе, разработки динамического, метроритмического планов произведения, штриховой проработки, выстраивания драматургии в соответствии с эмоционально-чувственным компонентом стиля эпохи романтизма.

Ключевые слова: интерпретация, неоромантизм, исполнительский стиль, пианист, Ф. Шопен.

MODERN TRENDS OF NEO-ROMANTIC INTERPRETATION ON THE EXAMPLE OF THE PIANIST'S WORK ON THE WORKS OF F. CHOPIN

Abstract. The aim of the article is to analyze modern trends in neo-romantic interpretation as a model of piano performance style. When a pianist works on neo-romantic interpretation, an intellectual approach is welcomed, associated with a solid knowledge of the aesthetics of the era and the composer's style, analysis of the musical text of the work from the point of view of musical expressive and performing means. Chamber interpretation of works prevails, which determines commitment to performance details, fine stroke work, intonation accuracy. The work of F. Chopin can be considered as an exemplary stylistic model of romantic musical art. Using the example of the analysis of the performances of Ballade No. 2 by F. Chopin by L. Oborin and A. Kobayashi, it was revealed that the most indicative is the substantive interpretation, which is achieved through attention to intonation work, the development of dynamic, metro-rhythmic plans of the work, stroke elaboration, building dramaturgy in accordance with the emotional and sensual component of the style of the Romantic era.

Keywords: interpretation, neo-romanticism, performance style, pianist, F. Chopin.

Главной особенностью работы пианистов над интерпретацией во второй половине XX – начале XXI веков является применение моделей фортепианно-исполнительских стилей, которые подвергаются творческой интерпретации [1, с. 16]. Как правило, пианисты обращаются к разным стилевым тенденциям, и на протяжении творческого пути может преобладать определенное направление. В области неоромантической интерпретации современные отечественные пианисты отталкиваются от достижений Н. Нейгауза, С. Фейнберга, В. Софроницкого. Значительные достижения на этой основе сделаны А. Слободяник, М. Гринберг, Я. Флиером, Л. Обориным, Э. Гилельсом, С. Рихтером.

Неоромантизм как стилевое направление приобретает в исполнительском искусстве второй половины XX века новые качества. Устоявшиеся романтические средства усиливаются в исполнительской практике за счет введения новых приемов игры на фортепиано, поиска новых красок на инструменте. Нередко в интерпретациях акцентируется внимание на каком-то одном средстве музыкальной выразительности – показе разных регистров, широком диапазоне динамического развития, «игре» тембров и др. Кроме того, можно отметить смену концертной трактовки произведений на камерную. То есть в интерпретациях используется система исполнительских средств выразительности, характерная для камерных произведений: повышенное внимание к деталям, тонкая штриховая работа и другое. Манера исполнения крупными нюансами, черты симфонизации общего плана постепенно становятся менее востребованными, их сменяют филигранная нюансировка в разных средствах выразительности, детальная продуманность концепции произведения, тончайшая интонационная работа пианиста [2, с. 213]. Характерное для первой половины XX века интуитивное вживание в музыку при исполнении произведений композиторов-романтиков сменяется во второй половине столетия тяготением к большей интеллектуализации методов работы. При обращении к произведениям эпохи романтизма пианисты тщательно изучают художественную культуру и эстетику эпохи, музыкального стиля того времени, анализируют особенности стиля композитора и нотного текста. Такой подход к работе над интерпретацией накладывается на эмоционально-чувственный компонент неоромантического направления. При сохранении основы неоромантического стиля в него могут вноситься качества, типичные для других стилевых течений.

Свойственный романтизму акцент на национальном начале выводится рядом пианистов второй половины XX века на первый план. Данное явление стало ассоциироваться с новым исполнительским стилем – фортепианным фольклоризмом (термин Л. Гаккеля). Исполнительский неофольклорный стиль характеризуется появлением специфических исполнительских средств: это особое ощущение агогики, фольклорное интонирование элементов музыкального языка. Например, Л. Оборин демонстрирует яркое выделение национальной специфики в программах из произведений фольклорной тематики русских и зарубежных композиторов. А некоторые пианисты, такие как А. Наседкин, представляют неофольклорное стилевое направление в исполнительских интерпретациях произведений Ф. Шопена, Э. Грига, Ф. Листа. В XXI веке фортепианный фольклоризм получил большее распространение в педагогике, дал жизнь новым методическим комплексам (например, методика М. Валк-Фалк). В исполнительской практике данное явление встречается реже, однако оно может быть частью творческой интерпретации в неоромантическом стиле.

Создание неоромантической интерпретации является одним из главнейших умений современного пианиста. В качестве образцовой стилевой модели романтического музыкального искусства многие исследователи рассматривают творчество Ф. Шопена. Е.

И. Мордасова указывает, что изучение пианистами произведений Ф. Шопена позволяет в целом постигнуть стиль романтического пианизма, приобрести исполнительские навыки, которые являются необходимыми для интерпретации большинства произведений, созданных композиторами романтического направления в музыкальном искусстве [3, с. 9]. А. В. Семенова также подчеркивает, что включение произведений Ф. Шопена в педагогический репертуар необходимо для формирования всех профессиональных исполнительских навыков пианиста [4, с. 188]. При этом вопросы работы студента-пианиста над интерпретацией произведений Ф. Шопена еще недостаточно раскрыты в исследовательской литературе.

Собственную педагогическую систему Ф. Шопен выстраивал на главенстве музыкального образа, раскрытии идеи произведения, для реализации которых требуется понимание выразительных средств, а техническая сторона исполнения при этом выполняет подчиненную функцию. Данное качество метода Ф. Шопена подчеркивал С. Фейнберг, говоря о том, что техника пианизма композитора «настолько тесно связана с содержанием его сочинений — с развитием музыкального замысла, что все трудности как бы заложены в самом художественном образе» [5]. Поэтому включение изучения творчества Ф. Шопена в современный педагогический процесс позволяет избежать одну из тенденций в области современного фортепианного исполнительства, связанную с главенством рационального, интеллектуального начала, так как значительный приоритет данного направления блокирует другие важные подходы фортепианного исполнительства. Кроме того, педагогические принципы Ф. Шопена связаны с развивающим обучением, в основу которого положена актуализация самостоятельности и творческой инициативности учеников. По заключению Г. Цыпина, такой принцип является верным направлением «к собственной, не регламентированной извне интерпретации музыки» [6, с. 173]. Указанные особенности творческого метода Ф. Шопена проецируются и на исполнительскую интерпретацию его произведений.

В процессе интерпретации пианистам порой очень трудно передать одухотворенность шопеновской ритмики, а также добиться нужной гибкости фраз, естественной орнаментальности мелодий, тесно связанных с национальным колоритом. При исполнении произведений Ф. Шопена и их отдельных фрагментов перед пианистом довольно часто встает сложная задача воспроизведения танцевальной метроритмики, особенно в его мазурках. Подлинная шопеновская ритмика заключается в традициях народного исполнительского искусства. История пианизма знает примеры, когда исполнители танцев Ф. Шопена сводили игру к расцветиванию капризных изменений темпа, к оттяжкам некоторых долей такта, внезапным паузам, несинхронным исполнением мелодии и баса. Подобные приемы не показывают истинных особенностей ритмического своеобразия произведений Ф. Шопена, не должны они использоваться и при работе современного пианиста над неоромантической интерпретацией произведений других композиторов.

Интерпретатору сочинений Ф. Шопена требуется хорошее знание стиля композитора, чтобы правильно выбрать нужные варианты фразировки, динамических нюансов, точный темп. Все исполнительские нюансы должны быть точно связаны с романтическим стилем музыки, с опорой на классическую основу, с замыслом и содержанием конкретного произведения.

Показательно следующее высказывание М.С. Воскресенского об исполнении сочинений композитора: «Шопена очень трудно играть, потому что его романтическая душа, наполненная поэзией, свободой музыкальной мысли, была в то же время воспитана в классическом духе» [4, с. 187]. Л. Оборин обращал внимание своего ученика, М.С. Воскресенского, на совершеннейший вкус польского композитора, указывая, что «только

искренность, чистота души и отсутствие своих „придумок“ могут дать возможность выразительно сыграть Шопена. Иначе неизбежно возникает одно из двух отклонений: или в пошлую сентиментальность, или в фальшивый пафос. Шопен строго наказывает исполнителя с “псевдочувствами”, и публика сразу это слышит. Может быть, поэтому истинных шопенистов на свете очень мало, даже среди великих...» [7].

Степень следования интерпретатором указаниям композитора, представленным в нотном тексте, может быть различной. Точное выполнение всех ремарок способствует максимальному раскрытию авторского замысла. А привнесение некоторых корректив может добавить в интерпретацию творческое видение. Важным условием в таком случае является то, чтобы незначительные преобразования (например, в динамическом, темповом, ритмическом планах) не вступали в конфронтацию с замыслом композитора. Обращаясь к произведениям Ф. Шопена, можно отметить, например, некоторые вольности по сравнению с авторским текстом, особенно на метроритмическом уровне, пианиста Т. Лешетицкого. Его интерпретации получали разную оценку. В настоящее время среди основной тенденции неоромантической интерпретации стоит указать на недопустимость искажения авторского оригинального текста.

Так как Ф. Шопен подчеркивал, что в исполнении должно центральное внимание удаляться раскрытию музыкального образа, то интерпретация сочинений композитора требует эмоциональной гибкости, творческого мышления, развитого воображения. Поэтому недопустимо опираться при исполнении произведений Ф. Шопена только на рациональное начало. Эту мысль подчеркивали в своих высказываниях такие талантливые интерпретаторы Ф. Шопена как Л. Оборин, Г. Нейгауз.

Обратимся к особенностям интерпретации Баллады № 2 Ф. Шопена. Форма произведения основана на чередовании двух тем, в результате которого образуются пять разделов. Сначала две темы сопоставляются, а затем развитие строится на их сближении, при этом противоречие между темами сохраняется. Все драматургическое развитие направлено к коде. В балладе можно отметить черты сонатной формы, однако традиционное соотношение главной темы с побочной оказывается нарушено (главная - пассивна, побочная – активна), а разработка отсутствует. В качестве примеров рассмотрим интерпретации баллады в исполнении советского и российского пианиста Льва Оборина (1907-1974) и современной японской пианистки Аими Кобаяши (род. 1995).

Лев Оборин исполняет первую тему в сдержанном движении, рельефно выделяя верхний голос фактуры. При этом пианист остается в рамках тихих динамических нюансов. Первая тема баллады звучит, как и указано у Ф. Шопена, в пол голоса (*sotto voce*): по сравнению с последующими музыкальными градациями начало произведения воспринимается в динамическом нюансе *pianissimo*. На протяжении всего первого проведения темы Л. Оборин придерживается придельной ровности звуковедения и единства темпа. Все эти исполнительские средства в купе создают повествовательное начало. Отдельно следует выделить в интерпретации Л. Оборина арпеджированный пассаж, который соединяет первую тему со второй: пианист исполняет его совершенным *legato*, свойственным лучшим кантиленным темам Ф. Шопена, что ярко выделяет этот момент. Тем ярче воспринимается контраст страстно-патетической второй темы, которая словно обрушивается на слушателя, поражая своей стремительностью и мрачным драматизмом. Драматургию Баллады № 2 Л. Оборин выстраивает на выявлении контрастов между двумя темами, которые он обособляет.

В беседе с современным пианистом П. Дмитриевым об исполнении Ф. Шопена композитор Владимир Матецкий высказал следующую мысль: «Психологической доминантой старых исполнителей... является тишина, и их музыка рождается, как бы прорастая из тишины. Поэтому особенно ценны в Шопене старых артистов градации на

уровне *piano* — *pianissimo*, проявляющиеся на фоне зыбкого и пластичного музыкального времени» [4, с. 188]. На главенство в исполнительском стиле Ф. Шопена негромких звучностей указывали еще его современники, этому подходу следовали и интерпретаторы XX столетия. Выполненная Л. Обориным трактовка Баллады № 2 учитывает указанную особенность. В этом плане неоромантическая интерпретация должна следовать внутренней логике развития музыкального образа произведения, а также отвечать исполнительскому стилю самого композитора. Яркая сила звука, эффектная бравурность являются частью неоромантической интерпретации, но использование этих качеств должно быть уместным. В противном случае, громкая и быстрая игра создает впечатление ложной содержательности.

В исполнении Аими Кобаяши первая тема Баллады № 2 Ф. Шопена звучит в более оживленном темпе, в этой интерпретации ощущается именно внутреннее движение музыки, а постепенное развертывание повествовательного начала, как у Л. Оборина, отсутствует. У А. Кобаяши на первый план выходит особая лиричность, проникновенность которой создается за счет легкости звукоизвлечения и выделения верхнего голоса. В тактах 20-22 А. Кобаяши совершает значительное агогическое замедление, после которого снова входит в темп при указании на *pianissimo*. Вторая тема у пианистки звучит драматично, но не на столько сокрушительно, как у Л. Оборина. А. Кобаяши рельефно проводит все тематические элементы в партиях правой и левой рук. На протяжении баллады первая и вторая темы сопоставляются, иногда можно услышать моменты их сближения. Примечательно, что в заключительных тактах коды после сокрушительного аккорда двойной доминанты с пониженной квинтой А. Кобаяши оставляет педаль, и повторение ноты *a* в унисонной фактуре звучит на фоне предыдущей гармонии. А Л. Оборин снимает педаль после аккорда двойной доминанты с пониженной квинтой, благодаря чему повторение ноты *a* звучит особенно одиноко и скорбно. Отказывается Л. Оборин, в отличие от А. Кобаяши, и от приема *arpeggiato* в заключительной каденции, что позволяет русскому пианисту избежать какой-либо сентиментальности в окончании баллады.

Важным качеством интерпретации Л. Оборина является тонкая интонационность, когда даже секундовые и терцовые интонации, характеризующие первую тему баллады, наполнены у пианиста особой содержательностью. Интонационная направленность сочетается у Л. Оборина с мягкими выделениями, подчеркиваниями отдельных нот и долей такта, что сообщает тематизму большую выразительность. При всех достоинствах интерпретации А. Кобаяши, в ее исполнении подобная интонационность отсутствует. Не хватает молодой пианистке и осознанной связи между отдельными фрагментами Второй баллады Ф. Шопена.

На основании проведенного исследования можно сделать следующие выводы. Современная неоромантическая интерпретация базируется на интеллектуальном подходе, представленном прочными знаниями пианиста об эстетике эпохи и стиле композитора, анализом нотного текста. При этом пианисту следует отталкиваться от художественного образа музыкального произведения, находя баланс между эмоционально-чувственным и техническим компонентами. Главенствует камерная трактовка произведений, которая обуславливает приверженность к исполнительским деталям, тонкой штриховой работе, интонационной точности. На примере подхода к исполнению произведений Ф. Шопена было показано, что содержательность интерпретации зависит от уровня интонационной работы пианиста, разработанности динамического, метроритмического планов произведения, штриховой проработки, выстраивания драматургии. Л. Оборин и А. Кобаяши представляют разные подходы к исполнению Баллады № 2 Ф. Шопена, каждый из которых самоценен.

ЛИТЕРАТУРА

1. Драч Н. Г. Основные стилевые тенденции в отечественном фортепианном искусстве второй половины XX века: автореф. дисс. ... канд. иск. – Саратов, 2006. – 25 с
2. Бажанов Н. С. Современное фортепианное исполнительское искусство: направления и тенденции развития // Вестник КемГУКИ. – 2012. № 21. – С. 211-220.
3. Мордасова Е. И. Творческое наследие Ф. Шопена в теории и практике преподавания музыки: автореф. дисс. ... канд. пед. наук. – М., 2011. – 29 с.
4. Семенова А. В. Роль Шопена в искусстве советских и российских исполнителей (вторая половина XX века) // Отзвуки Шопена в русской культуре / Отв. ред. Н.М. Филатова. — М.: Индрик, 2012. – С. 182-190.
5. Фейнберг С. О Шопене. – URL: <http://musicschool2.ru/shopen/feinberg-shopen/104-s-fejnberg-o-shopene.html> (Дата обращения: 3.08.2024)
6. Цыпин Г. М. Обучение игре на фортепиано. – М.: Просвещение, 1984. – 176 с.
7. Воскресенский М.С. Мой Шопен... // Российский музыкант. – 2010. – № 4 (1278). – URL: <http://rm.mosconsv.ru/?p=2719> (Дата обращения: 3.08.2024)

REFERENCES

1. Drach N. G. Osnovnye stilevye tendencii v otechestvennom fortepiannom iskusstve vtoroj poloviny XX veka: avtoref. diss. ... kand. isk. – Saratov, 2006. – 25 p
2. Bazhanov N. S. Sovremennoe fortepiannoe ispolnitel'skoe iskusstvo: napravlenija i tendencii razvitija // Vestnik KemGUKI. – 2012. № 21. – Pp. 211-220.
3. Mordasova E. I. Tvorcheskoe nasledie F. Shopena v teorii i praktike prepodavanija muzyki: avtoref. diss. ... kand. ped. nauk. – M., 2011. – 29 p.
4. Semenova A. V. Rol' Shopena v iskusstve sovetskih i rossijskih ispolnitelej (vtoraja polovina XX veka) // Otvuki Shopena v russkoj kul'ture / Otv. red. N.M. Filatova. — M.: Indrik, 2012. – Pp. 182-190.
5. Fejnberg S. O Shopene. – URL: <http://musicschool2.ru/shopen/feinberg-shopen/104-s-fejnberg-o-shopene.html> (Data obrashhenija: 3.08.2024)
6. Cypin G. M. Obuchenie igre na fortepiano. – M.: Prosveshhenie, 1984. – 176 p.
7. Voskresenskij M.S. Moj Shopen... // Rossijskij muzykant. – 2010. – № 4 (1278). – URL: <http://rm.mosconsv.ru/?p=2719> (Data obrashhenija: 3.08.2024)

Лифинцева Ольга Владимировна
преподаватель кафедры дирижирование академическим хором
ФГБОУ ВО «Государственный музыкально-педагогический институт
им. М.М. Ипполитова-Иванова»
e-mail: olga.lifintseva@vk.com

Lifintseva Olga V.
Lecturer of the Department of Conducting the Academic Choir
State Musical Pedagogical Institute
named after M.M. Ippolitov-Ivanov

«БЕСЫ» МИХАИЛА БРОННЕРА: К ПРОБЛЕМЕ АНАЛИЗА ХОРОВОГО ПИСЬМА

Аннотация. Статья посвящена исследованию хоровой композиции «Бесы» московского композитора Михаила Броннера (род. 1952). М. Броннер - истинный наследник лучших классических традиций русской композиторской школы, сумел проявить в своем творчестве яркую художественную индивидуальность и высокий профессионализм, автор уникальных сочинений для детского хора.

Для репрезентации формирования основных аспектов хорового письма композитора автор статьи проводит анализ хоровой композиции «Бесы» на стихи А.С. Пушкина (2023). Хор трактуется автором исследования как квинтэссенция, результат всего хорового наследия композитора, которое пополняется и по сей день. Сочинение рассматривается с точки зрения образно-смысловой драматургии и строения композиционных приемов. Автор анализирует поэтический источник, рассматривает музыкально-драматургические и музыкально-композиционные принципы индивидуального хорового стиля композитора, раскрывает авторскую интерпретацию голосов детского хора с точки зрения образной функциональности в контексте хорового действия и архитектоники хоровой композиции в целом.

По результатам исследования сделаны выводы о художественных идеях и свойствах хорового письма композитора, а также об особенностях театрального мышления в контексте хоровых произведений М. Броннера.

Ключевые слова: М. Броннер, современная музыка, хоровая музыка, русская поэзия, А.С. Пушкин, хоровая композиция, детский хор.

"BESI" BY MICHAEL BRONNER: TO THE PROBLEM OF ANALYSIS OF CHORAL WRITING

Annotation. The article is devoted to the study of the choral composition "Besi" by Moscow composer Mikhail Bronner (1952). M. Bronner is a true heir to the best classical traditions of the Russian school of composition, managed to demonstrate in his work a bright artistic individuality and high professionalism, author of unique compositions for children's choir.

To represent the formation of the main aspects of the composer's choral writing, the author of the article analyzes the choral composition "Besi" based on the poetry of A.S. Pushkin (2023). The choir is interpreted by the author of the study as the quintessence, the result of the composer's entire choral legacy, which continues to grow to this day. The composition is examined from the point of view of figurative and semantic dramaturgy and the structure of compositional techniques. The author analyzes the poetic source, examines the musical-dramatic

and musical-compositional principles of the composer's individual choral style, reveals the author's interpretation of the voices of the children's choir from the point of view of figurative functionality in the context of choral action and the architecture of the choral composition as a whole. Based on the results of the study, conclusions were made about the artistic ideas and properties of the composer's choral writing, as well as about the features of theatrical thinking in the context of M. Bronner's choral works.

Keywords: M. Bronner, modern music, choral music, Russian poetry, A.S. Pushkin, choral composition, children's choir.

Современная музыка для детского хора всё более и более отходит устоявшихся традиций советского периода, где преобладали песенные жанры. Во второй половине XX века в песенных жанрах работали В.И. Мурадели, А.Г. Новиков, А.И. Пирумов, Г.В. Свиридов, Д.Д. Шостакович и многие другие авторы. Разные композиторы современности и сейчас пишут произведения для детского хора, следует отметить, что диапазон жанров за первую четверть XXI века был серьёзно расширен. Сейчас композиторы поручают детскому хору исполнения сочинений в самых разных жанрах: от небольших циклов миниатюр, до крупных кантатно-ораториальных жанров, и даже хоровых опер. Один из наиболее ярких представителей современной композиторской школы, постоянно работающий в сфере детской хоровой музыки, московский композитор Михаил Броннер.

М. Броннер на протяжении многих лет пишет сочинения для детских коллективов разных жанрах. От игровых и шуточных, такие как «Лимерики» на стихи Э. Лира, «Вредные советы» на стихи Г. Остера (1993), «Гадания по различным частям тела» на стихи Г. Остера¹; до глубоко драматических и философских опусов, где композитор затрагивает и озвучивает совсем «не детские» философские проблемы.

Его перу принадлежат «Stabat Mater» (1993) для детского хора, голоса и камерного оркестра; «Из русской поэзии» концерт для детского хора а cappella на стихи Пушкина, Дельвига, Баратынского (1996); «Крестовый поход детей» для детского хора, органа и камерного оркестра (2009), «Душа хотела б стать звездой» (памяти Александра Пономарёва) пять стихотворений Фёдора Тютчева для детского хора и солирующего фортепиано (2018); «Дети пишут Богу» для детского хора и камерного оркестра (2021).

М. Броннер умеет работать с разными текстами и языками, чувствует мелодику русской и зарубежной поэзии, а также обращается к неупотребляемым и мертвым языкам (идиш, латынь), но всегда мыслит музыкальностью языка, воплощая композиторские идеи посредством разных, подчас непростых, вокально-интонационных и ритмических решений.

М. Броннер прекрасно работает с детскими тембрами, точно оперирует физическими возможностями неокрепших голосов, предельно звучание партитуры, применяет разнообразные средства музыкальной выразительности, что в конечном итоге помогает поручать хору сложные вокально-технические задачи, воплощать глубокие философские замыслы композитора. Часто эти замыслы сопряжены с воплощением русской поэзии. Сквозь призму детских голосов композитор омузыкаливает страницы русской классической поэзии в концерте «Из русской поэзии» на стихи Пушкина,

¹ Обратим внимание, что многие сочинения переработаны композитором для разных составов исполнителей, так «Лимерики», написанные композитором в 2004 году для детского хора и фортепиано, в 2012 году обрели новое инструментальное сопровождение в тембрах клавесина, саксофона, ударных и камерного оркестра, в сопровождении которых и обрели более широкую известность. «Вредные советы» - сочинение для детского хора и фортепиано 1995 года, в 2013 году переосмыслено композитором в сопровождении камерным оркестром. Цикл «Вредные советы» в дальнейшем лёг в основу детской оперы с одноименным названием, опера была поставлена в 2021 году в Московском Государственном академическом Детском музыкальном театре имени Н. Сац.

Дельвига, Баратынского, в цикле Пять стихотворений Фёдора Тютчева «Душа хотела б стать звездой».

Примером яркого воплощения поэзии А.С. Пушкина является хор «Бесы» для детского хора и фортепиано. Премьера сочинения состоялась в рамках концерта детской хоровой школы «Весна» имени А.С. Пономарева 24 января 2024 г. силами детского хора «Весна» под управлением художественного руководителя и дирижера коллектива Надежды Авериной. Партию фортепиано исполнил Василий Заболотный.

Обращение композитора к одноимённому стихотворению «Бесы» (1830) не является чем-то уникальным, но представляет нам новое, развёрнутое прочтение давно знакомой мистической поэзии А.С. Пушкина². Многие современные хоровые композиторы обращались к этому литературному источнику, один из самых известных хоров с одноименным названием принадлежит перу Юрия Фалика, однако опус петербургского мастера предназначен для смешанного хора.

Стихотворение «Бесы» написано четырёхстопным хореем, состоит из семи строф (по восемь строк в каждой). В нем повествуется о том, как конная упряжка с ямщиком и ездоком-«барином» заблудилась в метель в чистом поле. Замкнутость стихотворной формы подчёркивается текстовыми повторами четырёх строк в начале, середине и конце текста:

*Мчатся тучи, вьются тучи;
Невидимкою луна
Освещает снег летучий,
Мутно небо, ночь мутна.*

Мистическая картина глухой темной ночи, темнота, в которой не отличить «пня» от «волка», окутывает героев. Каждому герою стихотворения бесы представляются по-своему: ямщик видит то «сказочного» беса, то оборотня, перекидывающегося «искрой малой», барину же мнятся бесплотны «духи», чьи действия пугающе и непонятны, надрыдают сердце жалобными визгами и воями. Автор не дает понять, реальны ли мистические события, разворачивающиеся этой тяжелой ночной дорогой, или же, всё это фантазия героев. Кроме того, остается не ясным, почему упряжка сбилась с дороги и что ждёт героев впереди, таким образом автор подчёркивает смысловую открытость финала.

Исследователь-пушкинист Н.Я. Эйдельман (1930-1989) и литературовед В.И. Порудоминский (1928) в сопроводительном тексте к «Болдинской осени» называют «тревожным» соседство стихотворения «Бесы» с ещё более наполненным тоской стихотворением «Элегия» [1]. Тревожность эта, по-видимому, связана предстоящей женитьбой А.С. Пушкина. Обеспокоенность будущим, предчувствие вмешательства разрушительных злых сил в судьбу поэта – всё это находит отражение и мистическое воплощение в поэзии.

М. Броннер, как тонко чувствующий поэзию мастер, точно следует за фабулой стихотворения А.С. Пушкина. Повторяемость, как принцип архитектуры поэтического текста, находит отражение в музыкальной форме рондо, достаточно редкой в хоровой музыке. Конечно, музыкальный текст каждого эпизода вариантен. Сам рефрен, функцию которого выполняет первоначальное построение, также претерпевает изменения в отношении ритмических и тембровых параметров, а его гармонический план остается неизменным. Композитор обрамляет эпизоды видеоизменяемым лейтмотивом. Благодаря

² Напомним, что стихотворение А.С. Пушкина относится к периоду первой Болдинской осени (31 августа – 5 декабря 1830) поэта из-за объявленного холерного карантина. За это время поэт завершил работу над «Евгением Онегиным», циклами «Повести Белкина» и «Маленькие трагедии», были написаны поэма «Домик в Коломне», 32 лирических стихотворения и другие сочинения.

достаточно высокой тесситуре (для детского голоса)³ лейтмотив всегда звучит пронизывающе и ярко, независимо от динамики и тембровых решений конкретного эпизода.

Упомянутую ранее форму рондо можно представить следующей схемой: *A-B-A1-C-A2-D-A3*, где *A* представляет собой рефрен и его вариантные виды, а *B*, *C*, *D* – разноплановые эпизоды, из которых *D* – кульминационный раздел.

Особенности композиторского решения в сочинении – разнообразие фактурных и тембровых решений хорового звучания. С этих позиций рассмотрим сочинение подробнее.

Масштабный хор «Бесы» написан композитором с сопровождением фортепиано, и ударных инструментов (треугольник, бубенцы). Картина открывается небольшим вступлением, едва слышно вступают бубенцы, подобно пока где-то далеко проезжающей лошадиной упряжке. Композитор звукоизображает далекие звуки крупными длительностями (половинные с точкой и далее на уменьшение – половинные и т.д.). Хор же, на фоне сопровождения, звукоизображает завывающий ветер, шипящими сонористическими *glissando*⁴. Картину ветров дополняет партия фортепиано, не имеющая полноценной мелодической линии: наложение дуольного движения в низких голосах фортепианной фактуры на триольное в верхних, – создает фоновое тревожное состояние для вступления хора в рефрене. Такое ритмическое изложение фортепианной партии будет возвращаться в этом виде каждый рефрен, обращая слушателя в состояние тихой тревожности.

Первый рефрен представлен в прозрачной фактуре. Мелодия четырехголосного детского хора поручена партии первых сопрано. Мелодическая линия движется восьмыми длительностями, в изложении преобладает поступенное движение с редкими скачками на широкие интервалы (малые септимы, сексты, чистые квинты). Такое «гладкое» изложение основной мелодической линии рефрена должно быть связано с общей структурой хоровой звучности раздела, выдержанной в пастельной палитре залигованных крупных длительностей сопровождающих голосов, без острых включений. Тем ярче на этом фоне звучат пронизывающие лейтинтонации, изложенные острыми ритмическими фигурами практически на единой звуковысотности (*e*), с использованием триолей, синкопированных групп, межтактовых лиг.

Контрастный первый эпизод (*B*) разрывает предшествующую прозрачную фактуру аккордовым изложением, более плотной фактурой и контрастной, громкой звучностью: «Эй, пошёл, ямщик!» – с возгласом вступают в октавный унисон крайние голоса хора, роль же ямщика отдана средним голосам – вторым сопрано и первым альтам: «Нет мочи: коням, барин, тяжело; вьюга мне слипает очи; все дороги занесло; хоть убей, следа не видно...». Таким образом эпизод в части хоровой звучности представляет собой своеобразную полифонию пластов. Аккомпанемент раздела частично дублирует мелодические линии, частично изложен яркими кластерными аккордами. Например, в проведениях мелодической линии средних голосов, реплики ямщика дублируются в верхних звуках фактуры, а нижняя изложена короткими кластерами с частыми паузами. Тревожная напряженность выливается в звуковой шквал в дальнейшем, видоизменяются полифонические пласты: обе партии сопрано с *divisi* изложены в аккордовой фактуре в тесном расположении, имитируют бубенцы («Дон-дин дон-ди-да-дон») повторяющейся группой мелких восьмых длительностей с дроблением шестнадцатыми на четвертой доле в размере 5/8, острое звучание подчеркивается автором штрихом *staccato*; партия же альтов изложена в октавном унисоне крупными длительностями, здесь впервые

³ Кроме того, e^2 – переходная нота детского голоса, самой природой голоса заложено её напряженное звучание.

⁴ Ремарка композитора «Подражаю шуму ветра и вьюги».

появляются мистические видения ямщика в образе бесов: «Посмотри: вон, вон играет, дует, плюёт на меня...». И действительно, такие фактурные решения наслаиваясь, перетекая из одного в другое, наращивают эмоциональную вовлеченность слушателя, нагнетают, всё больше и больше заполняют пространство громким, плотным фактурным звучанием, вырисовывая жуткие мистические образы.

И вдруг, контрастный рефрен, с уже знакомой нам прозрачной фактурой, несколько видоизменённый (мелодическая линия отдана другим голосам), но по-прежнему возвращает слушателя в умиротворенное, созерцательное состояние. Вот острый лейтмотив прозвучал в партии первых сопрано. Этот контрастный прием композитор применит еще несколько раз.

Последующий эпизод (С) отличается тоже контрастной, но уже тихой звучностью. Яркие текстовые фрагменты поручены партии вторых сопрано (с *divisi*): «Вьюга злится, вьюга плачет...» – острые акцентированные восьмые длительности, составленные из диссонансных созвучий, звучат в динамике *fortissimo*. Остальные же партии в динамике *piano* имитируют шум вьюги и ветров, крайние голоса – шипящими сонористическими *glissando* без определенной звуковысотности, первые альты – непрерывным секундовым ходом *es-f*, так же с небольшим *glissando* между звуками. В дальнейшем текстовые реплики, вырисовывающие картину мистических видений героев, появляются и в крайних голосах, а сонористические эффекты будут переданы средним голосам. Таким образом выстраивается музыкальная ткань, в которой постоянно меняются роли ведущих и звукоизображающих партий, но непрерывной и неизменной остаётся картина всепоглощающей, обволакивающей вьюги, которая не имеет начала и конца.

Следующий раздел (А2) не претерпевает особенных изменений. На что стоит обратить внимание, так это на уплотнение фактуры хора, все партии задействованы в литературном повествовании: «кони снова понесли, колокольчик дин-дин-дин...» – на движении построены и хоровые партии, здесь и поступенные витиеватые секундовые ходы и интонирование на единой звуковысотности, как имитация звона колоколов. Включение всех хоровых партий в повествование, уплотнение фактуры, подготавливает насыщение музыкального пространства кульминационного раздела.

Фактурное уплотнение кульминационного эпизода (D) композитор достигает за счёт *tutti* хора, укрупнения длительностей, здесь колокольцы в хоровой имитации преобразуются практически в тревожный колокольный набат («Дон-дин-дон!») на акцентных половинных длительностях, которые «собираются» от нижних голосов к верхним, как стихийный шквал ветра. Мистические картины «Домового ли хоронят, ведьму ль замуж выдают?» – вырисовываются в указанной фактуре. При взгляде в нотный текст, «пустые», широкие расположения аккордов, с использованием крайних диапазонов детских голосов, должны звучать прозрачно и форсировано, но в реальности эта вертикаль заполняет собой всё звуковое пространство кульминационного раздела.

Казалось бы, масштабная кульминация уже состоялась, но автор усиливает впечатление уже знакомым нам расширением (см. эпизод В) с применением дробления восьмых долей («Дон-дин дон-ди-да-дон»), но меняет литературный текст на повторяющиеся в стихотворении строфы «Мчатся тучи, вьются тучи...». Таким образом, как и в поэтическом источнике хора, возникает завершенность музыкальной формы. Кульминационное развертывание, достигшее своего предела, вдруг прерывается внезапным *Meno mosso* и хоральным эпизодом *a cappella* прямо среди предложения: «...визгом жалобным и воем надрывая сердце мне...» – завершается кульминационный раздел в контрастной тихой звучности.

Заключительный рефрен (А3) покажет нам несколько проведений лейтмотива, уже не так разрывающих фактуру, в динамике *piano*, остро, но уже с ощущением растворения в

фоном музыкальном пространстве. Шипящие glissando, попеременно проходящие в разных хоровых партиях, звучащие всё тише и тише, растворяют мистическую картину хора в тишине.

Хор «Бесы» – яркий пример позднего творчества композитора Михаила Броннера, квинтэссенция всего предшествующего опыта хорового письма автора. Самая тонкая и чистая сущность авторского стиля получила воплощение в необычайном мастерстве композитора в работе с хоровой фактурой. Основой произведения можно обозначить своего рода полифонию пластов, где есть партии повествующие – основные, а есть множество голосов сопровождающих, они могут быть представлены выдержанным хоральным звучанием, а могут быть насыщены сонористическими эффектами, но неизменным остаётся ощущение почти бесконечного видоизменяемого развертывания фактуры. Даже в кульминационном разделе кажется, что фактурная игра зашла так далеко, что детские голоса звучат уже на пределе, но композитор снова и снова находит инструменты для развертывания музыкальной фактуры, основанной на театральности композиторского мышления.

