

BULLETIN

OF THE INTERNATIONAL CENTRE
OF ART AND EDUCATION



БЮЛЛЕТЕНЬ

МЕЖДУНАРОДНОГО ЦЕНТРА
«ИСКУССТВО И ОБРАЗОВАНИЕ»

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

Редакционный совет / Editorial Board:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Издательство: Международный Центр «Искусство и образование»

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

ИНН 7715576892, ОГРН 1057748371856, ОКПО 78928720

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

Телефон: (495) 917-84-41

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

Электронная почта: kushaev38@mail.ru

Publishing house: International Centre «Art and Education»

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

TIN 7715576892, PSRN 1057748371856, NCN 78928720

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

Telephones: (495) 917-84-41

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

E-mail: kushaev38@mail.ru

ОГЛАВЛЕНИЕ

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ИСКУССТВА

<i>Кенставичус Виктория Сергеевна</i> ТИПЫ ЖЕНСКОЙ ОБРАЗНОСТИ В СТАНКОВОЙ ЖИВОПИСИ СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА 1920-Х—1945 ГГ.	8
<i>Алимова Эльвина Смагиловна</i> ДЖАЗ: ГЕНЕЗИС, СПЕЦИФИКА, ВИДЫ, СОВРЕМЕННОСТЬ	17
<i>Кифишина Оксана Анатольевна, Швец Элина Григорьевна</i> ОБРАЗ ДВОРЦА ГАДЕСА И ПЕРСЕФОНЫ В АПУЛИЙСКОЙ ВАЗОПИСИ: МИСТИЧЕСКАЯ АРХИТЕКТУРА И КОНСТРУКТЫ ЭВКЛИДОВОЙ ГЕОМЕТРИИ	24
<i>Цай Ицин</i> ИСТОРИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ И ВЛИЯНИЕ САКСОФОНА В ДЖАЗОВОЙ МУЗЫКЕ XX ВЕКА	41
<i>Юань Цзэ</i> ИСТОРИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ И ВЛИЯНИЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ ШКОЛ ФОРТЕПИАННОЙ ИГРЫ В ЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ (XVIII-XIX ВЕКА)	47
<i>Ян Нань</i> ОСОБЕННОСТИ ПРИЕМОВ ПОДРАЖАНИЯ ТЕМБРАМ КИТАЙСКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В ФОРТЕПИАННЫХ АРАНЖИРОВКАХ И ТРАНСКРИПЦИЯХ КОМПОЗИТОРОВ XX ВЕКА	54
<i>Цзян Ли Хуэй</i> РЕЛИГИОЗНЫЕ ВЕРОВАНИЯ КАК ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ ТАЙВАНЬСКОЙ ОПЕРНОЙ ТРАДИЦИИ	60
<i>Чэнь Сижун</i> ПРЕТВОРЕНИЕ РЕГИОНАЛЬНОГО ПЕСЕННОГО НАСЛЕДИЯ В СИМФОНИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ КИТАЯ В XX—XXI ВВ.	67
<i>Го Шисин</i> КИТАЙСКИЕ ТРАДИЦИОННЫЕ ДУХОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ В КОНТЕКСТЕ ЕВРОПЕЙСКИХ АКАДЕМИЧЕСКИХ ЖАНРОВ	73
<i>На Жи Су</i> СИНТЕЗ ТРАДИЦИЙ И СОВРЕМЕННОСТИ: КУЛЬТУРНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ИННОВАЦИИ В СОЗДАНИИ МОНГОЛЬСКИХ ТАНЦЕВ	80
<i>Го Тяньтянь</i> ФОРТЕПИАННЫЕ ВАРИАЦИИ СОВРЕМЕННЫХ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ	89

<i>Ржепянская Ирина Вячеславовна</i> ФОЛЬКЛОРНО-ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ ТЕКСТ И КОНТЕКСТ ОБРЯДОВОГО КОЛЯДОВАНИЯ	96
<i>Тесарж Хелена Ирживна</i> ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ И ТЕОРИЯ АФФЕКТОВ В МУЗЫКЕ БАРОККО	108
<i>Ржепянская Ирина Вячеславовна</i> КОЛЯДА: ИСТОКИ ОБРЯДОВОЙ ИГРЫ	115
ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ	
<i>Шутова Марина Алексеевна</i> К ВОПРОСУ О ВОСПРИЯТИИ И СПЕЦИФИКЕ ИСПОЛНЕНИЯ ВОКАЛЬНОЙ ПОЭМЫ Г.В. СВИРИДОВА «ОТЧАЛИВШАЯ РУСЬ»	123
<i>Ню Чжэнсин</i> ИСКРЕННОСТЬ И СЕРЬЕЗНОСТЬ КАК КАТЕГОРИИ КОММЕРЦИАЛИЗАЦИИ ИСКУССТВА: К ВОПРОСУ О КЛЮЧЕВЫХ ПРИНЦИПАХ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА МАРСЕЛЯ БРОТАРСА	132
<i>Ло Сы</i> ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АНАЛИЗ ЦИКЛА «ТРИ ФОРТЕПИАННЫХ ЭТЮДА» КОМПОЗИТОРА И ПИАНИСТА ЛО МАЙШО (КНР)	141
<i>Гун Ихан</i> СПЕЦИФИКА ОТРАЖЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНЫХ И ЕВРОПЕЙСКИХ ТРАДИЦИЙ В ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ КОМПОЗИТОРОВ КИТАЯ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ХУАН ЦЗЫЯ И ХУ ТИНЦЗЯНА)	149
<i>Чупахин Сергей Анатольевич</i> АУТЕНТИЧНЫЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР ВЛАДИСЛАВА ЗОЛОТАРЁВА	157
ПЕДАГОГИКА ИСКУССТВА	
<i>Черняева Ирина Валерьевна, Булгаева Галина Дмитриевна, Айхлер Наталья Александровна</i> АНАЛИЗ ЖИВОПИСИ АЛТАЙСКИХ МАСТЕРОВ КАК ЭЛЕМЕНТ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА В ВУЗЕ: ОПЫТ ОПТИКО-ФИЗИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ	168
<i>Желязко Татьяна Васильевна</i> ВЗАИМОВЛИЯНИЕ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИХ И РУССКИХ ТРАДИЦИЙ В СТАНОВЛЕНИИ БЕЛОРУССКОЙ ФОРТЕПИАННО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ШКОЛЫ	178
<i>Кузнецова Зоя Александровна</i> ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ МОЛОДЕЖИ СРЕДСТВАМИ РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА В УЧРЕЖДЕНИЯХ КУЛЬТУРЫ И ОБРАЗОВАНИЯ	186

<i>Ноздрачева Мария Викторовна, Валикжанина Светлана Владимировна, Новикова Любовь Валерьевна</i>	
<i>МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЙ ПОДХОД В СИСТЕМЕ ОБУЧЕНИЯ СТУДЕНТОВ ПО НАПРАВЛЕНИЮ ДИЗАЙН СРЕДЫ</i>	193
<i>Ситников Кирилл Анатольевич</i>	
<i>МЕТОДЫ БОРЬБЫ С ПРОКРАСТИНАЦИЕЙ ВО ВРЕМЯ РАБОТЫ НАД СЦЕНАРИЕМ</i>	201
<i>Гусева Виктория Вячеславовна</i>	
<i>ОБРАЗОВАНИЕ ДИЗАЙНЕРОВ ИГРУШКИ – СПЕЦИФИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ОБУЧЕНИЯ СКУЛЬПТУРЕ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКЕ</i>	209
<i>Юй Тун</i>	
<i>ВОСПРИЯТИЕ ОБУЧАЮЩИХСЯ-ВОКАЛИСТОВ В СПЕКТРЕ АНАЛИЗА</i>	224
<i>Чжан Шугэ</i>	
<i>ОСВОЕНИЕ СТИЛИСТИЧЕСКИХ ОСОБЕННОСТЕЙ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКИ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ (НА ПРИМЕРЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПЕСЕН)</i>	230
<i>Цзо Дэсинь</i>	
<i>РАЗВИТИЕ ДИРИЖЕРСКО-ХОРОВОГО ОБРАЗОВАНИЯ В КИТАЕ: ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ И СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ</i>	236
<i>У Хэнюй</i>	
<i>ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ВИРТУОЗНЫХ ФОРТЕПИАННЫХ СОЧИНЕНИЙ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ</i>	242
<i>Сюй Цижуй</i>	
<i>ВЛИЯНИЕ ЗАПАДНЫХ ВОКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИХ КОНЦЕПЦИЙ НА КИТАЙСКИЕ</i>	252
<i>Лэй Цянь</i>	
<i>ОБУЧЕНИЕ ДЕТЕЙ ВОКАЛЬНОМУ ИСКУССТВУ В ДИНАСТИЧЕСКИЕ ПЕРИОДЫ ПРАВЛЕНИЯ В КИТАЕ</i>	260
ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ	
<i>Фаттахова Лейла Ринатовна, Окунев Павел Анатольевич</i>	
<i>ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ВЫПУСКНИКОВ МУЗЫКАЛЬНЫХ СПЕЦИАЛЬНОСТЕЙ В УСЛОВИЯХ ЦИФРОВИЗАЦИИ КУЛЬТУРЫ</i>	267
<i>Пшеницына Наталия Альбертовна</i>	
<i>ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ПРИОБЩЕНИЯ МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ К ХУДОЖЕСТВЕННОМУ ВОСПРИЯТИЮ МУЛЬТФИЛЬМА</i>	276
<i>Олейник Дарья Васильевна</i>	
<i>ПОТЕНЦИАЛ СОВРЕМЕННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В РАЗВИТИИ ЦЕЛОСТНОГО ВОСПРИЯТИЯ НОТНОГО ТЕКСТА У ОБУЧАЮЩИХСЯ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО</i>	284

<i>Глушаченков Кирилл Алексеевич</i>	
<i>ПРОБЛЕМЫ ФОРМИРОВАНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ ЦЕННОСТЕЙ СТУДЕНТОВ В УСЛОВИЯХ ВУЗОВСКОГО ОБУЧЕНИЯ</i>	291
<i>Яо Юйхань</i>	
<i>ОБСУЖДЕНИЕ ЭФФЕКТИВНЫХ МЕТОДОВ ОБУЧЕНИЯ ДЕТЕЙ В КИТАЕ И РОССИИ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО</i>	300
<i>Ковалёв Александр Викторович</i>	
<i>ВЛИЯНИЕ ФИЗИЧЕСКОЙ НАГРУЗКИ И СПЕЦИАЛЬНЫХ УПРАЖНЕНИЙ НА АМПЛИТУДНО-ЧАСТОТНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ГОЛОСА</i>	307
<i>Ван Мэнюнь</i>	
<i>К ВОПРОСУ О СУЩНОСТИ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА ТРАДИЦИОННЫХ КИТАЙСКИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ</i>	316
<i>Цзэн Сьюань</i>	
<i>РАЗВИТИЕ УЧЕБНЫХ СИСТЕМ КИТАЙСКОГО КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА И РУССКОГО БАЛЕТА: ОТ ИСТОРИЧЕСКИХ ОСНОВ К УНИКАЛЬНЫМ СТИЛЯМ</i>	322
<i>Лю Хэсинь, Хао Ляньцзе</i>	
<i>ОСОБЕННОСТИ И ТРУДНОСТИ ПОДГОТОВКИ К КОНЦЕРТНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ВОКАЛИСТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ</i>	329
<i>Чжан Янь</i>	
<i>ВОПРОС ИНТЕГРАЦИИ СОДЕРЖАТЕЛЬНЫХ КОМПОНЕНТОВ РЕГИОНАЛЬНЫХ НАРОДНО-ПЕВЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ В СИСТЕМУ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ УЧИТЕЛЕЙ МУЗЫКИ В КНР</i>	335
<i>Лю Чжэньюань, Ян Мэй</i>	
<i>ПЕВЧЕСКИЙ ГОЛОС И ЕГО ОПРЕДЕЛЕНИЕ КАК ОСНОВОПОЛАГАЮЩИЙ ЭТАП ОБУЧЕНИЯ ПЕВЦА В КЛАССЕ СОЛЬНОГО ПЕНИЯ</i>	344
<i>Люй Лян</i>	
<i>СПЕЦИФИКА ВЛИЯНИЯ РОССИЙСКОЙ МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО НА ПРОФЕССИОНАЛЬНУЮ ПОДГОТОВКУ ПИАНИСТОВ В КИТАЕ</i>	350
<i>Вань Жуньмэй</i>	
<i>СУБЪЕКТИВНЫЕ И ОБЪЕКТИВНЫЕ УСЛОВИЯ ВОСПРИЯТИЯ КИТАЙСКИМИ СТУДЕНТАМИ ВОКАЛЬНЫХ ФАКУЛЬТЕТОВ МЕЖКУЛЬТУРНОГО РАЗНООБРАЗИЯ</i>	357
<i>Омирбекова Мария Кайратовна</i>	
<i>РЕЗУЛЬТАТЫ ЭМПИРИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ ОТНОШЕНИЯ РАЗЛИЧНЫХ ПОКОЛЕНИЙ К КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ В РОССИИ И КАЗАХСТАНЕ</i>	365
<i>Чэнь Мяо</i>	
<i>ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ ДЕТЕЙ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ</i>	374

<i>Чжао Сяолэй</i>	
<i>РОЛЬ РОССИЙСКОЙ ВОКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ В СОВЕРШЕНСТВОВАНИИ ОБРАЗОВАНИЯ В ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ВУЗАХ КИТАЯ</i>	380
<i>Жаров Михаил Александрович</i>	
<i>РАЗВИТИЕ ДВИГАТЕЛЬНОЙ АКТИВНОСТИ КАК ОСНОВЫ ТЕХНИКИ УЧАЩИХСЯ-ПИАНИСТОВ</i>	387
<i>Панфилова Анастасия Витальевна</i>	
<i>ВЛИЯНИЕ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫХ ФАКТОРОВ ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ПОТЕНЦИАЛА СЕМЬИ НА ЭКОНОМИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ ДЕТЕЙ</i>	392

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ИСКУССТВА

Кенставичус Виктория Сергеевна

магистр

ФГБОУ ВО «Российская академия живописи, ваяния и зодчества
им. Глазунова»

e-mail: bogdanova_victoriya@mail.ru

Kenstavichus Victoria S.

Master's degree

Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture named after Glazunov

ТИПЫ ЖЕНСКОЙ ОБРАЗНОСТИ В СТАНКОВОЙ ЖИВОПИСИ СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА 1920-Х—1945 ГГ.

Аннотация. Статья посвящена типологии женских образов в советской станковой живописи 1920-х гг. Хронологические рамки обозначены 1920—1945-м гг. Целью работы является исследование эволюции образа «новой женщины» в рассматриваемый период и создание обобщенной классификации образных решений. Для достижения поставленной цели автор выполняет следующие задачи: определяет факторы, оказавшие влияние на формирование типологии; группируя образы по определенному набору общих признаков и визуальных маркеров, дается общая характеристика каждому выделенному типу. Процесс трансформации типов рассматривается во взаимосвязи с историческим процессом: экономическими, политическими и социальными изменениями, происходящими в обществе. Воспоминания художников служат источником для более полного понимания эволюции новой женской образности. Таким образом, в результате анализа станковых произведений выделены 10 типов новой образности, при этом автор признает условность предложенной типологии.

Ключевые слова: типология, советский период, «новая женщина», образ, тип.

TYPES OF FEMALE IMAGERY IN EASEL PAINTING OF THE SOVIET PERIOD 1920S-1945

Abstract. The article is devoted to the typology of female images in Soviet easel painting of the 1920s. The chronological framework is designated by the years 1920-1945. The aim of the work is to study the evolution of the image of the "new woman" in the period under review and to create a generalized classification of figurative solutions. To achieve this goal, the author performs the following tasks: determines the factors that influenced the formation of the typology; grouping images according to a certain set of common features and visual markers, the author gives a general description of each identified type. The process of transformation of types is considered in connection with the historical process: economic, political and social changes taking place in society. Memories of artists serve as a source for a more complete understanding of the evolution of new female imagery. Thus, as a result of the analysis of easel works, 10 types of new imagery are identified, while the author recognizes the conventionality of the proposed typology.

Keywords: typology, Soviet period, "new woman", image, type.

Конец XIX – начало XX века в России считается переходным периодом с качественными изменениями во всех сферах жизни. Первые законодательные изменения произошли в 1917 году, что определило социальные ориентиры Советского общества. В первое постреволюционное десятилетие советская ментальность формировалась, и для создания визуальных ориентиров активно использовались эталонные образы мужчин и женщин молодого советского государства. Особенно интересным для анализа являются женские образы, претерпевшие кардинальные изменения.

Методика "прочтения" визуальных источников основана на процессе "рассмотрения" и выделении типичных характеристик изображений, относящихся к единой классификации, такой как "труженица", "мать" или "спортсменка". Образы, не вписывающиеся в эти классификации, например, "утонченная натура", позволяют отслеживать идеологические поиски идеала и динамику образа.

Помимо общих черт, объединяющих образы, образное решение приобретает специфические черты. Степень проявления тех или иных качеств зависела от типа женской образности, воплощаемой художником. Для каждого типа образов можно определить усредненный набор доминирующих качеств, которые меняются вместе с развитием общества и, даже, принятым политическим курсом. А также, можно выделить универсальные для всех типов визуальные маркеры новой женщины: например, короткая стрижка, красный платок.

Практическая значимость работы заключается в том, что на основании результатов систематизации возможно провести анализ других групп образов как в станковой живописи, так и в иных видах искусств.

Актуальность типологического подхода заключается в систематизации исследуемого материала с целью выявления закономерностей их функционирования, и возможного последующего прогнозирования развития женской образности в ходе исторической эволюции изобразительного искусства нашей страны. Конспективная классификация некоторых образов-типов «новой» женщины представлена в книге Н. Плунгян «Рождение советской женщины. Работница, крестьянка, летчица, «бывшая» и другие в искусстве 1917– 1939 годов».[17]

Исходя из анализа станковой живописи рассматриваемого периода, можно выделить 10 типов женской образности. Во многих случаях типы могут сочетаться и взаимодействовать друг с другом, сохраняя при этом черты сразу нескольких категорий.

1. Революционерка

Данный тип возникает с формированием моды на подражание «комиссарше»: темная юбка, кожаная куртка, красный платок на голове, мужской ремень: таковы героини на произведениях е С.М. Луппова «С работы после революции» (1920-е г), Алексеева Г. Г. "Комиссар" или "Песнь о красной девице-соколице" (1920 г.). Эти атрибуты стали восприниматься, как «униформа» революционерки.

В постреволюционной России в свете формирования новых гендерных отношений для официальной станковой живописи характерен образ независимой равноправной волевой женщины. Такие женщины находят отражение в работах Александра Самохвалова: «... исполненная особого напряжения женщина в картине «На страже Родины». Я видел ее с этой же винтовкой и с этим же хрупким ребенком, и с этой же исполненной материнского мужества охраняющей его рукой». [15]

Существовал образ революционерки, прообразом которого были женщины-военнослужащие, получивший название «командирши» благодаря Л. Троцкому, который выступал за военное образование для женщин и обязательную военную службу после специального декрета [7]. В произведениях Куликова И. С. «Юнгштурм» (1929) и «Международный Юношеский день» (1929) герои изображены в форме юнгштурмовки. В

послереволюционный и предвоенный период костюм юнгштурма считался самой революционной формой одежды, олицетворяющей «пролетарский интернационализм». Данный образ сохранился и в постреволюционный период.

И «комиссарша», и «командирша» изображается и в иных предметах мужской одежды. Это объясняется тем, что в условиях военного коммунизма достать мужскую одежду было проще, чем женскую, она была прочнее и теплее. При этом образы сохраняют женственность и привлекательность. В батальных сценах женщина типажа «революционерка» изображается редко.

2. Женщина как личность.

Прототипом образности «женщина - личность» стали реальные женщины, внесшие значительный вклад в историю Советского Союза в различных сферах: политика, экономика, наука, искусство и военные действия. К данной категории относятся автопортреты и портреты родственников художника, например, «Моя семья (Ю.А. и М.И. Разумовские)» (1944) Ю. В. Разумовской. Этот тип образа может сочетаться с другими типами, что отражает активное включение женщин в общественную жизнь и представление их как самодостаточных личностей. Эволюция образа прослеживается в соответствии с развитием Советского Союза, где каждая актуализация социальных вопросов порождает новые репрезентации личностей. В контексте укрепления Советской власти акцентируется внимание на женщинах, участвовавших в ее становлении, как, например, в портрете Н.К. Крупской (1933) И. Космина. С самого начала образования СССР, вплоть до конца рассматриваемого периода, не теряет актуальности репрезентация трудового человека. В эпоху индустриализации и быстрого развития экономики, а также, введения «пятилеток» [12], происходит рост популярности образов трудового человека-управленца и героя труда. В живописи создается множество портретных произведений не только обобщенного характера, но и с указанием личности написанного. В произведении Шегаль Г. М. «Вождь, учитель и друг» (1936-1937) (И. В. Сталин в президиуме II Съезда колхозников-ударников в феврале 1935 года) Сталин, как друг и наставник, беседует с простой колхозницей, которая выступала в качестве председателя на заседании. Эта же колхозница изображена на портрете С. Дымшиц-Толстой «Председатель II съезда колхозников-ударников Е. С. Федотова»(1935-1938)

С началом Великой Отечественной войны получает распространение образ женщины – героя войны. Одно из таких произведений Герасимова А. М. «Портрет героя Советского Союза М. Щербаченко» (1944). После встречи с Марией Щербаченко, Герасимов сказал: «Какие же в сущности, совсем обыкновенные люди становятся героями» [10]

3. Женщина – спортсменка

Характерными чертами данного типа женских образов являются экспрессия и динамичность композиций. Произведения на тему спорта носят характер пропаганды здорового образа жизни, духа соперничества и дружеской атмосферы. Стремительный динамичный жизнеутверждающий идеал полностью соответствовал советской идеологии и воспитательной программе молодёжи.