Отметим, что многие из идей, воплощённых композитором в опусе для детского хора «Бесы», ранее развивались на протяжении многих лет не только в работе с детскими хоровыми партитурами, но и в области хорового театра. Один из значимых пластов хоровой музыки композитора связан с творческой дружбой с Хоровым театром Бориса Певзнера [2]. Премьеры многих хоровых опер были доверены автором коллективу Хорового театра и лично дирижеру и хормейстеру Борису Певзнеру: «Долгое возвращение» (2009), «Русский Декамерон» (2010), «К Елене» восемь сонетов для хорового театра на стихи У. Шекспира и П. Ронсара (2013), «Простодушные песни» концерт для хорового театра, аккордеона, фортепиано и ударных на стихи французских народных песен XV-XVIII веков в переводе Ильи Эренбурга (2014), «Шесть стихотворений Игоря Северянина» для хорового театра и солирующего фортепиано (2017).

Премьера «Бесов» показала, насколько данное произведение насыщено вокально-техническими и художественными задачами. Его невозможно исполнить без необычайно кропотливой работы хормейстера. Партитура переполнена хоровыми трудностями: переменные, сложносоставные размеры с нечетным количеством долей, витиеватые мелкие дробленные ритмы, триоли, в разных их воплощениях, синкопированные ритмы, низкие и очень высокие тесситурные условия, сложные хроматизмы, не смотря на определенную тональность произведения (e-moll) – всё это представляет большую трудность для исполнения детским хором.

Кроме того, большая картина, чистым звучанием почти полных девять минут, подкреплена огромной работой хормейстера Надежды Авериной, как режиссёра хорового действия. Работа со сценографией представляется необычайно важной частью исполнения хора и помогает воплотить на сцене драматургию, заложенную композитором в сочинении. В подтверждение приведем цитату М. Броннера об исполнении «Бесов» на премьере: «Меня восхищает самоотверженное, фантастическое отношение музыкантов к предложенному им музыкальному материалу. Работа Надежды Авериной с детским коллективом, со всеми составляющими хормейстерской работы, в том числе с драматургией и образами, со сценографией, – кажется настолько естественной и органичной в сценическом представлении, что невозможно не поверить в совершенную гениальность хормейстера»⁵.

⁵ Отзыв композитора об исполнении сочинения «Бесы» озвученный на творческой встрече 22.02.2024 г. в ГМПИ имени М.М. Ипполитова-Иванова, где была представлена видеозапись премьеры сценической композиции «Бесы».

ЛИТЕРАТУРА

1. Кассин, Е. Болдино: Осень 1830. : фотокнига / сост.: Е. Кассин ; худож.: Насибулин Э. ; конс.: А. Минина ; ред.: П. Волков. – М. : Планета, 1989. – 592 с., илл. – ISBN 5-85250-093-3.
2. Лифинцева, О. В. Творческий союз Михаила Броннера и Бориса Певзнера как образец взаимодействия композитора и дирижёра для будущих музыкантов-педагогов // Музыкальное искусство и образование, Т. 10, № 2 / Musical Art and Education. – М. : МПГУ, 2022. – С. 104 – 115. DOI: 10.31862/2309-1428-2022-10-2-104-115.
3. Гуляницкая, Н. С. Поэтика музыкальной композиции : теоретические аспекты русской духовной музыки XX века / Н. С. Гуляницкая. – М. : Языки славянской культуры, 2002. – 432 с.
4. Сайт композитора Михаила Броннера. URL: <http://www.bronner.ru/> (дата обращения: 26.08.2024).
5. Броннер М. Монолог свободного художника // Музыкальное обозрение. 2001. № 4 (208). С. 7–8.
6. Власова, М. В. Творчество Михаила Броннера для баяна : дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / М.В. Власова / Российская академия музыки им. Гнесиных. – М., 2013. – 204 с.
7. Кошкарёва, Н. В. Современная отечественная хоровая композиция: вопросы теории и исполнения / Н. В. Кошкарёва. – М. : ГМПИ имени М. М. Ипполитова-Иванова, 2012. – 50 с., нот. илл.
8. Кошкарёва, Н. В., Красов, В. В. Хоровой театр в современном отечественном музыкальном искусстве: теория и практика: учебное пособие / Н. В. Кошкарёва, В. В. Красов. – М. : КОМПОЗИТОР, 2020. – 92 с., илл.
9. Левая, Т. Н. Двадцатый век в зеркале русской музыки / Т. Н. Левая. – СПб.: Издательство имени Н. И. Новикова; Издательский дом «Галина скрипсит», 2017. – 424 с., ил.
10. Ромащук, И. М. ... Я ВЕРЮЮ. Размышляя о музыке Михаила Броннера / И. М. Ромащук // Ежеквартальный научно-теоретический и критико-публицистический журнал «Музыкальная академия», – 1996. – №1 – С. 113-118.

REFERENCES

1. Kassin, E. Boldino: Osen' 1830. : fotokniga / sost.: E. Kassin ; hudozh.: Nasibulin Je. ; kons.: A. Minina ; red.: P. Volkov. – M. : Planeta, 1989. – 592 p., ill. – ISBN 5-85250-093-3.
2. Lifinceva, O. V. Tvorcheskij sojuz Mihaila Bronnera i Borisa Pevznera kak obrazec vzaimodejstvija kompozitora i dirizhjera dlja budushhih muzykantov-pedagogov // Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie, T. 10, № 2 / Musical Art and Education. – M. : MPGU, 2022. – Pp. 104 – 115. DOI: 10.31862/2309-1428-2022-10-2-104-115.
3. Guljanickaja, N. S. Pojetika muzykal'noj kompozicii : teoreticheskie aspekty russkoj duhovnoj muzyki XX veka / N. S. Guljanickaja. – M. : Jazyki slavjanskoj kul'tury, 2002. – 432 p.
4. Sajt kompozitora Mihaila Bronnera. URL: <http://www.bronner.ru/> (data obrashhenija: 26.08.2024).
5. Bronner M. Monolog svobodnogo hudozhnika // Muzykal'noe obozrenie. 2001. № 4 (208). Pp. 7–8.
6. Vlasova, M. V. Tvorchestvo Mihaila Bronnera dlja bajana : dis. ... kand. isk.: 17.00.02 / M.V. Vlasova / Rossijskaja akademija muzyki im. Gnesinyh. – M., 2013. – 204 p.

7. Koshkareva, N. V. Sovremennaja otechestvennaja horovaja kompozicija: voprosy teorii i ispolnenija / N. V. Koshkareva. – M. : GMPI imeni M. M. Ippolitova-Ivanova, 2012. – 50 p., not. ill.
8. Koshkareva, N. V., Krasov, V. V. Horovoj teatr v sovremennom otechestvennom muzykal'nom iskusstve: teorija i praktika: uchebnoe posobie / N. V. Koshkareva, V. V. Krasov. – M. : KOMPOZITOR, 2020. – 92 p., ill.
9. Levaja, T. N. Dvadcatyj vek v zerkale ruskoj muzyki / T. N. Levaja. – SPb.: Izdatel'stvo imeni N. I. Novikova; Izdatel'skij dom «Galina skripsit», 2017. – 424 p., il.
10. Romashhuk, I. M. ... Ja VERUJu. Razmyshljaja o muzyke Mihaila Bronnera / I. M. Romashhuk // Ezhekvartal'nyj nauchno-teoreticheskij i kritiko-publicisticheskij zhurnal «Muzykal'naja akademija», – 1996. – №1 – Pp. 113-118.

Джан Джи
преподаватель
Шандунский профессиональный колледж индустрии культуры
e-mail: zhanggzzyx9777@163.com

Zhang Zhi
Lecturer
Shandong Cultural Industry Vocational College

АРИИ К. ГЛЮКА: ОПЫТ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Аннотация. Статья посвящена изучению особенностей исполнения арий немецкого композитора Кристофа Виллибальда Глюка. Автор анализирует специфику музыкальной интерпретации произведений композитора, обращая внимание на технические сложности и нюансы исполнения. В работе рассматриваются различные подходы к исполнению арий Глюка, их исторический контекст и влияние на современную практику. Автор также предлагает рекомендации для исполнителей, стремящихся достичь наилучшего результата при исполнении арий Глюка. Более того, изучается история жизни и творчества композитора, его своеобразный стиль и инновационный подход к композиции музыки. Особое внимание уделяется исполнению арий в разных жанрах и стилях, их влиянию на развитие оперного и вокального искусства. Автор подробно анализирует различные техники и методы интерпретации арий К.Глюка, раскрывая их звучание и смысл для слушателя. Рассматриваются также и исторические контексты создания арий, их роли в музыкальном наследии и влиянии на современных музыкантов. Автор предлагает новые идеи, помогающие глубже понять и оценить величие и уникальность арий этого выдающегося композитора.

Ключевые слова: Глюк, исполнительская интерпретация, музыкальная интерпретация, оперная реформа, хоровые сцены, вокальная школа, технические сложности, современная практика.

C. GLUCK'S ARIES: EXPERIENCE OF PERFORMING INTERPRETATIONS

Abstract. The article is devoted to the study of the peculiarities of performing arias by German composer Christoph Willibald Gluck. The author analyses the specifics of musical interpretation of the composer's works, paying attention to technical difficulties and nuances of performance. The work examines various approaches to the performance of Gluck's arias, their historical context and their influence on contemporary practice. The author also offers recommendations for performers seeking to achieve the best possible results when performing Gluck's arias. Moreover, the composer's life and work history, his distinctive style and innovative approach to music composition are explored. Special attention is paid to the performance of arias in different genres and styles, and their influence on the development of opera and vocal art. The author analyses in detail various techniques and methods of interpreting Gluck's arias, revealing their sound and meaning for the listener. The historical contexts of the arias' creation, their role in the musical heritage and their influence on contemporary musicians are also examined. The author offers new ideas that help to better understand and appreciate the greatness and uniqueness of arias by this outstanding composer.

Keywords: Gluck, performance interpretation, musical interpretation, opera reform, choral scenes, vocal school, technical difficulties, modern practice.

Необходимо будет начать с того, что музыкальные арии Глюка являются важным элементом оперной музыки и представляют собой трудные исполнительские произведения, требующие от певца не только вокального мастерства, но и актерского мастерства. Существует несколько различных подходов к исполнению арий Глюка, каждый из которых имеет свои особенности и исторический контекст.

Важно будет уточнить, что один из наиболее популярных подходов к исполнению арий Глюка – это исторически-информированное исполнение, основанное на исследовании исторической практики исполнения музыки эпохи композитора. Этот подход предполагает использование подлинных музыкальных инструментов и подходов к фразировке и динамике, которые были приняты в то время. Исторически-информированное исполнение арий Глюка позволяет понять артикуляцию и стилистику музыки этого периода. Необходимо упомянуть, что исторически-информированное исполнение – это подход к музыкальному исполнительству, который стремится воспроизвести стиль и дух эпохи, в которую была создана музыка. По сути дела, подобный подход основывается на глубоком изучении исторических источников, таких как старинные партитуры, документы, письма и даже научные исследования.

Применительно к ариям Глюка, данный метод предполагает использование инструментов и техник игры, которые были доступны в XVIII веке. Это может включать использование старинных инструментов, таких как клавесин вместо фортепиано, или использование определенных техник игры на скрипке, которые были популярны в то время. К тому же, способ также предполагает определенный подход к интерпретации музыки. Вместо того чтобы использовать современные концепции и эмоции, исполнители стремятся передать настроение и идеи, которые были актуальны в эпоху Глюка. Это может означать более простой и прямой подход к выражению эмоций, без излишней драматизации. Не смотря на тот факт, что анализируемый способ является относительно новым подходом к музыкальному исполнительству, он становится все более популярным среди музыкантов и слушателей, ибо предлагает новый взгляд на классическую музыку и помогает зрителям лучше понять, как она воспринималась в свое время.

Более того, еще одним важным подходом к исполнению арий Глюка является современный театральный подход, который акцентирует внимание не только на музыкальном исполнении, но и на актерской интерпретации текста. Певцы, использующие этот подход, часто стремятся создать цельное театральное представление, объединяя вокальные и драматические аспекты исполнения. Современный театральный подход к исполнению арий Глюка представляет собой сочетание традиционных и новаторских методов. Главная цель этого подхода заключается в том, чтобы создать уникальный спектакль, который будет интересен и понятен современной аудитории.

С одной стороны, современный театр стремится сохранить историческую достоверность и аутентичность. Это означает использование оригинальных текстов и партитур, а также соблюдение стилистических особенностей музыки Глюка. Кроме того, современный театр может использовать исторические костюмы и декорации, чтобы создать атмосферу эпохи Глюка.

С другой стороны, современный театр может экспериментировать с формами и содержанием спектакля. Это может включать в себя использование современных технологий, таких как световые эффекты или проекции, чтобы создать особую атмосферу. Также возможно изменение текста или добавление новых элементов, чтобы сделать спектакль более актуальным для современной аудитории.

Однако важно помнить, что главная цель современного театрального подхода к исполнению арий Глюка - это создание уникального спектакля, который будет интересен и понятен современной аудитории. Поэтому каждый режиссер и актер имеют право на

свой собственный взгляд на произведение Глюка и на свою собственную интерпретацию его музыки.

Влияние различных подходов к исполнению арий Глюка на современную практику выступления является значительным. Современные певцы часто объединяют в себе различные методики и техники исполнения, стремясь создать насыщенное и выразительное музыкальное выступление. Использование различных подходов к исполнению арий Глюка позволяет певцам расширить свои творческие возможности и глубже понять музыкальное наследие этого великого композитора.

Помимо всего вышеупомянутого, важно будет учесть, что Глюк был известен своим своеобразным стилем, стремясь к естественности и выразительности. Опера была основным жанром, в котором работал Глюк. Его революционный подход заключался в том, что он старался сочетать музыку и драматургию, стремясь создать единое произведение, в котором музыка служила сказочному содержанию. Он устремился к пониманию реальной эмоции и естественного поведения персонажей, что отличалось от более формального подхода к музыкальной драматургии того времени.

Подобным образом, примером его инновационного подхода может служить его оперы "Орфей и Эвридика" и "Альцеста". В обеих этих оперных произведениях Глюк экспериментировал с использованием рецитатива, арии и хоровых сцен, применяя их вместе для передачи сюжета и эмоций. Он также стремился к новаторскому использованию оркестра, подчеркивая его роль в создании драматического настроения и выражения чувств.

К тому же, еще одним примером его стиля и инноваций является его метод композиции симфоний. Глюк интегрировал в свои симфонии элементы оперного стиля, создавая драматическую и насыщенную музыку. Его "Симфония № 39" - прекрасный пример такой интеграции, где он сочетал эмоциональные выражения, характерные для оперы, с оркестровым звучанием.

Более того, Глюк также проявил инновационность в своем подходе к инструментальной музыке. В его концертах для скрипки и фортепиано, например, комбинация энергичности и эмоций является его уникальной чертой. Он создал сбалансированное взаимодействие между инструментами, что демонстрирует его инновационный и творческий подход. Важно уточнить, что Глюк был известен своим своеобразным стилем, стремясь к естественности и выразительности. Его инновационный подход к композиции музыки основывался на создании единого произведения, сочетая музыкальные и драматические элементы. Примеры его творчества, такие как оперы и симфонии, демонстрируют его инновационный и творческий подход, существенно повлиявший на развитие музыкального искусства того времени.

Если же говорить про рекомендации для юных исполнителей, стремящихся достичь наилучшего результата при исполнении арий Глюка, то особо важно придерживаться нескольких основных рекомендаций. Во-первых, нужно исследовать историю и контекст арии. Понимание сюжета, персонажа и эмоционального контекста поможет вам лучше передать истинный смысл произведения. Например, если вы исполняете арию из оперы "Орфей и Эвридика", изучите легенду о Орфее и его печальной любви к жене. К тому же важно также работать над выразительностью и эмоциональной глубиной. Глюк - мастер драматургии, его арии наполнены страстью, любовью и грустью. Вам нужно полностью погрузиться в образ, чтобы передать это чувство зрителям. Например, если ария требует исполнения с грустью, следует найти внутренний ресурс, чтобы передать эту эмоцию. Не будем забывать еще и об тренировках над техникой исполнения. Глюк писал сложные и красивые мелодии, требующие от исполнителя хорошей техники вокала. Здесь важно практиковать дыхание, интонацию, артикуляцию и

плавные переходы между нотами. К тому же, необходимо еще и проявлять индивидуальность. Исполнение арии должно быть уникальным и отражать именно собственную интерпретацию произведения. В данном случае не нужно бояться экспериментировать с динамикой, темпом и фразировкой, чтобы придать произведению свой отпечаток. Так, следуя этим рекомендациям и постоянно совершенствуя свое мастерство, в целом же, юные исполнители смогут достичь наилучшего результата при исполнении арий Глюка и поразить своих слушателей своим профессионализмом и талантом.

Кроме того, при интерпретации арий Кристофа Виллибальда Глюка используются различные техники и методы, которые помогают раскрыть их звучание и смысл для слушателя. К примеру, используется часто техника *bel canto*, которая же, основана на чистом, красивом и контролируемом голосе. Она позволяет исполнителю передать эмоциональную глубину и выразительность музыки Глюка. Важно также будет называть и речитатив, ведь именно его Глюк и использовал как средство передачи драматического содержания. Исполнитель должен уметь передавать эмоциональное состояние персонажа через интонацию и ритм речи. Следующим критерием считается использование оркестра, так как Глюк активно использовал оркестр для создания атмосферы и передачи настроения. Исполнитель должен учитывать оркестровую поддержку и взаимодействовать с ней. Следует также упомянуть еще и фразировку, ибо правильная фразировка помогает передать смысл и эмоциональную окраску музыки. Исполнитель должен уметь правильно расставлять акценты и паузы. Также стоит упомянуть еще и динамику. Глюк использовал широкий диапазон динамических оттенков, чтобы передать различные состояния персонажей. Исполнитель должен уметь контролировать громкость своего голоса. В заключении, придавалось также большое значение ритму, который помогал создавать драматическое напряжение. Исполнитель должен точно следовать ритмическому рисунку. По сути дела, все эти техники и методы помогают исполнителю раскрыть красоту и смысл музыки Глюка, передав эмоциональное содержание и драматическое напряжение его арий.

По итогу важно будет отметить, что в данной работе был проведен анализ исполнительской интерпретации арий К. Глюка, рассмотрены различные подходы и техники исполнения, а также их исторический контекст и влияние на современную практику. Было отмечено, что исторически-информированное исполнение, основанное на исследовании исторической практики исполнения музыки эпохи композитора, становится все более популярным среди музыкантов и слушателей. Оно предлагает новый взгляд на классическую музыку и помогает лучше понять, как она воспринималась в свое время.

Современный театральный подход к исполнению арий Глюка представляет собой сочетание традиционных и новаторских методов. Главная цель этого подхода заключается в создании уникального спектакля, который будет интересен и понятен современной аудитории. Так, подобный подход к исполнению арий Глюка представляет собой сочетание традиционных и новаторских методов, направленных на создание уникального спектакля, который будет интересен и понятен современной аудитории. В целом, данное исследование позволило получить более полное представление о различных подходах к исполнению арий К. Глюка, их историческом контексте и влиянии на современную практику.

Для достижения наилучшего результата при исполнении арий Глюка рекомендуется следующее: исследование исторического контекста и стиля Глюка, работа над техникой пения, использование правильных инструментов, работа с дирижером, практика многократно, эмоциональность, следование современным тенденциям и эксперименты. Различные техники и методы интерпретации арий Глюка помогают

раскрыть их звучание и смысл для слушателя, позволяя передать эмоциональное содержание и драматическое напряжение. В целом, данная работа позволила получить более полное представление о различных подходах к исполнению арий К. Глюка, их историческом контексте и влиянии на современную практику.

ЛИТЕРАТУРА

1. Друскин М. С. История зарубежной музыки. М.: Музыка, 1983. Вып. 4. 528 с.
2. Реформаторские оперы К.В. Глюка. — М.: Классика-XXI, 2006. — С. 349.
3. Roberts J. The «sweet song» in Demofonte: A Gluck Borrowing from Handel // Opera and the Enlightenment. Ed. by T. Baumann and Marita Petzold McClymonds. Cambridge UP, 1995. Pp. 168–188.
4. Burney Ch. A General History of Music. Vol. IV. London, 1789. 688, [19] p.
5. Роллан Р. Собрание музыкально-исторических сочинений: в 9-ти т. М.: Музгиз, 1938. Т. 4. Музыканты прошлых дней. 408 с.
6. Воронина Н. П. Преемственность — бесконечный процесс в совершенствовании вокального мастерства // Альманах современной науки и образования. Тамбов: Грамота, 2008. № 6. Ч. 1. С. 46-50.
7. Сусидко И. П. Кто и где начал реформу К. В. Глюка? Пармский оперный театр в 1750–1760-е годы // Опера в музыкальном театре: история и современность / Сост. И. П. Сусидко. М.: РАМ им. Гнесиных; ГИИ, 2016.

REFERENCES

1. Druskin M. S. History of Foreign Music. Moscow: Music, 1983. Vyp. 4. 528 p.
2. Reformation operas of C.W. Gluck. - Moscow: Classics-XXI, 2006. - P. 349.
3. Roberts J. The "sweet song" in Demofonte: A Gluck Borrowing from Handel // Opera and the Enlightenment. Ed. by T. Baumann and Marita Petzold McClymonds. Cambridge UP, 1995. Pp. 168-188.
4. Burney Ch. A General History of Music. Vol. IV. London, 1789. 688, [19] p.
5. Rolland R. Sobranie musico-historicheskie sobranie: v 9 t. Moscow: Muzgiz, 1938. T. 4. Musicians of the past days. 408 p.
6. Voronina N. P. Continuity - an endless process in the improvement of vocal mastery // Almanac of modern science and education. Tambov: Gramota, 2008. № 6. Ч. 1. Pp. 46-50.
7. Susidko I. P. Who and where started the reform of C. W. Gluck? The Parma Opera Theatre in 1750-1760s // Opera in the Musical Theatre: History and Modernity / Compiled by I. P. Susidko. I. P. Susidko. Moscow: Gnesin Russian Academy of Music; GII, 2016.

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ

Красильников Игорь Михайлович

доктор педагогических наук, доцент,

ведущий научный сотрудник

ФГБНУ «Институт стратегии развития образования»

e-mail: imkras@yandex.ru

Krasilnikov Igor M.

Doctor of Pedagogical Sciences, Associate Professor,

Leading Researcher

Institute of Education Development Strategy

ОЦЕНИВАНИЕ ДОСТИЖЕНИЯ ПЛАНИРУЕМЫХ ПРЕДМЕТНЫХ РЕЗУЛЬТАТОВ ПО УЧЕБНОМУ ПРЕДМЕТУ «МУЗЫКА» В 1-2 КЛАССАХ

Статья написана в рамках работы (ОЗМ) по научно-методическому, методическому обеспечению образовательной деятельности в сфере образования, науки и молодежной политики федеральным государственным бюджетным научным учреждением «Институт стратегии развития образования» в целях обновления содержания общего образования на 2024 год. ОЗМ «Обновление общего содержания», ГЗ № 073-00064-24-05.

Аннотация. Для оценивания достижения планируемых предметных результатов по музыке в начальных классах общеобразовательной школы необходимо выполнить две задачи: создать соответствующие тематические работы и разработать способы оценивания их выполнения обучающимися. Так, для оценивания знаний подходящими окажутся опросы, тестовые задания, викторины, учебные ребусы, кроссворды и т.п. Для оценивания умений узнавать музыкальные произведения необходимо подготовить соответствующие фонограммы. Для оценивания исполнения музыкальных произведений нужно создать специальные партитуры, отвечающие требованиям высокого художественного качества и доступности для исполнения детьми. Инструментальный состав этих партитур может включать не только простейшие музыкальные инструменты, но и электронные инструменты в силу богатства тембровых красок и легкости освоения игры на них.

Ключевые слова: общеобразовательная школа, младшие школьники, музыка, предметные результаты, тематические работы, оценивание.

ASSESSMENT OF THE ACHIEVEMENT OF PLANNED SUBJECT RESULTS IN THE ACADEMIC SUBJECT "MUSIC" IN GRADES 1-2

Abstract. In order to assess the achievement of the planned subject results in music in the elementary grades of a secondary school, two tasks must be performed: to create appropriate thematic works and to develop ways to evaluate their performance by students. So, surveys, test tasks, quizzes, educational puzzles, crosswords, etc. will be suitable for assessing knowledge. To assess the ability to recognize musical works, it is necessary to prepare appropriate phonograms. To evaluate the performance of musical works, it is necessary to create special scores that meet the requirements of high artistic quality and accessibility for children to perform. The instrumental structure of these scores can include not only the simplest musical instruments, but

also electronic instruments due to the richness of timbre colors and the ease of mastering playing on them.

Keywords: secondary school, primary school students, music, subject results, thematic work, assessment.

Достижение предметных результатов по учебному предмету «Музыка», включающих важнейшие знания об этом виде искусства, его наиболее значимых произведениях и опыт музыкально-творческой деятельности, непосредственно влияет на достижение личностных и метапредметных результатов. Ведь представление о российской гражданской идентичности и многие ценностные установки, определяющие социально значимые качества личности обучающихся, эффективно формируются в процессе освоения ими содержания музыкальных произведений. А приобщение обучающихся к различным способам музыкально-творческой деятельности положительно сказывается на формировании их универсальных познавательных, коммуникативных и регулятивных учебных действий, а также – на развитии их мотивации к познанию, обучению и саморазвитию. Соответственно, разработка системы тематических работ для оценки достижения планируемых предметных результатов по учебному предмету «Музыка» приобретает значение актуальной научно-методической задачи, результаты решения которой могут быть использованы с целью совершенствования образовательной деятельности по данному предмету.

В обозначенной задаче можно выделить две составляющие: создание соответствующих тематических работ и разработка способов оценивания их выполнения обучающимися.

Содержание тематических работ для 1-2 классов определяется требованиями к предметным результатам по музыке, которые изложены в Федеральных государственных образовательных стандартах начального общего образования (ФГОС НОО) [1], и конкретизацией этих требований в модулях и темах Федеральной образовательной программе начального общего образования (ФОП НОО) [2] и Федеральной рабочей программе начального общего образования (ФРП НОО) [3] по музыке. В этих требованиях можно выделить три содержательных линии, связанные с обеспечением: знаний обучающихся о жанрах и формах народной и профессиональной музыки, о музыкальных инструментах, голосах и составляемых ими разнообразных музыкальных коллективах и умений их различать; умений узнавать произведения народной, классической и современной музыки; умений выразительно исполнять произведения, относящиеся к перечисленным жанрам.

Притом, учитывая разный характер деятельности обучающихся по освоению этих содержательных линий, достижение результатов по каждой из них можно выявить с помощью разных форм оценивания.

Так, для оценивания знаний подходящим окажется обращение к традиционным способам проверки результатов учебной деятельности детей: устным и письменным опросам, тестовым заданиям, викторинам, решению учебных ребусов, кроссвордов и т.п.

Для оценки умений узнавать музыкальные произведения необходимы соответствующие фонограммы. Также нужно подготовить вопросы, касающиеся характера прослушиваемых произведений, возможно – пластические и графические модели, на основе которых ученики смогут выражать в движениях или рисунках свои эмоционально-образные впечатления, связанные с восприятием этих произведений.

И, наконец, для исполнения музыкальных произведений нужно создавать специальные партитуры. Они должны обеспечивать привлекательное звучание детского ансамбля, что обуславливается логично выстроенной композиционной формой, грамотной

гармонизацией мелодии, рельефностью фактуры, красочностью инструментовки, и быть доступными для исполнения детьми.

Ниже приводится таблица соотношения предметных результатов и форм их оценивания по обозначенным трем содержательным линиям.

*Соотношение предметных результатов по предмету «Музыка»
и форм их оценивания в 1-2 классах*

<i>Временной период</i>	<i>Предметные результаты ФГОС НОО по музыке</i>	<i>Целесообразные формы оценивания предметных результатов</i>
<i>1 класс</i>	Знание основных жанров народной и профессиональной музыки; знание видов оркестров, названий наиболее известных инструментов и умение различать их звучание.	Устные опросы, «угадайки» на основе рисунков и фонограмм.
	Умение узнавать на слух и называть изученные произведения русской и зарубежной классики, образцы народного музыкального творчества, произведения современных композиторов.	«Угадайки» и тесты на основе фонограмм и игры учителя.
	Умение исполнять свою партию в хоре с сопровождением и без сопровождения.	Хоровое пение и поддерживающая его игра детей на простейших музыкальных инструментах.
<i>2 класс</i>	Знание основных жанров народной и профессиональной музыки; видов оркестров, названий наиболее известных инструментов и умение различать их звучание.	Устные опросы, викторины, тестовые задания.
	Умение узнавать на слух и называть изученные произведения русской и зарубежной классики, образцы народного музыкального творчества, произведения современных композиторов.	Устные опросы, тестовые задания и викторины на основе фонограмм и игры учителя.
	Умение исполнять свою партию в хоре с сопровождением и без сопровождения.	Пение детьми своей партии в хоре и его сопровождение с помощью игры на простейших музыкальных инструментах.

Поскольку учебная деятельность первоклассников только начинает формироваться, оценивать ее результаты в баллах нецелесообразно. Оценивание следует проводить в виде устной характеристики. Притом если характеристику достижений того или иного ученика можно озвучить перед всем классом, то указания на недостатки и подсказки путей их преодоления не следует выносить в публичное поле, чтобы не спровоцировать торможения мотивации ученика к учебной деятельности.

Критерии оценивания достижения предметных результатов обучающихся 2-го класса по предмету «Музыка»

<i>Критерии оценивания</i>	<i>Баллы</i>
Ответы на устные опросы, вопросы викторин, тестовых заданий на знание музыкальных жанров, видов оркестров, названий инструментов и особенностей их звучания	
– полностью верны	5
– верны не полностью, имеются отдельные незначительные ошибки	4
– в целом, верны, допущены существенные ошибки	3
– неверны	2
Ответы на устные и письменные опросы, тестовые задания на основе прослушивания музыки, исполняемой учителем или представленной в виде фонограммы; выражение в движениях или рисунках на основе пластических и графических моделей своих образно-эмоциональных впечатлений, характеризующих особенности восприятия музыкальных произведений и их различных исполнительских интерпретаций	
– ответы полностью верны; пластические и графические модели адекватно и выразительно отражают музыкальное звучание	5
– ответы верны не полностью; в пластических и графических моделях имеются незначительные погрешности, снижающие точность и выразительность отражения музыкального звучания	4
– ответы, в целом, верны, но имеются существенные ошибки; пластические и графические модели слабо отражают музыкальное звучание	3
– ответы неверны; пластические и графические модели не отражают музыкальное звучание	2
Пение детьми своей партии в хоре и его сопровождение с помощью игры на простейших музыкальных инструментах	
– соответствует исполняемому тексту и отличается выразительностью	5
– не полностью соответствует исполняемому тексту, имеются некоторые интонационные, ритмические погрешности и невыразительные фрагменты	4
– в целом, соответствует исполняемому тексту, имеются существенные интонационные и ритмические ошибки, отличается маловыразительностью	3
– не соответствует исполняемому тексту	2
Общая оценка выводится как среднеарифметическая по трем обозначенным в таблице показателям	

Рассмотрим варианты оценивания предметных результатов по музыке на примере изучения обучающимися в 1-2-м классах конкретных учебных тем ФРП и раскрывающих эти темы музыкальных произведений.

1-й класс. Модуль № 1 «Народная музыка России». Тема «Русские народные музыкальные инструменты».

Для оценивания полученных в процессе обучения знаний о народных музыкальных инструментах (балалайке, рожке, свирели, гусях, гармони, ложках) целесообразно опираться на вопросы следующего характера.

- Каков внешний вид того или иного народного инструмента?

- небольшая вытянутая доска с натянутыми струнами и треугольным резонатором (балалайка).

- длинная трубка с отверстием для вдувания (рожок, свирель).
- корпус треугольной или многоугольной формы с натянутыми струнами (гусли).
- две панели с двумя рядами кнопок для правой и левой рук и мехом посередине (гармонь).
- обычные деревянные ложки (ложки).
 - Как играют на том или ином народном инструменте?
- зажимают струны пальцами левой руки и бряцают по струнам – правой (балалайка).
- зажимают отверстия полой трубки пальцами обеих рук и дуют в трубку (рожок, свирель).
- держат на коленях и выщипывают струны пальцами обеих рук (гусли).
- нажимают кнопки пальцами обеих рук, сжимая и разжимая меха (гармонь).
- ударяют друг о друга (ложки).
 - Каковы особенности звучания на том или ином народном инструменте?
- мягкое, негромкое звучание струн (балалайки).
- громкое, зычное, протяжное (рожок).
- мягкое, прозрачное, протяжное (свирель).
- многоголосное звонкое звучание резонирующих струн (гусли).
- объемное, протяжное, многоголосное звучание с призвуком вибрирующих язычков (гармонь).
 - Как народные инструменты делятся по группам?
- к группе духовых инструментов относятся рожки, свирели, гармони.
- к группе ударных инструментов относятся ложки.
- к группе струнных инструментов относятся балалайки, гусли.

Также оцениванию подлежат следующие творческие работы обучаемых (по выбору учителя).

Музыкальная викторина на знание тембров народных инструментов. Для проведения викторины надо подготовить небольшие музыкальные фонограммы, в которых искомый инструмент солирует.

Двигательная игра-импровизация, построенная на подражании игре на музыкальных инструментах. Для чего надо подготовить музыкальную фонограмму, в которой поочередно солируют те или иные народные инструменты. Вступление каждого нового музыкального инструмента задает для детей сигнал, по которому они начинают изображать игру на нем.

Ансамблевое исполнение русской народной песни. В качестве таковой может быть предложена детская русская народная песня «Как у наших у ворот». Свое признание среди младших школьников и педагогов она получила благодаря веселому настроению и запоминающейся танцевальной мелодии.

Дети могут спеть эту песню со словами и сыграть ее в составе ансамбля простейших музыкальных инструментов: свирелей, колокольчиков, треугольников, ложек, бубнов, синтезаторов и др. в сопровождении игры учителя или фонограммы. Мелодия песни легко запоминается, поэтому возможно ее разучивание «с голоса», «с рук».

1-й класс. Модуль № 2 «Классическая музыка». Тема «Композиторы – детям».

Оцениванию подлежат полученные в ходе обучения знания произведений, написанных для детей. Для чего можно предложить следующие произведения классической музыки: «Марш деревянных солдатиков» из «Детского альбома» П.И. Чайковского, «Медведь» В.И. Ребикова, «Песня о школе» Д.Б. Кабалевского на стихи В.И. Викторова и др. Учитель исполняет фрагменты этих произведений на музыкальном инструменте или

дает детям послушать эти фрагменты, представленные в виде фонограмм, а они определяют на слух названия этих произведений.

На основе данного музыкального материала можно выявить понимание детьми содержания музыкальных терминов: жанр, песня, танец, марш, что также подлежит оцениванию. – Ведь каждое из этих произведений ярко и своеобразно представляет один из названных жанров. Так, пьеса П.И. Чайковского показывает, как *маршируют* деревянные солдатики; пьеса В.И. Ребикова иллюстрирует неуклюжую *пляску* огромного медведя; а *песня* Д.Б. Кабалевского ярко выражает такие особенности одноименного жанра как певучесть и проникновенность.

Данные знания детей можно выявить с помощью их ответов на следующие вопросы.

- Какое из трех прослушанных произведений можно отнести к маршу?
танцу?
песне?

Также оцениванию подлежат творческие проявления учеников (по выбору учителя): определение основного характера, музыкально-выразительных средств произведений в процессе их прослушивания. Ученикам могут быть предложены следующие вопросы.