В исследовании портретных образов К.Ф. Юона Дроздова М.А. отмечает, что художник «изображает своих героинь подчеркнуто сильными, крепкими, здоровыми – именно такой образ подходит социалистическому государству, требующему создания женщины нового типа – труженицы и спортсменки... Художник стремится подчеркнуть коллективность образа жизни с помощью группового портрета». Также Дроздовой подмечен прием компоновки, когда «изображение девушек занимает фактически все полотно», в котором автор усматривает метафору обретения женщинами равноправия и их выхода с периферии жизненных событий на передний план: «Этот типический образ

крупной, крепкой, сильной, решительной женщины, играющей главную роль в своей жизни, затем будет широко использован художниками последующих поколений» [8]

Особый вклад в развитие образа спортсмена внес Александр Дейнека. На его картинах важнее красота и здоровье крепкого тренированного тела, чем черты лица изображаемых спортсменов. Это подчеркивается техническими приемами работы со светом и композицией, необычными ракурсами. Дейнека разрабатывает собственный художественный язык, применяя ряд приемов: пространство в его работах изображается декоративно и условно, пропорции фигур и шаг фигуры намеренно преувеличиваются. Художник отмечал, что спорт помог ему найти свой художественный стиль. В книге Александра Дейнеки «Из моей рабочей практики» он пишет следующее: «Я компоновал новое пластическое явление и вынужден был работать без исторических сносков. Я догадался написать то, что многих волновало, интересовало. В моем творчестве была удача. Игра натолкнула меня на свой самостоятельный язык».[6]

Продолжением военной линии в мирной жизни стали кампания по освоению женщинами мужских профессий и их вовлечение в военизированный спорт, что упоминалось ранее. В 1932г. А. Н. Самохвалов создает эскиз «Осоавиахимовка» (1932), а позже, пишет крупноформатное полотно «Военизированный комсомол» (1932-1933)

Тема спорта, неразрывно связанная с советской идеологией, воплощает радость бытия, ловкость, силу и выносливость, стремление вперед, нацеленность на результат.

4. Женщина – ученица.

Данный тип постепенно формируется на основе нового социального типа образованного, активного и уверенного молодого человека, воодушевленного идеями строительства светлого будущего и готового воплотить эти идеи. Образы К. Юона с портретов «Комсомолки. Подмосковный молодец» и «Комсомолки», написанные в деревне Лигачево, отличаются одновременно портретной индивидуальностью и типическим обобщением персонажей. Лица комсомолок просты, но не глупы.

Образ советской женщины в рассматриваемый период не акцентировал внимание на внешней красоте. Главные роли женщины включали мать, стахановца, колхозницу и комсомолку-активистку. Ранняя советская культура отвергала как буржуазный потребительский подход, так и коммерческую установку на сексуальность в женской красоте. Вместо этого предлагалось новое решение вопроса женственности на принципах «естественности», «здоровья» и «гигиены». [5].

Перемены происходят после 1930-х годов, когда, кроме начального, обязательным стало еще и 7-летнее образование. Уже выросли дети советского периода, которые могли заканчивать и десятилетку. Женщина стала студентом, преподавателем и научным работником. Закрепляются визуальные маркеры образов данного типа: например, книга и иные атрибуты научной деятельности в произведениях А. Н. Богданова «Рабфаковка», К. Г. Дорохова «Ненецкая девушка с книгой», В. А. Симова «Читающая девушка», Ряжского Г. Г. «За книгой». Голубая блуза, темная юбка в работе А. Самохвалова «Вузовка», пионерский галстук на станковых полотнах Чернышева Н.М. «Пионерки двадцатых годов» и «Пионерки на берегу», И. И. Машкова «Пионервожатая», Ф. В. Сычкова «Возвращение из школы».

5. Женщина – труженица (работница и колхозница), ученый и руководитель

Концепция решения вопроса гендерного равенства в Советском Союзе опирается на то, что главным показателем равноправия женщин в обществе и семье является их участие в общественном производстве, в общественно-производительном труде [13], поскольку только так она могла обрести реальную независимость и равноправие.

В государстве, опирающемся на рабочий класс, активно популяризировался и идеализировался образ труженицы. Этот образ претерпел изменения, начиная с 1920-х

годов, когда он представлял женщину в рабочей форме с предметами труда, и, переходя к 1930-м годам, где изображалась активная, вдохновленная идеей строительства нового государства труженица. Важным является также образ труженика тыла, отнесенный к типу «Женщина-герой Великой Отечественной войны».

Данный тип образов, получивший огромное распространение, активно процветал и идеализировался. А. Н. Самохвалов делится своим восприятием современности: женщины-работницы двадцатых годов казались ему новыми и поражающими. «Их отстраненность от домашнего быта, их новый, иной труд, иные волнения придавали им ореол романтики совершенно нового, небывалого порядка... И картина «Женщина с поднятой рукой» образ того же сурового времени...» [15]

В произведениях советских художников, таких как Ф. Модоров («Ударная комсомольская бригада штукатурщиц», 1932) и А. Н. Самовалов (серия «Девушки Метростроя»), женщины-труженицы изображаются в максимальном духовном подъеме, активно занимающиеся трудовой и интеллектуальной деятельностью. Самовалов в своих воспоминаниях описывает образ девушек метростроя как динамичный и наполненный энтузиазмом, где каждое движение воспринимается как монументальное, подобно «песне о великом механизированном труде». Художник подчеркивает, что его встречи с девушками были незабываемы: даже если кто-то исчезал из поля зрения, память о ней оставалась, как "музыкальные ритмы" трудового процесса.

Визуально рабочие отличаются косынками, повязанными сзади, как в произведениях А. Н. Самохвалова, Г. Г. Ряжского и Петрова-Водкина, от колхозниц в платках. Образ колхозницы уходит корнями в крестьянские традиции и сохраняет соответствующие черты. В то же время, в работах И.И. Машкова, таких как «Колхозница с тыквами» и «Девушка на табачной плантации», проявляется другая интерпретация, где крестьянский тип женщины синтезируется с образом «нового» человека. в красной косынке, повязанной сзади.

В 1930-х г. расформируются женотделы. В том же году Сталин объявляет о решенности «женского вопроса» в СССР [2;3]. Страна за сравнительно небольшой срок из аграрного общества переходит к индустриальному: осуществляя пятилетние планы и коллективизацию сельского хозяйства. Вместе со стремительно развивающейся индустриализацией, на полотнах художников появляется сельскохозяйственная техника, станки, новые механизмы и предметы научной деятельности. Своеобразным для живописи избранного периода примером является автопортрет представительницы коллектива МАИ, П. И. Важновой (1930). Теперь это уже женщина на тракторе, а не с серпом, женщина, управляющая станком, а не занимающаяся ручным трудом.

С обретением женщиной политических прав в отечественной живописи появляется образ активной участницы политической деятельности. В этот период особенно популярным становится образ делегатки, что находит отражение в произведениях советских художников, таких как Г. Ряжский, Ю. Пименов и А. Самохвалов.

б. Любящая мать и воспитательница

Материнство - одна из вечных тем в искусстве. Она не теряет своей актуальности и в советское время. Чегодаева М.И. в исследовании, посвященном творчеству А. Самохвалова: «В осуществлении своих замыслов этого периода художник находил новые пластические мотивы, выделяя тему материнства» [15].

Образы любящей матери в советской живописи символизируют высокие человеческие качества. К. С. Петров-Водкин внес значительный вклад в развитие этой темы, создавая выразительные и одухотворенные образы матери. Эти образы формируются из традиций христианской иконографии и характеризуются удлиненными пропорциями фигур, тонкими чертами лица, особым колоритом и композицией.

На ранний постреволюционный период в советской России наблюдалась катастрофическая убыль населения из-за отделения территорий, Мировой войны, интервенций, Гражданской войны и голода 1920-х годов. В это время концепт «советской женщины» наполняется новой характеристикой: материнство не назначается единственным женским призванием. Формируется образ «счастливого советского материнства», где примерный ребенок становится атрибутом благополучной женщины. [1]. К 1930-м годам формируется тип работающей, социально-активной матери, что продемонстрировано в произведении Т. И. Купервассер «Портрет стахановки Гладковой с дочерью». Советская женщина, имея равные права с мужчиной, сохраняет свою почетную обязанность быть матерью, что является не личным делом, а делом социальной значимости. [14] Чтобы мать могла успешно совмещать работу и материнство, повсеместно открывались детские сады, которые были начальной ступенью системы всеобщего среднего образования. В ясельную группу детского сада детей принимали с двухмесячного возраста. На время пребывания ребенка в детском саду, функции матери передавались воспитателю. Произведения А. Н. Самохвалова «Внимание» (Ясли) (1930), Б.Е. Владимирского «Ясли» (1931) визуализируют роль женщины-воспитательницы.

Образ женщины-матери в период Великой Отечественной войны отражает самоотверженность и героическую борьбу русских женщин, выявляя патриотический подъем советского народа. Произведения, такие как картина В. Хвостенко «На родном пепелище» (1943) и работа Т. Гапоненко «Рабовладельцы» (1942), показывают человеческое горе, отчаяние и несправедливость, вызывая сильные эмоции у зрителей. Другие произведения, например, полотна Ф.П. Решетникова «Дом» (1943) и А. В. Волкова «Освобождение» (1943-1957), направлены на поднятие духа советского человека. Также выделяются портреты, изображающие героя войны как собирательный образ или конкретную личность, например, портрет Зайцева Ю.А. «Портрет женщины-бойца» (1942).

Образ любящей счастливой матери будет актуальным на протяжении всего периода СССР. Лирические образы любящей матери находят отражение в советской живописи, олицетворяя самые высокие человеческие качества

7. Творческая натура

Тип творческой натуры, находясь в тесном переплетении с другими типами женской образности, сохраняет свои уникальные характеристики: лирические, погруженные в свой внутренний мир, отличающиеся высокой духовной культурой, индивидуализацией, а не обобщением, эти образы глубоко психологичны и направлены на эмоциональное восприятие зрителя.

Образ женщины в искусстве может сочетать черты как самостоятельной личности, так и женщины-труженицы, представленными за работой или с атрибутами творческой деятельности. Примером такого синтеза служит работа М. В. Нестерова «Портрет В. И. Мухиной» (1940 г.). В изображении отмечается состояние трудящейся женщины на пике духовного подъема, глубоко поглощенной своей деятельностью. Общими чертами для обоих типов образов являются: статичная крупная фигура, строгие черты лица, естественный румянец, отсутствие макияжа и скромная одежда.

Отдельного внимания заслуживают психологические автопортреты художниц 1920-1930-х гг., которые отражали « четкое, выразительное и конкретное отражение новых черт наступившей эпохи и нового быта, новых чувств и новых взглядов», как отметил А.В. Луначарский. Серафима Рянгина, создававшая около десяти автопортретов в 1924–1925 годах, писала их с отражения в зеркале, объясняя необходимость такого подхода тем, что «никакая натура не могла бы так упорно и настойчиво... быть наготове

одновременно с художником». Рянгина, будучи членом АХРР, стремилась продолжить лучшие реалистические традиции искусства передвижников.

В данный тип включены также литераторы, а также работники театра и кино. Примером служит тонкий лирический портрет поэтессы А. Ахматовой, созданный К. Петровым-Водкиным, а также актрисы А. К. Тарасовой А. Герасимова, одной из самых известных актрис своего времени.

8. Родина-мать

Данный тип является идеологическим конструктом, а также, символом патриотизма, самопожертвования, героизма, единения русского народа в национально-освободительной борьбе, и, даже, символом Победы.

Тип Родины в ее женском воплощении – Родина-мать – формируется с началом Второй Мировой Войны. Тоидзе сформировал в плакате «Родина-мать зовет» специфические признаки образа, а затем, характерные черты отмечены в произведениях станковой живописи, например, С. В. Герасимова «Мать партизана» (1943-1950). Образ Родины-Матери включает в себе, в том числе, и собирательный образ матери, которая отправляет своего сына на фронт. Как выразился С. Герасимов: «Я хотел показать в её образе всех матерей, которые отправили на войну своих сыновей». [4]

Родина-мать-это олицетворение духовной силы, которую невозможно преодолеть фашистскому захватчику. Она выступает, как олицетворение добра и справедливости в борьбе со злом, пострадавшая, но не сломленная.

9. Женщина-герой Великой Отечественной войны

Образ женщины-героя войны в интерпретациях разнообразен и связан с образами матери, труженицы и женщины-солдата, несмотря на несовместимость понятий «женщина» и «война». Фронтные художники, фиксируя события Великой Отечественной войны, отображают нравственную красоту женского подвига и создают изобразительную летопись войны. Произведения Т. А. Ереминой из серии «Москва в дни войны» (1942-1945) являются, также, и «наглядным пособием», демонстрирующим поведение в ситуациях бомбежки. Репортажный рисунок и фронтные портреты — ценные исторические документы периода ВОВ. Студия военных художников имени М. Б. Грекова выделяется среди творческих коллективов, сохраняя в художественных образах героическое прошлое русской армии. Фронтные портреты женщин-героев представлены на полотнах Ф. А. Модорова «Портрет партизанки Вали Сафроновой» (1942), Н. Гохберг "Комсомолка" (1942 г.), А. В. Марышев «Партизанка» (1944). Подвиг мужественной партизанки, Зои Космодемьянской, воспевают в своих произведениях П. П. Соколов-Скала «Повешение Тани» (1942), В. Кукрыниксы «Таня» (Подвиг Зои Космодемьянской) (1942 г.), С. Иванов «Патриотка (Зоя)» (1944-1947). Доподлинно известно, что коллектив Кукрыниксов отправился в поселение Петрицево, преследуя цель найти и побеседовать с людьми, наблюдавшими преступление, совершенное над Зоей.

Отдельного внимания заслуживают образы тружеников тыла, по нашему усмотрению, также отнесенных к героям Великой Отечественной войны, которые отличаются от тружеников мирного времени особым эмоциональным состоянием героев, иным строгим характером произведения.

В произведениях Великой Отечественной войны отмечается концентрация лучших черт советских женщин: ее готовность к подвигу и самопожертвованию во имя свободы и жизни детей, любовь к ближнему, самоотверженный труд.

10. «Благородные дамы» Советского Союза

Т. Ю. Дашкова в результате анализа обложек женских журналов 1920–1930 годов отмечает «несформированность форм и способов изображения, “доформулирование” непонятных снимков», а также, «коллективные тела» и сходства и неотделимость лиц».

Дашкова при этом выделяет два типа визуального канона в советских журналах, определяя их как два варианта репрезентации «женской телесности», сложившиеся к концу 1920-х годов: «рабоче-крестьянский» и «артистический тип».

Тип «Благородная дама» сочетает черты антиподов -- «новой женщины» и аристократической дамы. Этот тип образов выделяется ярко выраженными индивидуальными чертами личности и отсутствием обобщенности, характерной для других типов. Героини часто изображаются в платьях в атмосфере праздности или творчества, не занимающимися физическим или интеллектуальным трудом. Художники используют авангардные изобразительные решения для передачи образа утонченной натуры.

Данный тип выбивается из общей стилистики художественных образов «новой женщины». Примерами данного типа могут являться работы Б. Кустодиева «Портрет Татьяны Чижовой» (1924), где художник запечатлел археолога Татьяну Чижову, А. Дейнеки «Портрет С. И. Л. в соломенной шляпе» (1935), Ю. Пименов «Портрет Н. К. Пименовой в белой шляпе» (1943). Как правило, героини произведений данного типа имеют утонченные черты лица, женственный или экстравагантный внешний вид.

Таким образом, в ходе сложения и трансформации женской образности в станковой живописи раннего советского периода образуется ряд самобытных типов «новой женщины», различающихся индивидуальными характеристиками и обладающих выраженными особенностями репрезентации, а также, объединенных отдельными общими чертами. В статье выявлена дифференциация живописных работ на 10 типов по специфическим характеристикам.

ЛИТЕРАТУРА

1. Болотова Е.В. О почетной гражданке и счастливой матери: эволюция образа «советской женщины» в 1930-е годы – Обсерватория культуры. 2019. С. 300-309
2. Воронина О. А. Гендерная культура в России: традиции и новации.– М. : ИФ РАН, 2018. 112 с.
3. Воронина О.А. Феминизм и гендерное равенство. – М. : Едиториал УРСС, 2004. – 320 с.
4. Гапеева В.И., Кузнецова Э.В. Беседы о советских художниках. – Москва – Ленинград: Просвещение, 1964. – 198 с.
5. Гурова О.Ю. Идеология потребления в советском обществе. – Социологический журнал. 2005. Том. 0. № 4. С. 117-131.
6. Дейнека А.А. Из моей рабочей практики – М: Акад. художеств СССР, 1961. – 264 с
7. Декреты Советской власти. Том II. 17 марта – 10 июля 1918 г. М.: Гос. издат-во политической литературы, 1959. – 698 с (от 22 апреля 1918 года «Декрет об обязательном обучении военному искусству»).
8. Дроздова М.А. Эволюция портретных образов К.Ф. Юона в контексте развития русского искусства I половины XX века. – Международный научно-исследовательский журнал № 6-3 (120), 2022 . С. 129-132.
9. Жиромская В.Б. Динамика численности населения России в 30-е годы. Демографическая история России в 1930-е гг. Взгляд в неизвестное. М: РОССПЭН, 2001. С. 34 – 60.
10. Искусство. Орган союзов советских художников и скульпторов. Выпуски 1-8.—М.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1957. 24 с.
11. Ковтун Е. Ф., Барабанова Н. А. «Советское искусство 20-30-х годов. Живопись, графика, скульптура, декоративно-прикладное искусство»-- Л.: Искусство, 1988--186 с.

12. КПСС в резолюциях. Том 5. 1929 – 1932. М., 1984. С. 392.
13. Ленин В.И. Полн. собр. соч., т. 39. – М.: Издательство политической литературы, 1970. – 623 с.
14. Сталин И.В. Доклад о проекте Конституции Союза ССР ; Конституция (основной закон) Союза.
15. Самохвалов А. Н. Мой творческий путь. – М.: Акад. художеств СССР, 1977. – 320 с.
16. Советских Социалистических Республик. – М.: Партиздат, 1937 – 94 с.
17. Плунгян Н. Рождение советской женщины. Работница, крестьянка, летчица, «бывшая» и другие в искусстве 1917–1939 годов. – М.: Изд. Гараж, – 319 с.

REFERENCES

1. Bolotova E.V. About an honorary citizen and a happy mother: the evolution of the image of the "Soviet woman" in the 1930s - Observatory of Culture. 2019. Pp. 300-309.
2. Voronina O. A. Gender culture in Russia: traditions and innovations. - М.: IF RAS, 2018. 112 p.
3. Voronina O.A. Feminism and gender equality. - М.: Editorial URSS, 2004. - 320 p.
4. Gapeeva V.I., Kuznetsova E.V. Conversations about Soviet artists. - Moscow - Leningrad: Prosveshchenie, 1964. - 198 p.
5. Gurova O.Yu. Ideology of consumption in Soviet society. - Sociological journal. 2005. Vol. 0. No. 4. Pp. 117-131.
6. Deineka A. A. From my working practice - М: Academy of Arts of the USSR, 1961. - 264 p.
7. Decrees of the Soviet government. Volume II. March 17 - July 10, 1918 М .: State Publishing House of Political Literature, 1959. - 698 p. (from April 22, 1918 "Decree on compulsory training in military art").
8. Drozdova M. A. Evolution of portrait images of K. F. Yuon in the context of the development of Russian art of the first half of the twentieth century. - International Research Journal No. 6-3 (120), 2022 . Pp. 129-132
9. Zhiromskaya V. B. Population dynamics of Russia in the 1930s. Demographic history of Russia in the 1930s. A look into the unknown. Moscow: ROSSPEN, 2001. Pp. 34–60
10. Art. Organ of the unions of Soviet artists and sculptors. Issues 1–8. Moscow: OGIZ-IZOGIZ, 1957. 24 p.
11. Kovtun E. F., Barabanova N. A. “Soviet art of the 1920s–30s. Painting, graphics, sculpture, decorative and applied art” -- Leningrad: Art, 1988-- 186 p.
12. The CPSU in resolutions. Vol. 5. 1929–1932. Moscow, 1984. 392 p.
13. Lenin V. I. Complete collection of works. comp., v. 39. – М.: Publishing house of political literature, 1970. – 623 p.
14. Stalin I.V. Report on the draft Constitution of the USSR; Constitution (basic law) of the Union
15. Samokhvalov A.N. My creative path. – М.: Academy of arts of the USSR, 1977. – 320 p.
16. Soviet Socialist Republics. – М.: Partizdat, 1937 – 94 p.
17. Plungyan N. Birth of the Soviet woman. Worker, peasant, pilot, “former” and others in the art of 1917-1939. – М.: Garage Publishing House, – 319 p.

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

Alimova Elvina S.
candidate of art history,
Associate Professor of the Department of Vocal Arts
Crimean University of Culture, Arts and Tourism

ДЖАЗ: ГЕНЕЗИС, СПЕЦИФИКА, ВИДЫ, СОВРЕМЕННОСТЬ

Аннотация. В настоящей статье рассмотрены основные аспекты джазовой музыки – генезис, характеристика, специфика, современное состояние. Джазовая музыка относится к так называемому «пласту третьего поколения», это музыка, которая не подчиняется законам классической музыки.

Ключевые слова: джаз, джазовая музыка, генезис джаза, особенности джаза, городской фольклор, симфония, симфоническая музыка.

JAZZ: GENESIS, SPECIFICS, TYPES, MODERNITY

Abstract. This article examines the main aspects of jazz music – genesis, characteristics, specifics, and current state. Jazz music belongs to the so-called "third generation stratum", it is music that does not obey the laws of classical music.

Keywords: jazz, jazz music, the genesis of jazz, jazz features, urban folklore, symphony, symphonic music.

Исследования в области теории и истории джаза свидетельствуют о двух его типологических особенностях: джаз относится к третьему «пласту», для которого, по В. Конен, характерна «самостоятельная жизнь», не подчиняющаяся «законам композиторской классики» [4, с.76]; импровизационная природа, идущая от «первого» фольклорного пласта, но претворяемая специфически, через специально выработанную технику импровизации.

Джаз относится к явлениям, которые по традиции, уходящей вглубь веков (Средневековье, Ренессанс), считались «атипическими». Музыкально-творческие виды в рамках этой традиции, «то всплывающие на поверхность, то отбрасываемые в «культурное подполье», вели особую жизнь, иную чем у фольклора и профессиональной композиторской музыки» [4, с.77]. Оставаясь в пределах своей «пластовой» специфики, эти явления обозначились как актуальные в процессе «урбанизации и вторжения в искусство коммерческого начала»: «Сегодня их удельный вес в художественной жизни и нашей страны, и Запада чрезвычайно велик, но по сей день музыковедение даже не выработало для них единого достаточно точного, определяющего названия. Иногда ограничиваются понятием «окружающая нас музыка» (Х. Бесселер). Чаще всего их называют «городским фольклором». Также широко принят на Западе термин «тривиальная музыка» (к которому прибегал и К. Дальхауз) Б. Асафьев рассматривал его расчлененно – то как «музыку быта», то как «музыку городской окраины» или «слободской фольклор». В наши дни прочно вошел термин «между-музыка» («Mezzamusica»), введенный Карлосом Вега. Часто это виды отождествляют с «легким жанром» [2, с.56].

В известной статье-лекции Т.В. Адорно, которая так и называется – «Легкая музыка», – джаз фигурирует в качестве образца «легкого жанра». Автор достаточно критично относится к джазу (впоследствии он изменил многое в своих взглядах на джаз), определяя это явление в социо-аспекте как двойственное: «Те формы реакции эпохи, которые нашли отражение в джазе, выражаются в нем не с внутренней рефлексией, – они просто удваиваются, сопровождаемые жестом покорного одобрения» [1, с.36]. Т.В. Адорно ссылается при этом на определение джаза, предложенное одним из самых, по его мнению, «надежных» знатоков – У. Сарджентом – «get together art for regular fellows» («привлечение в одно место нормальных людей»), что означает, с одной стороны, его (джаза) «конформистское постоянство, поскольку благодаря ему индивидуальное сознание исчезает в некоем массовом самогипнозе», с другой стороны, «индивидуальная воля подчиняется коллективной, и индивиды, которые в этом деле участвуют, не только одинаковы, но виртуально даже не различимы» [1, с.37].

Подобные суждения, хотя и в резкой форме, но проливают свет на специфику джаза как музыкально-творческого вида в системе «третьего» пласта, о котором говорит В. Конен. Здесь выделены основы «третьепластового» искусства в их соотношении с общественной жизнью, которая на всех этапах истории сообщала этому искусству социально двойственную функцию. Это проявляется во всей системе, обозначаемой понятием «легкая музыка», внутри которой существовало и существует по сей день и такое явление, как «популярная классика». Композиторы прошлого всегда отдавали дань музыкально-демократическим жанрам, ориентированным на восприятие массовой аудитории [3, с.90]. Это относится и к И.С. Баху, основой творчества которого был протестантский хорал, основанный преимущественно на народно-песенных немецких мелодиях.

Симфония (симфоническая музыка) имела в истоках танцевальную сюиту, основанную на бытовавших в демократической среде танцах, что отражено в известном афоризме Р. Вагнера «Вся симфония – из танца».

Взаимодействие «классики», содержащей внутри себя «третьепластовый», артифицированный (художественно-профессионально обработанный) компонент, с явлениями массовой музыкальной культуры «сходится» на понятии «шлягер», под которым в последнее время понимается не только отрицательный смысл, но и то «интонационно-словарное» (Б. Асафьев) начало, без которого любая музыка не достигнет «ушей» потребителя.

Как отмечает Т.В. Адорно – принципиальный противник «шлягерной» культуры – главной особенностью этого явления является «стандартизация». Не случайно в искусстве джаза, его «традиционных» видах, просуществовавших приблизительно до середины XX в., главным источником импровизации были темы-стандарты (evergreens), взятые из песенного фольклора или «легкой музыки» профессиональных авторов (мюзиклы в США 20-30-х гг. XX в., иногда даже темы из академических сочинений, «оджазируемые» по законам лексики «третьего» пласта) [5, с.117]. Это явление, характеризующееся как «джаззинг», рассматривается в диссертации Е. Воропаевой [7].

В эстетико-коммуникативном плане джаз прошел две основные стадии развития, определяемые общими терминами «традиционный» и «современный» джаз. Вместе с тем, внутри этих стилистических стадий обнаруживаются различные течения и веяния, формулируемые А. Соловьевым как «парадигмы джаза». Автор рассматривает джаз как способ общения музыкантов и слушателей, отмечая, что развитие джаза «повторило в предельно сжатые сроки основные этапы эволюции европейской музыкальной культуры» [4, с.47]. Итогом эволюции джаза стала по А. Соловьеву, «пестрая единовременность сегодняшней реальности, объединяющей победителей и побежденных, отцов и детей:

ныне более или менее мирно сосуществуют бок о бок представители различных возрастов джаза».

Нынешняя «джазовая реальность» оказывается еще более сложной и «пестрой», чем та, о которой в 1990 г. говорил А. Соловьев. В системе «третьего» пласта произошли, начиная с конца 60-х годов прошлого века, такие изменения, которые не укладываются в «разветвления» самой джазовой стилистики. Коммерческая «легкая музыка» приобретает новые формы выражения, а сам джаз в условиях преобладания масс-культуры, тиражируемой через СМИ, становится искусством академическим, элитарным, даже в каком-то смысле аристократическим. Отсюда – тяготение высокопрофессиональных музыкантов к джазу, причем речь идет как о представителях рок- и поп-культуры, так и о академистах-профессионалах.

Исполнительскую сторону джаза как виртуозно-профессиональный феномен отмечал в своей лекции-статье еще Т.В. Адорно. Его отрицательное отношение к шлягерности корректируется признанием того факта, что в джазовой музыке «можно встретить свежие идеи, красивые мелодические линии, запоминающиеся ритмические и гармонические обороты»; <...> с учетом особенностей современного музыкального потребления в сферу легкой музыки втягиваются квалифицированные музыканты, которых в этой сфере «гораздо больше, чем признает серьезная музыка с ее чувством превосходства : <...> они встречаются и среди тех, кто оркеструет шлягеры, и среди экспертов по пластинкам, и среди band leaders»[1, с.36].

Развитие джаза прошло ряд стадий, определяемых А. Соловьевым как эстетико-коммуникативные парадигмы, среди которых автор выделяет следующие: 1) традиционно-реалистическую; 2) конвенционально-реалистическую; 3) конвенционально-автономную; 4) радикально-автономная; 5) радикально-феноменальную [6, с.47-50]. Направленность изменений, происходивших в джазовой эстетике и коммуникации от момента его зарождения до многообразных синтезов конца XX – начала XXI вв., в целом определяется тем, что он (джаз) «всегда был хоть немного, но искусством для посвященных» [6, с.78].

Уже в 40-50-х годах, начиная с «эры бибоба», конвенция, т.е. договоренность между исполнителями и слушателями в джазе, становится «средством защиты от напора коммерческой музыки. Боперы – Ч. Паркер, Д. Гиллеспи, Г. Монк – не только «технологически» преобразили технику свинга, отказавшись от шлягерных тем-стандартов, но и руководствовались эстетическими соображениями, поскольку свингование «все больше и больше эксплуатировалось коммерческой музыкой» [7, с.88].

Предстояло возродить технику, а через нее – эстетику подлинного свинга, который, однако постепенно выходил из рамок камерно-ансамблевого (группового) музицирования, в котором выделялась и становилась автономной и нейтральной фигура солиста. Автономизация в сочетании с традиционной для джаза конвенциональностью (джаз – «искусство для посвященных») становится магистральной линией в джазе как искусстве «третьего» пласта, прошедшего в своем развитии в кратчайшие сроки в целом те же этапы, что и академическая музыка за свою многотысячелетнюю историю.

Личность солиста в джазе синтетична – он и создатель, и исполнитель джазового произведения. В этом смысле джаз, с одной стороны, уникален в художественном смысле как импровизационное искусство нового типа, с другой стороны, он повторяет путь, пройденный академическими личностями – композиторами и исполнителями, часто, начиная с искусства барокко, выступавших в одном лице («играющие творцы», а затем «творящие виртуозы», по Н. Жайворонок [4, с.8]). «Смешанная» форма музыкального творчества, когда исполнитель и композитор совмещаются в акте создания-исполнения

музыки, для джаза не только типична, но и константна, т.е. является его постоянным признаком.

«Разделение труда» между композиторами и исполнителями более типично для шлягерной культуры, определяемой достаточно расплывчатым термином «поп-музыка». Однако даже здесь талантливые исполнители являются часто и авторами песен, что, безусловно, идет от совместного влияния на поп-культуру джаза и академической музыки. В рок-музыке как еще одном «ответвлении» в сфере «третьепластовой» культуры личность исполнителя полностью совмещена с личностью создателя музыки, что сближает рок-музыку с автономными и даже феноменальными парадигмами джаза (не случайно в 70-80-е годы электронный рок по лексике и технике языка сближается с джазом в явлении «джаз-рок»).

Радикальная автономизация, произошедшая в стиле фри-джаз, частично выводит искусство джаза за пределы его пласта. Однако это не означает в полном смысле академизацию джазового искусства, его «подражание» авангарду в академической музыке, хотя точки соприкосновения здесь и есть. Джаз по своей идеологии изначально содержит в себе принцип «негативной свободы», свободы от «тех банальностей, которые в той или иной мере несет в себе всякий язык художественного общения» [2, с.50]. Этот процесс А. Соловьевым определяется «как прорыв к спонтанной, витальной природе человеческого общения, как скачек от «языка» – к «речи»» [5, с.102].

В контексте философско-эстетических установок Новейшего времени А. Соловьев здесь усматривает связь тенденций фри-джаза с экзистенциализмом как «философией существования»: «пусть и в наивной форме, это противопоставление языка и речи оказалось кое в чем созвучным тем «негативным» способам решения проблемы человеческого бытия, которые предлагала экзистенциально-абсурдистская литература» [5, с.147].

Такие «уклоны» в джазовой стилистике и эстетике, обнаруживаемые в феноменальных парадигмах свободных, «неаккомпанированных» формах джазовой импровизации 70-80-х гг. XX в., фактически отрицали традиционный джаз, связанный с реалистическими системами коммуникации. Вместе с тем, тогда же возникает и тенденция к возврату, реставрации «старых» джазовых форм музицирования, причем как инструментальных (сольных и ансамблевых), так и вокальных (смешанных, вокально-инструментальных). Возрождается коренная специфика джаза как одной из ведущих интонационных идей в музыке XX в.

Джаз, возникнув в своем традиционном виде на основе вокального музицирования (блюз, песенные темы-стандарты), изначально переключился в инструментально-виртуозную область, преимущественно ансамблевую. Вокал в джазе первоначально трактовался как интонационная основа, своеобразная дополнительная краска для инструментальных вариаций-импровизаций. Отсюда идет техника «копирования» джазовыми вокалистами тембров и техники инструментальных звучаний – трубы, саксофона и других мелодических духовых инструментов. Это явление получило названия скэт-вокал, что, по Дж. Коллиеру, означает «заимствованную джазовыми музыкантами из афроамериканского фольклора технику т.н. слогового (бестекстового) пения, основанную на артикуляции не связанных по смыслу слогов или звукосочетаний. В джазе этот прием трансформировался в тип виртуозной импровизации, в которой голос приравнивается к музыкальному инструменту. Иногда такая вокальная манера обозначается также термином «инструментальное пение». Особенно характерна она для стиля боп» [6, с. 374].

Однако эта характеристика, как и ограничение джазового вокала областью скэт-импровизации, оказывается далеко не полной. Уподобление инструментальному звучанию в большей степени характерно для академического вокала, стиля бельканто с

его «очищенной» от рече-звуковых призывов интонацией, где высотные изменения практически недопустимы.

В настоящее время изучение особенностей джазового вокала – одна из насущных проблем методики обучения джазовых вокалистов, но касается она и теоретических разработок в области джазологии.

Происхождение джазового вокала авторы указанных работ, как правило, связывают с блюзом; «Джазовый вокал произошел от блюзового пения, он взял от него много идей. Больше того, можно сказать, что вся джазовая музыка, как морская вода солью, – пронизана блюзовыми идиомами» [7, с.6]. От блюза в джаз проникли и блюзовый лад, и «экстатическое ведение мелодии, так называемое «шаут-пение», которое ввело в джаз так называемые «граул-эффекты» [там же]. От блюза джазовый вокал перенимает и «диалог с фактурой», при котором в фразировке вопросо-ответного типа 4-х тактная фраза сжимается до 2-х тактов и требует дополнения – «филл», необходимого, «чтобы заполнить образовавшуюся дыру» [7, с.12].

Блюз как вокальное искусство, в свою очередь, впитал в себя и эффекты «Новой Ритмической Музыки» (этим термином характеризуется искусство джаза в целом), что выразилось в применении фразировки «офф-бит» как основы эстетики и техники свинга. В основе джазового вокала, помимо скэт- импровизации по модели «инструментальной пения», лежит тоновая пластика, идущая от генезиса африканского интонирования, где «интонируют ноту не статично, как в европейской традиции, а в движении»; <...> «блюзовая нота берется не «в лоб», а с подъездом. И так же пластично, с помощью глissандо, соединяются две блюзовые ноты» [7, с.19].

Вокальный генезис джаза, в частности, его происхождение от специфической вокальной афроамериканской формы блюза, не исключает того факта, что джаз в обеих его эпохальных парадигмах – традиционной и современной (условно – до и после бибоба) – искусство сугубо инструментальное. Констатируя этот факт, О. Степурко выделяет ряд причин, обусловивших преимущественно инструментальную природу джаза. Первая из них видится автору в самом способе и местах исполнения джазовой музыки в ее ранних формах: «Пионеры джаза играли на уличных парадах и открытых танцплощадках, в таких местах голос не может конкурировать с громогласной трубой, зычным тромбоном и визгливым кларнетом (а микрофонное усиление, как мы знаем, появилось только в 30-х годах)» [7, с.7].

Второй причиной О. Степурко считает сам характер языка джаза, выраженное в том, что «мышление джаза сугубо инструментальное, его мелодии отличаются трудноисполнимыми для певца интервалами и артикуляцией» [7, с.16]. Возможность джазового певца «выиграть спор» с инструменталистами состоит в применении так называемого «парадоксального саунда», выступающего, по О. Степурко, в качестве одной из трех стилистических особенностей джазового вокала, наряду с «заниженным интонированием» и «фразировкой «офф-бит» [там же].

Суть приема «парадоксального саунда» автор поясняет на основе сравнения с европейским бельканто – «если критерии европейского вокала – это бельканто, (такой звук должен сливаться в хоре), то в джазе утвердился парадоксальный саунд» [7, с.19]. К кантабильной ровности очищенного от шумовых призывов двухрегистрового пения «с максимально высоким уровнем регистрового перехода» [7, с. 1]) характерной для классического итальянского бельканто, уже к началу XIX века начинают интенсивно подключаться другие речевые начала – декламационность и речитативность. Стиль бельканто, испытав их влияние, существенно модифицируется, сохраняясь лишь в сфере кантиленного пения.

Родина джазового вокала, как и джаза в целом, – США. Как уже отмечалось, в истоках джаза лежат преимущественно вокальные жанры, «бытовавшие в среде афроамериканцев в конце XIX в. в США. В первую очередь это блюз (blues), спиричуэлс (spirituals), рабочие песни (work songs), баллада (ballada), рэгтайм (ragtime). Можно назвать еще и музыку менестрельного театра, хотя он в большей степени повлиял на становление американского музыкального шоу. Среди выше перечисленных жанров только рэгтайм является инструментальным. Остальные жанры – вокальные» [3, с.6].

Ассимиляция вокальных жанров в джазе (нью-орлеанский и чикагский стили) проходила под знаком инструментального воплощения, а исходное вокальное начало в силу специфики диксиленда и комби-составов с ведущей ролью «громких» духовых инструментов специально не входило в их тембровую палитру. Вместе с тем, впитав вокально-выразительные приемы, идущие от джазовых истоков, инструментальный джаз, постепенно концентрирующийся вокруг техники свинга, стал нуждаться и в вокальном тембре. В основе здесь было перенесение в джаз блюзовой манеры пения в виде приемов шаут (Shout) и холлер (holler), использование глиссандо и дерти тонов (dirty tones), благодаря чему джазовый вокал выступал как «экспрессивный по своей природе» [3, с.42]

Вокалистов, поющих в экспрессивной блюзовой «горячей» манере, называли тога шаутерами (shouters). С формированием стилей свит (sweet) и кул (cool), а также в связи с проникновением в джаз латиноамериканских ритмов, внедрением в вокально-джазовое исполнительство звукоусиливающей техники, «горячее», экспрессивно-яркое, требующее особой силы голоса вокально-джазовое исполнительство приобретает другие качества – «интимность, мягкость, сентиментальное. Певцов, исполняющих джаз в такой лиричной и даже сдержанной манере, называют крунерами (crooners)» [4, с.70].

Подводя итоги исследования, можно сказать о том, что джаз – особое направление музыки со своей спецификой, со своим генезисом становления и развития, он отличается от ряда других музыкальных жанров по целому ряду позиций. Ценность джаза в том, что он стал базисом, основой для целого ряда новых музыкальных жанров – спиричуэлс, поп-музыка и другие.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адорно Т.В. Легкая музыка / Т.В. Адорно // Избранное: социология музыки. – М.: универ.кн., 1998. – С.27-41.
2. Барбан Е. Эстетические границы джаза / Е. Барбан // Советский джаз: Проблемы. События. Мастера. – М., 1987. – С. 96-113.
3. Баташев А. Искусство джаза в музыкальной культуре // Советский джаз: Проблемы. События. Мастера. – М., 1987. – С. 80-96.
4. Денисов Э.В. Джаз и новая музыка / Э.В. Денисов // Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. – М.: Советский композитор, 1986. – С. 162-165.
5. Карягина А. Джазовый вокал. Практическое пособие для начинающих / А.Карягина. – СПб.: Планета музыки, 2011. – 48 с.
6. Коллиер Дж. Л. Становление джаза: попул.-ист. Очерк: пер. с англ. / Дж.Л. Коллиер. – М.: Радуга, 1984. – 389 с.
7. Медушевский В.В. Музыкальный стиль как семиотический объект / В.В. Медушевский // Советская музыка. – 1979. – №3. – С. 30-39
8. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке / Е.В. Назайкинский. – М.: ВЛАДОС, 2003. – 248 с.
9. Овчинников Е. Джаз как явление музыкального искусства: лекция по курсу «Массовые музыкальные жанры». – М., 1984. – 66 с.

REFERENCES

1. Adorno T.V. Legkaja muzyka / T.V. Adorno // Izbrannoe: sociologija muzyki. – M.: univer.kn., 1998. – Pp.27-41.
2. Barban E. Jesteticheskie granicy dzhaza / E. Barban // Sovetskij dzhaz: Problemy. Sobytiya. Mastera. – M., 1987. – Pp. 96-113.
3. Batashev A. Iskusstvo dzhaza v muzykal'noj kul'ture // Sovetskij dzhaz: Problemy. Sobytiya. Mastera. – M., 1987. – Pp. 80-96.
4. Denisov Je.V. Dzhaz i novaja muzyka / Je.V. Denisov // Sovremennaja muzyka i problemy jevoljucii kompozitorskoj tehniki. – M.: Sovetskij kompozitor, 1986. – Pp. 162-165.
5. Karjagina A. Dzhazovyj vokal. Prakticheskoe posobie dlja nachinajushhih / A.Karjagina. – Spb.: Planeta muzyki, 2011. – 48 p.
6. Kollier Dzh. L. Stanovlenie dzhaza: popul.-ist. Oчерk: per. s angl. / Dzh.L. Kollier. – M.: Raduga, 1984. – 389 p.
7. Medushevskij V.V. Muzykal'nyj stil' kak semioticheskij ob#ekt / V.V. Medushevskij // Sovetskaja muzyka. – 1979. – №3. – Pp. 30-39
8. Nazajkinskij E.V. Stil' i zhanr v muzyke / E.V. Nazajkinskij. – M.: VLADOS, 2003. – 248 p.
9. Ovchinnikov E. Dzhaz kak javlenie muzykal'nogo iskusstva: lekcija po kursu «Massovye muzykal'nye zhanry». – M., 1984. – 66 p.

Кифишина Оксана Анатольевна

кандидат исторических наук,

доцент кафедры теории и истории искусства

ФГАОУ ВО «Российский государственный гуманитарный университет»

e-mail: kifishinaoks@gmail.com

Швец Элина Григорьевна

кандидат педагогических наук, доцент,

заведующая кафедрой теории и истории искусства,

ФГАОУ ВО «Российский государственный гуманитарный университет»

e-mail: elina_shvets@mail.ru

Kifishina Oksana A.

Candidate of Historical Sciences,

Associate Professor of the Department of Theory and History of Art

Russian State Humanitarian University

Shvets Elina G.

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,

Head of the Department of Theory and History of Art,

Russian State Humanitarian University

ОБРАЗ ДВОРЦА ГАДЕСА И ПЕРСЕФОНЫ В АПУЛИЙСКОЙ ВАЗОПИСИ: МИСТИЧЕСКАЯ АРХИТЕКТУРА И КОНСТРУКТЫ ЭВКЛИДОВОЙ ГЕОМЕТРИИ

Аннотация. В эпоху поздней классики мастера южно-италийской вазописи Апулии обращаются к теме Загробного мира, которая была практически забыта вазописцами со времени поздней архаики. На краснофигурных вазах появляется новый визуальный элемент – дворец Гадеса в виде наиска, выполненного белой накладной краской. Этот новаторский архитектурный элемент, расположенный в центре композиции, связывают с Мастером Илиуперсиса из Тарента. Дворец Гадеса, изображённый как воплощение царства справедливости и порядка, был создан под влиянием орфико-пифагорейских учений, которые получили широкое распространение в Южной Италии в IV в. до н.э. Важную роль в развитии этих воззрений в Таренте сыграли выдающиеся личности, такие как стратег и философ Архит и поэт Зопир, которые следовали этим духовным традициям. Интерпретация их учений, реализованная в вазописи, нашла отражение в сериях монументальных краснофигурных ваз. В этих произведениях дворец Гадеса становится центром композиции и воплощает как мифологические символы, свойственные орфико-пифагорейской традиции, так и точные геометрические расчёты, характерные для пифагорейцев. Через использование продуманных архитектурных форм, апулийские мастера создают своеобразный мистический пейзаж, который не только символизирует загробное существование, но и передает идеи гармонии и космического порядка, важные для орфической философии. Этот подход позволил вазописцам не просто иллюстрировать загробный мир, но и предложить зрителям целостное понимание гармонии Вселенной.

Ключевые слова: эпоха поздней классики; вазопись; краснофигурные росписи; конструкт; пифагорейцы; иконография сюжета; теорема Пифагора.

THE IMAGE OF THE PALACE OF HADES AND PERSEPHONE IN APULIAN VASE PAINTING: MYSTICAL ARCHITECTURE AND CONSTRUCTS OF EUCLIDEAN GEOMETRY

Abstract. In the late Classical period, the masters of South Italian Apulian vase painting turned to the theme of the Underworld, which had been largely forgotten by vase painters since the late Archaic period. On red-figure vases, a new visual element appeared, namely, the palace of Hades, depicted as a naiskos and painted with a white overlay. This innovative architectural feature, placed at the center of the composition, is associated with the Pliupersis Painter from Tarentum. The palace of Hades, depicted as an embodiment of a realm of justice and order, was created under the influence of Orphic-Pythagorean teachings, which had gained wide popularity in Southern Italy by the 4th century BCE. Important figures, such as the strategist-statesman and philosopher Archytas and the poet Zopyrus, who followed these spiritual traditions, played a significant role in the development of these beliefs in Tarentum. Their teachings, reflected in vase painting, found expression in a series of monumental red-figure vases. In these works, the palace of Hades became the focal point of the composition, embodying both mythological symbols inherent to the Orphic-Pythagorean tradition and precise geometric calculations characteristic of the Pythagoreans. Through the use of well-considered architectural forms, Apulian masters created a unique mystical landscape that not only symbolizes the afterlife but also conveys ideas of harmony and cosmic order essential to Orphic philosophy. This approach allowed the vase painters not merely to illustrate the Underworld but also to offer viewers a holistic understanding of the Universe's harmony.