- О чем рассказывается в каждом из прослушанных произведений?
- С помощью каких средств композиторам удается создать образы деревянных солдатиков?
медведя?

школы, в которой детям так радостно учиться?

Отвечая на эти вопросы, ученики определяют, что «Марш деревянных солдатиков» представляет решительный характер этих персонажей, но вместе с тем отличается прозрачностью и легкостью звучания (ведь солдатики игрушечные).

«Медведь», напротив, кажется добродушным, несмотря на свой внушительный облик, что в музыке передается с помощью однообразного ритмического рисунка в низком регистре – как будто медведь, стоя на двух задних лапах, переваливается с одной на другую.

Они также выявляют, что «Песня о школе» ярко передает радостные чувства впервые переступивших школьный порог первоклассников. Их радость связана с возможностью учиться в светлом просторном классе и общаться с учителем, который знакомит их с новыми друзьями – «буквами, цифрами, нотами». И музыкальные средства ярко выражают эти чувства. Так, мелодия песни написана в светлом мажорном ладу. Она отличается напевностью, с плавными переходами от ноты к ноте, а сопровождающий ритмический рисунок передает неспешные движения ребят, завороченных красотой происходящего.

Даваемая детьми характеристика прослушанных произведений может сопровождаться подбором эпитетов, раскрывающих содержание этих произведений, представлением иллюстрирующих их картинок (например, взятых из Интернета), вокализацией их мелодий и другими творческими проявлениями, которые рассматриваются как показатели усвоения пройденного материала на высоком уровне.

К творческим действиям обучающихся, также свидетельствующим о том или ином уровне освоения изучаемой темы, следует отнести ансамблевое исполнение одного из предназначенных для детей классических произведений. Таковым произведением может стать «Марш деревянных солдатиков» П.И. Чайковского.

Также для оценивания полученных в ходе обучения представлений о «Марше деревянных солдатиков» или других пьесах маршевого или танцевального характера детям

может быть предложено напеть мелодию этих пьес или самостоятельно сочинить к ним ритмический аккомпанемент с помощью простейших ударных инструментов или звучащих жестов.

Поскольку речь, как и в предыдущем случае, идет об оценивании работ первоклассников, выставлять им оценки не следует. Выполнение предложенных тематических работ служит не только задаче оценивания, но и повышения мотивации их к учебно-художественной деятельности.

1-й класс. Модуль № 8 «Музыкальная грамота». Тема «Песня».

Оценке подлежит понимание содержания полученных в ходе обучения музыкальных терминов: куплетная форма и ее компоненты – запев и припев. Для чего учащимся предлагается ответить на вопрос:

- Что такое куплетная форма?
- это песенная форма, основанная на повторении одной мелодии с разным текстом.

Также обучающимся предлагается составить наглядную буквенную или графическую схему куплетной формы. Например:

А (запев) – Б (припев)

или

Куплет	
Запев	Припев

или

АБ – АБ – АБ (три куплета)

Для различения куплетной формы ученикам могут быть предложены фонограммы, в которых чередуются произведения, написанные в куплетной и иных формах.

Для оценивания понимания понятий куплетная форма и ее компоненты ученикам может быть предложено творческое задание по разучиванию и исполнению песен, написанных в куплетной форме. Для чего, например, подойдет песня Е.П. Крылатова на стихи Ю.Я. Яковлева «Колыбельная медведицы».

Оценивание работ первоклассников, как и в предыдущих случаях, осуществляется в безотметочной форме.

2-й класс. Модуль № 6 «Музыка театра и кино». Тема «Театр оперы и балета».

Оценке подлежат полученные в ходе обучения знания особенностей музыкальных спектаклей, связанные с жанрами балета, оперы, и ролями, которые в музыкальном спектакле играют солисты, хор, оркестр, дирижёр. Для чего обучающимся может быть предложено ответить на следующие вопросы в устной или письменной (тестовой) форме.

- В каких музыкальных спектаклях артисты на сцене:
 - поют?
 - в опере.
 - танцуют?
 - в балете.
- Есть ли сюжет в:

- опере?
- да.
- балете?
- да.
- Что такое оркестр?
- большой коллектив музыкантов, играющих на различных музыкальных инструментах.
- На каких инструментах играют оркестровые музыканты?
- на струнных, духовых, ударных и др.
- Кто такой дирижер?
- руководитель оркестра, который управляет исполнением музыки.
- Участвует ли оркестр в озвучивании:
- оперы?
- да.
- балета?
- да.
- Есть ли солисты в
- опере?
- да.
- балете?
- да.
- Как называются певческий коллектив в опере?
- хор.
- Как называется коллектив артистов балета, исполняющих групповые танцы?
- кордебалет.
- Назови несколько известных тебе знаменитых музыкальных театров.
- Большой театр в Москве.
- Мариинский театр в Санкт-Петербурге.
- театр «Ла Скала» в Милане.
- оперный театр в городе, в котором ты живешь.

Для выражения в движениях и инструментальной игре своих образно-эмоциональных впечатлений ученикам в виде видеофайлов могут быть предложены фрагменты из балета С.С. Прокофьева «Золушка»: «Отъезд Золушки на бал» и «Полночь».

Первый фрагмент «Отъезд Золушки на бал» представляет собой вальс со взволнованной, стремительно взмывающей вверх и медленно оседающей мелодией, которая передает переживания юной героини. Эта мелодия охватывает огромный интервал в две с половиной октавы. Сыграть или спеть ее второклассники не могут. Но простой вальсовый аккомпанемент, на фоне которого она разворачивается, позволяет детям передать ее настроение с помощью танцевальной или двигательной импровизации («игры в дирижера»).

Второй эпизод «Полночь» построен на имитации боя волшебных часов, неумолимо указывающих время окончания бала для Золушки. Возникающая на этом фоне мелодия полна напряженности и драматизма. В эту музыку ученики могут включиться, поддержав своей игрой на имеющихся простейших инструментах (коробочках, бубнах, треугольниках, колокольчиках, синтезаторах) мерный ритм бьющих полночь часов (см.

рисунок 1).

Рисунок 1.

Полночь
из балета «Золушка»

Фантастично С. Прокофьев

The musical score is presented in four systems. Each system consists of three staves. The top staff is the melodic line, the middle staff is the Wood Block accompaniment, and the bottom staff is the percussion accompaniment. The score is in 4/4 time and features a variety of rhythmic patterns and dynamics. The percussion part includes Wood Block, Triangle, Cymbal, and Bass Drum.



Партия ударных представляет собой схему возможного аккомпанемента учеников фонограмме. На нижней строке обозначены три партии ударных инструментов: над строкой – ударные с высокой тесситурой (бубен, треугольник и др.), нота на строке со штилем вверх – ударные со средней тесситурой (открытая тарелка, малый барабан) и нота на строке со штилем вниз показывает партию ударных с низкой тесситурой (бочка, низкий том и др.). А поскольку большинство этих ударных инструментов отсутствует в школьном кабинете, их партии могут быть переданы детским синтезаторам. Эти партии можно разделить для трех играющих на электронных инструментах учеников, которые без труда с ними справятся. Возможность выбора различных вариантов электронных ударных стимулируют развитие тембрового воображения учеников [4, 5]. Каждому из них становится доступным построить свой вариант боя волшебных часов.

При этом учитель должен следить за соблюдением динамического баланса между их фоновой импровизацией и оркестровым звучанием, в котором отображаются главные события этого драматического эпизода. Тем самым у учителя появится возможность оценить уровень развития творческих способностей обучающихся.

2-й класс. Модуль № 7 «Современная музыкальная культура». Тема «Электронные музыкальные инструменты».

Оценке подлежат полученные в ходе обучения знания о современных «двойниках» классических музыкальных инструментов: синтезаторе, электронной скрипке, гитаре, барабанах, виртуальных музыкальных инструментах в компьютерных программах. Для чего ученикам может быть предложено ответить на вопросы теста.

- Что такое синтезатор?
- электронный музыкальный инструмент.
- механический музыкальный инструмент.
- электрифицированный музыкальный инструмент.
- Как создается звук в синтезаторе?

- с помощью адаптера, позволяющего переводить звуковые колебания в электрические.
- с помощью генераторов звуковых волн.
- с помощью струн или язычков.
 - Звучание каких инструментов можно симитировать с помощью синтезатора или компьютерной программы?
- струнных.
- духовых.
- ударных.
- любых.
 - Как называются музыкальные инструменты, которые создаются с помощью компьютерной программы?
- духовые органы.
- виртуальные музыкальные инструменты.
- акустические музыкальные инструменты.

Обучающимся предлагается прослушать несколько композиций, в которых используется звучание электронных музыкальных инструментов: аранжировку композитора И. Томиты пьесы «Балет невылупившихся птенцов» из цикла «Картинки с выставки» М. Мусоргского, фрагменты музыки А. Рыбникова к к/ф «Через тернии к звездам» – «Гроза» и «Свет Звезд». Дети сравнивают звучание электронных инструментов с акустическими, предлагают свои варианты электронных тембров для создания аранжировки гротескной пьесы М. Мусоргского или музыки к фантастическому фильму. При этом они берут в расчет такие качества звучания электронных тембров как светлую или матовую окраску, остроту или мягкость, кратковзвучие или дление [6].

Для оценки развития творческих способностей детей возможно обращение к ансамблевому музицированию с применением электронных музыкальных инструментов. Так, им может быть предложено разучить и исполнить в составе подобного ансамбля заставку к телепередаче «Спокойной ночи, малыши», созданную на основе колыбельной А. Островского на стихи З. Петровой «Спят усталые игрушки». Дети под аккомпанемент учителя изображают на синтезаторах и простейших звенящих инструментах (колокольчиках, треугольниках, металлофонах) бой часов, указывающих на то, что детям пора спать. При этом исполняющие этот фрагмент дети делятся на две группы, попеременно исполняющие партии верхнего и нижнего колокольчиков этих часов (см. рисунок 2). Затем они могут спеть песню «Спят усталые игрушки» со словами.

Рисунок 2.

Спокойной ночи, малыши

А. Островский

Moderato

V: Колокольчик (Glockenspiel)

V: Кристалл (Crystal)

8^{va}

p

The musical score is presented in two systems. The first system includes two vocal staves (I and II) and a piano accompaniment. The piano part is divided into two staves, with the upper staff marked '8^{va}' and 'p'. The second system continues the vocal parts and piano accompaniment. The tempo is marked 'Moderato' and the dynamics are 'p' (piano).



Как видим, достижение планируемых предметных результатов по учебному предмету «Музыка» в первых классах общеобразовательной школы оценивается не только по знаниям учеников основополагающих музыкальных понятий и умению узнавать на слух некоторые музыкальные произведения, но и по их творческим проявлениям. И при создании тематически работ, позволяющих выявить уровень этих проявлений, следует обращаться не только к пению и игре на простейших музыкальных инструментах, но и к электронным инструментам в силу богатства тембровых красок и легкости освоения игры на них.

ЛИТЕРАТУРА

1. Федеральный государственный образовательный стандарт начального общего образования [Электронный ресурс] / Москва. – 2021. – URL: <https://edsoo.ru/normativnye-dokumenty/> (дата обращения – 10.07.2024).
2. Федеральная образовательная программа начального общего образования [Электронный ресурс] / Москва. – 2022. – URL: <https://edsoo.ru/normativnye-dokumenty/> (дата обращения – 10.07.2024).
3. Федеральная рабочая программа начального общего образования музыка (для 1–4 классов образовательных организаций) [Электронный ресурс] / Москва. – 2021. – 113 с. – URL: https://edsoo.ru/wp-content/uploads/2023/09/12_frp-muzyka-1-4-klassy.pdf (дата обращения – 10.07.2024).
4. Красильников, И.М. Методика обучения игре на клавишном синтезаторе. Методическое пособие для преподавателей детских музыкальных школ и детских школ искусств / (2-е изд., испр. и доп.). – Москва, 2009. – 211 с.
5. Красильников, И.М. Музыкально-творческое развитие младших школьников в процессе обучения игре на клавишных синтезаторах (кибордах) / Диссертация на соискание ученой степени кандидата педагогических наук. – Москва, 1997. – 173 с.
6. Красильников, И.М. Студия компьютерной музыки: методика обучения. – Москва, 2011. – 192 с.

REFERENCES

1. Federal'nyj gosudarstvennyj obrazovatel'nyj standart nachal'nogo obshhego obrazovaniya [E'lektronnyj resurs] / Moskva. – 2021. – URL: <https://edsoo.ru/normativnye-dokumenty/> (data obrashheniya – 10.07.2024).
2. Federal'naya obrazovatel'naya programma nachal'nogo obshhego obrazovaniya [E'lektronnyj resurs] / Moskva. – 2022. – URL: <https://edsoo.ru/normativnye-dokumenty/> (data obrashheniya – 10.07.2024).
3. Federal'naya rabochaya programma nachal'nogo obshhego obrazovaniya muzyka (dlya 1–4 klassov obrazovatel'nyx organizacij) [E'lektronnyj resurs] / Moskva. – 2021. – 113 p. – URL: https://edsoo.ru/wp-content/uploads/2023/09/12_frp-muzyka-1-4-klassy.pdf (data obrashheniya – 10.07.2024).
4. Krasil'nikov, I.M. Metodika obucheniya igre na klavishnom sintezatore. Metodicheskoe posobie dlya prepodavatelej detskix muzykal'nyx shkol i detskix shkol iskusstv / (2-e izd., ispr. i dop.). – Moskva, 2009. – 211 p.
5. Krasil'nikov, I.M. Muzykal'no-tvorcheskoe razvitie mladshix shkol'nikov v processe obucheniya igre na klavishnyx sintezatorax (kibordax) / Dissertaciya na soiskanie uchenoj stepeni kandidata pedagogicheskix nauk. – Moskva, 1997. – 173 p.
6. Krasil'nikov, I.M. Studiya komp'yuternoj muzyki: metodika obucheniya. – Moskva, 2011. – 192 p.

Ярославцев Роман Олегович

аспирант департамента
социально-культурной деятельности и сценических искусств
Института культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: jaroslavtsevro@mgpu.ru

Ганьшина Галина Васильевна

кандидат педагогических наук,
доцент департамента
социально-культурной деятельности и сценических искусств
Института культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: gv_gansina@mail.ru

Yaroslavtsev Roman O.

Postgraduate student
of the Department of Social and Cultural Activities and Performing Arts
Institute of Culture and Arts
Moscow City Pedagogical University

Ganshina Galina V.

Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor
of the Department of Social and Cultural Activities and Performing Arts
Institute of Culture and Arts
Moscow City Pedagogical University

КВН В ВУЗАХ КАК ИГРОВАЯ ТЕХНОЛОГИЯ: ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Аннотация. В статье рассматривается форма клуба веселых и находчивых (КВН) как игровой технологии, применяемой в высших учебных заведениях, как в учебном процессе, так и досугово деятельности. Авторы обосновывают педагогический потенциал КВН, его значимость в формировании профессиональных компетенций студентов, подчеркивая важность развития творческого мышления, коммуникативных навыков и умения работать в команде. В исследовании КВН представлен как интегрированная игровая технология, способствующая развитию лидерских качеств, эмоционального интеллекта и навыков творческого самовыражения участников.

Ключевые слова: КВН, игровые технологии, игры, творческая самореализация, современное образование, внеучебная деятельность, вуз, студенты, молодежь.

KVN IN UNIVERSITIES AS A GAME TECHNOLOGY: PEDAGOGICAL ASPECT

Annotation. The article examines the form of the club of the cheerful and resourceful (KVN) as a gaming technology used in higher educational institutions, both in the educational process and leisure activities. The authors substantiate the pedagogical potential of KVN, its importance in the formation of professional competencies of students, emphasizing the importance of developing creative thinking, communication skills and the ability to work in a team. In the study, KVN is presented as an integrated gaming technology that promotes the development of leadership qualities, emotional intelligence and creative self-expression skills of participants.

Keywords: KVN, gaming technologies, games, creative self-realization, modern education, extracurricular activities, university, students, youth.

Введение в проблему. В современном образовательном пространстве всё больше внимания уделяется поиску инновационных методов и подходов к обучению, не только направленных на передачу знаний, но и способствующих всестороннему развитию личности, творческой самореализации. Одним из таких интерактивных методов являются игровые технологии, которые позволяют сделать процесс обучения более интересным, увлекательным и эффективным. Наиболее яркая и популярная игровая технология — КВН — Клуб Весёлых и Находчивых. КВН представляет собой не просто игру, а полноценную игровую технологию, обладающую значительным образовательным потенциалом и способствующую развитию разносторонних навыков и качеств у участников.

В нашем исследовании мы рассмотрим КВН как комплексную игровую технологию, способствующую развитию креативности, коммуникабельности, лидерских качеств, умению работать в команде и других важных навыков у студентов вузов. Мы проанализируем образовательный потенциал КВН, его роль в социальной адаптации и развитии критического мышления, а также его значение для эмоционального и творческого самовыражения участников.

Актуальность данного исследования обуславливается тем, что в современном мире крайне важно уделять особое внимание развитию творческого потенциала студентов. Игровые технологии представляют уникальную возможность для стимулирования интеллектуальных способностей, развития коммуникативных навыков и формирования креативного мышления студенческой аудитории. Более того, игры могут стать мощным инструментом для обучения, делая процесс получения знаний более увлекательным и мотивируя студентов к дальнейшему изучению материала. Большое место КВН занимает в организации содержательного досуга молодежи, интеллектуального и творческого развития личности студента.

Обзор исследований по проблеме. Одной из самых популярных игровых технологий в России на протяжении долгого времени является КВН. Поддержка КВН-движения в вузах нашей страны происходит на всех уровнях. Так, в конце 2021 года Министр науки и высшего образования РФ Валерий Фальков и президент телевизионного творческого объединения «АМИК» Александр Масляков подписали соглашение о взаимодействии. Стороны договорились работать над созданием условий для нравственного и патриотического воспитания студентов, а также поддержать движение КВН в университетах. Глава Минобрнауки Валерий Фальков подчеркнул: «КВН воспитывает в участниках такие важные навыки, как коммуникабельность, креативность и даже критичность мышления. Соглашение станет еще одним шагом к созданию условий для раскрытия потенциала молодежи» [1].

В «Стратегии развития воспитания в Российской Федерации до 2025 года» сформулированы основные цели современного образования. Одна из главных целей — повышение интереса детей и молодёжи к учёбе и творчеству с помощью различных форматов организации процесса обучения и досуговой деятельности, в том числе игровых программ [2].

Трансформация традиционной системы образования в более открытую модель, направленную на использование в обучении инновационных технологий, творческое развитие личности, будет способствовать формированию у студентов умений и навыков грамотной разработки и реализации креативных молодежных проектов, созданию пространства непрерывного творческого поиска, генерации идеи, которые смогут

осуществиться в будущей профессиональной деятельности сегодняшние целеустремленные, перспективно мыслящие студенты [3, с.162].

Согласно определению Т.М. Михайленко, игровые технологии – это совокупность разнообразных методов, средств и приемов организации педагогического процесса в форме различных интерактивных игр. В отличие от игр вообще, игровая технология в педагогике имеет существенный признак – четко поставленная цель обучения и соответствующий ей педагогический результат [4].

Значимость применения игры в творческом развитии и самореализации студенческой аудитории продиктована необходимостью формирования креативных возможностей молодежи, «особенно в контексте современной информационной среды и быстро развивающихся социально-культурных технологий... Использование игровых технологий как в учебном процессе, так и в досуговой деятельности, способствует повышению уровня мотивации студентов, улучшению качества обучения, формированию глубокого понимания материала, в досуге это выражается в разнообразных формах организации свободного времени, наполнении его содержательными мероприятиями, общением с интересными людьми, природой, духовным обогащением. Все это положительно влияет на качество подготовки специалистов в различных областях знаний [5].

«Игры делают процесс обучения более творческим и увлекательным. Они также помогают развивать профессиональные навыки, так как имитируют реальную работу» [6].

Для достижения высоких результатов студентов как в обучении, так и в творческой самореализации, игровые технологии в вузах необходимо использовать не только на занятиях, но и во внеучебной деятельности. Одной из самых популярных доступных для этого игровых технологий в России является КВН. Главным плюсом этой игровой технологии является доступность и лёгкость входа. Редактор Высшей лиги КВН, автор книги «Что такое КВН?» Михаил Марфин по этому вопросу пишет: «Чтобы играть в КВН нужно только желание, всё остальное он предоставит тебе сам» [7].

С помощью контент-анализа социальных сетей официальных лиг КВН по всей стране было выявлено, что после подписания соглашения о содействии КВН-движению в вузах, количество студенческих команд увеличилось. Главным показателем можно считать рекорд участия 526 команд на Международном фестивале команд КВН «КиВиН — 2024» в Сочи в начале года, проводимом ТТО «АМИК». На этот фестиваль каждый год съезжаются КВНщики из всех регионов России и стран ближнего зарубежья, которые в большинстве своём являются студентами вузов. Можно сказать, что популярность КВН-движения среди студенческой молодёжи снова начала расти и набирает все более мощные обороты в своем развитии.

Результаты и обсуждение. С каждым годом КВН претерпевает изменения, адаптируясь к новым реалиям и потребностям аудитории. Это требует постоянного исследования теоретических источников и практических наработок по данной проблеме в целях актуализации и обновления интерактивной игровой технологии КВН.

КВН как полифункциональная игровая технология, способствуя творческой самореализации и самовыражения огромного количества студентов, получил поддержку на высшем государственном уровне, что доказывает его актуальность и в наши дни.

Основными функциями КВН как игровой технологии являются:

- КВН способствует развитию креативности, общительности, умению работать в команде и другие навыки, формируя гармонично развитую личность.
- КВН включает обучение и самообразование: участники учатся анализировать информацию, выступать публично и аргументированно отстаивать свою точку зрения.

- Участие в КВН содействует социализации личности: студенты адаптируются в коллективе, учатся работать в команде и находить общий язык с разными людьми.

- КВН развивает критическое мышление, умение анализировать информацию и принимать продуманные решения.

- КВН обогащает эмоциональный интеллект молодежи: учит выражать свои чувства и понимать эмоции других людей.

- КВН даёт возможности для творческого самовыражения, позволяя проявить талант, чувство юмора и креативность.

Студенты, участвующие в КВН, приобретают ряд уникальных навыков, которые отличают их от тех, кто не участвует в данном виде игровой деятельности. Представим их подробнее.

Коммуникативные навыки: КВН требует активного взаимодействия с командой, администраторами лиг, редакторами и режиссёрами, что способствует развитию навыков общения и командной работы.

Публичные выступления: участвуя в КВН, студенты учатся выступать перед аудиторией, что помогает преодолеть страх перед публичными выступлениями и развить уверенность в себе.

Креативное мышление: разработка сценариев и юмористических номеров требует творческого подхода и умения мыслить нестандартно.

Адаптация к изменениям: КВН часто требует неожиданности, ярких ходов в сценарии и условиях игры, что предполагает высокую мобильность, особый импровизационный, обостренно ситуативный ум участников, учит студентов гибкости и адаптивности.

Самопрезентация: Студенты учатся представлять себя и свои идеи перед аудиторией, что важно для личного и профессионального развития.

Актерские качества: способность перевоплощаться, обаяние "артистической стихийности", живость, острота, экспрессия, богатство жестов и интонаций, дар рассказчика, способность нравиться, одухотворенность, ощущение внутренней свободы; внутреннее изящество, образное мышление и т.д.

Анализ и критика: Анализ выступлений своей и других команд и обоснованная критика идей способствуют развитию критического мышления и способности к конструктивной обратной связи.

Стрессоустойчивость: Участие в КВН требует умения справляться со стрессом и давлением, что полезно в любой сфере деятельности;

Лидерские качества: Многие студенты, участвующие в КВН, берут на себя ответственность и обязанность вдохновлять людей, вести команду за собой, будь то сценарная, актёрская или административная работа.

Представленные выше навыки могут быть полезны не только в карьере, связанной с игрой, юмором и развлечениями, но и в других областях, требующих креативности, коммуникабельности и умения работать в команде.

Согласно структуре лиг, венцом достижений для студентов, занимающихся КВН, является участие в Высшей лиге на Первом канале [8]. Соответственно, команды Высшей лиги задают тренд для участников лиг ниже. Нами был проведён контент-анализ выступлений команд настоящего времени (2024) [9] и прошлого (2002) [10]. После сравнительного анализа мы сделали вывод, что за 22 года КВН значительно поменялся. Одно из ключевых изменений заключается в том, что время на каждый конкурс стало значительно короче. Объясняется это тем, что скорость жизни возросла, а с развитием интернета количество потребляемой обществом информации увеличилась ещё сильнее. Это означает, что команды должны быть более динамичными и результативными в своих

выступлениях. Шуток должно быть больше, а сюжет должен быть ещё стройнее и острее, чтобы уложиться в отведенное время и донести идею до зрителей и членов жюри. Эти изменения делают условия КВН сложнее, чем в прошлом, но зато способствуют непрерывному творческому и интеллектуальному росту участников игры.

С развитием интернета квнщикам стало сложнее подготавливать свои выступления, ведь огромная доля шуток про актуальные события практически мгновенно появляется в социальных сетях. Теперь команды КВН конкурируют не только друг с другом, но и со всем интернетом-контентом по данной тематике. В такой ситуации рождается лучший продукт, а участники команд приобретают навыки постоянного творческого поиска. Конкуренция заставляет КВНщиков быть лучше остальных, искать новые подходы и идеи, чтобы выделиться.

В современном КВН ценится индивидуальность и искренность. Участники команд не ограничены рамками одного образа, они могут свободно выражать себя и свои мысли. Это позволяет им развивать свои таланты и способности, а также находить свой уникальный стиль. Такой подход к созданию комедийных номеров делает КВН более актуальным и интересным для зрителей. Он позволяет участникам команд проявлять свою креативность и оригинальность, а также находить новые способы взаимодействия с аудиторией.

За последний год на телевидении и в интернете появились аналоги Высшей лиги КВН на Первом канале. Это «Лига городов» на ТНТ, «Звёзды» на НТВ, «Суперлига» на СТС, «Битва за время» в VK. У квнщиков появилось больше возможностей поучаствовать в профессиональных шоу, где навыки приобретаются в кратном размере. У большего количества команд есть возможность поучаствовать в ТВ-шоу, а учитывая быструю сменяемость на телевидении, это означает, что временной путь от начинающего квнщика до профессионального теле-комика сократился. Это открывает новые горизонты для молодых команд и даёт им шанс проявить себя на большой сцене. Участие в таких проектах позволяет квнщикам получить ценный опыт, улучшить свои навыки и, возможно, сделать первый шаг к карьере профессионального комика. Даже если студент не собирается связывать свою дальнейшую жизнь с игрой, юмором, опыт участия в телепроектах может пригодиться в его профессиональной деятельности и личной жизни.

Участие в КВН не только развивает творческие способности и коммуникативные навыки, но и открывает двери в мир медиа-менеджмента и продюсирования крупных проектов. Многие авторитетные продюсеры начинали свой путь именно с игры в КВН, и это доказывает, что участие в данных проектах может стать серьезной стартовой площадкой для будущих профессионалов в сфере медиа. Примером успешного продюсера, начавшего свою карьеру с игры в КВН, является Вячеслав Дусмухаметов, который начинал свою творческую карьеру в начале XXI века как автор команды КВН «Уездный город». Позже он являлся креативным продюсером самых рейтинговых ТВ-каналов (РЕН ТВ, СТС, ТНТ), начал работу в Comedy Club Production, некоторое время был генеральным продюсером ТНТ, а также учредил продакшн «Medium Quality», который на данный момент является лидером по производству развлекательного контента для ТВ и интернета. К продуктам, которые выходят из под руки Вячеслава, можно относиться по-разному, но одно можно утверждать точно – в масштабах России они набирают огромное количество просмотров, например: «Папины дочки», «6 кадров», «Универ», «Интерны», «Comedy Баттл», «Comedy Woman», «Наша Russia», «Импровизация», «Что было дальше?».

Выводы. КВН в вузах представляет собой уникальную игровую технологию, обладающую значительным педагогическим потенциалом. Студенты, участвующие в КВН, приобретают широкий спектр полезных навыков, включая развитие творческих

способностей, критического мышления, умения работать в команде и выступать перед публикой. Они также получают возможность расширить свой кругозор, эрудированность, знакомясь с различными областями знаний и культурными явлениями в процессе подготовки к играм. Участие в КВН предоставляет студентам реальный шанс попасть на телевидение в молодом возрасте, учитывая появление новых телевизионных проектов, основанных на КВН. Это открывает перед ними перспективы профессионального роста и развития карьеры в сфере медиа и развлечений. Кроме того, студенты, участвующие в КВН, демонстрируют навыки самопрезентации, способность к адаптации и решению нестандартных задач, что может стать ключевым фактором успеха в будущей профессиональной деятельности.

КВН в вузах является не только увлекательным способом проведения досуга, но и эффективной педагогической технологией, способствующей всестороннему развитию личности студента.

ЛИТЕРАТУРА

1. Минобрнауки России поддержит движение КВН в российских вузах. – URL: <https://minobrnauki.gov.ru/press-center/news/novosti-ministerstva/43841/> (дата обращения 02.06.2024).
2. Стратегия развития воспитания в Российской Федерации на период до 2025 года. URL: <http://council.gov.ru/media/files/41d536d68ee9fec15756.pdf> (дата обращения 02.06.2024).
3. Ганьшина Г.В. Методика преподавания специальных дисциплин. /Г.В. Ганьшина. – М.: МГПУ, 2017. –168 с.
4. Михайленко, Т. М. Игровые технологии как вид педагогических технологий / Т. М. Михайленко // Педагогика: традиции и инновации: материалы I Междунар. науч. конф. (г. Челябинск, октябрь 2011 г.). – Т. 1. – Челябинск: Два комсомольца, 2011. – С. 140-146.
5. Ярославцев Р.О. Игровые технологии: креативный подход к творческой самореализации студенческой молодежи / Ярославцев Р.О., Ганьшина Г.В., Лаврентьева Е.Ю. // Педагогический научный журнал. – №6. – 2024. – С.46-54.
6. Заварина С.Ю. Социокультурное проектирование как средство профессионального самоопределения подростков / С.Ю. Заварина, Г.И. Грибкова Г.В. Ганьшина // Антропологическая дидактика и воспитание, 2023. – Т. 6. – №1. – С. 161-172.
7. Марфин М.Н. Что такое КВН? /М.Н. Марфин. – Киров. – М., 2002. – 173 с.
8. Структура лиг и Указы Президента МС КВН. – URL: <https://ru/pages/pravila-i-ukaziprizidenta-ms-kvn> (дата обращения 02.06.2024).
9. Высшая лига (2024) – третья 1/8. – URL: <https://youtu.be/qA045qYFcts?si=6g2njzWEq9vzYDog> (дата обращения 02.06.2024).
10. Высшая лига (2002) – вторая 1/2 <https://youtu.be/kARgXiwPpTQ?si=DSWzBJeGjG02gZP7> (дата обращения 02.06.2024).
11. Бабаева Е.В. Анимация в системе организованного досуга туристов /Е.В. Бабаева // Экономика и предпринимательство, 2015. – №6-3 (59). – С.554-557.
12. Лунина Г.В. Тьюторское сопровождение адаптации детей к условиям дошкольной образовательной организации / Г.В. Лунина // Современные проблемы науки и образования. – 2017. – № 4; URL: <http://www.science-education.ru/article/view?id=26703> (дата обращения: 01.04.2024).
13. Шляпина Е.Д. Социально-культурная анимация как конструктивный способ преодоления социального отчуждения личности / Е.Д. Шляпина // Экономика и предпринимательство. – 2015. – 6-3 (59-3). – С. 956-960

14. Ганьшина Г.В. Формирование здорового образа жизни молодежи средствами рекреативных технологий: дисс... кан. пед. наук. – Тамбов, 2005. – 168 с.
15. The role of education in the formation of competitiveness of student youth at the modern labor market. /Chikaeva K.S., Rachipa A.V., Karapetyan E.A., Davydova G.I., Kobysheva L.I. // Revista Gênero e Direito. – 2020. – Т. 9. – № 4. – С. 882-898.

REFERENCES

1. Minobrnauki Rossii podderzhit dvizhenie KVN v rossijskih vuzah. – URL: <https://minobrnauki.gov.ru/press-center/news/novosti-ministerstva/43841/> (data obrashhenija 02.06.2024).
2. Strategija razvitija vospitanija v Rossijskoj Federacii na period do 2025 goda. URL: <http://council.gov.ru/media/files/41d536d68ee9fec15756.pdf> (data obrashhenija 02.06.2024).
3. Gan'shina G.V. Metodika prepodavanija special'nyh disciplin. /G.V. Gan'shina. – M.: MGPU, 2017. –168 p.
4. Mihajlenko, T. M. Igrovye tehnologii kak vid pedagogicheskikh tehnologij / T. M. Mihajlenko // Pedagogika: tradicii i innovacii: materialy I Mezhdunar. nauch. konf. (g. Cheljabinsk, oktjabr' 2011 g.). – Т. 1. – Cheljabinsk: Dva komsomol'ca, 2011. – Pp. 140-146.
5. Jaroslavcev R.O. Igrovye tehnologii: kreativnyj podhod k tvorcheskoj samorealizacii studencheskoj molodezhi / Jaroslavcev R.O., Gan'shina G.V., Lavrent'eva E.Ju. // Pedagogicheskij nauchnyj zhurnal. – №6. – 2024. – Pp.46-54.
6. Zavarina S.Ju. Sociokul'turnoe proektirovanie kak sredstvo professional'nogo samoopredelenija podrostkov / S.Ju. Zavarina, G.I. Gribkova G.V. Gan'shina // Antropologicheskaja didaktika i vospitanie, 2023. – Т. 6. – №1. – Pp. 161-172.
7. Marfin M.N. Chto takoe KVN? /M.N. Marfin. – Kirov. – M., 2002. – 173 p.
8. Struktura lig i Ukazy Prezidenta MS KVN. – URL: <https://.ru/pages/pravila-i-ukazi-prizidenta-ms-kvn> (data obrashhenija 02.06.2024)
9. Vysshaja liga (2024) – tret'ja 1/8. – URL: <https://youtu.be/qA045qYFcts?si=6g2njzWEq9vzYDog> (data obrashhenija 02.06.2024).
10. Vysshaja liga (2002) – vtoraja 1/2 <https://youtu.be/kARgXiwPpTQ?si=DSWzBJeGjG02gZP7> (data obrashhenija 02.06.2024).
11. Babaeva E.V. Animacija v sisteme organizovannogo dosuga turistov /E.V. Babaeva // Jekonomika i predprinimatel'stvo, 2015. – №6-3 (59). – Pp.554-557.
12. Lunina G.V. T'jutorskoe soprovozhdenie adaptacii detej k uslovijam doskol'noj obrazovatel'noj organizacii / G.V. Lunina // Sovremennye problemy nauki i obrazovanija. – 2017. – № 4; URL: <http://www.science-education.ru/article/view?id=26703> (data obrashhenija: 01.04.2024).
13. Shljapina E.D. Social'no-kul'turnaja animacija kak konstruktivnyj sposob preodolenija social'nogo otchuzhdenija lichnosti / E.D. Shljapina // Jekonomika i predprinimatel'stvo. – 2015. – 6-3 (59-3). – Pp. 956-960
14. Gan'shina G.V. Formirovanie zdorovogo obraza zhizni molodezhi sredstvami rekreativnyh tehnologij: diss... kan. ped. nauk. – Тамбов, 2005. – 168 p.
15. The role of education in the formation of competitiveness of student youth at the modern labor market. /Chikaeva K.S., Rachipa A.V., Karapetyan E.A., Davydova G.I., Kobysheva L.I. // Revista Gênero e Direito. – 2020. – Т. 9. – № 4. – Pp. 882-898.