Keywords: late classical era; vase painting; red-figure paintings; construct; Pythagoreans; iconography of the plot; Pythagorean theorem.

Исследование орфизма – одного из мистических направлений в античной культовой практике – на протяжении XIX–XX вв. было интересной, но непростой темой, мало затронутой отечественной наукой.

Проблема предлагаемой исследовательской статьи – изображение орфической религиозно – мистической идиомы Загробного мира как царства Гадеса и применение пифагорейской геометрической формулы из «Начал» Евклида в вазописи взаимосвязаны и проиллюстрированы в росписях апулийских краснофигурных ваз.

В данной работе предлагается следующая гипотеза исследования: логика античного художника-вазописца в интерпретации сюжета, изображавшего образ дворца Гадеса и Персефоны, лежала через визуализацию мира мифо-ритуальных формул и выверенного расчета геометрии для изображения идеального мира, выраженного через понятный, легко читаемый архитектурный конструкт, иллюстрирующий мистическое пространство царства справедливости и порядка. Образ дворца Гадеса и Персефоны на росписях апулийских краснофигурных ваз был конструктом на основе чертежа к теореме Пифагора, устанавливающей соотношение между сторонами прямоугольного треугольника, где сумма квадратов длин катетов равна квадрату длины гипотенузы.

Новизна представленного материала состоит в следующем: выбранные образцы апулийских краснофигурных ваз будут рассмотрены при помощи традиционного иконографического, источниковедческого анализа и привлечения точных методов исследования в логике геометрической реконструкции. Графическая реконструкция будет выполнена инструментарием построений из арсенала эвклидовой геометрии. Посредством этого будет раскрыт эвристический потенциал структурного анализа графических росписей апулийских краснофигурных ваз на примере ряда аналитических иллюстраций.

Мы обратились к точным методам в искусствознании, чтобы подтвердить обоснованность и целесообразность использования художниками математических

инструментов для создания правдоподобных изображений мира. Для решения поставленной задачи мы опирались на выводы древнегреческого математика Евклида (ок. 300 г. до н.э.). Его труд «Начала», опиравшийся на работы поздне-классических философов-математиков, – платоников афинской Академии Евдокса и Теэтета и пифагорийца Архита Тарентского – в течение почти 2000 лет считался непреложной истиной в объяснении пространственных расчётов физического мира. Однако лишь в XIX в. было доказано, что аксиомы Евклида не являются универсальными и применимы не во всех случаях [Раушенбах, 1980].

Примечание 1. *Ряд исследователей 1-ой половины XX в. рассматривали трактат «Начала» Евклида как некую компиляцию математических трудов предшественников, но в наши дни ученые склонны говорить скорее о научном синтезе, на основе которого сделаны и новые открытия самим Евклидом [ван дер Варден, 1959, с. 11, 125; Пла-и-Каррера, 2015, с. 7-9.] Принято также связывать книги VIII и XI «Начал» непосредственно с Архитом Тарентским, причем ряд ученых обращают даже на некоторую тяжеловесность стиля изложения, характерную для этого прославленного друга и наставника Платона [ван дер Варден, 1959, с. 208–209].*

Использование точных методов в гуманитарных науках открывает новые возможности для более объективного и систематизированного подхода к исследованиям. Эти методы помогают выявлять скрытые закономерности, делать как качественные, так и количественные выводы, а также формулировать более точные и обоснованные аргументы в анализе [Искусство и точные науки, 1979]. Они также могут способствовать улучшению автоматического анализа визуальных художественных текстов, информационного поиска и других приложений в гуманитарной сфере. Использование точных методов в гуманитарных науках дает исследователям новые инструменты, аргументы и возможности. Этот подход способствует более глубокому пониманию текстов и культурных феноменов, а также стимулирует развитие и инновации в гуманитарной сфере.

Важное место среди исследований иконографии сюжета занимают работы, посвященные росписям южно-италийских ваз и, прежде всего, апулийских. Соответственно Т. Карпентер в своей обзорной статье *Пролегомен к изучению апулийских краснофигурных ваз* (2009) подытожил: «Термин «орфический» часто появляется в дискуссиях об апулийской образности. Изображения, вызывающие ассоциации с Дионисом или загробным миром часто относят к «диониссийско-орфическим мистериям», или к «диониссийско-орфическому учению», или к «орфической вере» или «орфическому мифу» [Carpenter, 2009, p. 34]. Причем, если в начале XX в. Дж. Хэррисон в своих «Пролегоменах к изучению греческой религии» стала привлекать апулийские вазы к анализу текстовых источников орфиков, обозначив два главных типа орфических мотивов, – космогонический с образом Эрота и эсхатологический с образом Загробного мира [Harrison, 1908, pp. IX–XI], – то теперь большинство специалистов (А. Барнабе, В. Буркерт, М. Уэст, М. Шмидт, и др.) анализируют именно последний [Уэст, <https://doi.org/10.1017/S0022278X09004811>; Bernabé, 2009; Burkert, 2006; Schmidt, 1975; Schmidt, 2000].

Образ Загробного мира был последовательно представлен росписями целого ряда монументальных апулийских краснофигурных ваз (высота – ок. 150 см.), напрямую связанных с погребальной тематикой, ведь большинство из них были найдены собственно в некрополях Тарента, Каноссы, Руво и др. Это и определило изначальную функцию расписной вазы Апулии как ритуального погребального дара. В настоящее время принято изучать все в комплексе – росписи апулийских ваз, поэмы и гимны, орфические папирусы, золотые таблицы орфиков, наконец. Причем первые, согласно исследованиям, М. Шмидт, не являются прямой иллюстрацией к орфической литературе [Schmidt, 1975, p. 129].

Скорее можно говорить о наборе неких устойчивых свернутых формул, завуалированный подтекст которых, судя по всему, раскрывается через метафоры в орфической литературе. Теперь все чаще ищут параллели между образом Загробного мира апулийских ваз и орфическими текстами, среди которых особое место занимают золотые таблицы с апелляциями к Персефоне и Вакху, найденные в 1960–1970-х гг. в погребениях IV–III вв. до н.э. – в гробнице Пеллины в Фессалии, в Фуриях и Гиппонионе в Южной Италии, а также на Сицилии и на Крите. Эти таблицы побудили вновь всерьез обратиться и к орфическим текстам, где отмечают своего рода инструкции, а вводная часть ряда таблиц выступает неким «путеводителем» по Загробному миру. В современных исследованиях в апулийских росписях принято отслеживать не только греческую погребальную традицию (вазы сопровождали урну с кремированным прахом), но и наследие местных итальянских культовых практик с погребением тела в позе сна (на спине на боку), как у япигов, например, [Corrente, 2014, pp. 168–185; Schmidt, 1975, pp. 18–19, 23–27]. Действительно, монументальные краснофигурные вазы – кратеры, амфоры, пелики, гидрии и лутрофоры – преимущественно были установлены у изголовья и у изножья, а также напротив лица умершего, если он был уложен на боку.

Вполне закономерно, что в среди апулийских ваз IV в. до н.э. в настоящее время выделена согласно сюжету «группа Загробного мира», около 20 сосудов, где представлено царство Гадеса и Персефоны с такими характерными атрибутами как трехгловый пес Цербер и «ужасы Аида» – *tá ἐν Αἴδου δεινά* – грозные судьи, жуткие демоны, как наказания грешников [Gebauer, 2012, s. 178; Lidner, 1988, s. 86]. Сразу же отметим, что этот образ имеет свою специфику. Он отличается и от гомеровских описаний Загробного мира – места мрачного, пустынного, где уныло бродят тени героев – *ἄμενεῖνὰ κάρηνα* (*Od.* X. 521, etc.), завидуя живущим рабам (*Od.* XI. 498–491), и от практики классической живописи Полигнота – речь идет о прославленной фреске в дельфийской Лесхе, известной по описанию Павсания (Paus. X. 28–31). Так, Загробный мир у Полигнота был представлен без чертогов и без его владык, но с демонами, проводящими волю Гадеса и Персефоны. Основные образы фрески были связаны со справедливым воздаянием: в левой части фрески под лодкой Харона оскорбленный отец душил сын-обидчика, а рядом наказывался храмовый грабитель, выше коршун терзал печень Тития и сидел Окн, обреченный плести бесконечную веревку, подъедаемую осликом сзади, прямо над лодкой Харона виднелся сине-черный демон Эврином; центр картины с границами в виде мирта Федры и ивы Орфея был отдан героям; на правой же стороне фрески были представлены кары – молодые и старые женщины, носящие воду дырявыми кувшинами (с подписью «непосвященные»), Сизиф с неподъемным камнем и вечно голодный, жаждущий Тантал в воде по грудь. Кроме того, из архаической и классической поэзии дошел образ нижнего мира как подземной области или Преисподней, – месте темном, смрадном и грязном, больше всего вызывающем ассоциации с болотом. Отсюда и название комедии Аристофана «Лягушки», сюжет которой повествует о *катабасисе* – нисхождении Диониса в Преисподнюю для выведения на Олимп души великого поэта, которым оказывается Софокл. В апулийской же «группе Загробного мира» в центре росписей – архитектурный образ, который окружают очень специфический набор из фигур богов, героев и демонов, понять который невозможно без привлечения анализа мифа и ритуала.

Дом Гадеса как некое архитектурное сооружение впервые начинают представлять в поздней архаике, в чернофигурной вазописии конца VI в. до н.э. Хотя у Гомера можно найти более ранние аналогии: так поэтом без дополнительных эпитетов назван просто «дом Гадеса / Аида»: *δομὴ ὈΑΐδαο* (*Ill.* XV. 251), *εἴς τ' ὈΑΐδαο δόμον* (*Od.* X. 491). Кроме того, есть и упоминание о «вратах Аида»: *πύλας ὈΑΐδος* (*Il.* V. 646; XXIII. 70). Об этих вратах, а также о чудовищном привратнике повествует и Гесиод в своей поэме о

происхождении богов «Теогонии», но при упоминании о царстве Гадеса, окруженным медными стенами, и его доме (или точнее домах) описание поэта все же больше сосредоточено на грозном стражнике, псе Кербере (Hes. *Theog.* 767–774):

Дворец-наиск, как характерный образ апулийской краснофигурной вазописи второй половины IV в. До н.э., это – интересный феномен в художественной и культурной жизни поздней классики. Действительно, на аверсах «группы Загробного мира» выделяется *наиск* – колонное здание, написанное фронтально белой накладной краской, включающее владык Преисподней, – дворец Гадеса и Персефоны. Дворец трактован, как правило, в виде фронтонного колонного строения без стен и с тронном внутри. Это в сущности простейшая стоечно-балочная конструкция: обычно, четыре ионические колонны с характерными волютными капителями опираются на стилобат, сами в свою очередь несут гладкую балку архитрава, часто дополненного фронтоном. Однако, выполнен такой наиск очень изысканно, с большим вниманием к деталям. И уже в этих деталях содержатся существенные отличия изображения дворца «группы Загробного мира» от наисков, изображенных на сосудах из более обширной группы «ваз с наисками».

Собственно, мотив наиска, судя по всему, был открыт в Таренте Мастером Илиуперсиса (370–350 гг. до н.э.) и вскоре был включен его учениками в излюбленную схему росписи ваз [Söldner, 2009, s. 35–36]. Отметим, что город Тарент в поздней классике стал важнейшим политическим и идейным центром южно-италийской Апулии, где среди прославленных граждан особое место заняли победоносный стратег, блестяще защищавший интересы тарентской аристократии, пифагореец Архит и автор орфических гимнов (например, «Покров», посвященный божественной ткачихе Персефоне) Зофир. Их идеи вышли далеко за пределы и Тарента, обогатив воображение местных мастеров-вазописцев и собственно Апулии [Burkert, 2006, s. 271, 290].

Неудивительно, что и в наше время ученые не прошли мимо такого нововведения в краснофигурной вазописи как наиск, – его роль в композиции, смысл, функции и даже место в системе декора уже длительное время, с начала XX в. и по настоящее время ставят все новые проблемы для дискуссий. Традиционно считалось, вслед за авторитетными немецкими учеными XX в. Р. Пагенстехером и Г. Ломанном, что наиски апулийской вазописи являлись отображением реальных погребальных сооружений, и что накладные краски передавали естественный цвет материала здания: белая – для мрамора, желтая для дерева и бронзы. Однако несколько лет назад первый тезис был подвергнут последовательной критике со стороны М. Зельднер, которая справедливо указала на то, что все построенные наиски относятся к более позднему времени, чем их вазописные образы, – самые ранние из них были возведены спустя поколение апулийских «ваз с наисками», а расцвет этой архитектуры приходится на 300 г. до н.э. и эпоху эллинизма, на то время, когда апулийская вазопись практически угасла [Söldner, 2009, s. 37–38]. Появилось даже интригующее предположение, что изображение архитектурных конструктов на апулийских вазах могли стать предшественниками аналогичных строительных решений, то есть иллюзорные образы, созданные вазописцами, вдохновили строителей в стремлении воплотить их в реальных постройках, после некоторого времени забвения. Однако более логичным кажется предположение, что архитектурная традиция, основанная на геометрических расчетах, была вновь актуализирована и востребована для решения строительных задач следующей эпохи (Рис. 1).

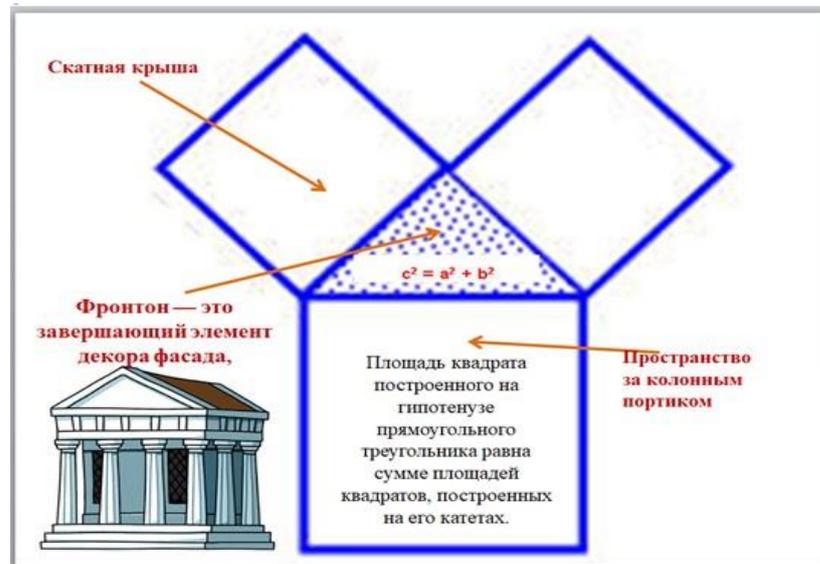


Рисунок 1. Конструкция здания античного храма, основанная на расчетах теоремы Пифагора.

Для самого простого доказательства теоремы Пифагора для прямоугольного треугольника нужно задать идеальные условия: пусть треугольник будет не только прямоугольным, но и равнобедренным. Есть основания полагать, что именно такой треугольник первоначально рассматривали математики древности.

Утверждение «квадрат, построенный на гипотенузе прямоугольного треугольника, равновелик сумме квадратов, построенных на его катетах» можно проиллюстрировать следующим рисунком-чертежом (Рис. 2).



Рисунок 2. Чертеж-схема архитектурных конструктов на апулийских вазах фасадной части и вида сбоку наиска – колонного здания с учетом пропорций чертежа теоремы Пифагора.

Чертог Преисподней – это самое впечатляющее новшество в апулийской иконографии Загробного мира. Скорее всего, он появляется под влиянием орфиков, золотые таблицы которых полны апелляций к Персефоне. В самом начале ряда орфических посланий можно найти некие путеводные отсылки, как на золотой таблице из Гиппиона: «во дворец Гадеса хорошо построенный» – εἰς ὉΑΐδαο δόμουσ εὐήρεασ (Hipp. 2; ср. Pet. 1). Здание на апулийских вазах представляет, несомненно, «хорошо построенный дворец» – крупный, с архитектурными деталями, прописанными тонкой кисточкой дополнительно к белой еще и желтой накладной краской, – он доминирует в центре композиции, представляющей царство Гадеса. При помощи ограниченных вариантов использованных красок, мастера создали иллюзию большего наличия цвета и донесли оттенки позолоты, играющей на мраморе и алебастре дворцового декора.

Как наиболее характерный вариант дворца можно рассматривать чертог Гадеса и Персефоны Мастера Дария, одного из первых корифеев Роскошного стиля Апулии. Его дворец-наиск, в сущности, организует всю композицию аверса волютного кратера из Национального Археологического музея Толедо 1994.19 точно так же, как если бы он возвышался на площади или среди естественного ландшафта. В этом дворце отражены достижения классики – строгая выверенность пропорций и сдержанность в декоре. Сам дворец-наиск на двухступенчатом стилобате с четырьмя ионическими колоннами, несущими антаблемент из слившегося воедино архитрава и фриза, дополненного карнизом с фронтоном, представлен в легком трехчетвертном развороте вправо. При этом его антаблемент немного запрокинут, так что видны поперечные балки архитрава. Сверху и по углам скатов фронтоны украшают ажурные пальметты акротерий и анфемии. Белый добавленный цвет здесь использован не только для изображения дворца, но и для изображения купели, расположенной справа, ниже дворца.

Программу росписи легко понять не только по характерным атрибутам персонажей, но и благодаря подписям [Bernabé, 2009, p. 36]. Слева у дворца изображен Дионис в окружении своей шумной свиты из менад и сатиров, опознаваемым по подписанным именам – Ойнопс (Винный), Персида и Ахета. Немного необычно то, что Дионис Мастера Дария торжественно пожимает левую руку Гадесу, восседающему во дворце на троне-дифросе, ведь десницей Владыка Загробного мира удерживает скипетр. Рядом с ним во дворце стоит и Персефона, божественная мать «трижды-рожденного» Диониса

Примечание 2. Согласно орфическому мифу «триждырожденный» Дионис был вначале сыном Персефоны и Зевса, убитым и съеденным Титанами, сердце которого удалось спасти Афине, передавшей его Зевсу для нового рождения. Зевс испепелил молнией Титанов за содеянное, а из его пепла были созданы люди, несущие в себе природу и Титанов и Диониса, которого они проглотили. Отметим, что спор о понятии «первородный грех» в учении орфиков остается довольно острым [Schmidt, 1975, p. 78–79]. В дальнейшем матерями Диониса были богиня Деметра и фиванская царица Семела [Безверхин, 2015, с. 10–13].

Справа у дворца, положив руку на ствол его внешней ионической колонны, стоит Гермес Писхопомп, проводник душ и вестник богов в трех мирах. От этой же колонны тянется цепь трехголового пса Кербера, занявшего свободное пространство внизу перед дворцом. Его поддразнивает маленький сатир с тимпаном в руке. Справа за Кербером изображены смертные родственники Диониса, жаждущие очищения, – Агава у купели, Пенфей и Актеон с оленьими рогами (как намек на домогательство Актеона к Семеле, матери Диониса). Таким образом, сюжет росписи Мастера Дария, представляет *катабасис*, т.е. нисхождение в Преисподнюю, известное еще из шумеро-вавилонской традиции, и вместе с тем этапы уже греческих дионисийских мистерий, задачей которых

которых ставилось избавление от вины, очищение или *катарсис*. В таких случаях Дионис-Вакх выступал гарантом катарсиса и *анабасиса* (выхода из Преисподней), о чем свидетельствует найденный археологами орфический золотой листик из Пеллины в форме плюща с текстами: εἰπτεῖ ἄ Φερσεφονναὶ σ' οἱ τι Βακκχιὸν ἄυφο; ἄ ελυσεν – «скажи Персефоне, что Вакхом самим ты освобожден» [Burkert, 2006, s. 52–53]. Соответственно современные ученые видят в этой сцене, иллюстрацию договора между Дионисом и владыками Загробного мира о прощении грехов инициированных мистов [Уэст <https>], оформленную, в общем-то, по принципам греческих декретов, где верхнюю часть документа, вырезанного на камне, украшал рельеф с пожатием рук богов-покровителей полисов. Здесь же в росписи вазы мистический договор заключается с царством Гадеса, поэтому образ владык Загробного мира – Гадеса и Персефоны – усиливается символом власти в виде трона-дифроса, помещенного внутрь дворца-наиска.

Наиболее убедительные варианты дворца-наиска представлены на двух вазах последователей Мастера Ликурга с изображением Орфея перед дворцом владык Преисподней. Таким можно считать изображение на «вазе Альтамуры» (Неаполь Н 3222/ Неаполь 81666) – это одна из первых vaz, на которую обратили внимание исследователи [Trendall, 1978, pl. 160, 2]. Найдена она была в Альтамуре уже сильно поврежденной и впоследствии была «зареставрирована» Хейдеманном, и ряд деталей теперь выглядят чуть ли не модерном [Harrison, 1908, p. 599; Lidner, 1988, s. 375]. В первую очередь, это относится к вынесенным вперед статуям кариатид – главному отличию этого эффектного дворца. Аканфовый декор полуколонн, на которых они установлены, выглядит избыточным (Рис. 3).

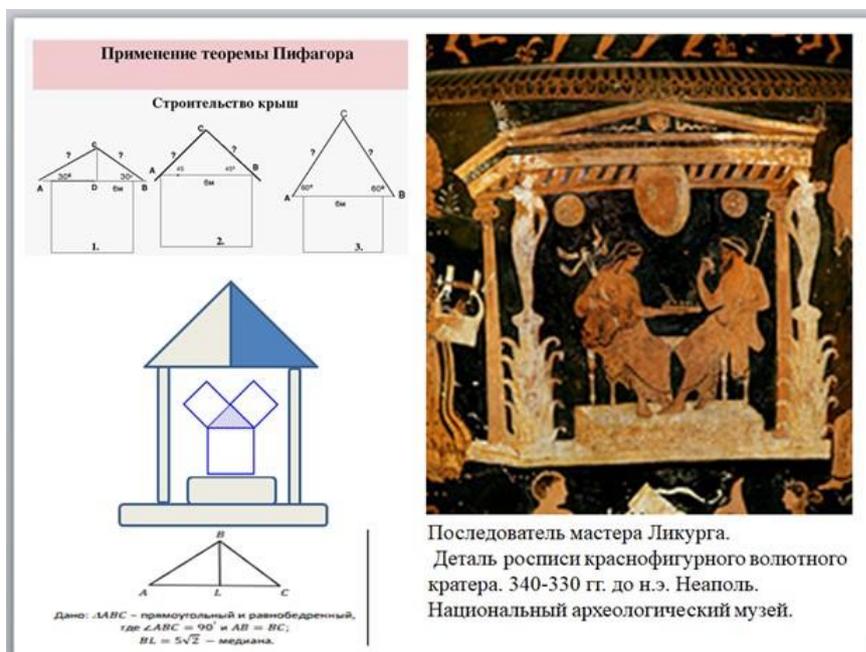


Рисунок 3. Чертеж-схема рисунка дворца-наиска на краснофигурном волютном кратере.