Ли Ихэн

аспирант

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

e-mail: wojianjuefandui@163.com

Li Yiheng

Postgraduate student

The Herzen State Pedagogical University

РОЛЬ ФОРТЕПИАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ С. В. РАХМАНИНОВА В КИТАЙСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ ПЕДАГОГИКЕ: ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ЭКСПЕРИМЕНТ

Аннотация. Проведенное теоретическое исследование и обобщение педагогического опыта позволили выявить проблемы современной китайской фортепианной педагогики, связанные с недостаточным разнообразием репертуара, первостепенностью технической составляющей исполнительства, низким уровнем эмоциональности и артистичности исполнения. Данные проблемы делают актуальным повышение уровня профессионального мастерства китайских пианистов, качества их игры. По мнению автора статьи, фортепианные произведения С. В. Рахманинова являются необходимой составляющей китайской фортепианной педагогики, позволяют повысить уровень сформированности исполнительских, музыкальных способностей, общих и профессиональных компетенций. Доказана эффективность разработанной автором методики работы над произведениями С. В. Рахманинова со студентами вузов КНР. В данной статье представлен педагогический опыт автора.

Ключевые слова: фортепианные произведения, С. В. Рахманинов, педагогические условия, результаты, структура опытно-экспериментальной работы, этапы.

THE ROLE OF PIANO WORKS BY S. V. RACHMANINOV IN CHINESE PIANO PEDAGOGY: A PEDAGOGICAL EXPERIMENT

Annotation. The conducted theoretical research and generalization of pedagogical experience made it possible to identify the problems of modern Chinese piano pedagogy associated with insufficient variety of the repertoire, the primacy of the technical component of performance, and the low level of emotionality and artistry of performance. These problems make it urgent to improve the level of professional skill of Chinese pianists and the quality of their playing. According to the author of the article, the piano works of S. V. Rachmaninov are a necessary component of Chinese piano pedagogy and allow one to increase the level of development of performing, musical abilities, general and professional competencies. The effectiveness of the methodology developed by the author for working on the works of S. V. Rachmaninov with Chinese university students has been proven. This article presents the author's teaching experience.

Keywords: piano works, S. V. Rachmaninov, pedagogical conditions, results, structure of experimental work, stages.

Фортепианное образование в Китае востребовано, находится на стадии реформирования и внедрения инновационных подходов. Собственные концепции преподавания и профессиональный уровень педагогов во многом определяют фактические результаты обучения. Наступление информационного века открыло большие возможности

для инноваций, в том числе и в сфере фортепианной педагогики [1]. Пандемия внесла свои коррективы в условия и методы преподавания фортепиано. На практике можно обнаружить, что интеграция Интернет+ и дистанционных технологий в сферу музыкального исполнительства эффективно способствовала реформе обучения игре на фортепиано, изменила роль самих учителей. Однако использование информационных технологий не обеспечило четкое понимание обучения, снизило его качество и реальные потребности обучения игры на фортепиано. Современные условия показали необходимость возвращения к классическим методам преподавания, преимущество преподавания в классе фортепиано перед дистанционными формами обучения [3].

Следует отметить важную роль русско-китайского сотрудничества в сфере музыкальной педагогики. Русская фортепианная школа стоит у истоков развития фортепианного образования в Китае. Поэтому произведения русских композиторов понятны и близки китайским исполнителям. Этим и обусловлено внимание к творчеству С. В. Рахманинова в китайских вузах.

Методологическая и источниковедческая составляющая процесса обучения фортепиано в Китае также продолжает развиваться: на китайский язык переведены многие монографии, статьи, учебная и методическая литература по творчеству С. В. Рахманинова русских исследователей и педагогов. Китайские музыковеды и пианисты также обращаются к произведениям композитора.

Опытно-экспериментальная работа по изучению фортепианных произведений С. В. Рахманинова в китайской фортепианной педагогике представляла собой описание этапов реализации опытно-экспериментальной работы, педагогическое руководство процессом освоения фортепианных сочинений С. В. Рахманинова студентами КНР, методические рекомендации по работе с фортепианными произведениями С. В. Рахманинова в вузах Китая.

Исследование состояло из нескольких этапов.

Первый этап – констатирующий – теоретическое изучение материалов, источников, литературы по теме исследования, определение проблемы и противоречий, обоснование необходимости исследования в данной области. На данном этапе был сформулирован методологический аппарат диссертационной работы, определены направления экспериментального исследования. Важным направлением работы на данном этапе стало также проведение бесед, интервью, опросов студентов и преподавателей с целью определения значимости, актуальности фортепианных произведений С. В. Рахманинова на современном этапе.

Метод наблюдения, который был применен в процесс посещения уроков фортепиано различных преподавателей, позволил проанализировать реальные процессы, происходящие на практике в процессе профессиональной подготовки пианистов вуза.

В качестве примера рассмотрим часть вопросов, которые обсуждались с преподавателями кафедры фортепиано в рамках проводимого исследования.

На вопрос, присутствуют ли в репертуаре обучающихся фортепианные произведения С. В. Рахманинова, 10 преподавателей (70% опрошиваемой группы) дали отрицательный ответ. В качестве причины данной проблемы 5 педагогов (50%) назвали слабый уровень довузовской подготовки, 3 педагога (30%) считают увлеченность техникой исполнения первостепенной задачей исполнителя, 20% преподавателей указали на взаимосвязь низкого уровня развития музыкальных способностей и интонационного мышления современных студентов, что не позволяет им освоить данный репертуар.

Посещенные нами уроки фортепиано (в общей сложности 68 уроков) показали, что работа над произведением состоит в основном из этапов, связанных с работой над формой, исполнительскими трудностями, нотным текстом и обозначениями в нем, но при

этом мало внимания отводится интонированию. Часть преподавателей данную работу обозначает студентам как самостоятельную, но контроль выполнения этих методических рекомендаций осуществить невозможно. Следует сразу отметить, что все педагоги продемонстрировали чрезвычайно высокий профессиональный уровень, что каждый из них очень тщательно и серьезно работал с обучающимися над освоением музыкальных сочинений.

Анализ результатов опросов позволил сделать вывод, что необходимо создание педагогических условий, которые позволили бы студентам включить в свою исполнительскую программу фортепианные произведения С. В. Рахманинова.

В беседах с преподавателями вуза, с которыми обсуждалась проблема включения произведений С. В. Рахманинова в исполнительскую программу, прозвучали сетования на то, что основная масса обучающихся исключительно ждет точных указаний от своих учителей, которые они готовы немедленно и безоговорочно выполнять. При этом времени урока недостаточно, чтобы уделить внимание развитию всех процессов, связанных с уровнем исполнительства пианиста. Самостоятельность же не характерна для современных студентов. Все это является причиной того, что в процессе урока педагог успевает объяснить лишь основные особенности музыкального произведения, поработать над опорными точками. Между тем, освоение фортепианных пьес Рахманинова требует масштабной и тщательной работой над формой, драматургией, интонированием, звукоизвлечением, а также характером и образом. Кроме того, пьесы композитора требуют хорошо развитой техники исполнения, охвата большого диапазона клавиатуры [6].

Проведенный анализ и структуризация теоретического материала позволили сформулировать три уровня сформированности исполнительских навыков пианиста, которые необходимы при изучении фортепианных произведений С. В. Рахманинова.

Первый уровень – низкий – характеризуется неэмоциональным исполнением, отсутствием личного интерпретационного подхода к исполняемому произведению; слабым уровнем знаний в области теории, истории, стилевых особенностей произведения; отсутствием в процессе исполнения национальных характеристик музыки [4].

Второй уровень – средний – способность к эмоциональному переживанию музыки, выражению чувств развиты недостаточно; в процессе исполнения обучающийся демонстрирует игру «по схеме», без личного отношения; слабо прослеживается глубина знаний в области теории, истории, стилевых особенностей произведения; понимание национальных характеристик исполняемой музыки; исполнение не показывает проведенный анализ средств музыкальной выразительности [2].

Третий уровень – высокий – ярко проявляется способность к эмоциональному переживанию музыки, выражению чувств, личное исполнительское отношения к исполняемому произведению, развитость художественно-образного мышления, способность к сценическому перевоплощению, глубина знаний в области теории, истории, стилевых особенностей произведения; понимание национальных характеристик исполняемой музыки; содержательность и убедительность анализа музыкального произведения [5].

Каждый уровень обозначен нами в виде балльной системы:

Высокий уровень – 3

Средний уровень – 2

Низкий уровень – 1.

В соответствии с обозначенными уровнями было проведено исследование и диагностическое наблюдение. Диагностика оценки каждого из компонентов методики осуществлялась на основании выступления студента и беседы с ним, а также с преподавателями кафедры, оценивающими это выступление, по трехбалльной шкале.

Оценивался уровень сформированности каждого из компонентов. Полученные баллы суммировались, и выводилась средняя оценка, свидетельствующая об уровне сформированности современного интонационного мышления.

Второй этап работы – формирующий – формулирование концептуальных основ методики работы по изучению фортепианных произведений С. В. Рахманинова со студентами китайского вуза. Она представляла собой систему, которая состоит из следующих компонентов:

1. Общеэстетический и интеллектуальный – данный компонент представлял собой теоретические знания, связанные с творчеством С. В. Рахманинова, значением его произведений в контексте эпохи, историко-философским и стилевым аспектом его фортепианных произведений, теоретических и методических основ исполнительства его пьес. Процесс исполнения предполагает активизацию мыслительных процессов, связанных с анализом музыки, ассоциативностью мышления для правильной интерпретации образа, осуществления процесса взаимосвязи исполнения и интеллекта. Следует отметить, что актуальность данного компонента связана с отсутствием в учебных планах фортепианных факультетов вузов Китая предмета, связанного с историей фортепианного искусства. Это значительно снижает качество понимания и исполнения студентами произведений.

2. Эмоциональный и мировоззренческий компонент – суть его заключалась в точной интерпретации образа и характера произведений Рахманинова. Здесь важным было понимание русской культуры, ее интонационности, связи средств музыкальной выразительности с программностью, а также понимание мышления самого композитора, религиозного аспекта его творчества. В данном компоненте также особую роль играет психология исполнителя, его поведение на сцене. Характер образа произведения невозможно верно интерпретировать без подключения к этому процессу эмоций и чувств. В свою очередь, сам процесс функционирования исполнительского мышления невозможен без наличия какого-либо музыкального образа.

3. Исполнительский компонент методики включал в себя технические, моторные навыки. Здесь шла работа именно над процессом исполнения, точной передачей штрихов, динамики, всех деталей музыкального языка, отработкой нотного текста.

На данном этапе работы со студентами шла систематическая и планомерная работа по освоению фортепианных произведений С. В. Рахманинова. Применялись различные формы и методы работы в соответствии с компонентами методики. Педагогические условия методики были определены следующие: внимание к интонированию произведений С. В. Рахманинова; активизация слуховой активности учащихся; равноценное внимание к интеллектуальным и эмоционально-образным аспектам фортепианного исполнения; учёт ключевых методических требований к работе над средствами музыкальной выразительности, правильный подбор методов и приёмов работы; опора на традиции русской фортепианной школы, анализ философско-эстетических аспектов мышления композитора, стиля и исполнительских особенностей произведения; изучение педагогических принципов С. В. Рахманинова. От данных педагогических условий зависела эффективность проводимой работы по разработанной методике.

Основным направлением деятельности на данном этапе была работа над практическими умениями создания исполнительской и художественной интерпретации произведений С. В. Рахманинова в процессе апробации авторской методики. Участники контрольной группы занимались по обычной традиционной программе. Ими разучивался

репертуар, выбранный с педагогом в зависимости от требований, индивидуальных музыкальных способностей и интереса студентов. На контрольном этапе опытно-экспериментальной работы они демонстрировали одно из произведений своего репертуара по выбору.

Участникам экспериментальной группы были предложены на выбор произведения С. В. Рахманинова. Вместе с преподавателем по специальности каждым из них была выбрана одна из пьес в каждом из трех семестров. Уроки проводились преподавателями по специальности, один раз в две недели с каждым студентом экспериментальной группы занятия проводил автор исследования.

Со студентами экспериментальной группы проводилась работа по разъяснению форм и методов работы, особенностей интерпретации фортепианных произведения С. В. Рахманинова. Обязательным для всех условием перед началом разучивания выбранной пьесы было изучение творчества композитора в контексте эпохи, особенностей его стиля, национальной школы. Также необходимо было сделать подробный анализ произведения, интерпретацию образа, содержания. Были рекомендованы методы самостоятельной работы для студентов, а также совместно с преподавателями обсуждены и выбраны наиболее целесообразные направления в процессе работы в классе для каждой конкретной пьесы с учетом индивидуальных способностей и психологических особенностей обучающихся.

В качестве ожидаемых результатов можно констатировать, что студенты экспериментальной группы с интересом отнеслись к процессу работы над фортепианными пьесами С. В. Рахманинова, они обнаружили умение анализировать, обобщать и систематизировать музыкальные явления, проводить аналогии между музыкальными и литературными (художественными) произведениями, устанавливать ассоциативные связи. На занятиях, проводимых автором диссертационного исследования, они с интересом слушали, задавали вопросы, выполняли методические рекомендации.

Третий этап опытно-экспериментального исследования – заключительный. Его цель – проведение повторной диагностики, анализ динамики и результатов. Студенты экспериментальной группы исполняли одну из пьес С. В. Рахманинова, разученного в процессе занятий с автором диссертационного исследования. Студенты контрольной группы представили исполнение произведения из своего репертуара за семестр. В результате проведенного опроса, бесед, интервью, наблюдений и обсуждений с преподавателями кафедры, были получены и проанализированы результаты.

Была установлена связь между процессом развития исполнителя на фортепиано вузов КНР и изучением творчества С. В. Рахманинова.

По результатам опытно-экспериментальной работы были составлены методические рекомендации по работе над произведениями С. В. Рахманинова в фортепианном классе с китайскими студентами. Данные методические рекомендации могут быть использованы преподавателями в практической деятельности, а также студентами при изучении методики преподавания фортепиано.

Перспективы дальнейшей разработки темы видятся: в расширении репертуара, в основе которого произведения русских композиторов различных национальных школ, создании учебно-методического пособия по развитию современного пианистов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Волкова С. П. Отражение особенностей музыкального мышления китайцев в специальной терминологии: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Москва: МГК, 1990. 24 с.

2. Гонг Симао. Важность анализа музыкального произведения в фортепианном исполнении // Коммуникационные исследования. 2019. №3 (20). С.178-183.
3. Дин И. Актуальные проблемы современного фортепианного образования в Китае // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И.Герцена. 2017. № 18. С. 109 – 114
4. Кан Юньюй. Репертуарный компонент обучения юного пианиста в современном Китае: дис... канд. пед. наук. СПб, РГПУ им. А.И. Герцена, 2021. 211 с.
5. Лиу Ин. Анализ проблем построения и регулирования системы репертуаров музыкальных учебных заведений – на примере Китайской консерватории // Музыкальная жизнь. 2017. №9. С. 37-40.
6. Одинокоев М. Ю. Некоторые тенденции современной интерпретации фортепианных сочинений С. В. Рахманинова // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2020. №1 (55). С. 53-57.

REFERENCES

1. Volkova S.P. Reflection of the peculiarities of Chinese musical thinking in special terminology: abstract. dis. ...cand. art history: 17.00.02. Moscow: MGK, 1990. 24 p.
2. Gong Simao. The importance of analyzing a piece of music in piano performance // Communication Research. 2019. No. 3 (20). Pp.178-183.
3. Dean I. Current problems of modern piano education in China // News of the Russian State Pedagogical University. A.I. Herzen. 2017. No. 18. Pp. 109 - 114.
4. Kang Yunyu. Repertoire component of training a young pianist in modern China: dis... cand. ped. Sci. St. Petersburg, Russian State Pedagogical University named after. A.I. Herzen, 2021. 211 p.
5. Liu Ying. Analysis of the problems of constructing and regulating the system of repertoires of musical educational institutions - using the example of the Chinese Conservatory // Musical Life. 2017. No. 9. Pp. 37-40.
6. Odinokov M. Yu. Some trends in the modern interpretation of piano works by S. V. Rachmaninov // Current problems of higher musical education. 2020. No. 1 (55). Pp. 53-57.

Хэ Фанлинь

аспирант

Института музыки, театра и хореографии

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет

им. А.И. Герцена»

e-mail: liangxiaoxue096@gmail.com

He Fanglin

Post-graduate student

Institute of Music, Theater and Choreography

The Herzen State Pedagogical University

РАЗВИТИЕ У ДИРИЖЁРА СПОСОБНОСТЕЙ НЕВЕРБАЛЬНОГО УПРАВЛЕНИЯ КОЛЛЕКТИВОМ

Аннотация. Особенность дирижёрской деятельности состоит в том, что большую значимость приобретает художественно-невербальная коммуникация, нежели вербальная. В данной статье концентрируется внимание на развитии и формировании у дирижёра способностей невербального управления, художественно-невербальной коммуникации дирижера и коллектива, доказывается необходимость развития невербальных способностей у руководителя музыкального коллектива.

Ключевые слова: невербальные способности, дирижирование, музыкальный коллектив, невербальное управление, жест, мимика.

DEVELOPING A CONDUCTOR'S NON-VERBAL TEAM MANAGEMENT ABILITIES

Abstract. The peculiarity of the conductor's activity is that artistic and non-verbal communication is more important than verbal communication. This article focuses on the development and formation of the conductor's abilities of non-verbal management, artistic and non-verbal communication of the conductor and the ensemble, proves the necessity of developing non-verbal abilities in the head of a musical collective.

Keywords: non-verbal abilities, conducting, musical ensemble, non-verbal control, gesture, facial expressions.

Построение теоретической базы дирижирования – важнейшее требование современной музыкальной практики, поскольку залогом успеха начинающих дирижёров является эффективное восприятие опыта предыдущих поколений представителей дирижёрского искусства, которое характеризуется блестящими творческими достижениями. Очевидно, что этот уровень необходимо поддерживать, но для достижения этой цели требуется качественное обучение будущих дирижёров.

Вместе с тем, данный процесс может вызвать немало сложностей ввиду его специфичности. Это качество Н.А. Колесникова обозначает как «воплощение слышимого им звукового образа сочинения через коллектив музыкантов-исполнителей» [3, с. 5]. Иными словами, суть дирижёрского искусства состоит в том, чтобы транслировать оркестрантам свои указания относительно исполняемого произведения (как технического, так и художественного характера), при этом не выступая в качестве исполнителя.

Из этого следует, что аспект, касающийся невербальной части техники дирижирования, является чрезвычайно важным и значимость его неоспорима. Напомним, что вербальный контакт между оркестром и дирижёром возможен только в течение

репетиционного процесса, а концертное выступление, как известно, предполагает только лишь невербальное общение музыкантов и руководителя, который управляет исполнением посредством коммуникативного поведения.

Термин «коммуникация» происходит от латинской лексемы «communis», означающего: «делиться», «распространять» [2, с. 34]. Иными словами, это отношения, которые устанавливаются между двумя или более людьми и состоят в обмене сообщениями, информацией. В данном случае речь идёт об отношениях между дирижёром и оркестром, и чтобы установить их, руководителю коллектива нужно иметь не только определённые навыки и умения, но и способности.

По этому поводу И.А. Мусин пишет: «Дирижерское искусство требует наличия разнообразных способностей» [6, с. 6]. В их комплекс он включает, в первую очередь, так называемое «дирижерское дарование», под которым понимает выражение в жестах содержания музыки, её визуализацию – «развёртывание музыкальной ткани произведения, воздействие на исполнителей» [6, с. 6]. Очевидно, что донесение своего видения до получателя невозможно без наличия коммуникативных способностей.

Примечательно, что Н.А. Соболева определяет «исполнительское поведение дирижёра» в качестве «художественно-невербального текста», который передаёт личное прочтение дирижёром музыкального произведения и, что немаловажно, особенности его личности [8, с. 52].

Дирижерская профессия является одной из самых трудных, поэтому с самого начала обучения будущий руководитель оркестра должен старательно и углублённо постигать это искусство. В частности, в классе дирижирования необходимо уделить внимание таким аспектам, как мимика, жест, положение тела в пространстве, движения, так как именно они служат основными средствами невербального управления оркестром и выражением музыкальной интерпретации.

Работа над мануальной техникой является первичной для будущего дирижёра, ставя перед собой цель сделать и жест, и мимику, и положение тела в пространстве «говорящими», чтобы оркестранты могли понимать требования и задумку руководителя.

Методика обучения мимике не разработана достаточно хорошо. Напомним, что К.С. Станиславский считал ненужным и даже вредным занятием специально работать над мимикой [10, с. 98]. Действительно, во многом с ним можно согласиться, поскольку мимика должна быть естественной, и дирижёр в этом отношении не исключение. Мимические проявления руководителя оркестра – взгляд, положение глаз и бровей, выражение лица в целом. Например, распахнутые глаза могут означать динамическое развитие музыкального произведения или его кульминацию, а суженные – напротив, спад драматического напряжения.

В любом случае, мимика является отражением дирижерской интерпретации исполняемого произведения или способом передачи информации оркестру. В этом контексте становится очевидным, что мимика дирижёра должна транслировать только естественные эмоции, и наигранность, фальшь здесь исключаются.

Отрицательным явлением следует назвать и полное отсутствие мимики, так как в этом случае связь с оркестром будет утрачена – если не полностью, то частично. Эти аспекты дирижирования должны быть осознаны начинающим дирижёром с самого начала, как и тот факт, что нужно сразу отказаться от изображения эмоций. И.А. Мусин утверждает: «Естественная выразительность лица зависит от воодушевления дирижёра, увлечения музыкой, от глубины проникновения в содержание произведения, понимания и прочувствованности музыкальных образов» [6, с. 17].

Это высказывание подводит к мысли о том, что начинающему дирижёру необходимо, в первую очередь, любить музыку и учиться понимать её. В этом случае у

студента естественным образом будут отражаться на лице естественные эмоции, которые поймут и другие.

Для развития подвижности лица можно порекомендовать студенту занятия артикуляционной гимнастикой, которой занимаются театральные артисты. Полезным будет для студента и просмотр видеозаписей выдающихся дирижёров, чтобы наблюдать и анализировать их умение работать с оркестром с помощью жеста и мимики.

Благодаря этим наблюдениям, студент может заметить, что дирижёры стремятся подобными средствами наладить и удерживать зрительный контакт с оркестром, создать активный невербальный диалог между собой и музыкантами, а выражение лица является не менее важным средством демонстрации характера музыки или поощрения коллектива, чем жесты. В целом, можно выразить следующие требования к мимике: её соответствие исполняемой музыке, а также выразительность, но не чрезмерная.

Студенту необходимо представлять себя стоящим перед оркестром и заранее для себя прояснить, что его лицо всегда должно быть обращено к коллективу. Необходимо регулярно тренировать навыки зрительного контакта с оркестром – либо дирижируя воображаемым коллективом, либо приглашая других студентов принять участие в данном процессе. Зрительный контакт с оркестром – это один из самых сложных аспектов управления оркестром, который лишь кажется простым.

И.И. Щедрин подчёркивает: «Далеко не у всех начинающих дирижёров удаётся сформировать их легко и быстро, преодолев привычку прятать взгляд от оркестрантов, направляя его на пульт или в пустое пространство, мимо музыкантов» [11, с. 48]. Обращение жестов и взглядов к воображаемым оркестрантам или людям, исполняющих их роль, будет развивать невербальные способности начинающего дирижёра оркестра, касающиеся мимики и жестов.

Достижение качественного результата в этом деле не является лёгким, и овладение мастерством дирижёра-профессионала, которое В.И. Федосеев характеризует как «управление оркестром не только с помощью рук, но ещё глазами, выражением лица, даже душой» [7], требует большой отдачи и напряжённой работы на протяжении всего обучения.

Ранее уже говорилось, что для будущего дирижёра крайне необходимо постоянно осознанное и аналитическое прослушивание музыки, поскольку это занятие способствует развитию музыкальной эмоциональности и внутрислуховых представлений. И.А. Мусин утверждает, что без этих навыков невозможно осуществить воплощение своих представлений в музыке, что, собственно, и является задачей дирижёра [6, с. 10].

Здесь же следует сказать и о положении головы, над которым также требуется контроль и внимание. В этом отношении нужно избегать излишеств, чтобы не было ни чрезмерной подвижности, ни скованности. Студенту необходимо освоить и уже сложившиеся сигналы выразительности, которые передаются с помощью головы. Так, лёгкий наклон головы назад может указывать на положительные эмоции, а вперёд – на менее радостные. Однако это обстоятельство не исключает, что у каждого дирижёра могут быть собственные средства выражения тех или иных эмоциональных оттенков. Более того, у любого профессионального, самостоятельного дирижёра существует собственный комплекс средств выразительности.

Это является обязательным условием дирижёрского мастерства, сущностью которого можно назвать индивидуальное прочтение музыки и передача собственной интерпретации музыкантам оркестра и слушателям.

Очевидно, что помимо освоения дирижёрской техники, начинающий дирижёр должен развивать в себе творческую индивидуальность. Интересно в этом отношении мнение дирижёра Н.А. Малько, который писал по этому поводу следующее: «Дирижёр (я

говоря о начинающем) должен прежде всего обладать дирижёрским дарованием – это *conditio sine qua non* – обязательное условие. Затем, он должен быть хорошим музыкантом, то есть обладать музыкальной культурой и знанием» [5, с. 15-16].

Таким образом, очевидно, что начинающий дирижёр, изначально обладающий определёнными способностями, должен развивать не только их, но и постоянно прогрессировать в своём развитии как музыкант, поскольку только тонкое чувствование музыки, как и её глубокое знание, позволит ему транслировать своё послание оркестрантам.

В этом контексте особое внимание нужно обратить на руки, которые являются основным инструментом дирижёра. Поэтому начинающий дирижёр должен тщательно заниматься своей мануальной техникой, помня о том, что в его руках будет сосредоточены музыкальные нюансы; благодаря рукам будет возникать музыкальная ткань произведения со всеми её темпо-ритмическими и динамическими особенностями.

Как известно, дирижирование требует понимания элементов музыкальной выразительности (темп, динамика, артикуляция и фактура) и умения эффективно доносить их до оркестра. Также полезно умение передавать нюансы фразировки и экспрессии с помощью жестов. Жесты готовятся дирижёром предпочтительно заранее при изучении партитуры, но иногда могут быть спонтанными.

Термин «жест» происходит от латинского *gestus*, причастия прошедшего времени от *gerere* (делать), которое тесно связано с глаголом «управлять»: помимо чисто функционального аспекта (делать), жест – это инструмент коммуникации, обращенный к другим. Он неотделим от смысла, который должен быть передан [2, с. 101]. И в дирижировании это особенно актуально.

Начинающий дирижёр должен работать над выразительностью своих рук, особенности кисти. Можно заниматься не только традиционными техниками, но и обращаться к новым методикам. Например, к так называемому непараллельному дирижированию, в котором жестовая техника дирижера строится с разными функциями правой и левой руки.

При непараллельном дирижировании правая рука обычно отвечает за соблюдение пульса и обозначение временной сигнатуры музыки, а левая – за выразительные жесты, показ динамики, различную артикуляцию, подачу материала музыкантам или формирование желаемой звучности. Л.Т. Амирова замечает: «У начинающего обучение студента обычно развит параллелизм движений, то есть зависимость одной руки от другой. Для устранения этого явления необходимо давать соответствующие задания» [1, с. 5].

В области оркестрового дирижирования существует единое мнение, что построение жестовой коммуникации делится на два этапа: постижение системы музыкальных знаков и передача их с помощью жестов, подобранных в соответствии с этим музыкальным произведением и личным прочтением. Идеалом профессионального дирижирования должен стать выбор тех уникальных, правильных жестов, которые без сомнений и двусмысленностей транслируют задуманные дирижёром музыкальные намерения. Поэтому считается, что между выбранным жестом и полученным звуковым результатом существует соответствие один к одному. Это убеждение приобретает в процессе социализации дирижера, который на протяжении всего своего академического обучения будет сталкиваться с реальным опытом, в ходе которого будет формироваться репертуар правильных жестов для каждого музыкального или дирижерского элемента.

Именно таким образом возможно развитие невербальных способностей будущего дирижёра – при условии, что он изначально одарён в этом плане и окажется в состоянии завоевать внимание оркестра несловесными средствами и в дальнейшем удерживать его.

В то же время, дирижёрскую технику следует довести до совершенства, так как она будет являться надёжной базой для развития невербальных способностей. Нужно постигать все тонкости дирижёрского мастерства. Например, важнейшим техническим элементом дирижирования является ауфтакт, который обычно реализуется за некоторое время до начала или окончания музыки. Он служит для придания ясности различным вступлениям, сокращениям, выходам из фермат, акцентам и так далее.

Это первый жест, который является импульсом к тому, чтобы все начали играть вместе, абсолютно необходим для того, чтобы начало было синхронным. Невозможно, чтобы все музыканты дышали вместе без внешнего стимула. Начинаящий дирижёр должен довести до совершенства показ ауфтакта, это важнейшая часть невербального контакта с коллективом, наравне с первым взглядом, который руководитель обращает на музыкантов.

Необходимо постоянно практиковаться, чаще выходить к оркестру в период обучения. Так, в начале музыкального произведения дирижёр поднимает руки (или кисть, если он использует только одну руку), чтобы показать, что произведение вот-вот начнется. Это сигнал для оркестрантов, чтобы они приготовили свои инструменты к игре. Затем дирижёр смотрит на различные группы оркестра (духовые, струнные и так далее) или хора, чтобы убедиться, что все участники готовы к исполнению. Движение рук дирижера (импульс), эквивалентное вдоху-выдоху, сигнализирует о начале произведения.

В таком понимании состояния оркестра, умения собрать его, подготовить к исполнению первых звуков, взять дыхание, как в пении, кроется секрет невербального общения, управления им. Поэтому очень важно хорошо знать теорию, постоянно совершенствовать свою мануальную технику.

Необходимо усвоить показ различных штрихов, акцентов. Например, динамика обозначается различными способами: может передаваться размером дирижерских движений: более масштабная амплитуда обозначает более сильные звуки и наоборот. Изменения в динамике можно показывать и следующим образом: движение вверх (обычно левой ладонью) указывает на *crescendo*; движение вниз – на *diminuendo*. Изменение масштаба дирижёрских движений часто приводит к изменению характера музыки в зависимости от обстоятельств.

Динамику можно регулировать с помощью различных приёмов: показывая ладонь музыкантам или отходя от них, можно продемонстрировать уменьшение громкости. Чтобы отрегулировать общий баланс различных инструментов или голосов, эти сигналы можно объединить или направить на определённую секцию или музыканта.

Указание на вступление, когда музыкант или группа должны начать исполнение (часто после длительной паузы), имеет большое значение для того, как в целом будет исполнено произведение. Четко выраженный жест должен точно предсказать момент следующего такта, чтобы все музыканты или певцы, к которым обращено указание дирижёра, могли начать играть одновременно.

Этот жест наиболее важен в тех случаях, когда музыкант или секция долгое время не играют. Он также полезен в случае педального пункта, когда струнные музыканты играют органнй пункт в течение длительного времени; подсказка важна для того, чтобы указать, когда они должны перейти на новую ноту. Вступление осуществляется путём невербального привлечения внимания музыкантов (взглядом на них) и выполнения чёткого подготовительного жеста, обычно направленного на конкретных музыкантов. Артикуляцию можно определить по характеру жеста: от короткого и резкого для стаккато до длинного и плавного для легато. Многие дирижеры меняют напряжение рук: напряженные мышцы и жесткие движения могут соответствовать *marcato*, а расслабленные руки и мягкие движения – *legato* или *espressivo*.

В свою очередь, фразы могут обозначаться широкими дугами или лёгким движением руки вперёд или в сторону. Удерживаемая нота часто обозначается вытянутой рукой с ладонью вверх. Окончание ноты, называемое снятием, может быть обозначено круговым движением, закрытием ладони или сжатием указательного и большого пальцев. Завершающей доле обычно предшествует подготовка, а заканчивается она полной неподвижностью.

Всё вышеизложенное свидетельствует о том, что постижение дирижёрского мастерства и развитие невербальных способностей (то есть возможность общаться с оркестром, диктовать ему свою волю и транслировать свою интерпретацию музыкального произведения) представляет собой сложный процесс, в котором необходимо сочетать теорию; занятия мануальной техникой, в том числе, и перед воображаемым оркестром; регулярные практические занятия дирижированием перед студенческим коллективом; работу над внутренним слышанием произведения и постоянное повышение своей музыкальной культуры.

Очевидно, что слух, мимика, жесты, тело и эмоции, то есть невербальная коммуникация – доминирующий аспект в работе с оркестром. Речь, разумеется, используется для общения, но она остаётся относительно второстепенной: словесные инструкции необходимы руководителю, который дает указания, объясняет педагогическую ситуацию и музыкальные задачи, определяет цели действий оркестрантов.

Но первичным в невербальном общении является жест, который используется дирижёром не только для того, чтобы оркестр начал играть, но и для того, чтобы музыканты поняли, как играть и делали это как единый организм.

Напомним, что основная задача дирижёра – интерпретировать партитуру, созданную композитором, таким образом, чтобы передать невербальным способом конкретные указания, нюансы, регулировать темп, обеспечивать правильные вступления различных участников ансамбля и создавать фразировку.

Специфика же дирижёрского искусства состоит в том, чтобы передать свои идеи и интерпретации невербальным способом, поэтому общение с оркестром происходит в основном с помощью жестов рук, взгляда и мимики. Иногда дирижёры пользуются палочкой, но это не обязательное требование, в основном используются специальные жесты или сигналы, например, зрительный контакт с соответствующими музыкантами.

Дирижеры стремятся как можно чаще поддерживать зрительный контакт с коллективом, делая невербальный диалог более конструктивным. Выражение лица также может быть важным для демонстрации характера музыки или поощрения музыкантов.

В некоторых случаях, например, когда на подготовку произведения было мало репетиционного времени, дирижёр может незаметно указать, как будут обозначены такты, непосредственно перед началом движения, держа пальцы перед грудью (так, чтобы их видели только музыканты). В целом же, можно сказать, что общепринятые знаки и сигналы оставляют большой простор для индивидуализации жестовой техники, что зависит от личности дирижёра.

Говоря о перспективах исследования, обозначим, что необходимы дальнейшие изыскания в этом направлении, чтобы глубже понять когнитивные механизмы, используемые музыкантами при интерпретации жестов дирижера, влияние культуры на результаты взаимодействия дирижера и оркестра, а также возникновение общих смыслов в процессе этого невербального взаимодействия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Амирова Л. Т. Дирижирование и чтение хоровых партитур: практическое пособие. – Уфа: Изд-во БГПУ, 2010. – 60 с.
2. Баженова И. С. Эмоции, прагматика, текст. – Калуга: Изд-во КГУ им. К. Э. Циолковского, 2017. – 293 с.
3. Ержемский Г.Л. Психология дирижирования. М.: Музыка, 1989. 80 с.
4. Колесникова Н.А. Основы теории и методики обучения дирижированию. – Владимир: Изд-во ВлГУ, 2012. – 351 с.
5. Малько Н. А. Основы техники дирижирования. СПб.: Композитор, 2015. – 252 с.
6. Мусин И.А. Техника дирижирования. СПб.: Просветительско-издательский центр «ДЕАН-АДИА-М»: Пушкинский фонд, 1995. – 294 с.
7. Снегирёв В. Владимир Федосеев объяснил, почему чудо на сцене невозможно без дирижёра // Российская газета. 06.03.2023.
8. Соболева Н.А. Художественно-невербальная коммуникация и её преломление в дирижёрском исполнительстве. Вологда: Вологодский государственный университет, 2014. – 168 с.
9. Скрипкина Э.А. Мимика как средство невербального общения дирижёра-хоровика и пути её развития в классе дирижирования // Музыкальное искусство и образование. – 2015. – № 1 (13). – С. 109-121.
10. Станиславский К. С. Полный курс актёрского мастерства (сборник). – М.: АСТ, 2022. – 784 с.
11. Щедрин И.И. Мануальная техника дирижёра. – Челябинск: ЧГИК, 2018. – 188 с.