Чертеж-схема представляет экспозицию изображения, где художник использует достаточно низкую, но не критически опущенную к основанию конструкта, линию горизонта для оптического построения дворца-наиска в иллюзорном пространстве. Такая линия горизонта предлагает зрителю позицию восприятия изображения несколько снизу

вверх. Конструкция находится в абстрактном пространстве, в достаточно комфортной позиции для прочтения визуального текста зрителем.

Позы статуй обнаженных девушек, патетически прижимающих одну из рук к груди, кажутся слишком манерными для стандартов классики. Однако, подвешенные по потолку диски сомнений не вызывают. В остальном, дворец-наиск выглядит достаточно аутентично при сопоставлении с другими. У него небольшой стилобат, на заднем плане – две ионические колонны с капителями, украшенными завитками волют, имеется также полноценный антаблемент с архитравом (причем видны и продольные и поперечные балки), фризом и карнизом. Венчает эту роскошную стоечно-балочную конструкцию фронтон с анфемиями по углам, и даже Горогонейон в центре треугольного проема. Также по новой традиции Апулии представлены Гадес и Пресефона, восседающие во дворце на троне, установленном на высоком постаменте. Слева перед царственной четой музицирует Орфей в длинных одеждах фракийского жреца. Это знаковый герой «орфических ваз». Согласно общеизвестному мифу, Орфей, спустившись в Преисподнюю за своей безвременно умершей женой Эвридикой, смог очаровать своим пением и игрой на лире ее владык и поучил награду – душу Эвридики, которую он должен был вывести, не оглядываясь назад, но не смог выполнить это условие и опять потерял ее. Правда здесь, как и на других орфических вазах, Эвридика не изображена. Орфея в подобном контексте принято рассматривать как медиатора и защитника для душ мистов, живших по правилам ὄρφικος βίος, а потому освобожденных от «ужасов Аида».

На другой вазе последователя Мастера Ликурга с аналогичной сценой (Карлсруэ В4) между перебирающим струны Орфеем и Персефоной на троне, обращенной к стоящему справа Гадесу, внутри дворца-наиска стоит богиня колдовства Геката с двумя пылающими факелами в руках. Один из них она, вытянув руку, держит перед Орфеем, освещая ему путь в Преисподней. Эти факелы также заставляют обратить внимание на сфинксов в убранстве дворца – два сфинкса помещены на ионические капители передних колонн, и еще два небольших сфинкса украшают изголовье трона-дифроса Персефоны. На обоих кратерах мы находим также многочисленные персонификации и героев, повторяемые затем в аналогичных вазах лишь с небольшими вариациями в общей схеме. Слева сверху, за Орфеем изображена сидящая Мегара, первая жена Геракла, и юные Гераклиды рядом с ней – намек на вину Геракла в их убийстве, и необходимость катарсиса [Schmidt, 1975, p. 127–128]. Сам же Геракл, здесь и на трети остальных ваз «группы Загробного мира», представлен в новой апулийской манере как безбородый юноша, укрощающий трехголового Кербера внизу, перед дворцом [Heering, 1987, s. 162, 178]. Здесь же изображена и Эриния. Правда, ее плеть замерла, а она словно застыла под чарами музыки Орфея. Справа в зоне антаблемента дворца изображены осужденные за попытку похищения жен Тесей (Елены) и Перифой (Персефоны), – согласно эпосу Περίθου κατάβασις 11 подвиг Геракла завершился выведением не только Кербера, но и прославленных героев [Heering, 1987, s. 277–279; Smallwood, 1990, p. 121]. Неудивительно, что в последнее время этот сюжет стали трактовать как выше упомянутый *анабасис* – выход из Преисподней. Однако, на настоящий день ученые все еще не определились с вектором этого выхода: одни склонны видеть исход в прибежище блаженных Загробного мира – Элизиум, другие – в реинкарнацию [Söldner, 2009, s. 86].

Наиболее полно – практически *град подземный* – с такой характерной деталью Загробного мира как Элизиум, его символом-знаком, можно увидеть на волютном кратере из Каноссы, в честь росписи которого и был назван его мастер [Harrison, 1908, p. 600, 605–606; Lidner, 1988, s. 386; Trendall, 1989, p. 90]. Здесь представлена самая детальная трактовка Загробного мира (Мюнхен 3297), причем трактовка орфическая. Великолепный шестиколонный дворец-наиск с Гадесом на троне-дифросе и стоящей слева Персефоной

изображен в центре композиции. Слева у дворца Гадеса и Персефоны изображен Орфей. Представлено, будто он подходит к дворцу, музицируя (Рис. 4).

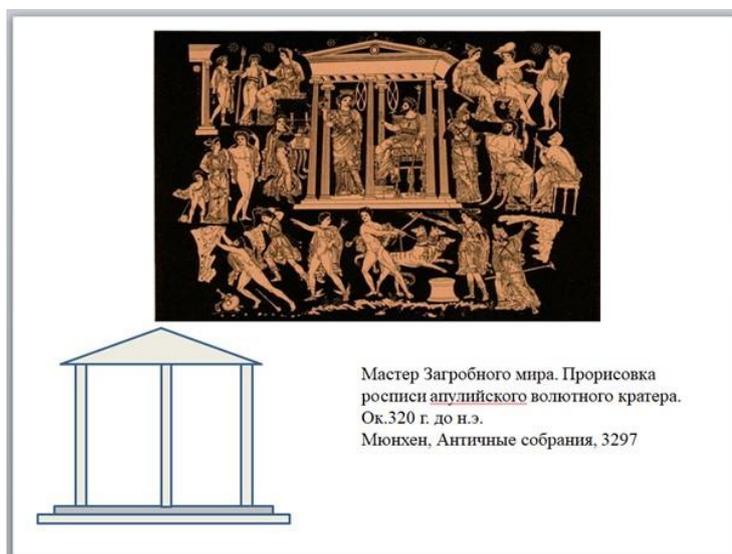


Рисунок 4. Чертеж-схема построения конструкта дворца-наиска.

Посредством построения чертежа-схемы мы видим, что художник использует низкую линию горизонта критически опущенную к основанию конструкта для оптического фокуса построения дворца-наиска. Низкая линия горизонта ставит зрителя в позицию восприятия изображения снизу вверх, оптический эффект его парения над взглядом зрителя очень убедителен. Конструкция дворца-наиска изображена в абстрактном пространстве и в чуть приподнятой позиции для прочтения визуального текста зрителем, стоящем как бы под изображением.

Помещенная слева за Орфеем, семья мистов занимает в особое центральное место в пространственной структуре, созданной мастером Загробного мира. В композиции дворец позволяет передать глубину пространства, разделяя его на три разноудаленных плана. На переднем плане, в самой нижней части под дворцом изображены грешники, фланкирующие эту зону, – Тантал в царском одеянии и фракийском колпаке и Сизиф с надзирающей за ним безжалостной Ананке (Неизбежность), первородной богини судьбы, в иконографии которой (змеи в волосах) находят сходство с Эринниями (= Эвменидами) (Orph. Theog. fr. 54; Argon. fr. 12), однако в аналогичной сцене на кратере из Неаполя N 3222 есть подпись ANANKE. В самом центре этой зоны страданий находится Гермес Психопомп (Проводник душ) и Геракл с трехголовым Кербером на цепи, занявшие добрую треть переднего плана так же, как и в работах последователей мастера Ликурга.. Перед Кербером стоит Геката с двумя горящими факелами. Считается, что, как и Гермес, богиня-колдунья помогает Гераклу, но здесь она также и преграждает путь к отчаявшемуся от голода и жажды Танталу. Тем самым демонстрируется, что одни герои могут надеяться на избавление от «ужасов Гадеса», а другие нет.

Второй план доминирует в композиции благодаря дворцу. И напротив мистов и Орфея, по другую сторону от дворца в зоне колоннады помещены судьи Загробного мира – восседающие на тронах Эак, Минос и стоящий перед ними Радамант во фригийском колпаке Объемный фронтонный дворец с шестью ионическими колоннами выполненный в самом центре выпуклости тулова кратера белым цветом, что позволяет визуально усилить впечатление пространственной глубины, скрывает переход от близкого

переднего плана к едва намеченному заднему. И вот там справа сверху изображены юноши – Тесей и Перифой, а перед ними восседает с мечом в руке Дике (Справедливость). Юноши не выглядят измученными страданиями, прерванными музыкой Орфея, скорее они ждут помощи Геракла для своего анабасиса.

Дополняет эту явно орфическую программу замечательная деталь, находящаяся на заднем плане слева от дворца, которой нет в других аналогичных композициях. Здесь это дополнительный отдельный архитектурный элемент в общей картине Загробного мира, – портик, выделенный, как и дворец-наиск, белой накладной краской. Портик написан с использованием такого архаического приема как вид сбоку: на стилобат своей базой опирается стройная ионическая колонна с волютной капителью, несущая антаблемент без фронтона. Обозначает ли этот портик вход в царство Аида, или у него другие функции, остается только догадываться. Хотя выглядит очень заманчивым, связать его с портиками-пропилонами чернофигурных ваз, рассмотренных выше. Этот портик находится в вышней зоне дворца-наиска. Перед ним восседает Мегара, рядом стоят юные Гераклиды. И вполне возможно также, что портик обозначает вход в Элизиум, на «блаженные луга Персефоны», предназначенные для избранных. Он отделен, как мы видим от Кербера. Чудовищный пес мастера Загробного мира как и в работах последователей мастера Ликурга, находится внизу под (соответственно перед) дворцом-наиском. Таким образом, не только образ Преисподней, но и традиционный 11 подвиг Геракла представлен здесь в новой орфической трактовке поиска катарсиса и анабасиса. То есть вся композиция этой сложной росписи должна была представить Загробный мир как царство справедливости уже не только с царским дворцом как символом власти и собственно государственности, но и с такими характерными маркерами орфизма как поиск праведности, надежды на справедливый суд и неизбежное наказание порока.

Существенным дополнением к образной программе орфиков можно считать роспись апулийского кратера круга Мастера Балтимора из Эрмитажа Б. 1717. Так же как и на рассмотренных выше орфических вазах и здесь в центре тулова вазы находится дворец-наиск с Гадесом на троне-дифросе, которого фланкируют стоящие Персефона (слева) и Гермес (справа) [Lidner, 1988, s. 385]. Дворец-наиск здесь несколько отличается. Он представлен в виде ионического четырехколонного здания, трактованного в трехчетвертном развороте, но при этом выглядящем практически фронтально. Догадаться об объемном решении позволяют фигуры Персефоны и Гермеса, стоящие меж боковых колонн. Они развернуты к Гадесу и собой замыкают пространство дворца, отделяя его от окружения извне. По сравнению с другими этот дворец выглядит простовато. У него основательный цоколь, украшенный рельефом из ряда дисков, опирающаяся на него ионическая колоннада, на которой покоится антаблемент в виде гладкого белого фриза без фронтона. Единственным декором этого антаблемента являются плохо сохранившиеся пальметтные анфемии по углам плоской крыши.

Но этим особенности росписи кратера не ограничиваются. В верхнем правом углу композиции представлены Адонис и Афродита, между которыми парит Эрот. Обычными традициями олимпийского культа этого не объяснить. Но если прибегнуть к мифоритуальному анализу, то окажется, что противостояние между Афродитой и Персефой в их борьбе из-за Адониса имеет более древний шумеро-аккадский аналог – нисхождение Инанны-Иштар в Преисподнюю и ее противостояние с сестрой Эрешкигал, владычицей Загробного мира, в результате которого по шумерскому принципу «за голову голову» вместо Инанны-Иштар в Загробный мир ушел Думузи-Таммуз, древневосточный предшественник Адониса (имя которого по существу – это эпikleза, означающая «господь»). Но этим особенности росписи не исчерпываются. Угрожающая плетью грешникам Ананке в леопардовой шкуре и с шипящими змеями в

волосах, здесь чинно восседает перед юношей в правом верхнем углу. Ее образ трактуется вазописцем в духе той версии мифа, где она является дочерью Афродиты-Урании.

На примере чертежа-схемы мы видим, что изображена антитеза конструкта, построенного с учетом применения расчетов теоремы Пифагора. Такая архитектурная конструкция состоит только из несущих элементов – колонн и несомых перекрытий. Изображение упрощенной конструкции позволяет говорить о том, что художники-вазописцы изображали не абстрактные конструкты, а образцы, которые могли видеть в храмовой и погребальной архитектуре и скульптуре.

Художник использует две экспозиции практически перспективного построения нарисованного архитектурного конструкта: низкую линию горизонта критически опущенную к основанию конструкта для оптического фокуса построения дворца-наиска и высокую линию горизонта. Низкая линия горизонта ставит зрителя в позицию восприятия изображения снизу вверх, оптический эффект его парения над взглядом зрителя очень убедителен. Высокая линия горизонта несколько уравнивает и утяжеляет экспозицию взгляда зрителя. Это ошибка мастера-ремесленника или сознательный прием для создания большей убедительности и образа дворца-наиска? Конструкция дворца-наиска изображена на апулийском волютном кратере в условном абстрактном пространстве (Рис. 5).

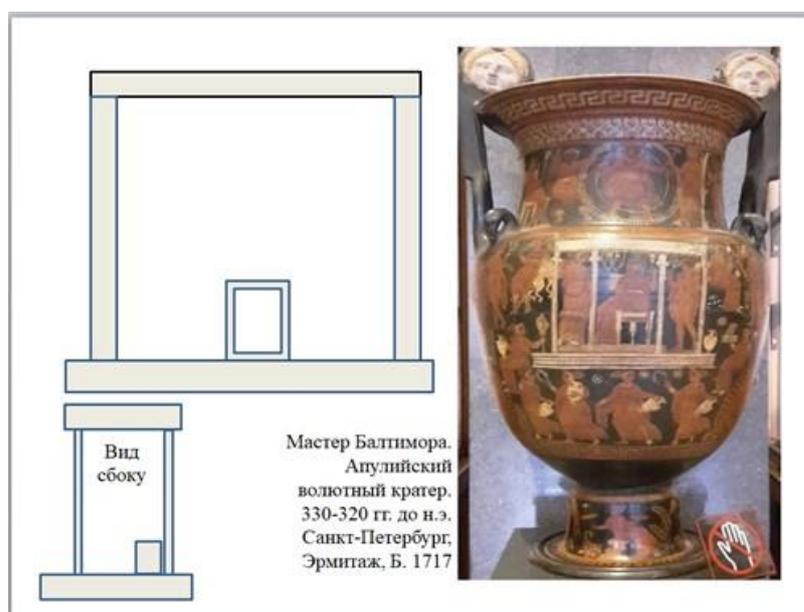


Рисунок 5. Чертеж-схема изображения построения конструкта дворца-наиска без фронтона. Это антитеза конструкта, построенного с учетом теоремы Пифагора.

Непосредственно под наиском изображены шесть женщин. Это – Danaids (или Beldids) утвердившиеся среди *imago inferorum orphicum*, они были представлены и на двух кратерах последователей мастера Ликурга), – также как и абстрактные непосвященные фрески Полигнота, и здесь женщины безуспешно пытаются наполнить пифос дырявыми сосудами.

Примечание 3. Овидий, например, именует Данаид Белидами, по их деду Белу. В своих «Пролегоменах к изучению греческой религии» Дж. Хэррисон посвятила эволюции этого образа основательный заключительный параграф XI главы «Орфическая эсхатология», обозначив Данаид как изначально водных нимф Аргоса, связанных с катарсисом в Лернах (от скверны убийства, в первую очередь), а их дальнейшее

наказание было определено воинствующую девственность. Кроме того, ношение воды в дырчатых сосудах или решете, согласно выводам исследовательницы, было наследием ритуалов более давней традиции [Harrison, 1908, p. 613–623].

Однако вазописные Данаиды изображены нарядными, изысканно причесанными по поздне-классической моде, с богатыми украшениями. И образ наказания бесплодным трудом, повторяющийся от вазы к вазе, выглядит уже не слишком тягостным. Как М. Шмидт указывает, Данаиды демонстрируют мало рвения в своем нелегком труде, как будто надеются быть освобожденными вскоре [Schmidt, 1975, p. 123–125]. Роспись шейки кратера напрямую продолжает роспись тулова (уникальный случай), представляя неблагодарного Иксиона, отца кентавров, привязанного Эриннией к огненному колесу в наказание за попытку соблазнить Геру [Bernabé, 2009, p. 109]. Большой апулийский кратер Мастера Балтимора также передает образ Загробного мира как царство справедливости и космического порядка под управлением Персефоны и Гадеса, которые здесь обозначены как гаранты миропорядка, регулирующие его через основополагающие законы брака. Но в этом случае представлена картина, доносящая лишь некоторые аспекты устройства «града подземного» орфиков.

По своему Данаиды включены в роспись волютного кратера Мастера Белого Саккоса из Античного собрания Киля В 585, где запечатлен очередной сюжет Загробного мира с четырех колонным дворцом-наиском. Само здание, написанное в трехчетвертном развороте влево, выглядит подвесной беседкой: полоса стилобата своей толщиной близка ионическим колоннам, изящным, но выглядящим несколько хрупкими для массивного антаблемента с фронтоном, украшенным анфемиями. К тому же, как и у многих других дворцов-наисков, и здесь антаблемент слегка запрокинут.

Для передачи глубины пространства наиск представлен в трех-четвертном развороте с низко опущенной линией горизонта, так что теперь видны все его колонны. Если в эпоху поздней архаики в архитектуре Древней Греции предпочитали дорический ордер, что отразилось в вазописном портике-пропилоне Преисподней, то в позднеклассической Апулии дворец-наиск украшают ионические колонны, соответственно архитектурным предпочтениям этого времени. Художник использует низкую и высокую линию горизонта, что определяет позицию взгляда зрителя снизу вверх (Рис. 6).

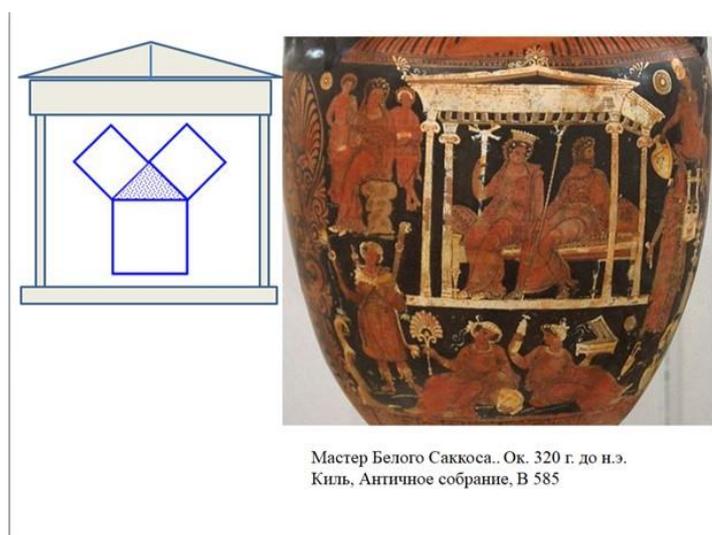


Рисунок 6 Чертеж-схема рисунка дворца-наиска на тулове Белого Саккоса.

Ощущение образа беседки, подвешенной на невидимых цепях, усиливает вытянутый как скамья трон, на котором восседает божественная чета. В левой части изображены Мегара с Гераклидами, а ниже как их страж Геката с двумя зажженными факелами [Lidner, 1988, s. 385]. Однако головы владык на этот раз слегка повернуты вправо, там на некотором отдалении от дворца находится Орфей с лирой в правой руке и свитком в левой. Это особенная трактовка. Кажется, будто Орфей отходит от дворца. Над ним и как бы позади его сидит Данаида с кувшином. Еще две Данаиды сидят внизу под дворцом, оставив свои кувшины. Они перебирают женские сокровища: у одной из них в руке пальметтное опахало, у другой лекиф для ароматов и раскрытый ларец. Они представлены красивыми и нарядными женщинами в драгоценностях, их темнокудрые головки украшены кекрикефалами. И они не выглядят обремененными своим наказанием. Возникает впечатление, словно они, прихорашиваясь, ждут кого-то. И единственный юноша, который мог бы здесь к ним подойти, – это Орфей. С учетом третьей Данаиды, расположенной позади него, получается, что он уже в их кругу. И здесь можно вспомнить наблюдение Дж. Хэррисон о том, что изначально Данаиды, занявшие место в апулийской вазописи «непосвященных» Полигнота, – это водные нимфы Аргоса, установившие первые очищения у Лернейского озера и обучившие пеласгов священным обрядам Деметры, Фесмофориям. Но в дальнейшем, из-за отказа от брака (всех кроме Гипермнестры и Амимоны), их обряды очищения стали бесполезными [Harrison, 1908, p. 619–622]. Однако если вспомнить, что у Еврипида сын Тесея Ипполит представлен девственником и орфиком (Eur. *Hipp.* 948–957), и если (с мифоритуальной точки зрения) все 50 сестер – это единое целое, то хоровод Орфея и Данаид выглядит вполне закономерным, а Орфей становится защитником безбрачных, их шансом на избавление.

Итак, как можно видеть, на всех рассмотренных вазах дворец-наиск как архитектурный образ – это отдельный и законченный объект, структурирующий Загробный мир идейно и композиционно. Белый цвет здесь показателен: с самого становления чернолаковой вазописи, им подчеркивали особо значимые, священные детали, помимо возможности убедительнее передать мрамор дворцовой колоннады. Белый дворец-наиск Загробного мира становится провозвестником нового мировосприятия орфиков, переосмысливших традиционные представления о жизни и смерти и попытавшихся привнести гармонию и порядок в зыбкий мир inferнального (Рис. 7).



Рисунок 7. Чертеж к теореме Пифагора и образ Дворца-наиска как архитектурного конструкта в сюжетах вазописи.