REFERENCES

1. Amirova L. T. Dirizhирование i chtenie horovyh partitur: prakticheskoe posobie. – Ufa: Izd-vo BGPU, 2010. – 60 p.
2. Bazhenova I. S. Jemocii, pragmatika, tekst. – Kaluga: Izd-vo KGU im. K. Je. Ciolkovskogo, 2017. – 293 p.
3. Erzhemskij G.L. Psihologija dirizhированиja. M.: Muzyka, 1989. 80 p.
4. Kolesnikova N.A. Osnovy teorii i metodiki obuchenija dirizhированиju. – Vladimir: Izd-vo VIGU, 2012. – 351 p.
5. Mal'ko N. A. Osnovy tehniky dirizhированиja. SPb.: Kompozitor, 2015. – 252 p.
6. Musin I.A. Tehnika dirizhированиja. SPb.: Prosvetitel'sko-izdatel'skij centr «DEAN-ADIA-M»: Pushkinskij fond, 1995. – 294 p.
7. Snegir'ov V. Vladimir Fedoseev ob#jasn'il, pochemu chudo na scene nevozmozhno bez dirizhjora // Rossijskaja gazeta. 06.03.2023.
8. Soboleva N.A. Hudozhestvenno-neverbal'naja kommunikacija i ejo prelomlenie v dirizhjorskom ispolnitel'stve. Vologda: Vologodskij gosudarstvennyj universitet, 2014. – 168 p.
9. Skripkina Je.A. Mimika kak sredstvo neverbal'nogo obshhenija dirizhjora-horovika i puti ejo razvitija v klasse dirizhированиja // Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie. – 2015. – № 1 (13). – Pp. 109-121.
10. Stanislavskij K. S. Polnyj kurs aktjorskogo masterstva (sbornik). – M.: AST, 2022. – 784 p.
11. Shhedrin I.I. Manual'naja tehnika dirizhjora. – Cheljabinsk: ChGIK, 2018. – 188 p.

Северова Людмила Александровна

кандидат педагогических наук,
доцент кафедры социально-культурной деятельности
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
e-mail: mila.234@mail.ru

Королев Валерий Валентинович

кандидат педагогических наук,
профессор, декан театрально-режиссерского факультета
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»

Severova Lyudmila A.

Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor of the Department of Social and Cultural Activities
Moscow State Institute of Culture

Korolev Valery V.

Candidate of Pedagogical Sciences,
Professor, Dean of the Faculty of Theater and Directing
Moscow State Institute of Culture

ФОРМИРОВАНИЕ КОММУНИКАТИВНОЙ КОМПЕТЕНЦИИ В ВУЗЕ

Аннотация. В статье рассматриваются основные аспекты формирования коммуникативной компетенции в вузе, а также методы, подходы, способствующие развитию навыков эффективного общения.

Авторы статьи подчеркивают значимость формирования коммуникативной компетенции для подготовки конкурентоспособных студентов. Оцениваются ключевые компоненты коммуникативной компетенции. Особое внимание уделяется практическим аспектам применения коммуникативных навыков в профессиональной деятельности.

Формирование коммуникативной компетенции в вузе является необходимым условием успешной профессиональной деятельности обучающихся.

Ключевые слова: коммуникативная компетенция, комьюнити, общение, профессиональная подготовка, активные методы обучения, междисциплинарный подход, студенческое взаимодействие, межкультурная коммуникация, интерактивные технологии, межличностное общение.

FORMATION OF COMMUNICATIVE COMPETENCE AT THE UNIVERSITY

Annotation. The article discusses the main aspects of the formation of communicative competence in higher education, as well as methods and approaches that contribute to the development of effective communication skills.

The author of the article emphasizes the importance of the formation of communicative competence for the preparation of competitive students. The key components of communicative competence are evaluated. Special attention is paid to the practical aspects of applying communication skills in professional activities. The formation of communicative competence in higher education is a prerequisite for successful professional activity of students.

Keywords: communicative competence, community, communication, professional training, active learning methods, interdisciplinary approach, student interaction, intercultural communication, interactive technologies, interpersonal communication.

Коммуникативная компетенция является ключевым элементом успешной профессиональной деятельности и охватывает не только языковые навыки, но и умение взаимодействовать с различными аудиториями, адаптироваться к культурным различиям и эффективно передавать информацию. В условиях современного образования важно не только передавать знания, но и развивать у обучающихся в вузе способность к конструктивному взаимодействию. Коммуникативная компетенция становится важным инструментом для успешного выполнения профессиональных задач.

Вуз играет ключевую роль в развитии коммуникативной компетенции обучающихся. В Федеральном государственном образовательном стандарте высшего образования как результат обучения отражена одна из личностных характеристик обучающегося, которая должна быть сформирована, но не сможет быть реализована без коммуникативных навыков и умений: «способен осуществлять деловую коммуникацию в устной и письменной формах на государственном языке Российской Федерации и иностранном(ых) языке(ах)» [8].

Коммуникативная компетенция включает в себя несколько компонентов:

- лингвистическая компетенция: знание языка и правил его использования;
- социолингвистическая компетенция: понимание социальных норм и контекста общения;
- дискурсивная компетенция: умение строить последовательные высказывания;
- стратегическая компетенция: использование стратегий для преодоления коммуникационных барьеров.

На фоне снижения образовательного и культурного уровня, социального расслоения общества, размывания жизненных ориентиров, увлечённости виртуальным миром, неумения обучающегося порой ориентироваться в сложном многокультурном и полиэтничном пространстве необходимо правильно выбрать формы, средства и методы, позволяющие развивать коммуникативные компетенции обучающегося.

Коммуникативная компетентность рассматривается как «интегральное личностное качество, обеспечивающее ситуационную адаптивность и свободу владения вербальными и невербальными средствами общения, возможность адекватного отражения психических состояний и личностного склада другого человека, верной оценки его поступков, прогнозирование на их основе особенностей поведения воспринимаемого лица [4, с.255]».

Ранее понятие использовали для обозначения способности человека общаться в трудовом или учебном коллективе, удовлетворяя свои интеллектуальные интересы. Сегодня коммуникативную компетенцию (или комьюнити) можно рассматривать как «владение сложными коммуникативными навыками и умениями, как формирование адекватных умений в новых социальных структурах; знание культурных норм и ограничений в общении, знание обычаев, традиций, этикета в сфере общения, соблюдение приличий, воспитанность, ориентация в коммуникативных средствах, присущих национальному, сословному менталитету и выражающихся в рамках данной профессии» [5]. «Компетенция в широком смысле понимается нами как совокупность знаний, умений, навыков, способов деятельности, порождающих готовность будущего специалиста к осуществлению профессиональной деятельности в любой ситуации [6, с. 308]».

На основании приведённых определений можно сделать вывод, что коммуникативная компетенция является важной составляющей компонента культуры общения любого человека. Под общением мы понимаем «процесс установления и развития контактов между субъектами(людьми), обусловленный потребностями диалога и совместной деятельности, содержащей в себе обмен информацией и выбор единой стратегии взаимодействия взаимным восприятием и попытками влияния друг на друга [7]».

Коммуникативная компетенция – это всегда межсубъектное взаимодействие, всегда диалог, в котором общающиеся стороны являются равноценными субъектами, заинтересованными в происходящем. Суть диалога выражается в том, чтобы установить смысл, контакт и общность разговора, интересующего обе стороны. При этом представляет собой, не только содержательный компонент, но и духовный контакт, а также при к ценностям. Следует подчеркнуть, что является индивидуально направленным – на одного человека или субъекта в зависимости от интересов, потребностей, уровня знаний собеседника.

На основе опыта межличностного общения, непосредственно в условиях взаимодействия (социального, профессионального и др.) преимущественно формируется и развивается коммуникативная компетенция человека. Огромное роль в развитии коммуникативных компетенций имеет образовательная среда, где существует формализованное и неформализованное, межличностное. Наконец, примеры поведения в коммуникации люди находят и на основе примеров из средств массовой информации, фильмов и литературы, спектаклей и подкастов, Интернета и социальных сетей.

Для целенаправленного формирования и развития коммуникативных компетенций, которые крайне важны для комфортного состояния человека в различных сферах его жизнедеятельности, необходимо знать структурные компоненты и элементы коммуникативных компетенций. Набор этих структурных компонентов зависит от возрастных и психолого-физиологических особенностей личности.

Таким образом, коммуникативные компетенции представляют собой сложное, многоуровневое и многокомпонентное понятие.

Коммуникативные умения необходимы любому человеку. Их можно рассматривать, как умения владеть своей речью, правильно передавать информацию, уметь получать обратную связь и т.д.

А.Д. Жарков приводит понятие коммуникативных способностей, которое дал В.А. Кан-Калик: «коммуникативные способности – это умение:

а) быстро, оперативно и правильно ориентироваться в меняющихся условиях общения;

б) правильно планировать и осуществлять саму систему коммуникации, в частности её важнейшее звено – речевое воздействие;

в) быстро и точно находить адекватные акты общения, коммуникативные средства, соответствующие одновременно индивидуальности педагога и ситуации общения, а также индивидуальным особенностям воспитанника, выступающего в качестве объекта воздействия;

г) постоянно ощущать и поддерживать обратную связь в общении [3, с. 118]».

В социальной психологии мы также встречаем и такие характеристики коммуникативных способностей человека:

– способность достигать поставленных целей в общении;

– способность адекватно оценивать и понимать людей;

– способность выбирать приемы и средства общения, которые будут соответствовать поставленным задачам и сложившейся ситуации;

– способность учитывать в общении индивидуальные особенности партнера;

– способность влиять на коммуникативное поведение людей.

Все умения и способности одновременно проявляются на трёх уровнях:

– эмоционально-мотивационном, на котором создается необходимость в положительных контактах, формирования компетентности, смысловых установок;

– когнитивном, на котором реализуются психологические знания взаимоотношения людей, полученные в процессе обучения;

– поведенческом, на котором рассматриваются и анализируются наиболее благоприятные модели межличностного взаимодействия.

На принципе системности построена модель коммуникативной компетенции, которая основана на «двухуровневом подходе, который можно определить как взаимодополнение «знания – реализация». Исходя из формулировок состава коммуникативных компетенций, можно сделать следующий вывод: коммуникативная компетенция является сложным образованием, включающим следующие обязательные компоненты:

- предметный (неречевая компетенция);
- языковой (речевая компетенция);
- социально-культурный (содержащий знание и опыт в области социальных отношений, психологии общения);
- прагматический (непосредственно связанный с мотивами, установками и целями общения) [7]».

Для дальнейшего рассмотрения коммуникативной компетенции важно добавить, что практически все психологи отмечают, что речь и речевое мышление (элементы коммуникативных компетенций) играют важную роль в формировании психических функций человека, поэтому развитие коммуникативных компетенций в конечном итоге способствует становлению и развитию личности.

Таким образом можно отметить, что коммуникативная компетентность бывает представлена теоретической, практической и личностной составляющими. В основе теоретической составляющей стоит понимание «наличие знаний в области межличностного взаимодействия, умение выбрать нужную информацию и ее источник, аргументировать свою позицию, оформлять высказывания грамотно, излагать свою мысль ясно и логично, оформляя её стилистически и приводя к доступности и выразительности[1, с. 21]».

Под практической составляющей понимается «совокупность умения восприятия себя, партнера по общению и самого акта общения (способность понимать настроение оппонента, слушать его, применять собственный опыт в общении) [2, с. 143]».

Как было показано выше, коммуникативные компетенции являются сложным образованием, состоящим из обязательных компонентов, находящихся в сложных психологических взаимосвязях. При этом каждый из этих компонентов обладает множественностью характеристик, его представляющих, что делает крайне сложным процесс развития коммуникативных компетенций.

Через взаимодействие и происходит процесс обучения и воспитания, накапливается опыт совместной деятельности педагога и воспитанников, обеспечивается единство требований всех участников образовательного процесса, формируются ценностные приоритеты и ориентиры.

В зависимости от степени включенности участников в педагогическом взаимодействии можно выделить несколько уровней, предложенных Г.М. Андреевой в работе «Социальная психология»:

- первый уровень – коммуникация (целенаправленный обмен сведениями, информацией);
- второй уровень – (диалог на межличностном уровне);
- третий уровень – события (духовное единение всех участников общения) [1, с. 321].

Именно образовательные организации, не принижая роли семьи и внешней среды, закладывают, формируют и развивают основы многих качеств личности, с которыми человек выходит во взрослую жизнь.

Вместе с тем, существуют разные уровни развития коммуникативных компетенций для различных возрастных, социальных и профессиональных категорий населения. Очевидно, что каждый вид профессиональной или образовательной деятельности требует своего уровня развития коммуникативных компетенций, наличие которых является комфортным для участников общения. Уровень развития коммуникативных компетенций диктуют внешние обстоятельства и социально-культурная среда, он зависит от психических, возрастных и образовательных особенностей каждого человека.

От развитых коммуникативных компетенций, которые включают в себя систему коммуникативных знаний, коммуникативных навыков и коммуникативных способностей, реализуемых на разных уровнях общения и в разной среде, зависит успешность человека и его социальное поведение. В развитии коммуникативных компетенций важны мотивация и активная деятельность.

В основе общения – диалога на семинарских занятиях в вузе заложена готовность обучающегося не только говорить, но и уметь слушать, что немаловажно для развития коммуникативной компетенции в части выслушать, понять, оценить собеседника, отреагировать на него, согласиться, возразить, пойти на компромисс.

В организации коммуникации при использовании для формирования коммуникативных компетенций обучающихся в вузе необходимо учитывать, что в этом процессе должны быть в тесной взаимосвязи четыре составляющие:

- эмоциональная, позволяющая придать процессу общения положительный и привлекательный характер;
- когнитивная, определяющая уровень понимания и смысла всего, что делается;
- поведенческая, конкретные действия, ожидаемые от подростка;
- организационно-управленческая, выбор форм, методов и средств определён целевой установкой.

Например, при формировании коммуникативной компетенции у менеджеров социально-культурной деятельности их будущая профессиональная деятельность требует высокой степени коммуникативной компетенции для эффективного взаимодействия с командой и различными заинтересованными сторонами мероприятий и проектов, установления контактов с партнерами и клиентами, презентации и самопрезентации идей и проектов.

Использование активных методов обучения, таких как ролевые игры, кейс-стади, дебаты, тренинги, симуляции и групповые проекты, способствуют развитию навыков общения и критического мышления. Применение интерактивных технологий (например, онлайн-платформ для совместной работы, вебинары) позволяет студентам практиковать коммуникацию в реальном времени и в различных контекстах.

Регулярная обратная связь от коллег и наставников способствует осознанию собственных сильных и слабых сторон в области коммуникации.

Интеграция курсов по различным дисциплинам помогает обучающимся видеть связи между предметами и развивать навыки междисциплинарного общения.

Формирование коммуникативной компетенции в вузе является необходимым условием успешной профессиональной деятельности обучающихся. Эффективные методы обучения, взаимодействие с различными аудиториями, умение адаптироваться к изменениям в социальной среде и активное участие обучающихся в образовательном процессе способствуют развитию необходимых навыков, достижению поставленных целей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреева Г.М. Социальная психология. Учебник. – М.: Аспект Пресс, 2014
2. Бодалев А.А. Психология общения. – М.: Издательство Институт практической психологии, Воронеж: НПО, Модек, 1996. – 256 с.
3. Жарков А.Д. Теория и технология культурно-досуговой деятельности: Учебник для студентов вузов культуры и искусств. – М.: Издательский Дом МГУКИ, 2007. – 480 с.
4. Зотова И.Н. Характеристика коммуникативной компетентности [Текст] / И.Н. Зотова. – Таганрог, 2006. – 255 с.
5. Лобанова Т.Н. Построение модели ключевых компетенций // Стратегия управления персоналом. – 2002. – № 11. – С. 18-25.
6. Маркова А.К. Психология профессионализма. – М.: Знание, 1996. – 308 с.
7. Столяренко Л.Д. Психология делового общения и управления. Ростов Н/Д: Феникс, 2005. – 416 с.
8. Федеральный государственный стандарт высшего образования, утверждённый приказом Министерства образования и науки от 06.12.2017 № 1179 – 2017.

REFERENCES

1. Andreeva G.M. Social'naja psihologija. Uchebnik. – M.: Aspekt Press, 2014
2. Bodalev A.A. Psihologija obshhenija. – M.: Izdatel'stvo Institut prakticheskoj psihologii, Voronezh: NPO, Modek, 1996. – 256 p.
3. Zharkov A.D. Teorija i tehnologija kul'turno-dosugovoj dejatel'nosti: Uchebnik dlja studentov vuzov kul'tury i iskusstv. – M.: Izdatel'skij Dom MGUKI, 2007. – 480 p.
4. Zotova I.N. Harakteristika kommunikativnoj kompetentnosti [Tekst] / I.N. Zotova. – Taganrog, 2006. – 255 p.
5. Lobanova T.N. Postroenie modeli kljuchevyh kompetencij // Strategija upravlenija personalom. – 2002. – № 11. – Pp. 18-25.
6. Markova A.K. Psihologija professionalizma. – M.: Znanie, 1996. – 308 p.
7. Stoljarenko L.D. Psihologija delovogo obshhenija i upravlenija. Rostov N/D: Feniks, 2005. – 416 p.
8. Federal'nyj gosudarstvennyj standart vysshego obrazovanija, utverzhdonnyj prikazom Ministerstva obrazovanija i nauki ot 06.12.2017 № 1179 – 2017.

Гао Бэйчэнь

ассистент-стажер

ФГБОУ ВО «Российская академия музыки им. Гнесиных»

e-mail: gaobeichen1@gmail.com

Gao Beichen

Assistant Trainee

Gnessin Russian Academy of Music

ПРИЕМЫ УСТАНОВЛЕНИЯ ЭМОЦИОНАЛЬНОЙ СВЯЗИ СО СЛУШАТЕЛЕМ ВО ВРЕМЯ АКАДЕМИЧЕСКОГО ВОКАЛЬНОГО ВЫСТУПЛЕНИЯ

Аннотация. В тенденции развитии современной публики эмоциональная связь со слушателем является наиважнейшей составляющей. Данная связь способна превратить исполнение вокального репертуара в нечто большее и незабываемое, чем просто хорошее техническое звучание голоса. Что именно требуется для достижения данной связи? В настоящее время известно, что каждый исполнитель обязан не только владеть своим голосом, но и умело использовать базовые актерские навыки. К таким навыкам можно отнести чувство драматической паузы, мимику и жесты. Но следует также не забывать, что весьма играющую роль в концертном исполнении может играть и визуальный контакт со зрителем, а также глубокое понимание текста песни. Именно такие качества играют ключевую роль в передаче истинных эмоций произведения.

В наше время, комплекс певческих и актерских приемов в полной мере используется в концертных выступлениях. Данные приемы стали некой основой для современных певцов. Следует отметить, что искренность и естественность дает зрителям почувствовать и понять весь смысл и необыкновенность классической академической музыки.

В данной статье будут рассматриваться все необходимые приемы и навыки, которые могут помочь обучающимся музыкантам в установлении эмоциональной связи, а также укрепить основные понятия для создания незабываемого и трогательного музыкального выступления на сцене.

Ключевые слова: выступление на сцене, вокальная музыка, культура, приемы и навыки в академическом вокале, актерское мастерство.

TECHNIQUES FOR ESTABLISHING AN EMOTIONAL CONNECTION WITH A LISTENER DURING AN ACADEMIC VOCAL PERFORMANCE

Annotation. In the trend of development of the modern public, emotional connection with the listener is the most important component. This connection is able to turn the performance of the vocal repertoire into something more and unforgettable than just a good technical sound of the voice. What exactly is required to achieve this connection? Currently, it is known that every performer must not only master his voice, but also skillfully use basic acting skills. Such skills include a sense of dramatic pause, facial expressions and gestures. But we should also not forget that visual contact with the audience, as well as a deep understanding of the lyrics, can play a very important role in a concert performance. It is these qualities that play a key role in conveying the true emotions of a work. Nowadays, the complex of singing and acting techniques is fully used in concert performances. These techniques have become a kind of basic for modern singers. It should be noted that sincerity and naturalness allow the audience to

feel and understand the whole meaning and uniqueness of classical academic music. This article will cover all the necessary techniques and skills that can help trainee musicians to establish an emotional connection, as well as strengthen the basic concepts to create an unforgettable and touching musical performance on stage.

Keywords: performance on stage, vocal music, culture, techniques and skills in academic vocal, acting.

В настоящее время музыкальное искусство стало достаточно близким и более понятным для современной публики. В современном вокальном искусстве существует такое понятие как: «установление эмоциональной связи со слушателем», именно оно играет ключевую роль как при обучении музыканта, так и при осуществлении профессиональной карьеры. Следует отметить, что эмоциональная связь со зрителем может превратить ваше выступление в мощное художественное высказывание, которое будет способно затронуть струны души слушателя.

История эмоционального воздействия артиста на публику в контексте исполнения классической академической музыки уходит своими корнями в те времена, когда музыка и театральные представления только начинали обретать привычные нам формы. «Одним из первых, кто начал целенаправленно работать над установлением эмоциональной связи со зрителем на сцене, был Клаудио Монтеверди, в начале XVII века именно он создал первые оперы, такие как "Орфей", где стремился передать эмоции героев через музыкальные средства» [Тараканов, с.28].

Новаторские подходы Клаудио Монтеверди способствовали использованию мелодий, гармоний и оркестровки для усиления эмоционального воздействия на слушателей.

В эпоху барокко композиторы и исполнители продолжали акцентировать внимание на выразительности и эмоциональной насыщенности музыкальных произведений. Появлялись новые требования к артистам, которые должны были увлекать и удерживать публику совершенно новыми подходам к исполнению вокального репертуара. Вследствие, композиторы стали активно использовать музыкальные формы своих сочинений для передачи более драматических сюжетов и эмоциональных состояний персонажей. Динамические контрасты и сложные мелодические линии поистине стали важнейшими аспектами при создании новых произведений.

Следующая на рассмотрении эпоха классицизма также продолжала развивать данные идеи. «В своих операх и симфониях Йозеф Гайдн и Вольфганг Амадей Моцарт стремились к максимальной выразительности, используя музыкальные формы для передачи различных эмоциональных состояний» [Коффин, с. 77]. Следует также отметить, что в это время появляются первые попытки сделать обучение большее систематическим. В вокальное искусство добавляется огромное количество совершенно новых подходов и методик, что в итоге позволило певцам более осознанно и эффективно подходить к работе над эмоциональной составляющей выступления на сцене.

Романтизм XIX века смог стать той эпохой, когда эмоциональная связь со зрителем достигла совершенно новых высот. Вокальные техника, а также сценическое актерское мастерство стали неотъемлемой частью подготовки будущих певцов. «Композиторы, такие как Людвиг ван Бетховен, Франц Шуберт, Рихард Вагнер и Джузеппе Верди, создавали произведения, насыщенные глубокой эмоциональностью и драматизмом» [Чжан Лань., с. 16]. Музыкальные творцы эпохи романтизма смогли использовать в своей музыке более драматические, исторически подкованные средства для создания эмоционального воздействия на аудиторию. Данная методика позволяла певцам более эффективно передавать эмоции героев опер через музыку.

В период развития различных музыкальных направлений и технологий, эмоциональная связь со зрителем постепенно продолжала свой эволюционный путь. В 20-ом веке становится известно о появлении звукозаписывающих машин, а вследствие и телевидения. Алексей Булыгин в своей книге описывает это так: «Появления звукозаписи помогло расширить возможности музыкантов и певцов в их стремлении достигнуть аудитории, в том числе и самому Энрико Карузо» [Булыгин, с. 44].

На самом деле и в правду можно отметить, что все музыканты в тот момент сделали особый выбор в пользу использования передовых на то время медийных возможностей, что в свою очередь помогло достичь нового уровня драматической интерпретации и эмоциональной выразительности. Данная тенденция помогла стать той самой важной частью их артистического стиля, они стали пользоваться разнообразными техниками и актерскими данными для создания эмоционального воздействия на аудиторию. Известные на данный момент звуко и видеозаписи служат для современных студентов некой основой и историей развития академического вокала, что подчеркивает важность данной тенденции в исполнительском мастерстве.

Следует сказать, что пение — это не просто воспроизведение текста и звука по нотам — это передача целой гаммы чувств, которые оживают в каждой эмоции и паузе, исполненной вокалистом на сцене.

Совершенно неоспорим тот факт, что эмоциональная связь начинается с голоса. Голос – это основной инструмент вокалиста, с его индивидуальным и выразительным тембром, возможности которого почти безграничны. В опере или же классической арии певец использует точную интонацию голоса для того, чтобы создать атмосферу эпохи произведения и донести его смысл до слушателя. Чтобы добиться такой интонационной точности, современные певцы усердно работают над вокальной техникой, которые включают в себя упражнения на контроль дыхания и устойчивость звука.

Ритм музыкант может развиваться через чувство «тактирования», а также пения с аккомпанементом. Данный способ развития чувства ритма способствует появлению у певца таких навыков как: чтение с листа и воспроизведение несложных мелодий на слух. Следует отметить, что при обучении также используются такие техники как «легато и стакато».

Техника «легато» помогает молодому артисту достичь баланса в исполнении классических произведений, также помочь в создании некой пропорционально ровной линии в интерпретации произведения. Техника «стакато» используется певцами для разнообразия звукоизвлечения, а также более точного воспроизведения музыкальных украшений в произведениях. Таким образом, можно сказать, что все эти техники и приемы используются для создания более органичного и насыщенного выступления артиста. Часто в период исследования творческих биографий известных певцом можно наткнуться на тот факт, что некоторые певцы доводят данные техники до совершенства в течении многих лет своей профессиональной карьеры, уделяя этим техникам чуть ли не самое главное место в развитии вокального искусства.

В период обучения юные артисты также совершенствуют свои теоретические и слуховые навыки для более точного исполнения каждой ноты. «Правильное певческое дыхание – это основа вокального искусства» [Лобанова, с.111]. Певческое дыхание помогает певцу поддерживать стабильное звукоизвлечение, а также соблюдать контроль над фразировкой, позволяя плавно изменять интонацию при исполнении произведений.

Каждый профессиональный вокалист имеет возможность использовать все градации своего голосового аппарата. Например, изменение интонации, динамики, ритма или же диапазона для достижения передачи различных эмоций. Следовательно, можно

сказать, что ускорение в музыке способно создавать ощущение предельного внимания, тогда как замедление — чувство умиротворенности или же грусти.

Использование пауз также могут помочь в создании чувства драматизма. Паузы позволяют слушателям осмыслить услышанное, создать эффект ожидания какого-то события, а также напряженности в произведении.

Высокие ноты, которые в большей мере свойственны тенорам и сопрано могут исполняться с большой мощью и энергией, именно для того, чтобы выразить совершенно всю палитру внутренних переживаний героя. Примером может стать исполнение Франко Корелли арии Каварадосси (*E lucevan le stelle*) из оперы Джакомо Пуччини «Тоска», где на словах «*L'ora è fuggita, e muoio disperato!*» можно ощутить тот самый накал страстей и эмоций, а также чувство полного погружения в образ и истории персонажа, представленного в данной опере.

Композитор в этой опере смог использовать широкую динамическую палитру мелодии, а также те самые интонационные приемы для передачи боли и отчаяния героя, который ожидает казни.

Интерпретация текста произведения также является важнейшим аспектом в исполнении классической музыки. Каждому артисту важно не просто петь слова, написанные в клавише, но и понимать их смысл, проживать их на сцене. Здесь заключается важность теоретического и исторического образования у певцов-вокалистов, так как артист обязан знать, для чего он исполняет данную музыку и что хочет показать в своем выступлении, будь то историческая ценность или же духовная. Именно благодаря этим аспектам интерпретация Франко Корелли сочетает в себе не только мощные эмоциональные кульминации арии, но и показывает «Каварадосси» как человека, наполненного самыми настоящими страданиями с исторической и теоретической точки зрения.

Чтобы понять смысл эмоциональной связи, требуется обратиться к такому явлению как визуальный контакт. Именно он в руках профессионального вокалиста может являться еще одним средством для установления невербальной связи со зрителем. Очень важно заметить то, что, когда певец смотрит в глаза слушателям, он создает ощущение личного общения и взаимодействия с аудиторией находясь на сцене. Зрительный контакт помогает разрушить некий барьер между сценой и залом, делая выступление артиста еще более искренним и личным, создавая эффект обращения непосредственно к каждому зрителю.

Не менее важным аспектом в публичном выступлении на сцене являются мимика и жесты. Выражение лица пропорционально голосу также может передать множество эмоций. Данные эмоции могут градироваться от различных эмоциональных состояний, именно эмоции могут помочь слушателям максимально точно прочувствовать исполнение вокальной музыки.

Следует также отметить влияние жестов в профессиональных навыках певцов. Жесты и движения тела во время концертного выступления помогают подчеркнуть в определенных мотивах в исполняемой музыке. Данные жесты помогают сделать акценты на самых важных строчках произведения, а также добавить больше экспрессии и драматизма. Примером этого можно отметить выступления знаменитого тенора Лучиано Паваротти, его энергетическая сила, жесты, а также выразительная мимика делали каждое его появление на сцене незабываемым и по-особенному уникальным для каждого слушателя.

Каждая аудитория также обязана быть больше адаптирована под исполнение классической музыки, так как именно она влияет на качество и эмоциональную насыщенность выступления. «Хороший артист всегда чувствует настроение публики и

всегда старается подстроить ее внимание в контекст исполняемых произведений» [Чен Мин, с. 17].

Взаимодействие между исполнителем и слушателями при выступлении на сцене должно быть наполнено атмосферой увлеченности, именно поэтому в современном вокальном искусстве используются все приемы эмоциональной связи. Чтобы еще больше укрепить данную связь, артист должен быть также по-настоящему естественным и честным, ведь аудитория выступает в роли эмоционального резонатора. Музыкант полностью чувствует и доверяет реакции слушателя на свое исполнение, будь то аплодисменты, напряженное молчание или же восторженные отзывы. Данные реакции помогают артисту понять, насколько точно он смог передать смысл произведения, а также какое эмоциональное воздействие оказывает его интерпретация на публику.

Искренность и естественность поистине может являться неким мостом в достижении эмоционально-зрительной связи со слушателем. Аудитория всегда чувствует, когда исполнитель является самим собой на сцене, без лживых масок и игры. «Та публика, которая обеспечивает обратную связь, может также являться совершенным элементом в области профессионального роста навыков исполнителя» [Аппельман, с.210].

Хотелось бы также отметить, что мнения и отзывы слушателей, критиков и педагогов могут помочь музыкантов в формировании собственного мнения о своих сильных и слабых сторонах. Вследствие, появляется обширная возможность работы над улучшением техники и профессионального актерского мастерства.

Но не стоит забывать о том, что публика также может влиять на психологическое состояние певца. Очень важно следить за его уровнем волнения перед выступлением. Многие современные исследователи психологии отмечают важность проведения психологического анализа человека перед выходом на сцену. «Требуется понять, что музыканты должны научиться управлять своим волнением, а также использовать его в обратную сторону, для блага в целях повышения качества своего выступления» [Миллер, с. 46].

Как итог следует отметить, насколько важным аспектом является эмоциональная связь со слушателем во время выступления. Современный артист должен обладать довольно широким перечнем навыков и умений. Он обязан владеть в совершенстве своим голосом, уметь использовать зрительный и слуховой контакт, мимику и жесты. Также обладать довольно высокими познаниями в литературе и истории. Можно также считать, что очень важно делиться со слушателями своими подлинными чувствами и переживаниями, так как вследствие такого выступления на сцене, оно сможет стать действительно адаптированным, трогательным и запоминающимся для современной публики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Миллер Р. О. искусстве пения // Oxford University Press, 1996., С. 45-46
2. Аппельман Д. Р. Наука вокальной педагогики: Теория и применение // Bloomington: Indiana University Press, 1967. – С. 209-211.
3. Чен Мин. Теория и практика вокала // Beijing: Central Conservatory of Music Press, 2018. – С. 17-18.
4. Лобанова О.Г. Правильное дыхание, речь и пение // Издательство "Планета Музыки" 2023. – С. 110-112.
5. Булыгин А. К. Карузо. Жизнь замечательных людей // М.: Молодая гвардия, 2010. – С. 43-44.

6. Тараканов М. П. Вокальное мастерство: Теория и практика // Учебное пособие для вузов, 2008. – С. 28-34.
7. Коффин Б. Историческая вокальная педагогика // Scarecrow Press, 2002. – С. 72-79.
8. Чжан Лань. Искусство и техника вокальной музыки // Beijing: People's Music Publishing House, 2005. – С. 15-18.

REFERENCES

1. Miller R. O. iskusstve penija // Oxford University Press, 1996., Pp. 45-46
2. Appel'man D. R. Nauka vokal'noj pedagogiki: Teorija i primenenie // Bloomington: Indiana University Press, 1967. – Pp. 209-211.
3. Chen Min. Teorija i praktika vokala // Beijing: Central Conservatory of Music Press, 2018. – Pp. 17-18.
4. Lobanova O.G. Pravil'noe dyhanie, rech' i penie // Izdatel'stvo "Planeta Muzyki" 2023. – Pp. 110-112.
5. Bulygin A. K. Karuzo. Zhizn' zamechatel'nyh ljudej // M.: Molodaja gvardija, 2010. – Pp. 43-44.
6. Tarakanov M. P. Vokal'noe masterstvo: Teorija i praktika // Uchebnoe posobie dlja vuzov, 2008. – Pp. 28-34.
7. Koffin B. Istoricheskaja vokal'naja pedagogika // Scarecrow Press, 2002. – Pp. 72-79.
8. Chzhan Lan'. Iskusstvo i tehnik vokal'noj muzyki // Beijing: People's Music Publishing House, 2005. – Pp. 15-18.

Сюй Жобинь

аспирант кафедры музыкального образования
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
e-mail: 706470637@qq.com

Xu Ruobin

Postgraduate student of Musical Education Department
Moscow State Institute of Culture

ПРОЦЕСС ОСВОЕНИЯ КИТАЙСКИМИ СТУДЕНТАМИ ОСОБЕННОСТЕЙ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ (НА ПРИМЕРЕ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ М.И. ГЛИНКИ)

Аннотация. В статье предпринята попытка осветить процесс освоения особенностей музыкального языка фортепианной музыки русских композиторов студентами из Китайской Народной Республики. Китайская фортепианная система обучения во многом сформировалась под влиянием советско-российской школы, где освоение музыкального произведения происходит в несколько этапов. Первый связан с культурно-типологическим подходом, второй – с технологическим, где посредством анализа музыкального произведения выявляются и характеризуются специфические и неспецифические средства музыкальной выразительности, на основе корреляции которых выстраивается авторская исполнительская концепция. В статье выдвигается идея начинать процесс освоения особенностей музыкального языка русских композиторов с фортепианной музыки Глинки. Делается вывод, что это станет основой успешного формирования стилистических представлений о музыкальном языке фортепианной музыки русских композиторов и повысит уровень исполнительских компетенций студентов из КНР.

Ключевые слова: музыкальное образование, фортепиано, фортепианная музыка, средства музыкальной выразительности, Глинка.

THE PROCESS OF CHINESE STUDENTS MASTERING THE FEATURES OF THE MUSICAL LANGUAGE OF RUSSIAN COMPOSERS (BASED ON THE EXAMPLE OF M. GLINKA'S PIANO MUSIC)

Abstract. The article makes an attempt to highlight the process of mastering the peculiarities of the musical language of piano music of Russian composers by students from the People's Republic of China. The Chinese piano teaching system was largely formed under the influence of the Soviet-Russian school, where mastering a piece of music occurs in several stages. The first is associated with a cultural-typological approach, the second - with a technological one, where, through the analysis of a musical work, specific and non-specific means of musical expressiveness are identified and characterized, on the basis of the correlation of which the author's performing concept is built. The article puts forward the idea of starting the process of mastering the peculiarities of the musical language of Russian composers with Glinka's piano music. It is concluded that this will become the basis for the successful formation of stylistic ideas about the musical language of piano music by Russian composers and will increase the level of performing competencies of students from the PRC.

Keywords: music education, piano, piano music, means of musical expression, Glinka.

На сегодняшний день в Китае наблюдается бурный рост интереса к обучению игре на фортепиано. Учитывая дискретность процесса и довольно ограниченные временные рамки становления и развития фортепианного исполнительского искусства в Китае, поражает столь стремительный взлет достижений китайских исполнителей. Безусловно, успехи китайских пианистов на престижных международных конкурсах, признание их достижений мировым музыкальным сообществом, свидетельствуют о высоком уровне фортепианного образования в Китае. Однако в последнее время ярко обозначила себя проблема, связанная с ориентацией системы обучения пианистов в творческих вузах КНР на подготовку победителей конкурсов, а также культивирование у студентов «нездорового» соревновательного духа, что зачастую приводит к одностороннему развитию музыкальных способностей. Учащиеся готовят «произведения для участия в конкурсах и для экзаменов, пренебрегая другими предметами специального цикла (сольфеджио, ансамбль, теория пианизма, история искусства и т. д.). Отсюда — определенный перекося в образовании» [1, с. 2]. Студенты, стремясь к повторению блестящей карьеры своих знаменитых соотечественников, в первую очередь уделяют внимание совершенствованию своих технических навыков, отодвигая на дальний план развитие музыкальной интеллектуальной подготовки, творческой индивидуальности, поиск собственного стиля; они не заинтересованы в глубоком понимании музыкального произведения как части мирового музыкального наследия. В целях преодоления обозначенной проблемы необходимо обратиться к опыту других национальных школ фортепианной игры.

Известно, что китайская фортепианная система обучения сформировалась во многом под влиянием советско-российской школы фортепианной игры. На данный момент эта тенденция продолжает развиваться – учащиеся стремятся к обучению в российских высших музыкальных учебных заведениях, в КНР наблюдается исключительный спрос на мастер-классы ведущих специалистов, представителей русской фортепианной школы, участие в конкурсах, фестивалях и т. д. Этим во многом и обусловлен музыкальный интерес обучающихся из КНР к русской фортепианной музыке.

Классификация репертуара китайских пианистов позволяет судить о влиянии российской музыкальной традиции на китайскую музыкальную среду и сделать выводы о том, насколько знакома русская культура современным китайским музыкантам. По количеству исполняемых произведений русская музыка занимает достойное место в репертуаре исполнителей из КНР [2]. Это позволяет говорить о популярности русской культуры в целом и фортепианной музыки в частности. Анализируя дискографии известных китайских пианистов, можно сделать наблюдение, что среди имен русских композиторов музыка Чайковского, Рахманинова, Прокофьева, Скрябина занимает лидирующие позиции. Их произведения отличаются яркой, эффектной мелодикой, романтическим, иногда мистическим содержанием, виртуозностью, а потому позволяют выгодно продемонстрировать высокие достижения китайской фортепианной школы в области развития технических навыков обучающихся пианистов. В то же время следует отметить, что образный мир сочинений русских композиторов второй половины XIX – начала XX века насыщен скрытыми смыслами, знаками и символами национальной культуры, что проявляется в сложных музыкальных образах и соответствующих музыкально-выразительных средствах. Эти сочинения сложны для понимания студентами иноязычных культур, в частности, музыкантами из КНР, которым требуется достаточно много интеллектуальных усилий и временных затрат для проникновения в суть исполняемого произведения. Поэтому представляется вполне логичным начинать освоение фортепианной музыки русских композиторов с произведений М.И. Глинки – основателя национальной композиторской школы.

Фортепианное наследие М.И. Глинки очень обширно и включает в себя более пятидесяти произведений (для двух и четырех рук). Однако по большей части этот репертуар остается за пределами исполнительского и педагогического интереса пианистов. Музыкальный материал его фортепианных произведений обладает доступностью и простотой, что позволяет ознакомиться с ним довольно быстро. Это увеличит количество изучаемых произведений при небольших временных затратах, позволив охватить круг основных жанров и музыкально-выразительных средств композитора. Но при кажущейся на первый взгляд легкости пьес, эта музыка выдвигает перед исполнителем ряд определенных трудностей как с виртуозной, так и с художественной сторон. Сложность кроется в простоте формы и содержания, экономности в применении музыкально-выразительных средств с обязательной строгостью и классичностью исполнения. Эти требования к фортепианной игре (но не только) выдвигались и самим композитором. Главными качествами фортепианной игры Глинка считал, то, что соответствовало представлениям о звуке того времени – отчетливость, мягкость, ровность, чистоту. Являясь по своим творческим убеждениям «классиком», Глинке был чужд ораторский, риторический, пафосный пианизм его современников-романтиков. «В скромном пианизме Глинки уже таятся зерна, из которых потом — во «Временах года» у Чайковского, <...> у Рубинштейна, очень глубоко в «прелюдности» Скрябина — обнаруживается, при всей скромности формы высказывания, раскрытие большой внутренней силы огромного воздействия» [3, с. 12].

В фортепианном творчестве композитора представлены очень разные по своей художественной выразительности и по степени трудности пьесы. Наряду с ранними сочинениями, многие из которых отличаются блеском, эффектной виртуозностью, модной в салонах того времени (Вариации на темы Доницетти, Беллини, Керубини), звучат произведения, несущие черты скрытой программности, психологизма («Молитва», «Воспоминание о мазурке», «Баркаролла»). Жанровая палитра разнообразна и охватывает практически все бытовавшие в России XIX века жанры фортепианного искусства: танцы (болеро, вальс, галоп, кадрили, контрданс, мазурка, польский, тарантелла), фуги, фортепианные миниатюры, вариации (на собственные и заимствованные темы), авторские транскрипции номеров из опер «Жизнь за Царя» и «Руслан и Людмила».

Однако ценность фортепианного наследия Глинки состоит не только в том, что он фактически заложил основы русской фортепианной музыки. В его творчестве бытовые прикладные жанры (вариации на народные темы и танцы) поднимаются до уровня академического музыкального искусства: «Ценность же его миниатюры – в артистически-художественном оформлении стиля русского музыкального быта как такового, благодаря чему этот быт обрел для нас органическое единство и цельность, чтобы остаться блестящей страницей духовной культуры и непосредственно-жизненным проявлением русско-европейского романтизма пушкинской эпохи» [4, с. 201]. Первая половина XIX века в истории русской художественной культуры представлена гениальными именами и выдающимися событиями. В социальной жизни это время связано с подъемом чувства патриотизма после победы в Отечественной войне, в культуре – с расцветом лирической поэзии, театра, архитектуры. В фортепианных пьесах Глинки будто запечатлена сама жизнь и быт светской жизни Петербурга. Через погружение в мир образов, которыми вдохновлялся композитор, происходит проникновение в источник национального творчества и постижение особенностей русской души, позволяя исполнителю глубже проникнуть в суть исполняемых произведений.

Российская фортепианная традиция исполнительства придает большое значения всесторонней подготовке будущих исполнителей. Исходя из этого необходимо вхождение в контекст создания музыкального произведения на основе культурно-типологического

подхода (термин Л.А. Рапацкой) и «применения метода музыкально-исторического анализа», направленный «на целостное осмысление музыкально-исторического процесса <...> и музыкального искусства как неотъемлемой части художественной культуры» [5, с. 77]. Этот процесс заложен в содержании начального **культурно-типологического этапа**, на котором исполнитель должен ознакомиться с биографией композитора, историей создания произведения, его содержанием, основанным, как правило, на жанровой или программной составляющей, изучить в целом основные характеристики музыкального стиля композитора, что позволяет войти в круг художественных образов музыкального произведения. Так, например, биографические сведения из жизни Глинки и его взаимоотношений с Е. Керн помогают понять суть «Вальса-фантазии», написанный первоначально для фортепиано и являющийся «страницей из дневника» с повествованием о любовной истории.

Следующий этап – это технологический анализ музыкального текста, куда входит определение и характеристика жанра, формы и всех средств музыкальной выразительности: лада, мелодии и гармонии, метро-ритма, фактуры – специфических, присущих только музыкальному искусству, средств выражения. Этот этап продолжается в отработке неспецифических средств выражения музыки, существующих в поле исполнительской интерпретации музыкального произведения и инструментальных требований, предъявляемых к фортепианной игре: темп и агогика, звуковедение (интонирование) и тембр (звукоизвлечение), артикуляция и др. Отличие этих средств от специфически-музыкальных заключается в их существовании в иных сферах жизни человека, они являются своего рода «посредниками в понимании специфического музыкального содержания» [6, с. 428].

В исполнительской практике специфические и неспецифические средства музыкальной выразительности постоянно коррелируют, находясь в определенной взаимосвязи друг с другом. Например, мелодические темы с длинными фразами выражаются в соответствующем звуковедении, а использование композиторами различных жанровых первоисточников требует от исполнителя поиска адекватных динамических и темброво-звуковых решений. Таким образом изучение, глубокий анализ, выявление закономерностей музыкального языка, отображаемых с помощью нотных знаков, соотношение в нем всех средств музыкальной выразительности помогают интерпретировать заложенные в музыкальном произведении смыслы, дешифровать нотный текст. По неспецифическим музыкальным средствам вырисовывается «ландшафт» музыкального произведения, который, тем не менее, отличается от исполнения к исполнению, так как у неспецифических средств музыки отсутствуют четкие градационные критерии. Приобретаемая интерпретационная уникальность музыкального произведения позволяет выработать музыканту собственную манеру игры, глубже раскрыть свой творческий потенциал. Игнорирование же этого важнейшего этапа работы над музыкальным произведением «уплощает» интерпретацию, обедняет музыкальное исполнение. Отсюда проистекает критика в адрес китайских исполнителей, которая, как правило, касается недостаточной убедительности исполнения китайскими студентами музыки русских композиторов.

Фортепианные произведения Глинки несут в себе огромный потенциал для приобщения студентов иноязычных культур к интонациям русской речи. В этом процессе особого внимания заслуживают пьесы и вариации на фольклорные темы, изучение которых даст возможность студентам из КНР ближе познакомиться с русской народной музыкой сквозь призму композиторского мышления. Вариации Глинки на тему русской песни «Среди долины ровныя» позволяют проникнуть в интонационный строй народной песни, при этом, характерные русские попевки и интонации пронизывают и другие его

сочинения. Они слышатся в «Каприччио на русские темы» в четыре руки, Тарантелле, в которой используется мелодия песни «Во поле березонька стояла». Но и там, где композитор обращается к народным темам иных национальностей («Вариации на шотландскую тему»), по мнению исследователей, также присутствуют русские интонации [7, с. 86].

Подводя итог, отметим, что воспитание современного, обладающего всеми профессиональными компетенциями выпускника музыкального вуза должно осуществляться с опорой на всестороннюю профессионально-ориентированную музыкальную подготовку, включающая в себя организацию самостоятельного изучения всех сторон отдельно взятого музыкального произведения. Изучение русской музыки должно стать важным звеном на пути этой подготовки. Взаимосвязь музыки с национальным фольклором, лирическое начало, программность, философская и религиозная составляющая образной сферы сочинений в совокупности представляют собой широкое поле для творческих поисков.

ЛИТЕРАТУРА

1. Хуан Пин. Влияние русского фортепианного искусства на формирование и развитие китайской пианистической школы : автореф. канд. искусствоведения. – Санкт-Петербург, 2008. – 21 с.
2. Сун Пэн. Российские композиторы в репертуаре современных китайских пианистов // Манускрипт. – Тамбов: Грамота, 2020. – Том 13. Выпуск 4. – С. 183-189.
3. Асафьев Б. М. И. Глинка. – Ленинград: Музыка. Ленинградское отделение, 1978. – 311 с.
4. Зенкин К.В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма : учебник для вузов. – 2-е изд. – Москва : Издательство Юрайт, 2024. – 413 с. – URL: <https://urait.ru/bcode/542223> (дата обращения: 11.07.2024).
5. Рапацкая, Л. А. Культурно-типологический подход к анализу ориентализма в курсе «История русской музыки» // Вестник кафедры ЮНЕСКО Музыкальное искусство и образование. – 2018. – № 2(22). – С. 76-91.
6. Тремзина О. С. Особенности корреляции дирижёрского жеста и музыки на компонентном уровне // Фундаментальные исследования. – 2014. – № 3-2. – С. 427-431.
7. Шарыкина О. Фортепианная музыка Глинки // Советская музыка. – 1981. – № 5. – С. 85-86.

REFERENCES

1. Huan Pin. Vlijanie russkogo fortepiannogo iskusstva na formirovanie i razvitie kitajskoj pianisticheskoy shkoly : avtoref. kand. iskusstvovedenija. – Sankt-Peterburg, 2008. – 21 p.
2. Sun Pjen. Rossijskie kompozitory v repertuare sovremennyh kitajskih pianistov // Manuskript. – Tambov: Gramota, 2020. – Tom 13. Vypusk 4. – Pp. 183-189.
3. Asaf'ev B. M. I. Glinka. – Leningrad: Muzyka. Leningradskoe otdelenie, 1978. – 311 p.
4. Zenkin K.V. Fortepiannaja miniatjura i puti muzykal'nogo romantizma : uchebnik dlja vuzov. – 2-e izd. – Moskva : Izdatel'stvo Jurajt, 2024. – 413 p. – URL: <https://urait.ru/bcode/542223> (data obrashhenija: 11.07.2024).
5. Rapackaja, L. A. Kul'turno-tipologicheskij podhod k analizu orientalizma v kurse «Istorija russkoj muzyki» // Vestnik kafedry JuNESKO Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie. – 2018. – № 2(22). – Pp. 76-91.
6. Tremzina O. S. Osobennosti korrelyacii dirizhjorskogo zhesta i muzyki na komponentnom urovne // Fundamental'nye issledovanija. – 2014. – № 3-2. – Pp. 427-431.
7. Sharykina O. Fortepiannaja muzyka Glinki // Sovetskaja muzyka. – 1981. – № 5. – Pp. 85-86.

Боярская Юлия Владимировна

аспирант

Академии педагогики и психологии

ФГАОУ ВО «Южный федеральный университет»

Савельева Ксения Викторовна

кандидат философских наук, преподаватель

Академии педагогики и психологии

ФГАОУ ВО «Южный федеральный университет»

e-mail: ksaveleva@sfnu.ru

Boyarskaya Yulia V.

postgraduate student

Academy of Pedagogy and Psychology

Southern Federal University

Saveleva Ksenia V.

candidate of philosophical sciences, teacher

Academy of Pedagogy and Psychology

Southern Federal University

**АНАЛИЗ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ ЦЕННОСТЕЙ СОВЕТНИКОВ
ДИРЕКТОРА ПО ВОСПИТАНИЮ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЮ С ДЕТСКИМИ
ОБЩЕСТВЕННЫМИ ОБЪЕДИНЕНИЯМИ КАК ОСНОВА
ДЛЯ РАЗРАБОТКИ ЭФФЕКТИВНЫХ ПРОГРАММ ПОВЫШЕНИЯ
КВАЛИФИКАЦИИ ПЕДАГОГОВ**

Аннотация. В статье представлен анализ профессиональных ценностей советников директора по воспитанию и взаимодействию с детскими общественными объединениями. Основное внимание уделяется выявлению ключевых профессиональных ценностей, которые оказывают значительное влияние на эффективность работы специалистов в сфере воспитания и взаимодействия с детьми. В статье описаны методы исследования, включая анкетирование, глубинные интервью и анализ практических кейсов. Приведены конкретные данные о том, какие ценности наиболее важны для советников, и как эти данные могут быть использованы для разработки эффективных программ повышения квалификации педагогов. Также представлены рекомендации по совершенствованию подготовки педагогов с целью улучшения их профессиональных навыков и повышения качества взаимодействия с детьми.

Ключевые слова: Профессиональные ценности, советники директора по воспитанию, детские общественные объединения, повышение квалификации, педагогическое образование, исследование ценностей, разработка программ, педагогическая подготовка.

**ANALYSIS OF THE PROFESSIONAL VALUES OF ADVISORS
TO THE DIRECTOR OF EDUCATION AND INTERACTION WITH
CHILDREN'S PUBLIC ASSOCIATIONS AS A BASIS FOR DEVELOPING
EFFECTIVE PROFESSIONAL DEVELOPMENT PROGRAMS FOR EDUCATORS**

Abstract. The article presents an analysis of the professional values of the advisors to the Director of Education and Interaction with Children's Public Associations. The focus is on

identifying key professional values that significantly impact the effectiveness of specialists in the fields of education and interaction with children. The article describes the research methods, including surveys, in-depth interviews, and analysis of practical cases. It provides specific data on which values are most important for advisors and how these data can be used to develop effective professional development programs for educators. Recommendations are also provided for improving teacher training to enhance their professional skills and improve the quality of interaction with children.

Keywords: Professional values, advisors to the Director of Education, children's public associations, professional development, pedagogical education, value research, program development, teacher training.

Современная образовательная система предъявляет высокие требования к профессиональной деятельности педагогических работников, в частности, к советникам директора по воспитанию и взаимодействию с детскими общественными объединениями. Эти специалисты играют ключевую роль в воспитательном процессе и взаимодействии с различными детскими общественными организациями. Они не только управляют воспитательной работой, но и координируют деятельность, направленную на развитие детских объединений, что требует от них сочетания высоких профессиональных навыков и личных качеств. Профессиональные ценности играют значительную роль в формировании эффективного профессионального поведения и успешной реализации задач, стоящих перед советниками. Понимание и анализ этих ценностей являются важными для разработки и совершенствования программ повышения квалификации, которые должны учитывать специфические потребности и ожидания профессионалов. [1]

В данной статье проведен анализ профессиональных ценностей советников и их влияние на профессиональную деятельность, а также представлены рекомендации по разработке и оптимизации программ повышения квалификации, которые могут способствовать более эффективному профессиональному развитию педагогов.

Методология.

Исследование осуществлялось с использованием комплекса методов, направленных на всестороннее изучение профессиональных ценностей советников и их влияние на их деятельность:

1. **Документальный анализ:** Произведен анализ нормативных и руководящих документов, регулирующих деятельность советников. Это включает изучение профессиональных стандартов, стандартов образовательных программ и требований к квалификации специалистов в данной области. [2]
2. **Анкетирование и глубинные интервью:** Проведено анкетирование и глубинные интервью с советниками ДОВДО, что позволило собрать качественные и количественные данные о профессиональных ценностях, их восприятии и применении в практике. Вопросы анкеты и интервью были направлены на выявление ключевых аспектов профессиональных ценностей и их влияния на выполнение служебных обязанностей. [3]
3. **Анализ практических кейсов:** Исследованы примеры успешной и неуспешной практики применения профессиональных ценностей в деятельности советников. Это позволило понять, как профессиональные ценности отражаются в реальных ситуациях и какие аспекты требуют дополнительного внимания. [4]
4. **Сравнительный анализ:** Проведен сравнительный анализ данных о профессиональных ценностях и существующих программах повышения

квалификации. Это позволило выявить пробелы и несоответствия между требованиями к профессиональным ценностям и содержанием программ повышения квалификации.

Результаты исследования

В данном исследовании были получены конкретные результаты по анализу профессиональных ценностей советников директора по воспитанию и взаимодействию с детскими общественными объединениями (ДОВДО). В рамках работы были использованы несколько методов: анкетирование, глубинные интервью и анализ практических кейсов. Основная цель исследования заключалась в выявлении ключевых профессиональных ценностей и оценке их влияния на разработку программ повышения квалификации педагогов. Результаты демонстрируют значимость профессиональных ценностей в улучшении качества образовательного процесса и предлагают рекомендации для создания эффективных программ повышения квалификации.

Анализ профессиональных ценностей

Для выявления профессиональных ценностей было проведено анкетирование среди 150 советников из различных образовательных учреждений. Анкетирование включало вопросы о личных и профессиональных приоритетах, подходах к работе и взаимодействию с детьми и коллегами.

Таблица 1. Основные профессиональные ценности советников директора по воспитанию (данные, %)

Профессиональная ценность	Частота упоминаний (%)	Примерные проявления в деятельности
Ответственность	82%	Принятие решений по вопросам воспитания, контроль за выполнением планов и программ
Сочетание профессионализма и гуманизма	76%	Сбалансированный подход к решению проблем, внимание к индивидуальным особенностям учащихся
Способность к инновациям	68%	Внедрение новых воспитательных методик, адаптация современных подходов и технологий
Командная работа	63%	Сотрудничество с коллегами, взаимодействие с детскими общественными объединениями, участие в командных проектах
Эмпатия и поддержка	59%	Оказание помощи в сложных ситуациях, создание поддерживающей и мотивирующей атмосферы

Из таблицы видно, что наибольшее внимание уделяется ответственности и сочетанию профессионализма с гуманизмом. Эти ценности оказывают значительное

влияние на качество выполнения обязанностей советников и их взаимодействие с детьми и коллегами.

Качественный анализ через глубинные интервью

В глубинных интервью с 30 советниками из различных образовательных учреждений (школ № 5, 12, 25, гимназии № 3 и лицея № 7) были получены следующие ключевые результаты:

- **Ответственность:** Интервьюируемые отметили, что ответственность за воспитательный процесс является основной ценностью в их работе. Например, в школе № 5 была внедрена система регулярных проверок выполнения воспитательных планов, что позволило значительно повысить качество работы.
- **Сочетание профессионализма и гуманизма:** В лицее № 7 была разработана программа индивидуальной работы с учениками, основанная на гуманистическом подходе и профессиональных методах. Специалисты подчеркивают, что сочетание этих двух аспектов помогает эффективно решать проблемы и учитывать потребности каждого ученика.
- **Способность к инновациям:** В гимназии № 3 была успешно внедрена программа цифровых технологий в воспитательный процесс. Использование новых технологий способствовало улучшению взаимодействия с учащимися и повышению их интереса к образовательным мероприятиям.
- **Командная работа:** В школе № 12 проведена реорганизация работы педагогического коллектива с акцентом на командное взаимодействие. Результатом стало успешное выполнение совместных проектов и улучшение морального климата в коллективе.
- **Эмпатия и поддержка:** В школе № 25 отмечена высокая значимость эмпатии и поддержки. Программа психологической помощи, внедренная в этой школе, оказала позитивное влияние на эмоциональное состояние учеников и повысила их мотивацию к учебе.

Анализ практических кейсов

Для более глубокого анализа влияния профессиональных ценностей на практическую деятельность были исследованы конкретные кейсы из работы образовательных учреждений.

Успешные кейсы:

- **Кейс 1: Внедрение инновационных подходов в школе № 5.** В этом учебном заведении была реализована программа интеграции цифровых технологий в воспитательный процесс. Применение электронных дневников и платформ для дистанционного обучения позволило значительно улучшить организацию воспитательной работы и повысить уровень вовлеченности учащихся. Эффективность данного подхода подтверждается улучшением результатов воспитательной деятельности и высокой удовлетворенностью учеников и родителей.
- **Кейс 2: Эффективная командная работа в лицее № 7.** В лицее была организована междисциплинарная команда для реализации нового

воспитательного проекта, направленного на развитие лидерских качеств у учеников. Слаженная работа команды способствовала успешной реализации проекта и положительным результатам, таким как повышение уровня самооценки и социальных навыков у учащихся.

Неуспешные кейсы:

- **Кейс 1: Нехватка эмпатии в гимназии № 3.** В гимназии были зафиксированы проблемы с организацией психологической поддержки для учеников, столкнувшихся с трудными ситуациями. Недостаток эмпатии со стороны некоторых советников привел к негативному влиянию на эмоциональное состояние учеников и ухудшению общего климата в учебном заведении.

- **Кейс 2: Проблемы с внедрением инноваций в школе № 25.** В школе предпринятые попытки внедрения новых методик воспитания не увенчались успехом из-за недостаточной подготовки и сопротивления со стороны части педагогического коллектива. Отсутствие поддержки со стороны администрации и недостаток профессиональной подготовки оказали негативное влияние на реализацию инновационных подходов.

Сравнительный анализ

Сравнительный анализ данных из анкетирования, глубинных интервью и анализа практических кейсов позволил выявить следующие ключевые выводы:

- **Согласованность ценностей и практики:** Успешные примеры практики чаще всего соответствуют заявленным профессиональным ценностям. Например, эффективное внедрение инновационных методов и успешная командная работа связаны с высокими оценками ценностей инноваций и командной работы.

- **Разрывы между ценностями и практикой:** Наблюдаются разрывы между заявленными ценностями и практической реализацией в некоторых случаях. Например, нехватка эмпатии и сопротивление внедрению инновационных подходов указывают на проблемы с практическим применением профессиональных ценностей.

- **Роль профессиональных ценностей в успешной практике:** Профессиональные ценности, такие как ответственность и сочетание профессионализма с гуманизмом, играют ключевую роль в успешной деятельности советников. Эти ценности способствуют более эффективному выполнению обязанностей и достижению высоких результатов в воспитательном процессе.

Результаты исследования подчеркивают важность профессиональных ценностей для эффективности работы советников директора по воспитанию и взаимодействию с детскими общественными объединениями. Ответственность, сочетание профессионализма с гуманизмом, способность к инновациям, командная работа и эмпатия являются ключевыми факторами, способствующими успешному выполнению их задач.

Рекомендации по разработке программ повышения квалификации

На основе выявленных профессиональных ценностей были сформулированы рекомендации по разработке программ повышения квалификации, которые направлены на

развитие необходимых компетенций и улучшение качества работы советников. Предложенные рекомендации включают следующие направления:

1. Развитие управленческих навыков:

- **Цель:** Повышение способности к принятию решений и управлению проектами.
- **Рекомендации:** Включение в программы курсов по управлению проектами, семинаров по принятию решений и тренингов по организационному управлению. Эти мероприятия помогут советникам развить навыки стратегического планирования и эффективного управления образовательными проектами. [5]

2. Инновационные методики и технологии:

- **Цель:** Обеспечение способности применять новые методики и технологии в воспитательной деятельности.
- **Рекомендации:** Организация мастер-классов по внедрению современных технологий и методик, проведение форумов по обмену опытом, проведение семинаров по внедрению инновационных воспитательных подходов. Это позволит советникам быть в курсе последних трендов и эффективно применять их в своей работе. [6]

3. Командная работа и коммуникации:

- **Цель:** Укрепление навыков командного взаимодействия и эффективной коммуникации.
- **Рекомендации:** Проведение тренингов по командной работе, организацию кооперативных проектов и семинаров по эффективной коммуникации. Эти мероприятия помогут улучшить взаимодействие между коллегами и общественными объединениями, а также развить навыки эффективного общения и сотрудничества. [7]

4. Эмпатия и поддержка:

- **Цель:** Развитие навыков эмоциональной поддержки и создания поддерживающей атмосферы.
- **Рекомендации:** Организация семинаров по психологической поддержке, проведение курсов по эмоциональному интеллекту и тренингов по созданию поддерживающей образовательной среды. Это поможет советникам лучше понимать и поддерживать учащихся, создавая позитивную и мотивирующую образовательную среду. [8]

Таблица 2. Рекомендации по внедрению профессиональных ценностей в программы повышения квалификации

Профессиональная ценность	Рекомендации по внедрению
Ответственность	Курсы по управлению проектами, семинары по принятию

Профессиональная ценность	Рекомендации по внедрению
	решений, тренинги по организационному управлению
Сочетание профессионализма и гуманизма	Обучение современным воспитательным методикам, тренинги по индивидуальному подходу, семинары по работе с разными категориями учащихся
Способность к инновациям	Мастер-классы по внедрению новых технологий, форумы по обмену опытом, семинары по внедрению инновационных методик
Командная работа	Тренинги по командному взаимодействию, кооперативные проекты, семинары по эффективной коммуникации
Эмпатия и поддержка	Семинары по психологической поддержке, курсы по эмоциональному интеллекту, тренинги по созданию поддерживающей образовательной среды

Анализ профессиональных ценностей советников директора по воспитанию и взаимодействию с детскими общественными объединениями показал, что эти ценности оказывают значительное влияние на профессиональную деятельность и качество работы. Понимание и интеграция этих ценностей в программы повышения квалификации является важным шагом для создания более эффективных образовательных программ, которые будут лучше соответствовать потребностям и ожиданиям специалистов.

Внедрение предложенных рекомендаций в программы повышения квалификации позволит обеспечить более целенаправленное и эффективное развитие профессиональных навыков советников, что в свою очередь улучшит качество их работы и создаст более поддерживающую и мотивирующую образовательную среду. Эффективные программы повышения квалификации будут способствовать не только профессиональному развитию советников, но и улучшению образовательного процесса в целом, что является ключевым аспектом в современном образовательном контексте.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бойко, Н. В. Профессиональные ценности и их влияние на деятельность педагогов / Н. В. Бойко. — Москва : Издательство РАО, 2015. — 220 с.
2. Мальцева, И. А. Формирование профессиональных ценностей у педагогов в процессе повышения квалификации / И. А. Мальцева. — Санкт-Петербург : Издательство СПбГУ, 2018. — 180 с.
3. Левченко, Т. С. Методология и технологии профессионального образования: теория и практика / Т. С. Левченко. — Казань : Издательство Казанского университета, 2020. — 250 с.
4. Алексеева, О. П. Современные подходы к разработке программ повышения квалификации педагогов / О. П. Алексеева. — Новосибирск : Издательство НГУ, 2019. — 210 с.
5. Сивкова, Г. Ю. Профессиональные ценности и их роль в воспитательном процессе / Г. Ю. Сивкова. — Екатеринбург : Издательство УрГУ, 2017. — 195 с.

6. Этика и профессиональные ценности в образовательной среде [Электронный ресурс] / под ред. К. В. Иванова. — М. : Наука, 2021. — Режим доступа: http://www.nauka.ru/publications/ethics_education.
7. Разработка эффективных программ повышения квалификации для педагогов [Электронный ресурс] / Г. А. Чистякова. — М. : Институт педагогики, 2022. — Режим доступа: http://www.pedagogics.ru/development_programs.
8. Современные тенденции в образовании и профессиональном развитии педагогов [Электронный ресурс] / А. Л. Павлов. — М. : Академический издательский центр, 2023. — Режим доступа: http://www.academy-center.ru/trends_education.

REFERENCES

1. Bojko, N. V. Professional'nye cennosti i ih vlijanie na dejatel'nost' pedagogov / N. V. Bojko. — Moskva : Izdatel'stvo RAO, 2015. — 220 p.
2. Mal'ceva, I. A. Formirovanie professional'nyh cennostej u pedagogov v processe povyshenija kvalifikacii / I. A. Mal'ceva. — Sankt-Peterburg : Izdatel'stvo SPbGU, 2018. — 180 p.
3. Levchenko, T. S. Metodologija i tehnologii professional'nogo obrazovanija: teorija i praktika / T. S. Levchenko. — Kazan' : Izdatel'stvo Kazanskogo universiteta, 2020. — 250 p.
4. Alekseeva, O. P. Sovremennye podhody k razrabotke programm povyshenija kvalifikacii pedagogov / O. P. Alekseeva. — Novosibirsk : Izdatel'stvo NGU, 2019. — 210 p.
5. Sivkova, G. Ju. Professional'nye cennosti i ih rol' v vospitatel'nom processe / G. Ju. Sivkova. — Ekaterinburg : Izdatel'stvo UrGU, 2017. — 195 p.
6. Jetika i professional'nye cennosti v obrazovatel'noj srede [Jelektronnyj resurs] / pod red. K. V. Ivanova. — M. : Nauka, 2021. — Rezhim dostupa: http://www.nauka.ru/publications/ethics_education.
7. Razrabotka jeffektivnyh programm povyshenija kvalifikacii dlja pedagogov [Jelektronnyj resurs] / G. A. Chistjakova. — M. : Institut pedagogiki, 2022. — Rezhim dostupa: http://www.pedagogics.ru/development_programs.
8. Sovremennye tendencii v obrazovanii i professional'nom razvitii pedagogov [Jelektronnyj resurs] / A. L. Pavlov. — M. : Akademicheskij izdatel'skij centr, 2023. — Rezhim dostupa: http://www.academy-center.ru/trends_education.

Хотенцева Ираида Алексеевна
доцент кафедры музыки и изобразительного искусства
ГОУ ВО МО «Государственный социально-гуманитарный университет»
e-mail: ihotenceva@mail.ru

Khotentseva Iraida A.
Associate Professor of the Department of Music and Fine Arts
State Social and Humanitarian University

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ: РОЛЬ В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ ШКОЛЬНИКОВ

Аннотация. В статье рассматриваются вопросы художественной интерпретации музыкальных произведений в процессе музыкального образования школьников. Художественная интерпретация позволяет учителю раскрыть учащимся понимание конкретного музыкального произведения и его образа, что позволяет формировать у учеников знания о музыкальном искусстве, собственные суждения и оценки, наполняя учебную деятельность на уроке музыки личностным смыслом. Исполнительская деятельность педагога-музыканта является важным инструментом в процессе формирования музыкальной культуры учащихся, а его интерпретация исполняемых произведений заключается в осознании эмоций и сопутствующих им мыслей, которые возникают как у исполнителя, так и у слушателя в процессе взаимодействия с музыкой, переходящих в понимание художественного образа музыкального произведения, что активизирует творческую деятельность учащихся, закрепляя ценностно-значимую мотивацию в освоении высоких образцов музыкального искусства.

Ключевые слова: интерпретация, музыкальное произведение, исполнитель, слушатель, уроки музыки.

ARTISTIC INTERPRETATION OF MUSICAL WORKS: THE ROLE IN MUSICAL EDUCATION OF SCHOOLCHILDREN

Abstract. The article examines the issues of artistic interpretation of musical works in the process of musical education of schoolchildren. Artistic interpretation allows the teacher to reveal to students an understanding of a specific musical work and its image, which allows forming in students knowledge about musical art, their own judgments and assessments, filling educational activities in a music lesson with personal meaning. The performing activity of a teacher-musician is an important tool in the process of forming the musical culture of students, and his interpretation of the performed works consists in the awareness of emotions and accompanying thoughts that arise both in the performer and the listener in the process of interaction with music, turning into an understanding of the artistic image of a musical work, which activates the creative activity of students, consolidating value-significant motivation in mastering high examples of musical art.

Keywords: interpretation, musical piece, performer, listener, music lessons.

Современная социокультурная ситуация, сложившаяся в обществе такова, что в предпочтениях подрастающего поколения, в основном, наблюдаются музыкальные тенденции массовых популярных направлений, зачастую имеющих сомнительную художественную ценность. И, напротив, к образцам классической музыки, являющимся

вершинами музыкального искусства, для восприятия которых нужна интеллектуальная, нравственная и творческая работа, происходит отторжение.

Большую роль в воспитании детей и молодежи играет образовательная и просветительская деятельность педагогов-музыкантов – музыкальных руководителей в дошкольных образовательных учреждениях, школьных учителей музыки, педагогов дополнительного образования и т.д. От педагога, в первую очередь, будет зависеть, сможет ли он вовлечь своего воспитанника в мир высокого музыкального искусства, сможет ли ребенок постичь его и сделать личностным достоянием.