Иконография Загробного мира в сочетании со спецификой орфических трактовок традиционных мифов и их собственной космогонией ставят исследователей перед настоятельной необходимостью привлечения литературных данных орфиков. При этом в апулийской вазописи мы не находим явных иллюстраций орфических текстов, скорее мы встречаем метафоры, которые можно понять после подбора аналогий и сопоставлений. Так, орфические тексты настоятельно советуют помнить об «ужасах Аида», утверждая об одинаковой гибельности грехов (ἀμαρτίες), безверия и неразумия (P. Derveni Col. V.3). Соответственно росписи апулийских ваз наглядно напоминают о них. Согласно логике орфиков на вазах последовательно представлены и грозные законодатели – Ананке и Дике, судьи Загробного мира – Радамант, Эак и Минос (или как вариант Триптолем), и выразители их решений – Эриннии. Образ власти, гарантирующей устойчивый миропорядок, теперь доносится через супружескую чету владык, изображаемых во дворце. Тот факт, что в Южной Италии IV в. до н.э. сложилась путем синтеза греческой и местной традиций особая иконография Загробного мира как «града подземного» свидетельствует и трактовка ряда образов, часто отличных от архаических и раннеклассических версий. А вот трактовка его центра как дворца, в виде наиска, представленного согласно пифагорейской традиции как архитектурный конструкт, более чем вероятно, стала влиянием веяний поздне-классического Тарента с его политическим и идейным лидером математиком-пифагорейцем Архетом (“*mares et terrae numeroque carentis arenae mensorem cohibent*”; «морям, и землям, и число необъятное пескам меры определившим»), согласно посвященной ему Горацием оде: *Hor. Carm. I, 28*), влияние которого не только на Южную Италию, но и на Республиканский Рим трудно переоценить [Burkert, 2006, s. 290].

Подводя итоги небольшого исследования, посвященного интерпретации образа Дворца-наиска в вазописи, мы нашли подтверждение выдвинутой гипотезе о том, что логика древнегреческих художников-вазописцев при иллюстрировании сюжетов, изображавших дворец Гадеса и Персефоны, заключалась в визуализации мира на основе формул и точного геометрического расчета из арсенала геометрии Евклида. Образ дворца Гадеса и Персефоны изображенный как понятный, легко читаемый архитектурный конструкт, организует мистическое пространство царства справедливости и порядка в сюжете изображения Загробного мира на апулийских краснофигурных вазах. Расчет конструкта дворца Гадеса и Персефоны был привязан к чертежу, иллюстрирующему теорему Пифагора, с установленным соотношением между сторонами прямоугольного треугольника, где сумма квадратов длин катетов равна квадрату длины гипотенузы. Мир математического порядка был логично связан с миром мистического идеального пространства царства справедливости.

Конструкт мистической архитектуры образа дворца Гадеса и Персефоны на рисунках апулийских краснофигурных ваз и расчеты на основе Евклидовой геометрии для изображения архитектурной конструкции оказались последовательно и органично связаны между собой в вазописи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Безверхин А.С. Генезис и структура орфического мистериального культа // Вестник Бурятского государственного университета. 2015. № 6А. С. 10–14.
2. Ван дер Варден Б.Л. Пробуждающаяся наука. Математика древнего Египта, Вавилона и Греции / пер. с голл. Н.И. Веселовского. М.: ГИФМЛ, 1959. 460 с.
3. Искусство и точные науки. М.: Наука, 1979. 295 с.
4. Пла-и-Каррера Х. Трехмерный мир. Евклид. Геометрия / Наука. Величайшие теории: Вып. 14. М.: Де Агостини, 2015. 168 с.

5. Раушенбах Б.В. Пространственные построения в живописи: Очерк основных методов. М.: Наука, 1980. 288 с
6. Уэст М. Орфические поэмы / пер. с англ. А.С. Кузнецовой, Е.В. Афонасина. URL: https://vk.com/doc239623_32681057?hash=wZRIeFUBu00CtN0z39sm3AINFWS3Fdm0GF360UzLULg&dl=BYE0CNT2b6hZ6phK3NKBIRWBpFdDXdJKWaJ4J1MkqJX [дата обращения: 22.12.2024].
7. Bernabé A. *Imago Inferorum Orphica* // *Mystic Cults in Magna Graecia*. Austin, TX: University of Texas Press, 2009. Pp. 95–130.
8. Burkert W. *Kleine Schriften III* // *Mystica, Orphica, Pythagorica*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006. P. 37–46.
9. Carpenter T.H. Prolegomenon to the Study of Apulian Red-Figure Pottery // *American Journal of Archeology*. 2009. No. 1. Vol. 113. Pp. 27–36.
10. Corrente M. *Red-Figure Vases in Fourth-Century B.C.E. Canosa: Images, Assemblages, and the Creation of Social Hierarchy* // *The Italic People of Ancient Apulia. New Evidence from Pottery for Workshops, Markets, and Customs*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2014. Pp. 168–185.
11. Edmonds R.G. *Who Are You? Mythic Narrative and Identity in the "Orphic" Gold Tablets* // *Mystic Cults in Magna Graecia*. Austin, TX: University of Texas Press, 2009. Pp. 73–94.
12. Gebauer J. *Die Unterwelt – Das Reich des Hades* // *Die Unsterblichen Götter Griechenlands*. München: s.l., 2012. Pp. 273–279.
13. Harrison J.E. *Prolegomena to the Study of Greek Religion*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1908. 682 p.
14. Heering K. *Das Heraklesbild auf apulischen Vasen. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktortitels der Philosophie an der Westfälischen-Wilhelms-Universität zu Münster*. Münster: Universität zu Münster Verlag, 1987. 289 p.
15. Lidner R. *Hades* // *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*. Bd. IV. Zürich-München: Artemis Verlag, 1988. Pp. 371–394.
16. Schmidt M. *Aufbruch oder Verharren in der Unterwelt? Nochmals zu den apulischen Vasenbildern mit Darstellung des Hades* // *Antike Kunst*. 2000. Vol. 43. Pp. 86–99.
17. Schmidt M. *Orfeo e orfismo nella pittura vascolare italiota* // *Orfismo in Magna Grecia. Atti del Quattordicesimo Convegno di Studi sulla Magna Grecia, Taranto, 6–10 ottobre 1974*. Napoli: Arte Tipografica Napoli, 1975. Pp. 105–137.
18. Smallwood V. *Herakles and Kerberos (Labour XI)* // *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*. Bd. V. Zürich-München: Artemis Verlag, 1989. Pp. 85–100
19. Smoll A. *Pots, Peoples, and Places in Fourth-Century B.C.E. Apulia* // *The Italic People of Ancient Apulia. New Evidence from Pottery for Workshops, Markets, and Customs*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2014. Pp. 13–35.
20. Söldner M. *Naiskoi für Menschen. Eine heroisierende Fiction im unteritalischen Vasenbild* // *Mensch – Heros – Gott. Weltenwürfe und Lebensmodelle im Mythos der Vormoderne*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2009. Pp. 35–51
21. Trendall A.D. *Red Figure Vases of South Italy and Sicily*. London: Thames and Hudson, 1989. 288 p.
22. Trendall A.D., Cambitoglou A. *The Red-Figured Vases of Apulia. Vol. I, Early and Middle Apulian*. Oxford, UK: Clarendon University Press, 1978. 442 p.

REFERENCES

1. Bezverhin A.S. *Genezis i struktura orficheskogo misterial'nogo kul'ta* // *Vestnik Burjatskogo gosudarstvennogo universiteta*. 2015. № 6A. Pp. 10–14.
2. Van der Varden B.L. *Probuzhdajushhajasja nauka. Matematika drevnego Egipta, Vavilona i Grecii* / per. s goll. N.I. Veselovskogo. M.: GIFML, 1959. 460 p.

3. *Iskusstvo i tochnye nauki*. M.: Nauka, 1979. 295 p.
4. Pla-i-Karrera H. *Trehmernyj mir. Evklid. Geometrija* / Nauka. Velichajshie teorii: Vyp. 14. M.: De Agostini, 2015. 168 p.
5. Raushenbah B.V. *Prostranstvennye postroenija v zhivopisi: Ocherk osnovnyh metodov*. M.: Nauka, 1980. 288 p.
6. Ujest M. *Orficheskie pojemy* / per. s angl. A.S. Kuznecovoj, E.V. Afonasina. URL: https://vk.com/doc239623_32681057?hash=wZRiEfUBu00CtN0z39sm3AINFWS3Fdm0GF360UzLULg&dl=BYE0CNT2b6hZ6phK3NKBIRWBpFdDXdJKWaJ4J1MkqJX [data obrashhenija: 22.12.2024]
7. Bernabé A. *Imago Inferorum Orphica // Mystic Cults in Magna Graecia*. Austin, TX: University of Texas Press, 2009. Pp. 95–130.
8. Burkert W. *Kleine Schriften III // Mystica, Orphica, Pythagorica*. Goettingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006. Pp. 37–46.
9. Carpenter T.H. *Prolegomenon to the Study of Apulian Red-Figure Pottery // American Journal of Archeology*. 2009. No. 1. Vol. 113. Pp. 27–36.
10. Corrente M. *Red-Figure Vases in Fourth-Century B.C.E. Canosa: Images, Assemblages, and the Creation of Social Hierarchy // The Italic People of Ancient Apulia. New Evidence from Pottery for Workshops, Markets, and Customs*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2014. Pp. 168–185.
11. Edmonds R.G. *Who Are You? Mythic Narrative and Identity in the "Orphic" Gold Tablets // Mystic Cults in Magna Graecia*. Austin, TX: University of Texas Press, 2009. P. 73–94.
12. Gebauer J. *Die Unterwelt – Das Reich des Hades // Die Unsterblichen Götter Griechenlands*. München: s.l., 2012. Pp. 273–279.
13. Harrison J.E. *Prolegomena to the Study of Greek Religion*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1908. 682 p.
14. Heering K. *Das Heraklesbild auf apulischen Vasen. Inauguraf-Dissertation zur Erlangung des Doktordrades der Philosophie an der Westfälischen-Wilhelmis-Universität zu Münster*. Münster: Universität zu Münster Verlag, 1987. 289 p.
15. Lidner R. *Hades // Lexicon Iconogaphicum Mythologiae Classicae (LIMC)*. Bd. IV. Zürich-München: Artemis Verlag, 1988. Pp. 371–394.
16. Schmidt M. *Aufbruch oder Verharren in der Unterwelt? Nochmals zu den apulischen Vasenbildern mit Darstellung des Hades // Antike Kunst*. 2000. Vol. 43. Pp. 86–99.
17. Schmidt M. *Orfeo e orfismo nella pittura vascolare italiota // Orfismo in Magna Grecia. Atti del Quattordicesimo Convegno di Studi sulla Magma Grecia, Taranto, 6–10 ottobre 1974*. Napoli: Arte Tipografica Napoli, 1975. Pp. 105–137.
18. Smallwood V. *Herakles and Kerberos (Labour XI) // Lexicon Iconogaphicum Mythologiae Classicae (LIMC)*. Bd. V. Zürich-München: Artemis Verlag, 1989. Pp. 85–100
19. Smoll A. *Pots, Peoples, and Places in Fourth-Century B.C.E. Apulia // The Italic People of Ancient Apulia. New Evidence from Pottery for Workshops, Markets, and Customs*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2014. Pp. 13–35.
20. Söldner M. *Naiskoi für Menschen. Eine heroisierende Fiction im unteritalischen Vasenbild // Mensch – Heros – Gott. Weltenwürfe und Lebensmodelle im Mythos der Vormoderne*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2009. Pp. 35–51
21. Trendall A.D. *Red Figure Vases of South Italy and Sicily*. London: Thames and Hudson, 1989. 288 p.
22. Trendall A.D., Cambitoglou A. *The Red-Figured Vases of Apulia. Vol. I, Early and Middle Apulian*. Oxford, UK: Clarendon University Press, 1978. 442 p.

Цай Ицин

аспирант

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

e-mail: 1148655712@qq.com

Cai Yiqing

graduate student

The Herzen State Pedagogical University

ИСТОРИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ И ВЛИЯНИЕ САКСОФОНА В ДЖАЗОВОЙ МУЗЫКЕ XX ВЕКА

Аннотация. В этой статье проводится глубокий анализ исторического развития саксофона и его влияния на джазовую музыку XX века. Автор исследует возникновение и распространение саксофона, а также раскрывает причины, по которым этот инструмент стал доминирующим в джазовом исполнительстве. Исследуется, как саксофон, будучи сравнительно новым музыкальным инструментом, постепенно завоевывал популярность среди джазовых исполнителей. Особое внимание уделяется выдающимся джазовым музыкантам, таким как Сидни Беше, Коулмен Хокинс, Лестер Янг и Чарли Паркер, которые сыграли ключевую роль в развитии саксофонного стиля в джазе. Также в данной статье автором изучены определенные черты, которые присущи звучанию саксофона и влиянию данного своеобразия на развитие джазовой музыки. Особый акцент сделан на характеристику принятия исполнительства в джазовом стиле в сфере академической среды обучения игре на саксофоне.

Ключевые слова: саксофон, саксофонное исполнительство, джаз, джазовая музыка, стиль, современная музыка.

THE HISTORICAL DEVELOPMENT AND INFLUENCE OF THE SAXOPHONE IN JAZZ MUSIC THE TWENTIETH CENTURY

Abstract. This article provides a comprehensive analysis of the historical development of the saxophone and its impact on 20th-century jazz music. The author examines the emergence and proliferation of the saxophone and reveals the reasons behind its dominance in jazz performance. The study explores how the saxophone, being a relatively new musical instrument, gradually gained popularity among jazz musicians. Special attention is given to prominent jazz figures such as Sidney Bechet, Coleman Hawkins, Lester Young, and Charlie Parker, who played a key role in the development of the saxophone style in jazz. The author also analyzes how the unique tonal qualities and technical capabilities of the saxophone influenced the evolution of jazz music, leading to the replacement of other wind instruments in ensembles. Additionally, the article addresses the impact of jazz performance on the perception of the saxophone within the classical music community.

Keywords: saxophone, saxophone performance, jazz, jazz music, style, modern music.

Саксофон – относительно молодой музыкальный инструмент, изобретенный около 150 лет назад бельгийским мастером и музыкантом Адольфом Саксом. В 1842 году Сакс переехал в Париж, где открыл свою мастерскую. Вскоре другие производители начали выпускать собственные версии этого инструмента.

В целом, сам саксофон устроен достаточно сложно, состоя из множества деталей, каждая из которых имеет свое название. Он представляет собой длинную изогнутую

трубку, расширяющуюся к концу. Ключевыми элементами являются мундштук, к которому крепится деревянная трость, а также эска – изогнутая трубка. Поломка любой из этих частей может негативно сказаться на качестве звучания.

Изначально саксофон воспринимался как классический инструмент для симфонических и духовых оркестров. Однако с появлением джаза в середине XX века он стал одним из ключевых инструментов этого жанра, благодаря своей выразительности и широким возможностям в плане тембра и техники игры. Саксофон стал проникать и в другие музыкальные направления, завоевывая все большую популярность.

Необходимо отметить, что саксофонное исполнительство в академическом процессе обучения игре на данном инструменте занимает меньше внимания, чем в эстрадном своем применении. Однако, учитывая современную музыкальную культуру, следует сказать, что наибольшее развитие данный инструмент смог получить в составе симфонических оркестров, а также как его солирующий инструмент. Таким образом, саксофон продолжает успешно прокладывать собственный путь как в классической исполнительстве, так и в джазовом [7].

Джазовое исполнительство уже фактически нереально представить без саксофона. Для джаза это идеальный инструмент, который удачно интегрируется в малые ансамбли и в биг-бенды за счет широких технических и звуковых возможностей. В целом, саксофон стал ключевым фактором, определяющим эволюцию джазового стиля и техники исполнения [2]. Эволюция исполнительства на саксофоне в XX веке представляет собой целый комплекс освоения духового исполнительского искусства и процесса постепенной интеграции саксофона в джазовую музыкальную культуру [1]. Характерные для эстрадно-джазовых ансамблей особенности исполнения способствовали существенным изменениям в профессиональных навыках саксофонистов, включая широкое внедрение техники вибрато, которая ранее была преимущественно присуща джазовым духовым музыкантам [4].

Таким образом, XX век стал важнейшим этапом в эволюции исполнительства на саксофоне, ознаменовавшимся становлением саксофона как самостоятельного инструмента и расширением сферы его применения в различных музыкальных жанрах. Безусловно, выразительный тембр и необычное сочное звучание привлекли внимание музыкантов в XX-м веке. В джазе саксофон стал центральной фигурой и именно джаз, как жанр, активно исследующий и применяющий инновационные музыкальные технологии, сделал саксофон ключевым элементом своего исполнительского арсенала. В течение столетия саксофон пережил значительную трансформацию, вновь став массово производимым и востребованным инструментом, несмотря на свою сложную сборку и высокую стоимость. Конструктивные особенности саксофона предоставляют широкий спектр выразительных возможностей – от плавного и текучего звучания до резкого и яркого. Это способствовало его успешной адаптации в различных музыкальных жанрах и дальнейшему росту популярности.

Саксофон занял центральное место в джазовой музыке по целому ряду объективных причин. Прежде всего, процесс овладения саксофоном отличается меньшей сложностью по сравнению с другими духовыми инструментами, такими как труба. Для новичка освоение базовых мелодий на саксофоне может занять всего несколько часов, тогда как на трубе данный процесс может растянуться на недели, что делает саксофон более доступным для начинающих музыкантов.

Кроме того, саксофон достаточно легко включить в состав любого мини-оркестра, специализирующегося на джазовой музыке – в отличие от тромбона, например. Однако, самым важным аспектом является схожесть саксофона со звучанием голоса джазовых певцов. Этот характеристический аспект позволил саксофонистам устанавливать более

глубокую эмоциональную связь с аудиторией, что является одним из ключевых элементов джазового исполнительства.

Труба в результате такого развития постепенно отошла на второй план и в джазе на первое место по праву вошел саксофон. Ведущие исполнители джазовой музыки в начале XX-го века (например, Лестер Янг, Чарли Паркер, Орнетт Коулман и др.) были преимущественно саксофонистами. Этот сдвиг демонстрирует влияние саксофона на развитие джаза и его роль в формировании его современного звучания.

В ходе эволюции джазовой музыки произошли значительные изменения в типологическом составе джазовых комбо. В частности, ритм-группа, которая ранее включала от 2 до 4 музыкантов и от 1 до 3 духовиков, стала более стандартной, включающей фортепиано, контрабас и ударные инструменты. В ряде случаев гитара заменила контрабас в составе ансамбля. Эти изменения отражают тенденцию к упрощению и стандартизации состава, что обеспечивало большую гибкость и адаптивность в исполнении.

Отметим, что в 1920-е годы в джазовом музыкальном искусстве саксофон все еще представлял собой некую новинку: музыканты только начали изучать все его потенциальные возможности. Одним из известных музыкантов того времени в джазовом направлении является Сидни Беше, для которого саксофон стал важной частью его музыкального арсенала. Беше, ставший одним из первых известных джазовых саксофонистов, часто использовал саксофон в своей игре, хотя временами возвращался к кларнету. В конечном итоге он полностью сосредоточился на саксофоне, который стал его основным инструментом [4].

Популяризация саксофона в 1930-е годы, особенно под влиянием таких музыкантов, как Коулмен Хокинс, привела к возникновению новых технических требований, связанных с исполнением виртуозных пассажей и сложных гармонических последовательностей. Эти требования оказались трудновыполнимыми для тромбонистов, что способствовало постепенному вытеснению тромбона из джазовых ансамблей. Кроме того, сложность игры на кларнете, несмотря на его возможность достижения большей беглости, способствовала его уходу из джазового контекста. Таким образом, саксофон, благодаря своей технической гибкости и выразительным возможностям, стал доминирующим инструментом в джазе, а его влияние продолжает ощущаться в современном музыкальном контексте [3].

В эпоху биг-бэндов 1930-1940-х годов этот инструмент занимал центральное место в биг-бэндах, где он использовался для мелодических и гармонических пассажей, обогащая их полноценным звучанием, которое было характерно для стиля свинг. С появлением бибопа в 1940-х годах роль саксофона значительно расширилась. Известный музыкант Чарли Паркер привнес свой инновационный подход в игру на альт-саксофоне и установил новые стандарты джазовой импровизации. Он заложил прочную основу для продвижения саксофона в современном джазе. Другие стили, такие как хард-боп, кул-джаз, модал-джаз и фри-джаз, продолжали использовать саксофон и расширять границы. Музыканты Джон Колтрейн, Сонни Роллинз и Орнетт Коулман сыграли огромную роль в расширении возможностей саксофона в музыке.

Саксофон, как очень популярный представитель джазового жанра как никто другой выводит импровизацию в музыке на новый уровень, создавая каждый раз неповторимые мелодии. Можно сказать, что саксофон на деле является настоящим «королем» импровизации. Играя на этом инструменте, музыканты демонстрируют свое техническое мастерство и наполняют композиции многогранными эмоциями. Это способствует формированию ритма. В ансамбле саксофонисты создают гармоническую и ритмическую основу, делая общее звучание более впечатляющим и полным. Это обогащает музыку

красками. Саксофон привносит в джазовые композиции широкий спектр фактур и цветов, от плавных до агрессивных. Ключевыми саксофонистами, сыгравшими большую роль в популяризации саксофона, являются: Альт-саксофонист Чарли Паркер, который был одним из основателей стиля бибоп. Джон Колтрейн, известный своими экспериментами в модальном, авангардном и свободном джазе. Сонни Роллинз, который был одним из самых влиятельных саксофонистов, игравших в стиле хард-боп. Стэн Гетц, который был самым известным саксофонистом крутой школы джаза. Орнетт Коулман, который был пионером фри-джаза в конце 1950-х годов.

В свою очередь, джазовые музыканты также сыграли ключевую роль в популяризации и раскрытии выразительных возможностей саксофона. Однако это повлекло за собой некоторые негативные последствия для статуса инструмента в академической музыке.

Во-первых, тесная ассоциация саксофона с джазовым жанром привела к тому, что он стал восприниматься как инструмент, не соответствующий «высокой» академической традиции. Академические круги зачастую рассматривали джаз как «низкое» искусство, неподходящее для серьезной музыки.

Во-вторых, специфические методы звукоизвлечения, присущие джазовому исполнению на саксофоне, включая вибрато, слайды и другие выразительные техники, подверг критике со стороны представителей академической музыки. Эти приемы воспринимались как нарушение стандартов «чистоты» и «благородства» звука, которые являются необходимыми для исполнения классических произведений. Такое восприятие связано с тем, что джазовые техники активно стремятся к эмоциональной экспрессии и индивидуальности, что противоречит традиционным требованиям классической музыки к техническому совершенству и звуковой строгости.

В результате, несмотря на безусловные художественные достижения джазовых саксофонистов, саксофон был фактически вытеснен из академических кругов и долгое время рассматривался как инструмент, не вписывающийся в рамки «высокой» музыкальной культуры. Лишь со временем, по мере размывания жестких границ между академической и популярной музыкой, саксофон постепенно завоевывал признание и в академической среде.