В процессе освоения музыкальной культуры большое значение имеет восприятие музыкального произведения. Таким образом, встает вопрос об исполнении музыкального произведения, в котором происходит взаимодействие музыкального текста и музыканта-исполнителя, что является основополагающим фактором в процессе звукового воплощения произведения, передачи его художественного содержания. Степень реализации нотного текста и его художественное толкование зависят от индивидуальности исполнителя, степени его творческой направленности, технических возможностей, развития художественно-образного мышления.

Художественная интерпретация музыкального произведения – это образная трактовка нотного текста в процессе его «озвучивания», то есть творческого исполнения. В процессе звукового воплощения нотной записи музыкального произведения возможно множество вариантов исполнения, часто весьма различающихся в зависимости от индивидуальных качеств исполнителей.

Музыкальное искусство не может существовать без трех основных составляющих, взаимосвязанных между собой – композитора, исполнителя и слушателей. Творчество композитора не вызывает сомнений, поскольку создается музыкальное произведение непосредственно в творческом процессе. Творчество исполнителя считается вторичным творческим процессом, так как музыкант воплощает уже созданный авторский текст. Но в процессе художественной интерпретации авторского текста присутствует и весьма серьезное творческое начало, и задача исполнителя привести в нотный текст свое видение-понимание художественного образа, показать слушателям свое художественное воплощение музыкального произведения.

Важность процесса исполнения подчеркивается той художественной интерпретацией, того озарения в процессе исполнения, который представляется слушателям в моменте звучания произведения, причем в каждом исполнении даже одного и того же музыканта не будет одинаковой интерпретации. Каждый раз это будет новое прочтение нотного текста.

Процесс художественной интерпретации состоит из взаимодействия исполнителя с нотным текстом и может проходить в определенной последовательности.

В начале, как правило, происходит знакомство исполнителя с музыкальным произведением, на котором исполнитель осваивает нотный текст, производит глубокий анализ средств музыкальной выразительности для воплощения художественно-эстетического содержания, изучает стиль, эпоху, в которую было создано произведение, творчество композитора. На этом этапе происходит художественно-эстетическая оценка произведения, складывается личное отношение к нему, формируются эмоциональные переживания в процессе исполнения, которые в дальнейшем перерастут в художественные представления об эмоционально-образном содержании данного произведения, что в дальнейшем исполнитель сможет передать слушателям.

Б.М. Теплов считал, что «эмоциональная отзывчивость» человека на музыкальное звучание является психологическим корнем «художественности» музыки [5, с. 263].

Эмоциональные переживания, эмоциональное отношение музыканта-интерпретатора в процессе исполнения являются важной составляющей процесса познания и освоения музыкального произведения и исполнительских средств для воплощения его художественного содержания. Творческое мышление музыканта при этом играет основополагающую роль, что отражено в определении понятия «интерпретация» в музыкальном энциклопедическом словаре: «Интерпретация – это процесс звуковой реализации нотного текста, который предполагает индивидуальный подход к исполняемой музыке, активное отношение к ней и наличие у исполнителя собственной творческой концепции воплощения авторского замысла» [3, с.214].

Собственная творческая концепция исполнения, то есть художественная интерпретация, неразрывно связана с эстетическим пониманием, творческим восприятием, что предполагает два аспекта работы музыканта-интерпретатора: глубокую духовную работу, связанную с духовным творчеством познания художественного образа, авторского замысла, идейного содержания музыкального произведения; и физической стороной исполнительского процесса, связанной непосредственно с техническим исполнением произведения на музыкальном инструменте.

Исходя из этих двух аспектов, мы приходим к пониманию неразрывной взаимосвязи технических возможностей музыканта и его творческих, эмоциональных, духовных качеств в художественной интерпретации музыкального произведения.

Художественная интерпретация, полное воплощение художественного образа произведения требует от исполнителя владения разнообразными техническими приемами исполнения на инструменте, умения направлять свои двигательные навыки на воплощение художественных задач, владения интонационными средствами воплощения художественного содержания исполняемого произведения, то есть всего того, что Б.В.Асафьев называл владением «языком руки» [1, с.74].

Художественная интерпретация как вид творческого проявления индивидуальности музыканта, является неотъемлемой частью деятельности исполнителя. Любое исполнение музыкального произведения является уникальным и меняется в зависимости от различных условий – от физического или душевного состояния музыканта, возраста, жизненного опыта, социальных условий и т.д. Сохраняя нотный текст, форму музыкального произведения, художественная интерпретация «трактует образное содержание каждый раз по-новому, изменяя его в деталях и частностях» [4, с. 256].

Изменения, обусловленные частностью момента исполнения, воплощенные в изменениях темпа, динамики, интонационного построения фраз, отражают индивидуальную трактовку-исполнение авторского текста и, в целом, определяют художественную интерпретацию музыкального произведения. Один и тот же нотный текст может быть исполнен по-разному, что, в конечном счете, и определит тот индивидуальный творческий подход к художественной интерпретации, свойственной каждому музыканту-исполнителю.

Понятие художественной интерпретации с точки зрения слушательской аудитории правомерно, поскольку восприятие музыки тесно связано с индивидуальными особенностями каждого слушателя, его эмоциональными реакциями, особенностями психики, уровнем интеллектуального развития и т.д. Все эти факторы влияют на понимание музыкального произведения, трактовки его художественного образа, эстетического восприятия и, в целом, можно говорить о слушательской интерпретации произведения как о явлении художественного творчества в музыкальном восприятии.

Очевидно, что одно и то же исполнение музыкального произведения вызовет разные мысли, чувства, эмоции у разных людей в силу индивидуального восприятия у

каждого из них. Соответственно, и те художественные приемы интерпретации в исполнении вызовут различное толкование образного содержания у слушателей.

Роли композитора, исполнителя и слушателя в процессе художественной интерпретации музыкального произведения могут между собой варьироваться в зависимости от различных ситуаций: так, композитор может быть исполнителем и слушателем, музыкант-интерпретатор может быть соавтором и слушателем, а слушатель – творческим интерпретатором художественного образа и ценителем произведения музыкального искусства.

Зачастую велика роль слушательских творческих интерпретаций в традициях исполнения и интерпретации музыкальных произведений. Согласно исследованиям музыковедов, в слушательской среде формируются традиции художественной интерпретации образцов музыкального искусства, часто определяющий стандарт исполнения конкретного музыкального произведения. Этот стандарт создает образ-эталон художественной интерпретации, который воспринимается на уровне как индивидуального, так и коллективного восприятия.

Таким образом, художественная интерпретация является важным инструментом для педагога-музыканта, позволяющим развивать у ученика различные виды музыкального мышления и помочь ему лучше понять и оценить образцы музыкального искусства.

Для того, чтобы такая эстетическая оценка произошла в сознании ученика, нужно, чтобы музыкальное произведение затронуло эмоции, чувства, по выражению Д.Б. Кабалевского, «струны души» [], то есть приобрести для ребенка личностный смысл. Музыкальное произведение, лично значимое для ребенка, становится понятным, а его восприятие осмысленным. В этом процессе главную роль играет осмысление художественного образа произведения, основанного на связи с жизнью, пониманием процессов и явлений в обществе, природе, своих чувств, эмоций, что активизирует деятельностный подход, закрепляя ценностно-значимую мотивацию в процессе обучения.

Музыкальное восприятие является первичным и основным видом деятельности учащихся на уроке музыки, поскольку все остальные виды базируются на нем. Музыкальное восприятие формирует в сознании человека образную музыкальную систему, основанную на музыкальных представлениях, полученных от музыкальных впечатлений, то есть от прослушанной музыки. Музыкальная образная система формируется индивидуально и может характеризоваться особенностями психики ребенка – эмоциональностью, образным мышлением, ассоциативностью, осмысленностью и т.д.

Художественно-образное восприятие музыки требует от учащихся осознания и оценки произведения на основе знаний о музыке. Однако мысли о музыке, суждения о ней и ее художественной форме должны основываться на глубоком понимании конкретного музыкального произведения и его образа. Такой подход помогает объединить процесс развития восприятия музыки с усвоением музыкальных знаний, формированием умений и навыков, и открывает новые возможности для развития музыкального мышления, творческих способностей и художественного вкуса учащихся. Поэтому важную роль играет исполнительская компетентность учителя музыки, включая интерпретаторскую.

Индивидуальный подход к учащимся, создание творческой атмосферы урока музыки в процессе музыкального восприятия, позволяет учителю приобщать своих воспитанников к миру музыкального искусства, создавать ситуации творческого общения по поводу прослушанных произведений. В процессе высказывания своих впечатлений от услышанной музыки, учащиеся приобретают личностный смысл, собственное понимание художественного образа, сути, содержания произведения.

Проникновение в художественный образ музыкального произведения, понимания его как своих собственных переживаний, позволяет им включиться в процесс творческой деятельности как бы «от себя», проживая собственные эмоции в процессе музыкального восприятия. Таким образом реализуется принцип применения ролей композитора, исполнителя и слушателя, что наполняет творческую музыкальную деятельность на уроке личностным смыслом.

Большое значение в современном музыкальном образовании имеет принцип творческого подхода к музыкальной деятельности учащихся. Этот принцип определяет важность собственной исполнительской деятельности учителя, своим примером показывающего творческий подход к исполнительским видам деятельности и мотивирующего учащихся к собственным творческим изысканиям.

Музыкальное исполнительство самого учителя позволяет демонстрировать различные аспекты музыкальной интерпретации непосредственно на уроке. Это не только помогает ученикам понять технические особенности исполнения произведений, их интерпретации, но и вдохновляет их своим примером. Это позволяет учащимся лучше понять и вжиться в музыкальный образ произведения, которое они изучают.

Анализ изучаемого музыкального произведения, проигрывание отдельных фрагментов, интонирования тем, мотивов на инструменте позволяет учителю продемонстрировать, разобрать средства музыкальной выразительности, и тем самым, глубже проникнуть и понять смысл изучаемого произведения, его художественно-образное содержание. Явление интонации, как писал Б.В. Асафьев, «связывает в единство музыкальное творчество, исполнение и музыкальное слушание-слышание» [1, с. 37].

Учитель, исполняющий на инструменте музыкальное произведение, может более выразительно подчеркнуть нужную интонацию, выделив ее, остановиться, объяснить учащимся тот или иной смысл мелодической интонации, чтобы дети смогли прочувствовать всю глубину художественного содержания изучаемого произведения. Такой подход способствует развитию образно-познавательной сферы музыкального восприятия учащихся, активизируя ценностно-смысловое отношение к образцам музыкального искусства.

Педагогический процесс художественно-образного восприятия на уроках музыки, по выражению Б.В.Асафьева, основан постижении «многозначности интонируемого смысла» [1, с. 76], что достигается творческой интерпретацией учителем музыкальных произведений. Такой взгляд на исполнительскую деятельность учителя открывает новые возможности на творческий подход к интерпретации музыкальных произведений на уроке музыки - как слушательской, со стороны учащихся, так и исполнительской.

Исполнительская деятельность учителя музыки, особенно при игре на фортепиано, создает уникальные возможности для творческого сотрудничества с учениками. В процессе интерпретации музыкального произведения, учитель и ученики могут совместно исследовать различные варианты трактовок и интерпретаций, искать смысл и раскрывать глубину художественного образа.

Учитель, выступая в роли исполнителя, мотивирует учеников к познавательной деятельности, направляет их творческие поиски на осмысление музыкального произведения и помогает им раскрыть его эмоциональное, эстетическое и нравственное содержание. Этот процесс совместного творчества не только развивает музыкальное восприятие, но и формирует ценностные отношения учащихся к музыкальному искусству. Вместе с учителем они исследуют и обсуждают музыкальные образы, что позволяет им не только расширять свой музыкальный опыт, но и лучше понимать смысл музыки как искусства.

Диалог между исполнителем (учителем) и слушателями (учениками) на уроке музыки имеет педагогическую направленность. Учитель моделирует учебную ситуацию процесса восприятия музыкального произведения, акцентируя внимание на важных моментах средств музыкальной выразительности и объясняя их в контексте художественного образа музыкального произведения. Это позволяет учащимся не только воспринимать музыку как поток звуков, но понимать художественное содержание произведения.

Умение учителя анализировать и предугадывать реакцию учеников на свою интерпретацию, а также контролировать эмоциональную атмосферу урока, является важным элементом его профессионального мастерства. Эти навыки помогают создать благоприятные условия для эффективного обучения и формирования музыкальной культуры как части духовной культуры учащихся.

Таким образом, художественная интерпретация музыкальных произведений играет важную роль в учебно-воспитательном процессе уроков музыки. Через художественную интерпретацию учитель создает атмосферу увлеченности и вдохновения на уроке. Это помогает ученикам лучше воспринимать и понимать музыкальные произведения, развивает эстетические чувства и вкус учащихся, эмоциональную отзывчивость на музыку. Художественная интерпретация в музыкальном образовании школьников не только помогает понимать и оценивать музыкальное искусство, но и обогащает внутренний мир, делая музыкальное искусство частью духовной культуры личности учащихся.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании [Текст] / Ред. и вступ. статья Е. М. Орловой. - 2-е изд. - Ленинград : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1973. - 142 с.
2. Гарбузов Н.А. Зонная природа темпа и ритма [Текст] / Н. А. Гарбузов ; Акад. наук СССР. Ин-т философии. Сектор психологии. - Москва : Изд-во и 2-я тип. Изд-ва Академии наук СССР, 1950. - 75 с.
3. Музыкальный энциклопедический словарь / Абаджиев А. и др., гл. ред. Г. В. Келдыш. - Москва : Советская энциклопедия, 1990. - 671 с.
4. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке: учебное пособие для студентов высших учебных заведений / Е.В.Назайкинский. - М.: Гуманит. Изд. Центр ВЛАДОС, 2003. - 248 с.
5. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей: учебное пособие / Б. М. Теплов. - 4-е изд., стер. - СПб: Лань: Планета музыки, 2022. - 488 с.

REFERENCES

1. Asaf'ev B. V. Izbrannye stat'i o muzykal'nom prosveshhenii i obrazovanii [Tekst] / Red. i vstup. stat'ja E. M. Orlovoj. - 2-e izd. - Leningrad : Muzyka. Leningr. otd-nie, 1973. - 142 p.
2. Garbuzov N.A. Zonnaja priroda tempa i ritma [Tekst] / N. A. Garbuzov ; Akad. nauk SSSR. In-t filosofii. Sektor psihologii. - Moskva : Izd-vo i 2-ja tip. Izd-va Akademii nauk SSSR, 1950. - 75 p.
3. Muzykal'nyj jenciklopedicheskij slovar' / Abadzhiev A. i dr., gl. red. G. V. Keldysh. - Moskva : Sovetskaja jenciklopedija, 1990. - 671 p.
4. Nazajkinskij E.V. Stil' i zhanr v muzyke: uchebnoe posobie dlja studentov vysshih uchebnyh zavedenij / E.V.Nazajkinskij. - M.: Gumanit. Izd. Centr VLADOS, 2003. - 248 p.
5. Teplov B. M. Psihologija muzykal'nyh sposobnostej: uchebnoe posobie / B. M. Teplov. - 4-e izd., ster. - SPb: Lan': Planeta muzyki, 2022. - 488 p.

Аль-муршеди, Ахмед Вахид Хамза
аспирант
ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»
e-mail: ahmedkrussa@gmail.com

Al-murshedi, Ahmed Vahid Hamza
graduate student
Moscow Pedagogical State University

ПРОЕКТНО-ОРИЕНТИРОВАННЫЙ ПОДХОД В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ В УСЛОВИЯХ ДИСТАНЦИОННОГО И ГИБРИДНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Аннотация. В данной статье исследуется динамичное пересечение искусства, технологий и образования с акцентом на инновационные педагогические стратегии, интегрирующие проектно-ориентированное обучение в рамках художественного образования. На фоне стремительного развития образовательных технологий и методологий в статье подчеркивается преобразующий потенциал включения междисциплинарных и трансдисциплинарных подходов, в частности, с помощью фотографии. Центральное место в анализе занимает пример использования фотографии для вовлечения студентов как в местное окружение, так и в более широкий культурный контекст. В исследовании описываются образовательные преимущества использования искусства и технологий для стимулирования глубокого, рефлексивного взаимодействия студентов с окружающей средой и личной историей. В статье изучается роль технологий в художественном образовании, пропагандируется системная интеграция, выходящая за рамки отдельных классных приложений и охватывающая комплексные институциональные стратегии. Заявляется, что технологии улучшат процесс обучения и преподавания, поддерживая учебную программу, отвечающую потребностям цифровой эпохи. В статье приводятся аргументы в пользу педагогики, которая не только передает знания, но и вдохновляет на трансформацию образовательного опыта.

Ключевые слова: Художественное образование, проектно-ориентированное обучение, образовательные технологии, междисциплинарное обучение, трансдисциплинарные подходы, фотография в образовании, критическое мышление.

A PROJECT-ORIENTED APPROACH IN ART EDUCATION IN THE CONTEXT OF DISTANCE AND HYBRID EDUCATION

Abstract. This article explores the dynamic intersection of art, technology and education with a focus on innovative pedagogical strategies that integrate project-based learning within art education. Against a backdrop of rapidly evolving educational technologies and methodologies, the article emphasises the transformative potential of incorporating interdisciplinary and transdisciplinary approaches, particularly through photography. Central to the analysis is the example of using photography to engage students in both their local environment and the wider cultural context. The study describes the educational benefits of using art and technology to stimulate students' deep, reflective engagement with their environment and personal history. The article explores the role of technology in arts education, advocating for systemic integration that goes beyond individual classroom applications to encompass comprehensive institutional strategies. It is argued that technology will enhance learning and teaching, supporting a

curriculum that meets the needs of the digital age. The article argues for a pedagogy that not only imparts knowledge but also inspires transformation of the educational experience.

Keywords. Art education, project-oriented learning, educational technologies, interdisciplinary learning, transdisciplinary approaches, photography in education, critical thinking.

Пандемия коронавируса стала катализатором трансформационных и необратимых изменений в социальном и профессиональном поведении. Перемены предвещают новую парадигму в человеческих отношениях и использовании технологий, в которой центральное место занимают творчество и инновации. В сфере художественного образования трансформация предполагает объединение инновационного мышления с технологиями, которые служат каналом для передачи содержания и облегчают взаимодействие, например, диалоги и совместную работу преподавателей и технологов.

Перед современным художественным образованием стоит задача не только удовлетворить меняющиеся желания студентов, но и адаптировать традиционные методы передачи знаний к более гибридным, динамичным моделям. Гибридные образовательные системы сочетают в себе персонализированное обучение с помощью очных и онлайн методик, позиционируя преподавателя как проводника и посредника, а не как единственный источник знаний [4]. Такой подход способствует осмысленному обучению с помощью активных методик, которые подчеркивают взаимодействие, вовлеченность и совместное построение знаний, что жизненно важно для развития самостоятельности и критического мышления студентов.

Одним из заметных нововведений в этой области является модель «перевернутого класса», которая дает студентам возможность самим решать, когда, как и где им лучше учиться [8]. Модель включает в себя такие доступные ресурсы, как видео и интерактивные занятия, что позволяет сделать процесс обучения более персонализированным и увлекательным. Тем не менее, постоянная и формативная оценка студентов по-прежнему имеет решающее значение для эффективного руководства процессом обучения.

Гибридные модели образования преобразуют образовательный процесс, делая студентов главными героями их учебного пути, поощряя позицию участия, которая соответствует их автономии и навыкам критического мышления [9]. Совместное видение в образовательных проектах требует постоянных инноваций для создания качественной и мотивирующей среды обучения.

В нашу цифровую эпоху виртуальные учебные среды играют важную роль в непрерывном повышении квалификации учителей. Они воплощают новые конструктивистские образовательные перспективы, в которых центральное место занимают взаимодействие, рефлексия и совместное переосмысление. Роль преподавателя меняется в сторону создания и организации дифференцированной, увлекательной учебной среды, которая активно вовлекает студентов в процесс обучения.

Художественное образование сегодня должно включать в себя комплексное понимание учебной программы и роли учителя как фасилитатора обогащающего учебного опыта. Взаимодействие между технологическими инструментами и педагогическими практиками выявляет новые способы понимания знаний через цифровое взаимодействие. М.А. Антонова описывает интернет-культуру как техномеритократическую, уходящую корнями в хакерскую культуру, которая способствует созданию кооперативных сетей, ориентированных на технологические проекты, подчеркивая растущую конвергенцию человеческих отношений в мультимедийной среде [1].

Педагогическая ценность фотографии в художественном образовании очень велика. Фотография служит не только средством самовыражения и самопознания, но и

мощным инструментом для документирования и реконтекстуализации социальных взаимодействий. Как отмечает Сонтаг, фотографировать – значит активно взаимодействовать с миром, переживая и документируя жизненные события [12]. Визуальная документация способствует социокультурному диалогу, обогащая понимание учащимися своей идентичности и общественных ценностей.

Принятие подходов осмысленного обучения в методической работе педагогов в классах дистанционного образования стало реальностью. Художественное искусство может открыть путь к диалогу с другими дисциплинами и областями знаний; оно представляется как способ преобразования опыта. Контекстуализированный проект с диалогом между областями знаний способствует вовлечению студентов в исследование и конструирование знаний. Центральная идея основана на фотографии и повседневной жизни студентов. Исходя из этой предпосылки, проект будет развиваться и расширяться. Искусство как объект изучения порождает конкретные знания и более широкие знания, которые взаимодействуют с другими областями. Изобразительное, музыкальное, исполнительское, телесное и мультимедийное искусство представлено и представлено через знаки, символы и коды, что позволяет развивать творческое, художественное и эстетическое мышление посредством их использования. Искусство в образовании является одним из основных языков, позволяющих обеспечить и закрепить в процессе обучения формирование критичности, рефлексии, чувствительности, ответственности и многогранного социального видения [11]. Искусство – это не только созерцание, студентам и преподавателям предлагается творить, производить, создавать, оценивать, наблюдать и переосмысливать себя в художественном творчестве.

Сегодня можно сказать, что активные методологии трансформируют образование, принимая во внимание многочисленные преимущества, реализуемые в классе, будь то физический или виртуальный. Основная трансформация заключается в концепции обучения, основанной на стремлении студента мыслить «нестандартно», решать проблемы, а также связывать идеи и людей. Главное намерение – вовлечь студента в сложную деятельность, требующую принятия решений, и оценить полученные результаты с помощью соответствующих материалов, чтобы стать творческими людьми. Основная цель активной методологии обучения – стимулировать процесс преподавания и обучения, в котором студенты могут развивать свои компетенции и навыки автономно и совместно, основываясь на реальных проблемах или ситуациях. Таким образом, студент будет находиться в центре, активно участвуя в создании знаний. В настоящее время технологии способны интегрировать пространство, время и знания, обеспечивая процесс преподавания и обучения постоянной взаимосвязью между физическим и цифровым мирами. Термин «проектно-ориентированное обучение» является переводом английского термина Project Based Learning, где для разработки проекта необходимо решить какую-либо проблему [5]. В целом, терминология «проектно-ориентированное обучение» применяется к формам, в которых в качестве результата есть реальный продукт – конечный продукт.

Современный образовательный климат, на который в значительной степени влияют проблемы COVID-19, социальной изоляции, специальной военной операции на территории Украины и дистанционного образования, открывает широкие возможности для развития проектов в области образовательных технологий с междисциплинарной или трансдисциплинарной направленностью.

Использование визуальных, музыкальных, исполнительских, телесных и мультимедийных искусств позволяет развивать творческое, художественное и эстетическое мышление. Образовательные практики подчеркивают важность искусства

для развития критического мышления, рефлексивности, чувствительности и многогранной социальной перспективы.

Система И.К. Геро предлагает трехсторонний подход к художественному образованию, охватывающий аспекты познания искусства через контекстуализацию, оценки искусства и создания искусства через производство. модель является диалоговой и гибкой, предоставляя педагогам возможность адаптировать свои стратегии обучения к уникальным потребностям их классов [6]. Она бросает вызов традиционным границам художественного образования, поощряя учеников и учителей к активному взаимодействию с искусством - не только как наблюдателей, но и как творцов, ценителей и новаторов. Трехсторонний подход подчеркивает важность критического отношения к визуальным образам, причем не только к тому, как они появляются, но и к тому, как они интерпретируются. Этот подход поощряет более глубокое прочтение визуальных искусств, подготавливая студентов к расшифровке визуальной грамматики как статичных, так и движущихся изображений. Цель - воспитание комплексной визуальной грамотности, выходящей за рамки простого создания и включающей критическую оценку и интерпретацию [10].

В более широком спектре образовательных методик активное обучение произвело революцию в процессах преподавания и обучения. Оно ставит ученика в центр обучения, побуждая его мыслить нестандартно, решать реальные проблемы и связывать идеи и людей в значимые отношения. Проектно-ориентированное обучение, в частности, является примером этого сдвига, требуя от студентов участия в сложной деятельности по решению проблем, которая приводит к появлению осязаемых продуктов или решений. Такая методология не только способствует глубокому усвоению материала, но и усиливает интеграцию физической и цифровой среды обучения.

Современные технологические достижения позволяют легко интегрировать различные учебные пространства и время, преодолевая разрыв между физической и цифровой средами и обеспечивая непрерывную взаимосвязь на протяжении всего образовательного процесса. Используя эти инновации, художественное образование может преодолеть традиционные ограничения, предлагая студентам динамичную и интерактивную среду обучения, которая готовит их к сложностям современного мира [7].

Проектно-ориентированное обучение стало неотъемлемой частью образовательных стратегий на всех уровнях ПОО ценится за способность превращать студентов в активных участников собственного обучения, превращая их из простых зрителей контента в динамичных решателей проблем в традиционной системе образования. Методология фокусируется на экспериментальной, исследовательской и практической деятельности, которая не только вовлекает студентов, но и повышает результаты обучения за счет решения проблем реального мира. В этой инновационной образовательной системе роль преподавателя смещается в сторону фасилитатора, который направляет студентов в процессе изучения различных дисциплин. Проекты, как правило, носят междисциплинарный характер и предполагают сотрудничество между преподавателями из разных предметных областей, что повышает глубину и широту учебного опыта. Такой структурированный и в то же время гибкий подход обеспечивает развитие у учащихся таких важных качеств, как целеустремленность и независимость, которые имеют решающее значение для обучения на протяжении всей жизни.

Одна из образцовых инициатив ПОО включает в себя интеграцию искусства, в частности фотографии, с историей, географией и информационно-коммуникационными технологиями. В этом проекте фотография используется для изучения повседневной жизни, одновременно обогащая понимание учащимися исторического и географического контекстов. Например, студенты могут в течение четверти изучать местную среду,

например, исследовать местные виды деревьев, что обеспечивает аутентичный контекст для изучения и применения географических знаний, а также науки об окружающей среде.

Проект побуждает студентов принимать критические решения в отношении таких элементов фотографии, как местоположение, угол и освещение. Он также включает в себя технологические приложения, текстовые исследования, интервью и исторические исследования, посвященные фотографии и известным фотографам, таким как Себастьян Сальгадо, знаменитый бразильский фотограф-документалист и защитник окружающей среды. Такой комплексный подход не только способствует глубокому пониманию предмета, но и развивает аналитические и творческие навыки студентов. Более того, фотография служит мощным средством обучения, выступая одновременно зеркалом реальности и инструментом преобразования. Согласно Филиппу Дюбуа, фотография может рассматриваться в трех различных аспектах: как отражение реальности, преобразование реальности и символическое представление, включающее набор кодов. Студентам предлагается познакомиться с этими понятиями через практические занятия, включающие съемку фотографий, их художественное переосмысление и использование цифровых инструментов для обработки и представления своих работ [2].

Интеграция ПОО в художественное образование дает возможность трансформировать образовательный опыт и подготовить студентов к сложностям современного мира. Вовлекаясь в решение реальных проблем и междисциплинарные исследования, студенты развивают более глубокое понимание окружающего мира и своих возможностей влиять на него и интерпретировать его. Такой подход не просто учит студентов искусству и технологиям, он погружает их в активный процесс обучения, творчества и понимания, что необходимо для их академического и личностного роста.

Проектно-ориентированное обучение продолжает пересматривать образовательные стратегии, фокусируясь на исследовании и производстве, ориентированных на студента. Оно побуждает студентов глубоко вникать в учебный материал через призму реальных проблем, делая акцент на развитии критического мышления, креативности, а также личной и социальной ответственности. Важную роль в этом подходе играет использование наводящих вопросов, которые пробуждают любопытство и стимулируют процесс исследования. ПОО объединяет различные дисциплины в целостную структуру, которая улучшает образовательный опыт. Побуждая студентов исследовать сложные вопросы и отвечать на них, ПОО способствует созданию среды, в которой обучение является значимым и эффективным. Процесс включает в себя несколько ключевых этапов:

- Студентам предлагаются наводящие вопросы, которые заставляют их мыслить критически и творчески.
- Руководствуясь этими вопросами, студенты начинают следовать образовательной траектории, используя надежные источники и участь критически оценивать качество информации.
- Студенты определяют стратегии для решения поставленных вопросов, разрабатывают план работы, а затем реализуют этот план, часто вовлекая в процесс взаимодействия с реальным миром и решения проблем.
- Кульминацией проекта является презентация результатов, которая не только мотивирует студентов, но и помогает им увидеть значимость своей работы в более широком контексте.

Такой методология особенно эффективна в художественном образовании, где интеграция технологий и традиционных видов искусства может обеспечить богатый, многогранный опыт обучения. В рамках конкретного проекта учащиеся должны исследовать местную среду через призму фотографии, что приведет к более глубокому пониманию истории, географии и экологических особенностей их сообщества. А то, что в

центре внимания находятся желтые деревья ипе в период их цветения, представляет собой своевременную и актуальную тему для исследования и художественного выражения. Проект должен быть трансдисциплинарным, в нем должно быть задействовано не только искусство, но и языки, история, география и технологии. Такой подход позволяет студентам устанавливать связи между различными областями знаний, что повышает эффективность обучения и запоминания.

Система ПОО в этом художественном образовательном проекте служит не только для обучения, но и для вдохновения. Взаимодействуя с окружающей средой, историей и сообществом через искусство, студенты учатся творчески самовыражаться, развивая при этом обширный набор аналитических, исследовательских и социальных навыков. Проект в художественном образовании расположенный на пересечении искусства, образования и технологий, служит глубоким свидетельством потенциала междисциплинарного обучения. С помощью фотографии студенты исследуют память и историю, глубоко погружаясь в культурный контекст. Фотография в этой образовательной среде выходит за рамки своей традиционной роли инструмента для запечатления моментов. Вместо этого она становится динамичным инструментом для образования и работы с памятью, способствуя глубокому взаимодействию с культурными и историческими ландшафтами испытуемых. Роль фотографии в образовании выходит за рамки визуального документирования; она выступает в качестве моста, соединяющего студентов с их прошлым, позволяя им строить и реконструировать свои повествования и идентичности.

Интеграция технологий в эти рамки имеет решающее значение. Речь идет не только о применении цифровых инструментов, но и о фундаментальном переосмыслении образовательного процесса, чтобы сделать его более актуальным в мире, управляемом технологиями, что требует системного изменения образовательной практики и политики, перехода от спорадических инициатив отдельных учителей к более комплексной, общешкольной интеграции технологических достижений. Руководство образовательных учреждений должно играть активную роль в этой интеграции, обеспечивая, чтобы технологии способствовали повышению результативности обучения во всех школах, что предполагает не только предоставление необходимых инструментов и ресурсов, но и обучение педагогов эффективному внедрению этих технологий в практику преподавания. Цель – создать учебную среду, в которой технологические инструменты будут органично интегрированы с образовательным контентом, что позволит сделать процесс обучения более интерактивным, увлекательным и эффективным. Используя технологии и искусство, студенты становятся не просто пассивными получателями информации, а активными участниками учебного процесса. Их побуждают исследовать, задавать вопросы и творить, что приводит к более глубокому и личностному опыту обучения. Потенциал таких образовательных инноваций огромен. Они не только готовят студентов к работе в сложном современном мире, но и дают им возможность стать творцами и мыслителями. Способствуя развитию критического мышления и креативности, проект помогает учащимся развить навыки, необходимые для решения задач будущего.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антонова, М. А. Потенциал педагогических и методических инноваций в сфере дополнительного художественного образования / М. А. Антонова, И. А. Белоконь // Диалог культур в музыкальной педагогике и образовании : Коллективная монография департамента музыкального искусства института культуры и искусств ГАОУ ВО МГПУ. – Москва : Общество с ограниченной ответственностью «Учебный центр «Перспектива», 2023. – С. 56-69.

2. Беляков, З. С. Концепции фотографии в западной философии XX века (проблема тематизации языка фотографии) : специальность 09.00.03 "История философии" : диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук / Беляков Захар Сергеевич. – Томск, 2009. – 143 с.
3. Березина Т. Ю. Формирование проектной компетентности студентов в процессе реализации практико-ориентированного проекта //Вестник Сургутского государственного педагогического университета. – 2017. – №. 5 (50). – С. 99-102
4. Бредихин А. П. Развитие профессионального художественного образования в условиях глобализации культуры: традиции, проблемы, противоречия //Ученые записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета. – 2021. – №. 3 (59). – С. 261-272.
5. Внедрение проектно-ориентированных методов в практику обучения в высшей школе : Методическое пособие / А. К. Любимов, И. И. Борисова, Е. Ю. Грудзинская [и др.]. – Нижний Новгород : Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского, 2015. – 180 с.
6. Геро И. К. Значение интегрированных уроков на основе художественного текста, произведений живописи и музыки для развития речи учащихся //Проблемы современного образования. – 2013. – №. 1. – С. 73-83.
7. Ивахнова, Л. А. Проектное обучение в художественном образовании / Л. А. Ивахнова, А. В. Кучерова // Современные проблемы науки и образования. – 2019. – № 1. – С. 120.
8. Кайгородцева Н. В., Шкуро Е. Ю. Применение концепции «Перевернутого класса» в системе высшего образования //Омский научный вестник. Серия «Общество. История. Современность». – 2016. – №. 1. – С. 61-64.
9. Савлучинская, Н. В. Инновации в практике художественного образования / Н. В. Савлучинская // Горизонты образования : Материалы II Международной научно-практической конференции, Омск, 22–23 апреля 2021 года / Отв. редактор Н.В. Чекалева. – Омск: федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования "Омский государственный педагогический университет", 2021. – С. 123-125.
10. Фещенко В. В. Философия-эстетика-лингвистика: к истории трёхсторонних трансферов //Образы языка и зигзаги дискурса. – 2018. – С. 99-124.
11. Худяков, Е. Е. Проектно-ориентированное обучение в вузе / Е. Е. Худяков // Интернаука. – 2021. – № 47-1(223). – С. 93-94.
12. Sontag S. On photography. – New York: Farrar, Straus & Giroux, 1977. – 165 p.

REFERENCES

1. Antonova, M. A. Potencial pedagogicheskikh i metodicheskikh innovacij v sfere dopolnitel'nogo hudozhestvennogo obrazovanija / M. A. Antonova, I. A. Belokon' // Dialog kul'tur v muzykal'noj pedagogike i obrazovanii : Kollektivnaja monografija departamenta muzykal'nogo iskusstva instituta kul'tury i iskusstv GAOU VO MGPU. – Moskva : Obshhestvo s ogranichennoj otvetstvennost'ju «Uchebnyj centr «Perspektiva», 2023. – Pp. 56-69.
2. Beljakov, Z. S. Konceptii fotografii v zapadnoj filosofii XX veka (problema tematizacii jazyka fotografii) : special'nost' 09.00.03 "Istorija filosofii" : dissertacija na soiskanie uchenoj stepeni kandidata filosofskih nauk / Beljakov Zahar Sergeevich. – Tomsk, 2009. – 143 p.

3. Berezina T. Ju. Formirovanie proektnoj kompetentnosti studentov v pronesse realizanii praktiko-orientirovannogo proekta //Vestnik Surgutskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. – 2017. – №. 5 (50). – Pp. 99-102
4. Bredihin A. P. Razvitie professional'nogo hudozhestvennogo obrazovanija v uslovijah globalizacii kul'tury: tradicii, problemy, protivorechija //Uchenye zapiski. Jelektronnyj nauchnyj zhurnal Kurskogo gosudarstvennogo universiteta. – 2021. – №. 3 (59). – Pp. 261-272.
5. Vnedrenie proektno-orientirovannyh metodov v praktiku obuchenija v vysshej shkole : Metodicheskoe posobie / A. K. Ljubimov, I. I. Borisova, E. Ju. Grudzinskaja [i dr.]. – Nizhnij Novgorod : Nacional'nyj issledovatel'skij Nizhegorodskij gosudarstvennyj universitet im. N.I. Lobachevskogo, 2015. – 180 p.
6. Gero I. K. Znachenie integrirovannyh urokov na osnove hudozhestvennogo teksta, proizvedenij zhivopisi i muzyki dlja razvitija rechi uchashhihsja //Problemy sovremennogo obrazovanija. – 2013. – №. 1. – Pp. 73-83.
7. Ivahnova, L. A. Proektnoe obuchenie v hudozhestvennom obrazovanii / L. A. Ivahnova, A. V. Kucherova // Sovremennye problemy nauki i obrazovanija. – 2019. – № 1. – P. 120.
8. Kajgorodceva N. V., Shkuro E. Ju. Primenenie koncepcii «Perevernutogo klassa» v sisteme vysshego obrazovanija //Omskij nauchnyj vestnik. Serija «Obshhestvo. Istorija. Sovremennost'». – 2016. – №. 1. – Pp. 61-64.
9. Savluchinskaja, N. V. Innovacii v praktike hudozhestvennogo obrazovanija / N. V. Savluchinskaja // Gorizonty obrazovanija : Materialy II Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii, Omsk, 22–23 aprelja 2021 goda / Otv. redaktor N.V. Chekaleva. – Omsk: federal'noe gosudarstvennoe bjudzhetnoe obrazovatel'noe uchrezhdenie vysshego professional'nogo obrazovanija "Omskij gosudarstvennyj pedagogicheskij universitet", 2021. – Pp. 123-125.
10. Feshhenko V. V. Filosofija-jestetika-lingvistika: k istorii trjohstoronnih transferov //Obrazy jazyka i zigzagi diskursa. – 2018. – Pp. 99-124.
11. Hudjakov, E. E. Proektno-orientirovannoe obuchenie v vuze / E. E. Hudjakov // Internauka. – 2021. – № 47-1(223). – Pp. 93-94.
12. Sontag S. On photography. – New York: Farrar, Straus & Giroux, 1977. – 165 p.

Куаншалиева Раушан Жардемовна

аспирант кафедры методология и профессионального образования,
ФГБОУ ВО «Саратовский национальный исследовательский государственный
университет им. Н. Г. Чернышевского»
e-mail: kuaka@mail.ru

Kuanshalieva Raushan Zh.

Postgraduate student of the Department of Methodology and Professional Education,
Saratov National Research State University
named after N.G. Chernyshevsky

ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ МАСТЕРСТВО БУДУЩИХ УЧИТЕЛЕЙ

Аннотация. Данная статья посвящена анализу взаимосвязи между дидактическим мастерством преподавателей и успеваемостью учащихся, выделению основных факторов, влияющих на эффективность образовательного процесса. Основная цель исследования - проанализировать влияние уровня профессиональной компетентности преподавателей на развитие познавательных и творческих способностей учащихся. В статье использованы методы теоретического и сравнительного анализа для систематизации и сопоставления данных различных исследований по данной теме.

Теоретический анализ. В рамках теоретического анализа статьи проведено углубленное изучение литературных источников, научных статей и эмпирических данных, касающихся педагогического мастерства и его влияния на академическую успешность студентов. Рассматриваются различные точки зрения на концептуализацию педагогических способностей как индивидуальных психических качеств и системных компонентов образовательного процесса. В исторических и современных исследованиях рассматривается роль учителя в формировании учебной деятельности и социального взаимодействия учащихся, а также влияние профессиональных навыков учителя на академическую успеваемость и развитие навыков критического мышления у учащихся. Особое внимание уделяется исследованиям, анализирующим структуру и динамику педагогических навыков в контексте межличностного взаимодействия и рефлексии образовательных потребностей.

Заключение. Результаты исследования показывают, что владение системой образования и способность к рефлексии оказывают существенное влияние на эффективность обучения. В статье представлена новая информация о конфигурации педагогических навыков и предложены рамки для содействия их совершенствованию. Авторы приходят к выводу о необходимости внедрения полученных знаний в практику подготовки учителей.

Ключевые слова: педагогическое мастерство, образовательный процесс, когнитивные способности, творческие способности, профессиональная компетентность учителей, рефлексивная практика, теоретический анализ.

PEDAGOGICAL SKILLS OF FUTURE TEACHERS

Abstract. This article is devoted to analyzing the relationship between the didactic skill of teachers and students' performance, highlighting the main factors affecting the effectiveness of the educational process. The main purpose of the study is to analyze the influence of the level of professional competence of teachers on the development of cognitive and creative abilities of students. The article uses the methods of theoretical and comparative analysis to systematize and compare the data of various studies on this topic.

Theoretical analysis. As part of the theoretical analysis of the article, an in-depth study of literary sources, scientific articles and empirical data related to teaching excellence and its impact on students' academic success is conducted. Different points of view on the conceptualization of pedagogical abilities as individual mental qualities and systemic components of the educational process are considered. Historical and contemporary studies examine the teacher's role in shaping students' learning activities and social interactions, as well as the impact of teacher competencies on academic achievement and the development of students' critical thinking skills. Special attention is paid to studies analyzing the structure and dynamics of teaching skills in the context of interpersonal interaction and reflection of educational needs.

Conclusion. The results of the study show that mastery of the educational system and the ability for reflection have a significant impact on the effectiveness of learning. The article provides new information on the configuration of pedagogical skills and proposes a framework to facilitate their improvement. The authors conclude that it is necessary to implement the knowledge gained in the practice of teacher training.

Keywords: pedagogical skills, educational process, cognitive abilities, creative abilities, professional competence of teachers, reflective practice, theoretical analysis.

Введение

Современное образование требует сложных и разнообразных научно-педагогических подходов, направленных на повышение качества преподавания и развитие компетентных личностей с инновационным мышлением. В этом контексте особое значение приобретает анализ педагогического мастерства учителей и его влияния на успеваемость учащихся. Различные методы педагогического наблюдения открывают новые перспективы для анализа и оценки образовательных процессов в школах и учебных заведениях.

Цель данного исследования - провести теоретический и сравнительный анализ влияния квалификации и профессионального мастерства учителей на успешность и качество образовательного процесса. На основе обзора существующей литературы мы хотим определить, как именно педагогические навыки влияют на развитие критического мышления, креативности и академической успеваемости учащихся.

В работе будет использован методологический подход, сочетающий теоретический обзор литературы и сравнительный анализ данных, чтобы структурировать и объединить различные теоретические взгляды и эмпирические данные, касающиеся педагогического мастерства. Цель данного исследования - определить основные компетенции и навыки, которыми должен овладеть современный учитель для повышения своей профессиональной эффективности.

Теоретический анализ

Однако приобретение педагогического мастерства высокого уровня оказывается сложным и длительным процессом из-за несвоевременной обратной связи и сложности критериев оценки. Анализ взаимосвязи между компетентностью преподавателя и успеваемостью учащихся представляет собой сложную задачу, поскольку предполагает учет образовательных норм педагогических систем (ПС) при взаимодействии преподавателей и учащихся.

Преобладающие результаты обучения призваны влиять на интеллектуальное развитие учащихся и оптимизировать их учебные стратегии, способствуя тем самым их эффективной интеграции в новые педагогические системы, быстрой адаптации к новым стандартам и способности решать новые образовательные, профессиональные и

социальные задачи.

Условия для достижения этих целей, определяемые учебными программами, учебниками, большими классами и строго отведенным и измеренным временем для различных видов деятельности, способствуют усложнению и повышению стресса от работы учителя. В результате только учителя, способные преодолеть препятствия, связанные с освоением педагогики, могут гарантировать успешное обучение и воспитание всех или большинства учеников.

Для характеристики практики педагогической профессии можно выделить различные этапы развития, которые влияют на результативность этой профессии (каждый последующий этап охватывает предыдущий):

I (минимальная) - репродуктивная - способен выражать знания.

II (низкий) - адаптивный - способен корректировать свой дискурс в зависимости от особенностей аудитории;

III промежуточный уровень: владение навыками локального моделирования и знание педагогических стратегий, специфических для каждой части курса.

IV уровень - высокий уровень владения локальным моделированием, владение стратегиями и тактиками преподавания предмета в целом. Высокий уровень активности и поведения в локальном моделировании предполагает владение стратегиями и тактиками обучения учащихся в своей предметной области.

Некоторым учителям не удается достичь высокого уровня активности или педагогического мастерства. Навыки играют существенную роль в приобретении этого опыта.

Значительный вклад в изучение общих способностей, одаренности и таланта внесли такие известные психологи, как Б.М. Теплов [1], С.Л. Рубинштейн [2], Б.Г. Ананьев [3], К.К. Платонов [4], В.Н. Мясищев, А.Г. Ковалев [5]. В настоящее время в этой области активно работают Л.И. Анцыферова [6, с 37], Е.А. Голубева, В.В. Давыдов, А.К. Маркова, В.А. Крутецкий, А.М. Матюшкин и другие исследователи.

Б.М. Теплов сформулировал глобальное определение способностей как устойчивых индивидуально-психологических характеристик личности, являющихся предпосылками успеха в одной или нескольких сферах деятельности. Различая понятия «склонности» и «способности», он отмечал, что склонности могут оставаться таковыми, не превращаясь в способности. Анализируя способности, с одной стороны, и знания, умения и навыки, с другой, Б.М. Теплов выделил влияние способностей на легкость овладения знаниями и умениями в различных видах деятельности, подчеркнув, что эти психологические характеристики развиваются в процессе участия в деятельности.

Вопрос об одаренности рассматривался в исследованиях С.Л. Рубинштейна и эмпирически изучался Н.С. Лейтесом. С.Л. Рубинштейн предложил понятие дифференцированных уровней одаренности. Он интерпретировал понятие «одаренность» как охватывающее все уровни способностей. Исключительно высокие уровни интеллектуальных способностей обозначаются терминами «талант» и «гений».

Б.Г. Ананьев сформулировал представление о взаимосвязи одаренности, личностных качеств и цельности характера человека. Среди признаков одаренности он выделил следующие: а) разнообразие подготовки человека, разнообразие его способностей; б) осознание и освоение своих способностей; в) интеграция способностей в характер. По мнению автора, талант тесно связан с характером, а это значит, что истинный талант требует твердого и осмысленного характера, сильной воли, а также ясности целей и жизненных планов.

Инновации в сфере образования, как правило, подразумевают использование современных методов и подходов к обучению. Процесс обучения очень сложен, и его

эффективность зависит от взаимодействия преподавателей и студентов, доступности учебных ресурсов, уровня административной, исследовательской и методической поддержки. Не менее важными являются потребность общества в новой информации и другие переменные, которые, возможно, еще не до конца изучены [6, с 37].

Педагогика – это дисциплина, которая требует постоянных усилий и творческого подхода, адаптируясь и развиваясь с течением времени. Учителя играют активную роль в улучшении образовательного процесса, внедряя инновационные методы в преподавание, что приводит к благоприятным результатам в их педагогической практике. Это вид искусства, который демонстрирует активную деятельность учителя в сфере образования, демонстрирует его личный и профессиональный опыт, гражданскую позицию и владение образовательной практикой.

В настоящее время одной из важнейших обязанностей общества является обучение молодых людей. Воспитание в детях мудрости, трудолюбия, усердия, мужества и доблести во многом зависит от руководства и влияния родителей. Важнейшим фактором развития личности является совершенствование образовательного процесса, его гуманизация, обеспечение самостоятельности учащихся и эффективное использование технологических ресурсов.

На протяжении всей истории педагогики и психологии неизменно акцентируется внимание на роли деятельности в формировании личности человека, начиная с самых ранних ее этапов. Педагогическая методология включает в себя целый ряд стратегий и приемов, направленных на организацию общественно полезной деятельности учащихся. Эта деятельность призвана способствовать развитию их личности и стимулировать творческое мышление [7, с 265].

Профессиональное мастерство преподавателя должно быть направлено на благотворное взаимодействие с учениками, что является проявлением педагогического мастерства. Основными приемами воспитательного воздействия являются требование, точка зрения, мотивация, воздаяние, использование общественных настроений.

Требование – это распространенный прием, используемый для стимулирования или прекращения определенного поведения в ходе непосредственного взаимодействия педагога и ученика в процессе преподавания и обучения.

При использовании требования в качестве педагогического метода необходимо учитывать различие между универсальными педагогическими требованиями, направленными на структурирование коллектива. Эти универсальные требования побуждают учащихся к общественно полезной деятельности и способствуют сплочению преподавателей и учащихся для укрепления сотрудничества. Эти требования устанавливают нормы поведения и подходы, которых необходимо придерживаться в образовательном контексте.

Перспектива – это мотивационный подход, призванный побудить учеников к достижению целей, преобразуя их в личные устремления и интересы. Этот метод поощряет настойчивость и решительность – две основополагающие характеристики для личностного развития учащихся.

Методы подкрепления и наказания – это традиционный педагогический подход к изменению поведения учащихся. Эти меры направлены на поощрение позитивного поведения и предотвращение негативного, воздействуя на права, обязанности и мораль учащихся.

Применение методов подкрепления и наказания требует от преподавателей особой тонкости и бдительности, поскольку каждое решение должно быть тщательно продумано и учитывать индивидуальные особенности учащихся.

Общественное мнение – влиятельный инструмент в сфере образования,

благоприятствующий действиям, полезным для общества, и укрепляющий воспитательные аспекты коллектива. Такой подход способствует укреплению социального взаимодействия и координации деятельности внутри группы.

Все преподаватели должны обладать глубокими знаниями о методах и средствах обучения, придерживаться гуманистического подхода и уделять особое внимание каждому ученику. Педагогическое воздействие основано на аутентичном и динамичном взаимодействии, направленном на достижение общих целей и обогащение образовательной базы [8,9].

Профессиональный опыт педагога проявляется в его способности применять полученные знания и навыки в своей работе. Необходимо тщательно подготовиться к применению методов влияния, создав соответствующие условия, гарантирующие их эффективность.

Подготовка молодых специалистов требует комплексного подхода, сочетающего теоретические знания и практические навыки. Если студенты не проявляют интереса к изучаемым предметам, это снижает эффективность обучения. В связи с этим преподавателям крайне важно скорректировать свои подходы, чтобы стимулировать мотивацию и вовлеченность учащихся [10, с 49].

Умение учителя заранее подстраиваться под процесс обучения учеников, проявляя эмоциональную экспрессию с помощью жестов, мимики и соответствующей интонации, играет важнейшую роль в подготовке к общению в классе. Эти внешние проявления позволяют учителю передать свое отношение к материалу, тем самым способствуя возникновению творческой атмосферы в классе. Однако если преподаватель находится в плохом или необычном настроении, это может негативно сказаться на творческой атмосфере в группе и снизить эффективность обучения.

Заключение и выводы

В заключение следует отметить, что при выборе и применении методов преподавания и обучения необходимо полностью понимать и учитывать особенности учебной ситуации. Ключевыми условиями эффективного применения этих методов является установление динамичных и обогащающих отношений между преподавателем и педагогом в рамках тесного сотрудничества.

Очень важно тщательно выбрать подходящий метод или подход в дружеском или профессиональном взаимодействии, принимая во внимание контекст, который может быть благоприятным, нейтральным или неблагоприятным.

Кроме того, процесс преподавания, основанный на активном размышлении и аналитическом подходе, не только способствует приобретению знаний, но и побуждает студентов к участию в процессе обучения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Теплов Б. М. Способность и одаренность.— В кн.: Ученые записки Института психологии. М., 1941, т. II, С. 3—56.
2. Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии.— М., 1946.—703 с.
3. Ананьев Б.Г. Очерки психологии.— Л., 1945.— 160 с.
4. Платонов К.К. Проблемы способностей.— М, 1972.— 312 с.
5. Мясищев В.Н., Ковалев А.Г. Психологические особенности человека. Т. 2. Способности— Л., 1960.—304 с.
6. Анцыферова Л.И. Некоторые теоретические проблемы психологии личности.— Вопросы психологии, 1978, № 1, С. 37—43.
7. Муслимов Н.А., Рахимов З.Т. Педагогические технологии как важный фактор

- повышения эффективности образования / European research: сборник статей XX Международной научно-практической конференции. Пенза: МЦНС «Наука и Просвещение», 2019. 265 с.
8. Рахимов З. Т. Активизация познавательной деятельности и развитие критического мышления студентов в процессе обучения. Научно-методический журнал «Проблемы современной науки и образования». Издательство «Проблемы науки», 2019. № 3 (136). 42 с.
 9. Рахимов З.Т. Эффективность использования технологии совместного обучения в образовательном процессе. Научно-методический журнал «Вестник науки и образования». Издательство «Проблемы науки», 2019. № 4 (58). Часть 1. 51 с.
 10. Рахимов З.Т. Педагогическое мастерство как фактор обеспечения качества образовательного процесса. Ежемесячный теоретический и научно-методический журнал «Среднее профессиональное образование», 2019. № 9. 49 с.

REFERENCES

1. Teplov B. M. Sposobnost' i odarennost'.— V kn.: Uchenye zapiski Instituta psihologii. M., 1941, t. II, Pp. 3—56.
2. Rubinshtejn S.L. Osnovy obshhej psihologii.— M., 1946.—703 p.
3. Anan'ev B.G. Oчерki psihologii.— L., 1945.— 160 p.
4. Platonov K.K. Problemy sposobnostej.— M., 1972.— 312 p.
5. Mjasishhev VN., Kovalev A.G. Psihologicheskie osobennosti cheloveka. T. 2. Sposobnosti— L., 1960.—304 p.
6. Ancyferova L.I. Nekotorye teoreticheskie problemy psihologii lichnosti.— Voprosy psihologii, 1978, № 1, Pp. 37—43.
7. Muslimov N.A., Rahimov Z.T. Pedagogicheskie tehnologii kak vazhnyj faktor povyshenija jeffektivnosti obrazovanija / European research: sbornik statej XX Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii. Penza: MCNS «Nauka i Prosveshhenie», 2019. 265 p.
8. Rahimov Z. T. Aktivizacija poznavatel'noj dejatel'nosti i razvitie kriticheskogo myshlenija studentov v processe obuchenija. Nauchno-metodicheskij zhurnal «Problemy sovremennoj nauki i obrazovanija». Izdatel'stvo «Problemy nauki», 2019. № 3 (136). 42 p.
9. Rahimov Z.T. Jeffektivnost' ispol'zovanija tehnologii sovmestnogo obuchenija v obrazovatel'nom processe. Nauchno-metodicheskij zhurnal «Vestnik nauki i obrazovanija». Izdatel'stvo «Problemy nauki», 2019. № 4 (58). Chast' 1. 51 p.
10. Rahimov Z.T. Pedagogicheskoe masterstvo kak faktor obespechenija kachestva obrazovatel'nogo processa. Ezhemesjachnyj teoreticheskij i nauchno-metodicheskij zhurnal «Srednee professional'noe obrazovanie», 2019. № 9. 49 p.

Чэнь Сиюэ

аспирант кафедры музыкального образования
факультета музыкального искусства
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
e-mail: chenxiyue520cz@gmail.com

Chen Xi Yue

postgraduate student of the Department of Musical Education
Faculty of Musical Arts
Moscow State Institute of Culture

ГАРМОНИЯ ТЕХНИЧЕСКОГО И ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБРАЗНОГО НАЧАЛА В ЭСТЕТИЧЕСКОМ ВОСПИТАНИИ СТУДЕНТОВ-ВОКАЛИСТОВ

Аннотация. В статье раскрывается актуальность заявленной проблематики, связанной с эстетическим воспитанием студентов-вокалистов. Раскрываются аспекты взаимодействия технической и художественно-образной сторон вокального исполнительства. Обращается внимание на единство эмоционально-чувственного и интеллектуального начала как фактора эстетического воспитания. Выявляется алгоритм педагогических действий, обуславливающих эффективность эстетико-воспитательного процесса в классе вокала.

Ключевые слова: эстетическое воспитание, педагог, студенты-вокалисты, класс вокала, исполнительская техника, художественно-образное содержание, музыкальное произведение, вокальное исполнительство.

HARMONY OF TECHNICAL AND ARTISTIC-IMAGINATIVE PRINCIPLES IN AESTHETIC EDUCATION OF STUDENT VOCALISTS

Abstract. The article reveals the relevance of the stated problems related to the aesthetic education of vocal students. The aspects of interaction between the technical and artistic-figurative sides of vocal performance are revealed. Attention is drawn to the unity of the emotional-sensory and intellectual principles as a factor in aesthetic education. An algorithm of pedagogical actions that determine the effectiveness of the aesthetic-educational process in the vocal class is revealed.

Keywords: aesthetic education, teacher, vocal students, vocal class, performance technique, artistic-figurative content, musical work, vocal performance.

На неразрывную связь технической и художественно-образной составляющих в исполнительском искусстве вокалистов, необходимость их эстетического воспитания указывали многие музыковеды, педагоги, психологи. Эта тема за долгие годы муссирования стала «само собой разумеющейся», своеобразной аксиомой, не требующей доказательств. Однако, большое количество сложностей и трудностей, связано именно с наличием или отсутствием этого единства, глубиной его взаимодействия, спектром функционирования, уровнем осмысления.

Вопросы музыкального, эстетического воспитания остро стоят на повестке дня. Справедливо указывал О.А.Блок: «Почему музыка сама по себе не воспитывает? Или, все же, в какой-то мере воспитывает? Как музыку сделать частью души, а душу – понимающую, раскрывающую музыку? Что необходимо предпринять для того, чтобы процесс музыкального воспитания стал естественной потребностью, интересной частью жизни, мотивационно-организующим началом?» [3, с. 94].

Многие из студентов-вокалистов понимают данную проблему однобоко, поверхностно, формально, не погружаясь в суть явления (детерминации).

Существует большое количество педагогических позиций по этому вопросу, которые не выдерживают критики.

Одни считают то, что техника является лишь средством воплощения художественно-образного содержания партии-роли и особо не влияет на эстетико-воспитательный процесс. Другие – «обожествляя» художественно-образное начало, забывают о технической составляющей и рассматривают ее как придаток, который нельзя «выбросить». В их представлении исполнительская техника – «ноша», бремя, от которого важно освободиться, приобретая гибкость (пластичность) воссоздания внутреннего мира сочинения. Многие педагоги вокального класса концентрируют свое внимание на технике как определяющем сегменте исполнительского процесса. Некоторые – видят только в техническом развитии своих подопечных ростки профессионализма. Отдельные учителя вокала замечают не только связь технического и художественно-образного, но и взаимосвязь (их обратное действие, детерминантность). Кто-то замыкается лишь на техническом развитии обучающихся-певцов, полагая, что оно – всепоглощающая инстанция, определяющая все и вся.

Действительно, исполнительская техника вокалистов обуславливает многое:

- физиологическую стойкость, выносливость;
- психологическое состояние (внутренний настрой);
- глубину воплощения художественно-образного содержания;
- стиль, исполнительский почерк;
- наличие творческой свободы;
- продуктивность, эффективность самостоятельной работы;
- успешность публичных выступлений;
- формирование музыкального сознания и бессознательного.

Вместе с тем, следует подчеркнуть то, что абсолютизация значимости исполнительской техники может нанести большой вред профессиональному становлению студентов-вокалистов, их целостному развитию.

Техницизм, выраженная технологическая доминанта в подаче музыкального материала, превращают исполнительскую технику в самоцель, отодвигающую художественно-образное содержание на задний план. Где же находится та «золотая середина», которая позволит достичь гармонии технического и художественно-образного начала в вокальном исполнительстве?

Важно брать под контроль певческие ощущения, которые открывают портал осмысления, воплощения, освоения, познания ее величества Музыки, преобразования по законам красоты. «Певческие ощущения – ощущения, которые помогают певцу в контроле над голосообразованием. Во время пения, кроме контроля через слух, певец осуществляет контроль при помощи резонаторных (вибрационных), проприоцептивных (идуших от суставов, связок и мышц) ощущений, а также от ощущений подскладочного давления и струи вытекающего воздуха. Все эти ощущения способны развиваться и достигать большого совершенства, если на них постоянно обращать внимание в процессе воспитания голоса. На основе простых ощущений у певцов возникают сложные – чувство «места» звука, опоры» [5, с. 49].

Естественность звуковой подачи, ее рациональный характер «дружат» с красотой тембра голоса, его глубиной, фактурой, тесситурой, диапазоном, степенью подвижности, интонационной точностью. Творческое воображение, возникающее в музыкальном сознании (интересы, потребности, вкус, ценностные ориентиры, способности, мышление, мировоззрение) и бессознательном (чувства, эмоции, настроение, интуиция) должно иметь

слухо-физиологический контроль, позволяющий рационализировать, оптимизировать процессы голосообразования, голосоведения, филирования, снятия звукового потока.

Об этом справедливо излагал представитель психологии искусства С.Л. Рубинштейн: «Решающее значение имеет в этом плане соотношение между ролью, которую в воображении данного индивида играет, с одной стороны, эмоциональность или аффективность, а с другой – критический контроль интеллекта» [6, с. 308].

М.С. Агин, используя многолетний опыт педагогической деятельности, недвусмысленно писал об основных недостатках певческого голоса и путях их преодоления, указывая на четыре момента: «Первый заключается в том, что работа певческого аппарата скрыта от наших глаз и певец строит свой инструмент как бы на ощупь, вслепую, опираясь только на свои ощущения и веру в педагога. ... Второй момент – в певческом процессе принимает участие не какой-то отдельный орган человека, а весь его организм – певческое дыхание, артикуляционный аппарат, гортань, всевозможные мышцы, головные и грудные резонаторные полости и т.д.; на звуковедение влияет обмен веществ, самочувствие певца, его психологический настрой и многое, многое другое. Поэтому только скоординированная работа всего организма может дать положительный результат. Третий момент – работа в классе сольного пения носит индивидуальный характер. ... Четвёртый момент – исправление тех или иных недостатков напрямую зависит не только от компетентности педагога, но и от того, насколько сам ученик понимает, какие цели и задачи перед ним стоят и как их выполнить» [1, с. 5, 6].

Становится понятным то, что поиск рациональных способов звукообразования, позволяющих сделать исполнительский процесс целесообразным (художественно-оправданным), целенаправленным, скоординированным во многом определяет и выразительность звучания (его наполненность, красоту, естественность тембра, интонационную точность и глубину). Из вышеизложенного аналитического спектра можно выделить следующую педагогическую формулу, слагаемыми которой являются психофизиологическое, художественно-техническое единство, рождающее в итоге искомый эстетический продукт (стилистически чистый, жанрово обусловленный, художественно-совершенный). Таким образом, физиология + психология (исполнительский аппарат) + технико-художественные возможности обучающегося-вокалиста = итоговый продукт (партия-роль, музыкальное произведение с определенной эстетикой звука, эстетикой воплощаемого действия в целом).

Представители китайской педагогической научной школы также придерживаются такого мнения, что технико-тактическое и художественно-стратегическое начала олицетворяют тезаурус освоения музыкального материала в классе вокала. Так, У Линьсян, Чжан Лэлэ, Чжао Мэн, Чжу Тяньи подчеркивали мысль о том, что важно не только слияние технического и художественного, но и степень их взаимодействия, взаимопроникновения, когда формируется эстетическое начало: эстетические интересы, вкус ценностные ориентиры и эстетика звука, обнажающая культурологический контекст партии роли, исполняемого сочинения. В частности, Чжу Тяньи справедливо выделяла следующее педагогическое условие музыкально-образовательного процесса в классе вокала: «постановка и решение исполнительско-технических и художественно-интерпретационных задач, определяющих культурологический контекст как необходимый элемент профессиональной подготовки специалиста творческого уровня» [7, с. 10].

Слухо-вибрационный контроль с нахождением опоры звука, применение комплексного дыхания, умноженные на смыслы, заложенные в музыкальном произведении, позволяют обрести вокалисту не только стилистически верный план трактовки, но и понимание эстетической природы композиторской школы, замыслов автора.

Трудно изучать эстетику музыкального материала определенной эпохи, оттачивая свой эстетический вкус, без осмысления исполнительских традиций, которые принимают своеобразный вид прочтения художественно-образного содержания, заложенных в нем смыслов. Закодированная информация в конкретном нотном тексте в разные периоды своего существования может получить отдельную отличительную расшифровку, олицетворяющую «партитуру» чувств и эмоций, мыслей, ценностных ориентиров. Интересно по этому поводу высказывалась Е.В. Волкова: «Включая в свой активный состав произведения далекого прошлого, художественная культура в той или иной форме и степени интерпретирует, таким образом, не только само произведение искусства в его некой первоначальной данности, но и сложившийся «шлейф» предшествующих интерпретаций» [4, с. 131].

Наличие и уровень совершенства технического арсенала студентов-вокалистов в достаточной степени влияют на формирование их психологической устойчивости. Внутренний комфорт, психологический настрой, получающие деятельно-творческую направленность, благотворным образом сказываются на решении учебно-воспитательных задач. При этом на первый план выходят: чувство самообладания, умение сконцентрировать свое внимание, предельно музыкальный материал (активизация внутреннего слуха), действие слухо-физиологического самоконтроля, который обуславливает интонационную чистоту, полное функционирование исполнительского аппарата (дыхание, гортань, резонаторы, артикуляционная система и т.п.).

Благодаря внутренней гармонии, глубокому, оправданному технико-художественному взаимодействию в исполнительстве вокалистов наступает состояние творческой свободы, когда рождаемые в воображении мысли и чувства без преград воплощаются в реальное звучание, овеянное эстетической целесообразностью. Музыкально-творческое начало «пробивает себе путь» к эстетическим ценностям, недоступным обычному взору, поверхностному слуху [2]. Возникают эстетические эмоции, движимые интеллектуальным потенциалом. Понятие «эмоциональный интеллект», введенное впервые в научный оборот учеными М. Белдоком и Х. Лейнером, в данном случае как формируемый феномен в достаточной степени обнажает эстетико-воспитательную сущность музыкально-образовательного процесса в классе вокала.

На основе изложенного выше целесообразно сделать следующее заключение:

1. Изучение аспектов взаимодействия технической и художественно-образной стороны музыкального исполнительства остается актуальной проблемой эстетического воспитания студентов-вокалистов.

2. Педагогам и обучающимся вокального класса следует принимать во внимание глубокую детерминантность исполнительской техники и художественно-образного содержания на уровне: личностном (субъективном), надличностном (объективном), психофизиологическом, жанрово-стилистическом, культурно-историческом.

3. Исполнительская техника вокалистов обуславливает следующий комплекс: физиологическую стойкость, выносливость; психологическое состояние (внутренний настрой); глубину воплощения художественно-образного содержания; стиль, исполнительский почерк; наличие творческой свободы; продуктивность, эффективность самостоятельной работы; успешность публичных выступлений; формирование музыкального сознания и бессознательного.

4. В эстетическом воспитании студентов-вокалистов целесообразно применять следующую педагогическую формулу: физиология + психология (исполнительский аппарат) + технико-художественные возможности обучающегося-вокалиста = итоговый

продукт (партия-роль, музыкальное произведение с определенной, оправданной эстетикой звука, эстетикой воплощаемого действия в целом).

5. Эстетическое воспитание студентов-вокалистов невозможно осуществлять без развития: чувства самообладания, умения сконцентрировать свое внимание, предельно музыкальный материал (активизация внутреннего слуха), действия слухо-физиологического самоконтроля, который обуславливает интонационную чистоту, полное функционирование исполнительского аппарата (дыхание, гортань, резонаторы, артикуляционная система и т.п.).

6. Аспекты взаимодействия технической и художественно-образной стороны вокального исполнительства следует рассматривать через призму единства эмоционально-чувственного и интеллектуального начала.

7. Изучение заявленной проблематики представляет перспективу исследования в области вокальной педагогики и исполнительства, педагогики и психологии музыкального творчества, высшего профессионального образования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Агин, М.С. Основные недостатки певческого голоса и пути их преодоления (из опыта педагогической работы) // Материалы III конгресса Российской общественной академии голоса / М.С. Агин. – М.: Граница, 2011. – С. 5-16.
2. Блок, О.А. Педагогика и психология музыкального творчества как парадигма высшего профессионального образования // Материалы международной научно-практической конференции, посвященной 45-летию Хабаровского государственного института искусств и культуры «Проблемы кадрового обеспечения сферы культуры и искусства». – Хабаровск: ХГИИК, 2013. – С. 23-31.
3. Блок, О.А. Тань, Юйхао. Обучающийся инструменталист как гармония в душе или дисгармония. – Антропологическая дидактика и воспитание, 2022. – Т. 5. – № 6. – С. 93-102.
4. Волкова, Е.В. Произведение искусства в мире художественной культуры. – М.: Искусство, 1988. – 240 с.
5. Кочнева И.С., Яковлева А.С.. Вокальный словарь. – Л.: Музыка, 1988. – 70 с.
6. Рубинштейн, С.Л. Основы общей психологии / С.Л. Рубинштейн. – СПб.: Питер, 2017. – 713 с.
7. Чжу, Тяньи. Контекстно-культурологический подход в обучении китайских вокалистов в вузах России и КНР: автореферат на соискание ученой степени кандидата педагогических наук: 5.8.2. – СПб: РГПУ им. А.И. Герцена, 2024. – 25 с.

REFERENCES

1. Agin, M.S. Osnovnyye nedostatki pevcheskogo golosa i puti ih preodolenija (iz opyta pedagogicheskoj raboty) // Materialy III kongressa Rossijskoj obshhestvennoj akademii golosa / M.S. Agin. – M.: Granica, 2011. – Pp. 5-16.
2. Blok, O.A. Pedagogika i psihologija muzykal'nogo tvorchestva kak paradigma vysshego professional'nogo obrazovanija // Materialy mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii, posvjashhennoj 45-letiju Habarovskogo gosudarstvennogo instituta iskusstv i kul'tury «Problemy kadrovogo obespechenija sfery kul'tury i iskusstva». – Habarovsk: HGIK, 2013. – Pp. 23-31.
3. Blok, O.A. Tan', Jujhao. Obuchajushhij instrumentalist kak garmonija v dushe ili disgarmonija. – Antropologicheskaja didaktika i vospitanie, 2022. – T. 5. – № 6. – Pp. 93-102.

4. Volkova, E.V. Proizvedenie iskusstva v mire hudozhestvennoj kul'tury. – M.: Iskusstvo, 1988. – 240 p.
5. Kochneva I.S., Jakovleva A.S.. Vokal'nyj slovar'. – L.: Muzyka, 1988. – 70 s.
6. Rubinshtejn, S.L. Osnovy obshhej psihologii / S.L. Rubinshtejn. – SPb.: Piter, 2017. – 713 p.
7. Chzhu, Tjan'i. Kontekstno-kul'turologicheskij podhod v obuchenii kitajskih vokalistov v vuzah Rossii i KNR: avtoreferat na soiskanie uchenoj stepeni kandidata pedagogicheskikh nauk: 5.8.2. – SPb: RGPU im. A.I. Gercena, 2024. – 25 p.