Таким образом, саксофон – настоящий синоним жанра джаз, поскольку они тесно связаны. Однако до 20-го века он не был доминирующим инструментом в этом жанре. Хотя джаз зародился в Новом Орлеане в 1910-х годах, саксофоны тогда не играли большой роли. На заре джаза музыканты предпочитали такие инструменты, как труба, тромбон и кларнет. Исключение составляли Фрэнки Трамбауэр и Сидни Беше. Саксофон прошел путь от классического оркестрового инструмента до символа джаза, а затем вновь расширил свои границы, став востребованным во многих музыкальных направлениях. В то же время, несмотря на свою популярность в джазе, саксофон долгое время оставался относительно маргинальным инструментом в академической музыке. Однако со временем его использование расширилось, и сегодня он встречается в самых разных музыкальных жанрах, от классической музыки до поп-музыки, демонстрируя свою универсальность и способность адаптироваться к различным музыкальным контекстам [8].

Джазовые саксофонисты, такие как Коулмен Хокинс, Лестер Янг и Чарли Паркер, разработали ряд уникальных техник звукоизвлечения, включая вибрато, глиссандо и специфические штрихи, которые существенно обогатили выразительные возможности саксофона в контексте джазовой импровизации. Эти инновационные приемы способствовали формированию характерных особенностей различных джазовых стилей, таких как свинг, бибоп и кул-джаз. Их индивидуальные манеры игры на саксофоне стали отличительными чертами этих направлений и определяли звучание и стилистику

джазовых композиций. Яркие и харизматичные фигуры, такие как Джон Колтрейн и Орнетт Коулмен, способствовали росту популярности джаза в массовой культуре XX века, благодаря своей уникальной интерпретации саксофона. Этот инструмент стал не только центральным элементом джазового ансамбля, но и символом всего жанра, воплощая его выразительные возможности и эмоциональную глубину. Таким образом, саксофон занял ключевое место в эволюции джаза, став ведущим инструментом и оказав значительное влияние на развитие различных джазовых стилей и их интеграцию в массовую культуру.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беговатова М.А. Современное исполнительство на саксофоне в аспекте расширения звуковых возможностей инструмента / М.А. Беговатова // диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. – Казань, 2012. – 310 с.
2. Линь Ц. Факторы, влияющие на тембр саксофона, и приемы их отработки / Ц. Линь // Университетский научный журнал. Серия «Филологические и исторические науки, искусствоведение». – 2019. – № 49. – С. 125–133.
3. Понькина А.М. Основные тенденции развития саксофонного исполнительского искусства XX века / А.М. Понькина // Новое слово в науке: стратегии развития: Сборник материалов V Международной научно-практической конференции, Чебоксары, 18 июня 2018 года / Редколлегия: О.Н. Широков [и др.]. – Чебоксары: Общество с ограниченной ответственностью "Центр научного сотрудничества "Интерактив плюс", 2018. – С. 45-46.
4. Понькина А. Характерные тенденции исполнительства на саксофоне рубежа XIX – XX веков / А. Понькина // Искусство и образование. – 2018. – №1 (111) 18. – С. 35–44.
5. Скиба А.А. Саксофон. Феномен XIX века / А.А. Скиба // Современные проблемы сольного и оркестрового духового исполнительского искусства: Материалы II международной научно-практической конференции, Москва, 11–12 апреля 2021 года. – Москва: Московский государственный институт культуры, 2021. – С. 133-145.
6. 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). – С. 38-41.
7. Туманов А.Р. Саксофон в классике и джазе / А.Р. Туманов, Е.Н. Сёмкина // Юный ученый. – 2023. – № 3 (66). – С. 402-405. – URL: <https://moluch.ru/young/archive/6> (дата обращения: 29.08.2024).
8. Хомяков Н.С. Развитие педагогики и исполнительства на саксофоне в конце XX - начале XXI вв. / Н.С. Хомяков, А.Ю. Кравченко // Актуальные вопросы в области духового исполнительского искусства: сборник статей / Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Московский государственный институт культуры». – Москва: Московский государственный институт культуры, 2021. – С. 61-67.

REFERENCES

1. Begovatova M.A. Sovremennoe ispolnitel'stvo na saksofone v aspekte rasshireniya zvukovykh vozmozhnostei instrumenta / M.A. Begotova // dissertatsiya ... kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.02. – Kazan', 2012. – 310 p.

2. Lin' Ts. Faktory, vliyayushchie na tembr saksofona, i priemy ikh otrabotki / Ts. Lin' // Universitetskii nauchnyi zhurnal. Seriya «Filologicheskie i istoricheskie nauki, iskusstvovedenie». – 2019. – No. 49. – Pp. 125–133.
3. Pon'kina A.M. Osnovnye tendentsii razvitiya saksofonnogo ispolnitel'skogo iskusstva KhKh veka / A.M. Pon'kina // Novoe slovo v nauke: strategii razvitiya: Sbornik materialov V Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii, Cheboksary, 18 iyunya 2018 goda / Redkollegiya: O.N. Shirokov [i dr.]. – Cheboksary: Obshchestvo s ogranichennoi otvetstvennost'yu "Tsentr nauchnogo sotrudnichestva "Interaktiv plyus", 2018. – Pp. 45-46.
4. Pon'kina A. Kharakternye tendentsii ispolnitel'stva na saksofone rubezha XIX – KhKh vekov / A. Pon'kina // Iskusstvo i obrazovanie. – 2018. – No. 1 (111) 18. – Pp. 35–44.
5. Skiba A.A. Saksofon. Fenomen XIX veka / A.A. Skiba // Sovremennye problemy sol'nogo i orkestrivogo dukhovogo ispolnitel'skogo iskusstva: Materialy II mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii, Moskva, 11–12 aprelya 2021 goda. – Moskva: Moskovskii gosudarstvennyi institut kul'tury, 2021. – Pp. 133-145.
6. Sun' Yu. Razvitie tekhniki ispolnitel'skogo masterstva pri igre na saksofone v XX veke / Yu. Sun' // Mezhdunarodnyi zhurnal gumanitarnykh i estestvennykh nauk. – 2024. – No. 3-3(90). – Pp. 38-41.
7. Tumanov A.R. Saksofon v klassike i dzhaze / A.R. Tumanov, E.N. Semkina // Yunyi uchenyi. – 2023. – No. 3 (66). – Pp. 402-405. – URL: <https://moluch.ru/young/archive/6> (data obrashcheniya: 29.08.2024)
8. Khomyakov N.S. Razvitie pedagogiki i ispolnitel'stva na saksofone v kontse KhKh - nachale XXI vv. / N.S. Khomyakov, A.Yu. Kravchenko // Aktual'nye voprosy v oblasti dukhovogo ispolnitel'skogo iskusstva: sbornik statei / Federal'noe gosudarstvennoe byudzhethoe obrazovatel'noe uchrezhdenie vysshego obrazovaniya «Moskovskii gosudarstvennyi institut kul'tury». – Moskva: Moskovskii gosudarstvennyi institut kul'tury, 2021. – Pp. 61-67.

Юань Цзэ

ассистент-стажёр, педагог фортепиано
ФГБОУ ВО «Российская академия музыки им. Гнесиных»,
Цинхайский Минцзу университет

Ze

Trainee Assistant, piano teacher
Gnessin Russian Academy of Music

ИСТОРИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ И ВЛИЯНИЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ ШКОЛ ФОРТЕПИАННОЙ ИГРЫ В ЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ (XVIII-XX ВЕКА)

Аннотация. В данной статье будут рассматриваться все возможные ключевые национальные школы — итальянская, французская, немецкая, венская и русская. Любая из этих школ обладает своими уникальными стилевыми особенностями, которые оказали огромное влияние на развитие мировой музыки, композиторскую и исполнительскую деятельность и в наши дни.

Наиболее освещенной будет тема изучения исторического развития, а также влияния национальных школ фортепианной игры в развитии европейской музыкальной культуры с XVIII по XX века.

Актуальность данной статьи обусловлена тем, что фортепианное искусство на протяжении нескольких столетий играло и играет центральную роль в европейской музыкальной культуре. В условиях современного глобализированного мира, когда национальные особенности и традиции нередко теряются, исследование исторических корней и влияния национальных школ будет являться важным фактором для сохранения культурного наследия, а следовательно, и способствовать развитию современной фортепианной педагогики.

Цель статьи — анализ исторического развития национальных школ фортепианной игры и их влияния на европейскую музыкальную культуру в XVIII-XX веках. Данный анализ сможет помочь осознать читателю, как национальные музыкальные традиции, преломляясь через призму фортепианного искусства, смогли сформировать собственные уникальные стили и подходы, которые оказали долговременное влияние на развитие музыкальной культуры в целом. Следует отметить, насколько важна значимость каждого исторического периода и национальной школы в контексте общего развития фортепианной игры, невольно показывая их взаимодействие и получаемый опыт.

Практическая значимость заключается в том, что данная статья будет полезна для изучения и ознакомления начинающим педагогам по фортепиано, студентам фортепианного факультета, а также для музыковедов, и педагогов теоретических дисциплин.

Ключевые слова: фортепиано, концертмейстерское искусство, методики обучения игры на инструменте, студенты музыкальных заведений, мировая классическая музыка, история.

HISTORICAL DEVELOPMENT AND INFLUENCE OF NATIONAL SCHOOLS OF PIANO PLAYING IN EUROPEAN MUSICAL CULTURE (XVIII-XX CENTURIES)

Annotation. This article will cover all possible key national schools — Italian, French, German, Viennese and Russian. Each of these schools has its own unique stylistic features, which have had a huge impact on the development of world music, composing and performing activities today. The most highlighted topic will be the study of historical development, as well as the influence of national schools in the development of European musical culture from the XVIII to XX centuries. The relevance of this article is due to the fact that piano art has played and plays a central role in European musical culture for several centuries. In the conditions of the modern globalized world, when national peculiarities and traditions are often lost, the study of the historical roots and influence of national schools will be an important factor for the preservation of cultural heritage, and therefore contribute to the development of modern piano pedagogy. The purpose of the article is to analyze the historical development of national piano schools and their influence on European musical culture in the XVIII-XX centuries. This analysis can help the reader understand how national musical traditions, refracted through the prism of piano art, were able to form their own unique styles and approaches that had a long-term impact on the development of musical culture as a whole. It should be noted how important the significance of each historical period and national school is in the context of the overall development of piano playing, unwittingly showing their interaction and the experience gained. The practical significance lies in the fact that this article will be useful for studying and familiarizing novice piano teachers, students of the piano faculty, as well as for musicologists and teachers of theoretical disciplines.

Keywords: piano, concertmaster art, methods of teaching playing the instrument, students of musical institutions, world classical music, history.

Прежде чем прикоснуться к теме изучения национальных школ фортепианной игры, следует разобраться, как и когда такой инструмент как фортепиано стал популярен и известен и почему?

Фортепиано, изобретённое в начале XVIII века (1709 г.) итальянским мастером Бартоломео Кристофори, поистине стало революционным и уникальным инструментом своего времени. В отличие от клавесина и клавинофорда, которые уже были популярны, фортепиано позволило исполнителю контролировать силу звучания, создавая как громкие, так и тихие звуки. Возможно, благодаря этим динамическим возможностям фортепиано и получило такое название, ведь по-итальянски «forte» – громко, а «piano» – тихо, а если соединить эти два слова, то и получится – «pianoforte» (фортепиано).

Совершенно новые звуковые и динамические оттенки при игре на фортепиано существенно помогли расширить фантазию и выразительные возможности у музыкантов и композиторов того времени. Скорее всего, это и стало одной из основных причин, почему фортепиано так быстро заняло центральное место в европейской музыкальной культуре.

Первые композиторы, которые начали писать музыку специально для фортепиано, стали основоположниками фортепианного искусства как самостоятельного направления в мире музыки. Одним из первых таких композиторов стал итальянский композитор Доменико Скарлатти, который написал более 500 сонат для этого инструмента. «Его работы (Скарлатти) смогли показать уникальные возможности нового инструмента, став важнейшими в истории развития фортепианной музыки и музыкального искусства в целом» [3, стр.15].

С тех пор, фортепианная музыка стала играть ключевую роль в европейской музыкальной культуре. Новое музыкальное устройство получило широкую огласку и

начало еще быстрее завоевывать популярность среди музыкантов и композиторов. Вследствие, с момента его появления на широкой музыкальной аудитории также стала заметна активная тенденция развития музыкальной педагогики.

Музыкальные школы и частные учителя стали испытывать огромный интерес, а также стремились освоить и распространить знания об игре на новом музыкальном инструменте. «Одним из первых выдающихся педагогов, способствовавших развитию фортепианной педагогики, был Карл Филипп Эммануил Бах, сын великого Иоганна Себастьяна Баха. Его трактат «Опыт истинного искусства игры на клавишных инструментах» (1753) стал важным руководством для музыкантов того времени, в котором он описал основы игры на клавишных инструментах, в том числе и на фортепиано». [10, с.37].

Кроме того, следует отметить, что фортепиано оказало огромное влияние не только на композиторское искусство XVIII века, но и дало мощный импульс для развития музыкальной педагогики, а вследствие и национальных школ игры на фортепиано, которые заложили более сильную основу для дальнейшего развития фортепианной музыки, превратив её в один из главных жанров европейской музыкальной культуры.

С развитием жанра фортепианной музыки в разных странах Европы начали формироваться свои уникальные национальные школы игры на фортепиано. Эти школы отличались не только стилевыми особенностями исполнения произведения, но и могли в корне отличаться методиками преподавания и подходами к пониманию музыки и обучающимся.

Важнейшие школы начала и середины XVIII века — итальянская, французская и немецкая. Данные школы смогли заложить многовековые основы для последующего развития фортепианной музыки не только в Европе, но и во всем мире.

Итальянская школа

Итальянская школа фортепианной игры в XVIII веке смогла зародиться благодаря уже существующей базе богатых традиций клавесинной музыки. Италия, как родина оперы и место зарождения фортепиано, смогли сыграть важную роль в формировании европейской музыкальной культуры в целом. По словам современных музыкальных ученых, одним из ключевых представителей итальянской фортепианной школы стал Доменико Скарлатти. «Хотя Скарлатти работал преимущественно в жанре клавесинной музыки, его многочисленные сонаты оказали огромное влияние на раннее развитие фортепианного искусства. Можно также сказать, что Скарлатти был известен своими новаторскими подходами к технике игры и формообразованию» [1, с.74]. Следует отметить, что его сонаты, которые были написаны для фортепиано и клавесина, и в наше время довольно-таки часто исполняются на публике. Данные произведения демонстрируют общую виртуозность, гармоническое богатство и ритмическую изобретательность, которые были именно отличительными чертами итальянской школы игры на фортепиано от других немало известных школ. Итальянская фортепианная музыка в XVIII веке и до наших времён всегда сочетала в себе ту самую грацию и экспрессию, что соответствовало общим чертам самого итальянского народа и музыкальную культуру Италии в целом.

Французская школа

Французская школа фортепианной игры, как и итальянская, развивалась на основе клавесинной традиции, которая также была популярна из-за того, что Франция в XVII и начале XVIII века была центром европейской клавесинной музыки. А такие композиторы как Франсуа Куперен и Жан-Филипп Рамо, смогли заложить основу и сформировать первоначальные методики обучения для дальнейшего развития фортепианного искусства.

Следует также отметить, что с переходом от клавесина к фортепиано многие юные французские музыканты начали развивать новые техники и стили. Они справедливо отмечали, что именно фортепиано помогли им подчеркнуть свои уникальные возможности игры и поведения на сцене.

«Одним из важнейших композиторов переходного периода во Франции стал Кристоф Виллибальд Глюк. Хотя его вклад в фортепианную музыку был не столь значительным, как вклад в оперное искусство, его работа в жанре клавишной музыки способствовала развитию французской школы» [4, с.115].

Французская фортепианная школа отличалась, например, от итальянской, своей истинной утонченностью и элегантностью, которые сочетались с технической изысканностью. В французской национальной школе все же акцент делался на прозрачности звука и точности исполнения, что было характерно для Франции того времени и музыкального искусства в ней.

Немецкая школа

Немецкая школа фортепианной игры в XVIII веке также сыграла одну из ведущих ролей в развитии фортепианной музыки и педагогики Европы. Германия, насколько известно, была родиной Иоганна Себастьяна Баха, чьи дети, в частности Карл Филипп Эммануил Бах, стали важными фигурами в становлении немецкой фортепианной традиции.

«Карл Филипп Эммануил Бах был не только композитором, но и теоретиком музыки, чьи работы оказали значительное влияние на развитие фортепианного искусства. Его методический труд – «Опыт истинного искусства игры на клавишных инструментах», стал важным руководством для музыкантов и педагогов, описывающий основы игры на фортепиано. Музыка Карла Филиппа Эммануила Баха, включавшая сонаты и фантазии, отличалась экспрессивностью и эмоциональной глубиной, что стало характерной чертой немецкой школы» [10, с.41].

Немецкая школа поистине осталась известна в истории фортепианного искусства своей строгостью и аналитическим подходом к музыке. Педагогический акцент при обучении молодого музыканта в большей степени делался на развитии индивидуальной техники и выразительности. Данная концепция в обучении позволила создать прочную основу для последующих поколений исполнителей, композиторов и педагогов. Влияние немецкой фортепианной школы постепенно распространилось по всей Европе, оказывая также значительное воздействие на формирование других известных национальных школ.

Данные школы смогли заложить прочный фундамент, благодаря которому фортепианное искусство развивалось и двигалось вперед. Каждая национальная школа создавала собственный необыкновенный взгляд на музыку и искусство в целом.

Но изучая итальянскую, французскую и немецкие национальные школы, многие исследователи нередко проходят стороной венскую и русские национальные школы, что поистине является неправильно, ведь эти школы также внесли огромный вклад в популяризацию фортепиано, как инструмента, а также повлияли на развитие музыкальной культуры в мировом пространстве.

Венская классическая школа (XVIII-XIX века)

На данный момент известно, что сама по себе национальная венская школа фортепианной игры начала формироваться в конце XVIII века, но достигла своего расцвета только в XIX веке, став одной из самых влиятельных и значимых в истории музыки. Венская школа тесно связана с развитием классического стиля в музыке. Основоположниками, а следовательно, и представителями данной национальной школы стали такие выдающиеся композиторы, как Йозеф Гайдн, Вольфганг Амадей Моцарт и Людвиг ван Бетховен.

Эти композиторы, жившие и работавшие в Вене, первыми в стране смогли заложить основы венской фортепианной школы, определив её путь развития, уникальный стиль, а также обозначив совершенно новый индивидуальный подход к обучению игры на фортепиано.

Следовательно, можно сказать, что Венская национальная школа игры на фортепиано отличалась от своих предшественников именно ясностью формы, а также балансом между мелодией и аккомпанементом.

«Структурная чёткость музыкальных произведений при исполнении и обучении, также имела место быть, но все же не так строго и четко, как например в немецкой национальной школе. Бетховен, пожалуй, самый яркий представитель этой школы, вывел фортепианное искусство на новый уровень, создав произведения, которые и по сей день остаются эталонами для пианистов всего мира. Его 32 сонаты для фортепиано, особенно поздние, стали вершиной венской классической школы, сочетая в себе драматизм, виртуозность и глубокую эмоциональность» [8, с.134].

Венская школа в XIX-XX веках

В XIX веке Венская школа также продолжает развиваться, а её традиции становятся поддержаны такими великими музыкантами, как Франц Шуберт, Йоганнес Брамс и Антон Брукнер.

Франц Шуберт, будучи ярким представителем венской школы, расширил всеми известные границы фортепианной музыки. Он смог привнести в эту музыку элементы романтизма и мелодической лирики, вследствие чего он и стал известен. Его импровизации, экспромты и фортепианные сонаты были приняты с большим теплом, а следовательно, оказали значительное влияние на развитие фортепианной музыки, а также Венской национальной школы в Европе.

«Многие исследователи также отмечают, что в XX веке Венская школа сохранила свою значимость благодаря таким композиторам, как Арнольд Шёнберг и его ученики Альбан Берг и Антон Веберн, которые стали пионерами атональной музыки и двенадцатитоновой техники» [5, с.161]. Хотя их музыка была более сложной для восприятия и довольно дерзкой для того времени, чем работы их предшественников, можно сказать, что они продолжили традиции венской школы в поисках новых выразительных средств и технических возможностей фортепиано.

Русская школа фортепианной игры

Формирование русской школы (XIX век)

Русская школа фортепианной игры начала формироваться в первой половине XIX века. Именно в то время Россия находилась под влиянием западноевропейских музыкальных традиций и постепенно начинала развивать собственное музыкальное искусство. Известно, что основоположниками русской фортепианной школы стали такие композиторы и педагоги, как Джон Филд, Михаил Глинка и Александр Дубук.

Джон Филд, ирландский композитор и пианист, долгое время проживавший в России, считается одним из первых преподавателей европейской фортепианной школы, который повлиял на развитие русской школы. «Ноктюрны Дж. Филда вдохновили Фредерика Шопена на занятие и развитие композиторского направления в своем творчестве, также, многие теоретики говорят, что именно Филд заложил основу для лиризма и поэтичности русской фортепианной музыки» [2, с.56].

Во второй половине XIX века русская фортепианная школа достигла своего расцвета благодаря деятельности таких композиторов и пианистов, как Антон Рубинштейн, Николай Рубинштейн, Пётр Ильич Чайковский и Александр Скрябин.

Антон и Николай Рубинштейны основали первые музыкальные консерватории в России – одну в Санкт-Петербурге и одну в Москве. Несомненно, стоит отметить, что эти

консерватории способствовали более ускоренному развитию систематической подготовки пианистов. Их педагогическая деятельность и композиторское творчество помогли создать в России прочную почву для последующих поколений грамотных и талантливых русских пианистов и музыкантов в целом.

«Петр Ильич Чайковский, чьи фортепианные произведения, такие как Первый фортепианный концерт, стали классикой мирового репертуара, а Александр Скрябин, в свою очередь, привнёс в русскую музыку элементы мистицизма и символизма, развивая уникальный композиторский стиль, который сочетал техническую виртуозность с философской глубиной» [7, с.91].

Все эти великие музыканты, смогли в короткий срок развить классическое образование в России. XIX век считается золотым веком классической музыки в России, в это время были созданы первые учебные заведения, первые методические пособия, а также огромное количество известных на весь мир музыкальных сочинений, которые также оказали большое влияние на национальную культуру и образование в целом.

Русская школа в XX веке

В XX веке русская фортепианная школа продолжила своё развитие, и её влияние распространилось далеко за пределы России.

Выдающиеся пианисты и композиторы, такие как Сергей Рахманинов, Сергей Прокофьев и Дмитрий Шостакович, стали международными звёздами, их произведения исполнялись на лучших сценах мира, а их педагогическая деятельность продолжала укреплять традиции русской фортепианной школы.

Сергей Рахманинов, был одним из величайших пианистов и композиторов своего времени. В мире он стал известен своими фортепианными концертами, прелюдиями и этюдами. «Его музыка сочетает в себе глубокий эмоциональный резонанс с технической сложностью, что сделало его произведения одними из самых исполняемых и любимых среди пианистов» [6, с.114].

Сергей Прокофьев и Дмитрий Шостакович, несмотря на влияние коммунистических течений и сложные политические условия в СССР, также внесли значительный вклад в русскую фортепианную музыку. «Их произведения отличаются яркой ритмичностью, драматизмом и инновационным подходом к форме и звучанию, продолжая традиции русской школы в новых исторических условиях» [9, с.146].

Итальянские, французские, немецкие, венские, русские национальные школы фортепианной игры в XVIII веке сыграли ключевую роль в формировании и развитии европейской музыкальной культуры. Каждая из школ внесла свой личный и индивидуальный опыт в мировую музыкальную культуру. Именно так, можно сказать, что итальянская школа внесла в музыку виртуозность и экспрессию, тогда как, французская школа — элегантность и утонченность. Немецкая школа всегда старалась добиваться излишней строгости и аналитичности, что также свойственно некоторым пианистам и в наше время, тогда как венская школа, начавшись с классической ясности и структурности, продолжила развиваться в сторону сложных и радикальных музыкальных форм. Русская национальная школа смогла сама пройти сложный путь от заимствования западных традиций к созданию собственного уникального музыкального стиля, став одним из важнейших центров фортепианного искусства в мире. Данная национальная школа и сейчас очень известна, и популярна среди направлений для обучения у зарубежных студентов. В Российских высших учреждениях музыкального образования обучается огромное количество иностранных студентов из США, Китая, Италии и др.

Каждая из выше представленных школ заложила некий фундамент, на котором в дальнейшем развивалось фортепианное искусство, и каждая из этих школ смогла остаться и оказать своё уникальное влияние на классическую музыку последующих эпох.

ЛИТЕРАТУРА

- садов, А.А. История фортепианного искусства: от истоков до современности. – Москва: Музыка, 2010. – С. 74-77.
- амильтон, Кеннет. После золотого века: Романтический пианизм и современное исполнение. – Оксфорд: Oxford University Press, 2008. – С. 56-59.
- иллеспи, Джеральд. Пять веков клавишной музыки. – Бельмонт, Калифорния: Schirmer Books, 1965. – С.15-18.
- убал, Дэвид. Искусство фортепиано: его исполнители, литература и записи. – Нью-Йорк: Summit Books, 1989. – С. 115-116.
- расин, В. И. Венская классическая школа и её влияние на развитие фортепианного искусства в России. – Москва: Музыка, 1998. – С. 161-164.
- и Мин. Формирование и развитие русской фортепианной школы. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2011. – С. 114-116.
- азель, Л. А. Александр Скрябин и русская музыкальная культура. – Москва: Искусство, 1989. – С. 90-93.
- озен, Чарльз. Классический стиль: Гайдн, Моцарт, Бетховен. – Нью-Йорк: W.W. Company, 1998. – С.133-136.
- ыжкин, В. М. Русская фортепианная музыка XX века: Стиль и традиции. – Санкт-Петербург: Композитор, 2012. – С. 146-147.
- жан Вэй. Историческое развитие фортепианного искусства и исследование национальных стилей. — Пекин: Народное музыкальное издательство, 2015. – С.37-41.

REFERENCES

1. Asadov, A. A. The history of piano art: from the origins to the present. — Moscow: Muzyka, 2010. – Pp.74-77
2. Hamilton, Kenneth. After the Golden Age: Romantic Pianism and Modern Performance. Oxford: Oxford University Press, 2008. Pp. 56-59
3. Gillespie, Gerald. Five centuries of keyboard music. — Belmont, California: Schirmer Books, 1965. – Pp.15-18
4. Dubal, David. The art of the piano: its performers, literature and recordings. New York: Summit Books, 1989. Pp. 115-116
5. Krasin, V. I. The Vienna Classical School and its influence on the development of piano art in Russia. — Moscow: Muzyka, 1998. – Pp. 161-164
6. Lee Min. Formation and development of the Russian piano school. — Shanghai: Shanghai Music Publishing House, 2011. – Pp. 114-116
7. Mazel, L. A. Alexander Scriabin and Russian musical culture. — Moscow: Iskusstvo, 1989. – Pp. 90-93
8. Rosen, Charles. Classical style: Haydn, Mozart, Beethoven. — New York: W.W. Norton & Company, 1998. – Pp.133-136
9. Ryzhkin, V. M. Russian piano music of the XX century: Style and traditions. — St. Petersburg: Composer, 2012. – Pp. 146-147.
10. Zhang Wei. The historical development of piano art and the study of national styles. — Beijing: Folk Music Publishing House, 2015. – Pp.37-41

Ян Нань

аспирант

ФГБОУ ВО «Российская государственная специализированная академия искусств»

e-mail: 793683310@qq.com

Yan Nan

postgraduate student

Russian State Specialized Academy of Art

ОСОБЕННОСТИ ПРИЕМОВ ПОДРАЖАНИЯ ТЕМБРАМ КИТАЙСКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В ФОРТЕПИАННЫХ АРАНЖИРОВКАХ И ТРАНСКРИПЦИЯХ КОМПОЗИТОРОВ XX ВЕКА

Аннотация. В современном китайском музыкальном творчестве аранжировки и транскрипции народной музыки для фортепиано занимают важное место. Композиторы все чаще обращаются к лучшим образцам народной вокальной и инструментальной музыки и создают аранжировки и транскрипции для наиболее популярного в наше время инструмента в Китае – фортепиано, используя разные приемы, характерные для звучания традиционных народных инструментов. Объяснить это можно тем, что многие композиторы стремятся не только воссоздать специфические интонационные, ладовые, ритмические особенности фольклорных мелодий, но и передать тембровый колорит народных инструментов, благодаря которым эти мелодии вошли в обиход. В качестве примеров рассмотрены, в числе других, «Сюита танцевальных мелодий из традиционных опер» Чжу Сяюя, аранжировка Чу Ван Хуа мелодии для эрху «Отражение месяца в двух источниках», транскрипция для фортепиано Ван Цзяньчжуна старинной пьесы для соны «Сто поклоняющихся Фениксу птиц» и другие. Актуальность статьи заключается в попытке дать анализ специфических средств воссоздания китайскими композиторами звучаний народных инструментов в аранжировках и транскрипциях народных инструментальных мелодий, которые легли в основу современных фортепианных сочинений.

Ключевые слова: аранжировки, транскрипции для фортепиано, тембры народных инструментов, исполнительские приемы.

FEATURES OF TECHNIQUES OF IMITATION OF TIMBRES OF HINESE FOLK INSTRUMENTS IN PERFORMANCE OF TRANSCRIPTIONS FOR PIANO

Abstract. In modern Chinese musical creativity, arrangements and transcriptions of folk music for piano occupy an important place. Composers increasingly turn to the best examples of folk vocal and instrumental music and create arrangements and transcriptions for the most popular instrument in China today - the piano, using various techniques characteristic of the sound of traditional folk instruments. This can be explained by the fact that many composers strive not only to recreate the specific intonation, modal, rhythmic features of folk melodies, but also to convey the timbre coloring of folk instruments, thanks to which these melodies came into use. As examples, among others, the "Suite of Dance Melodies from Traditional Operas" by Zhu Xiaoyu, the arrangement of the melody for erhu "Reflection of the Moon in Two Springs" by Chu Wan Hua, the transcription for piano by Wang Jianzhong of the ancient piece for suona "One Hundred Birds Worshipping the Phoenix" and others are considered. The relevance of the article lies in the attempt to analyze the specific means of recreating the sounds of folk

instruments by Chinese composers in arrangements and transcriptions of folk instrumental melodies, which formed the basis of modern piano compositions.

Keywords: arrangements, transcriptions for piano, timbres of folk instruments, performance techniques.

Одним из важнейших общих стилевых признаков творчества китайских композиторов в работе над аранжировками и транскрипциями инструментальных мелодий для фортепиано является использование приемов звучания национальных инструментов. При работе с народным материалом обращение к этим приемам сразу давало возможность представить национальный колорит средствами европейского фортепиано, постепенно входившего в музыкальную культуру Поднебесной в XX века, показать его богатые возможности, заинтересовать новыми звуковыми образами.

К наиболее ярким примерам применения приемов подражания тембрам национальных инструментов относится «Сюита танцевальных мелодий из традиционных опер» Чжу Сяоюя (1992), в которую вошли три танцевальные мелодии из разных традиционных опер – Пекинской, Шэнсийской и Хэнаньской. Кратко обобщая черты отличия и индивидуальности каждой из них, укажем на такие их признаки как манера пения и способы звукоизвлечения, отличие песенных и танцевальных традиций, особенности местных диалектов и в этой связи отличия в способах стихосложения и образования интонационно-мелодических построений, стиль и правила поведения персонажей. Учитывая невозможность сочетания музыкальных номеров из разных оперных жанров в одном произведении, вызванных отличиями эстетических канонов и особенностей создания каждой из выбранных региональных традиционных опер, произведение Чжу Сяоюя уникально. Стремление композитора осуществить эксперимент в данной области проявилось в остроумном и логичном объединении трех несоединяемых региональных стилей средством «подражания» фортепиано тембров традиционных инструментов, которые были очень широко использованы в каждом из них. Музыка первого номера заимствована из Пекинской оперы, и Чжу Сяоюя попытался воспроизвести звучание цзинху (пекинской скрипки, возникшей на основе хуциня), которой вторит тема эрху (вторая скрипка), а также ритмическими средствами подчеркнуть сопровождение ударных – гонгов, барабанов и сабаи (трещотки). Во втором номере использована мелодия из очень древней Шэнсийской оперы *Циньян*, которая зародилась еще в эпоху Мин (XIV в.). Танцы этой оперы отличаются простым и энергичным движением, яркое звучание музыки подчеркнуто четким ритмом, напоминая об ударных инструментах сабаи и дяньгу. Третий номер цикла заимствован из хэнаньской оперы *юйцзюй*, танцы которой характеризуются простотой мелодий с синкопированным ритмом и сопровождением тициня.

Среди наиболее распространенных инструментальных произведений Китая, испытавших в композиторской практике наибольшее количество аранжировок и транскрипций, воспроизводящих звучание национальных инструментов – мелодия «Отражение луны в двух источниках». Ее автором стал слепой музыкант, народный виртуоз на эрху Хуа Янь Цзюнь (1893 – 1950), известный под именем А Бин (слепой музыкант). Ярко музыкально одаренный, он зарабатывал на жизнь исполнением на уличных концертах разнообразных произведений на эрху. В грустной, печальной мелодии «Отражение луны в двух источниках» раскрываются чувства ее автора, который был одинок, любил жизнь, свет и надеялся на лучшую судьбу. Хуа Янь Цзюнь рассказывал о воспроизведении в мелодии собственных эмоций от прекрасного пейзажа гор, реки, которых он не может увидеть, о размышлениях над своей судьбой, и говорил, что его концерты на улицах стали для него «вторым источником» (отсюда и название

произведения), из которого он черпает вдохновение и силы к жизни [5, с. 108]. В 1950 году состоялся единственный сольный концерт слепого музыканта, во время которого была записана его мелодия в авторском исполнении. Знаменитый японский дирижер Одзава Сэйдзи ¹, впервые услышав это произведение, растроганно произнес: «Эмоциональный характер пьесы ранил душу, а название лучше всего соответствует ее сущности и музыкальному образу» [2, с. 171]. И, конечно, эти чувства способен был

р
а
с
к
р
ы
т

ь В практике китайских композиторов известны примеры различных аранжировок этой пьесы для фортепиано ³, одной из лучших среди которых является сочинение Чу Ван Хуа. Его пьеса написана в распространенной строфически-вариационной форме. Тема состоит из трех разделов и имеет и четыре варианта. Композитор пытался максимально воспроизвести характерные свойства звучания эрху – его особенное легато, податливость в красочной мелизматике, пластичность звуковедения, что способствует созданию лирического печального настроения и звукового эффекта текучести воды. Желая подчеркнуть сонорные колористические возможности фортепиано, композитор густо применяет приемы *arpeggiato*, имитации темы, которую проводит во всех слоях фактуры, использует аккордовое изложение темы в разных регистрах фортепиано, секундовые созвучия, создающие колористический эффект лучей луны, использует соединительные лиги на *ppp* и *diminuendo*, что способствует продолжению звучания каждого звука

р
а
у
с
а
ж
а
й
о
м

и Среди образцов мелодий для соны, остановимся на фортепианной аранжировке Ван Цзяньчжуна «Сто поклоняющихся Фениксу птиц» (1973). Древняя мелодия происходит из юго-западного района Шаньдун, в котором возникла эта разновидность флейты. Композитор, стремясь воспроизвести красоту звуков пения большого разнообразия и состояния безграничного счастья, охватившего воображаемого героя произведения,

н
й

¹Одзава Сэйдзи родился в 1933 году на территории Китая в Маньчжоу-Го. Учился в Японии и США. Работал с Гербертом фон Караяном, Ш. Мюншлем, был вторым дирижером у Л. Бернштейна в Нью-Йоркском филармоническом оркестре и страстным пропагандистом произведений китайских композиторов в мире, среди которых «Отражение месяца в двух источниках» Чу Ван Хуа.

²Эрху – двухструнный смычковый инструмент, в народе его называют «китайской скрипкой», которую держат вертикально, упирая на колено. Гриф эрху состоит из особых пород деревьев – розовых или черных, а резонаторная коробка – из кожи змеи. Эрху имеет две металлические струны, звук из которых добывается с помощью специального способа наканифоленного смычка и прижатия пальцами струн, не касаясь грифа. Наиболее известными и исполняемыми, кроме произведения Чу Ван Хуа, являются аранжировки Хэ Чжан Хао (*He Zhan Hao*, p. 1933) и У Цзюцяна (*Wu Zu Qiang*, p. 1927).

к
л
о
в

избрал метод широчайшего применения мелизматике. Данное произведение показательно в плане сохранения национальных традиций: и относительно формы (вариантно-вариационной $A+A_1+B_1+A_2+B_2+A_3+B_3+A_4+B_4+A_5+B_5$ +кода), и в отношении средств музыкальной выразительности (фактуры, ладовой и метrorитмической организации, гармонических образований, элементов восточной колористики мелодии). Фортепианную аранжировку «Сто поклоняющихся Фениксу птиц» называют «настоящим китайским фортепианным произведением», которое в рейтинге популярности не имеет конкуренции. Впервые это произведение Ван Цзяньжуна было исполнено на X Международном фестивале молодежи и студентов в Берлине (1973), на котором присутствовала молодежь из 140 стран мира. На фестивале, проходившем под лозунгом «Молодежь обличает империализм», было принято «Послание молодежи миру», в котором отмечался ее большой вклад в международное движение за мир. В ходе концерта произведение было исполнено в двух версиях: сначала в оригинальном звучании на соне народным музыкантом Жэнь Тунсяном, после чего прозвучала версия фортепианной аранжировки Ван Цзяньжуна, вызвавшая шквал бурных аплодисментов [3, с. 56]. Настоящее увлечение произведением китайского композитора молодежью всего мира сразу же в год создания аранжировки, способствовало его огромной популярности.

Рассматривая особенности музыкального языка аранжировок и транскрипций транскрипций композитора, отметим обновление ладовой и гармонической сфер, совмещение пентатонного звукоряда и двенадцатитоновой системы люй с традициями европейской композиторской техники.

Как одну из лучших фортепианных транскрипций народных мелодий для струнно-щипкового инструмента пипы, рассмотрим транскрипцию Ли Ин Хая «Лунный свет и цветы на весенней реке». Музыка этой народной инструментальной мелодии из северного Китая⁴ была известна еще со времен возведения Великой китайской стены (246 – 207 гг. н.э.). Впервые транскрипция темы была осуществлена в 1925 году для оркестра народных инструментов. С тех пор мелодия этой инструментальной пьесы получила особую популярность в Китае. Поскольку существует давняя традиция исполнения музыки долго, неторопливо, то в оригинале мелодия звучала максимально медленно. Ли Ин Хай, обратившись к любимой в народе мелодии, значительно сократил музыкальный текст оригинала и разделил его согласно воображаемым образам природы на 10 небольших частей, которым дал такие названия: «Флейты и барабаны при закате» (1 ч.), «Цветы на ветру» (2 ч.), «Луна над горой Гуань» (3 ч.), «Заходящее солнце» (4 ч.), «Осенние листья клена» (5 ч.), «Поиски в ущелье У» (6 ч.), «Мелодия сяо в лесу» (7 ч.), «Милование рекой» (8 ч.), «Песня рыбаков в сумерках» (9 ч.) и «Лодка, вернувшаяся при закате» (10 ч.). Транскрипция Ли Ин Хая создана в форме импровизированной сюиты, все части которой расположены по принципу чередования отдельных образов картин природы, контрастных настроений, темпов, четного и нечетного метра. Произведение требует от исполнителя особой эмоциональности и импровизационности в передаче тончайших нюансов и настроений. На большую свободу исполнения настраивает вступление, записанное композитором без определенного размера и тактовых черт с ремаркой *tempo a piacere* (темп в свое удовольствие). В разных частях пьесы автор транскрипции средствами фортепианной фактуры, исполнительских штрихов и использования колористических приемов импрессионистической техники воспроизводит звучание не только пипы, но и ряда других традиционных инструментов: сяо, гучжэня, гуциня, барабанов и колоколов. Исполнителям следует очень гибко изменять тембровые краски: например, во введении передать звучание колоколов и барабана, в последующих пассажах воспроизвести как бы звуки течения воды, пластичность звучания пипы и гучжэня. Играя произведение,

⁴Первыми ее названиями были «Пипа из Сюньяна», «Сюньянская мелодия».

большее внимание следует уделять тембровой колористике мелодии, каждая последующая часть которой воспроизводит картину нового пейзажа, изменения красок заходящего солнца и появлению луны. Произведение исполняется не по типу европейской сюиты. Перед началом каждой последующей части исполнителю надо немного отдохнуть и настроиться на другой колористический тембр, посредством которого создается новый пейзаж. Учитывая индивидуальность интерпретаций, исполнение произведения предполагает множество их вариантов.

Среди других наиболее ярких произведений, в которых наблюдается тенденция воспроизведения оригинальных приемов техники игры на национальных инструментах – аранжировка народной инструментальной мелодии для пипы «Осада со всех сторон», созданная коллективом авторов, в состав которого вошли Инь Чензун, Чу Ван Хуа и Лю Чжанг (1973). Эту мелодию, возникшую во времена династии Тан, среди музыкальных произведений древнего Китая называют одним из непревзойденных шедевров. Впервые сведения о несравнимой красоте ее мелодики находим в литературном памятнике XVIII в. – в стихах Бо Цзюя. В мелодии народной пьесы словно бы воссоздаются события, имевшие место в истории Китая в 202 г. до н. э., когда в битве с армией императора Чу командующие войском Ханьского царства использовали тактику осады города Гайся с десяти сторон. Распевая боевые песни, войска Лю Бана разгромили чув и одержали победу. Об исполнении мелодии «Осада со всех сторон» на пипе и фиксации иероглифическим способом ее нотного текста известно с 1818 года [2, с. 181].

Очень виртуозная сольная народная мелодия, исполняемая на пипе, словно воспроизводила звучание большого инструментального ансамбля и показывала высокое исполнительское мастерство исполнителей. В народном быту пипу могли сопровождать несколько ударных – бубен агу и хлопущка пайбань, которые создавали четкую ритмическую пульсацию, придавали завершенность отдельных фраз, предложений и Коллектив авторов аранжировки, подробно воспроизводя ход исторических событий, представил его в форме сюиты. Особенностью фортепианной аранжировки стали подражание на фортепиано виртуозным возможностям пипы и воспроизведение ее различных тембровых красок. Мелодия охватывает максимально возможный объем регистров фортепиано и предельно возможные градации динамики. Насыщенная фактура изобилует сложными аккордовыми репетициями и длительными мелодическими «подъездами»-задержаниями к основному тону; использовано оригинальное «заполнение» фактуры подчеркиванием ритмической сетки ударных инструментов.

К числу лучших мелодий, созданных для гуциня, относится пьеса «Три прощания с заставой Янгуань». Как одно из самых популярных на протяжении более 1000 лет сочинений, его считают шедевром среди музыкальных произведений Древнего Китая. Наиболее известна транскрипция Ли Ин Хая (1978), в которой композитор средствами фортепиано воспроизвел древний стиль и народный характер традиционной музыки [1, с. 61-64].

Мелодия появилась во времена династии Тан на текст стихотворения известного поэта и музыканта Ван Вэя (699–759) «Проводы Юйньера». На протяжении веков текст стихотворения и мелодии постоянно дополнялся, перерабатывался (сегодня существует 30 вариантов стихотворения и разных по музыкальной форме мелодий), из которых вариант поэта Бо Цзюйи (772–846) стал основой произведения Ли Ин Хая. В стихотворении говорится об угощении гостя, вернувшегося домой после длительных путешествий. Для того чтобы выразить большое уважение к нему, последнюю фразу каждого стихотворения хозяин повторяет трижды, поэтому произведение и называется «Три прощания». Повторность – важнейший элемент произведения и его формы. Для воплощения

композиционных особенностей стихотворения композитор избрал для своей транскрипции форму рондо с вариационным строением эпизодов.

Представленные в статье транскрипции являются образцами, в которых использованы лучшие из десяти мелодий, вошедших в сокровищницу китайской национальной музыки. Они особенно показательны в смысле отражения сущности инструментальной музыки Китая, предназначенной средствами тембровых характеристик тонко детализировать образное содержание произведений, отображать картины исторических событий прошлого и воспроизводить эмоциональные состояния покоя, бесконечного созерцания картин природы и философских размышлений на ее фоне о смысле бытия и Вселенной.

Отдельно отметим особую возможность множественности исполнительских интерпретаций этих произведений, их индивидуальное «прочтение», а также то, что приведенные образцы аранжировок и транскрипций произведений инструментальной музыки приобрели значение самостоятельных произведений, зачастую значительно превышающих художественный уровень оригиналов. В них сочетаются особенности китайской музыкальной лексики с европейской, создан новый уровень ее индивидуализации с акцентом на «национализацию» европейского фортепиано. Благодаря его возможностям, приведенные примеры воспроизводят национальную инструментальную музыку и способствуют адаптации фортепиано в континуум традиционной музыкально-инструментальной культуры Китая.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ван И. Культурологические размышления о фортепианной транскрипции «Три прощания с заставой Янгуань». Журнал Хэнаньского университета науки и технологии. Хэнань: Издательство Хэнаньского университета, 2009. – Том 12. – С. 61-64.
2. Гао Сяогуан, У. Говен. Энциклопедический словарь фортепианного искусства. Шанхай: Шанхайская музыка, 1998. – 197 с.
3. Лю Лишань. Стиль фортепианной аранжировки «Отражение луны в двух источниках». Хейлундзянская музыка. Харбин: Харбинский педагогический университет, 2009. – №14. – С. 171.
4. Сян Яньиен. Биографический словарь китайских композиторов нашей эры. Шэньян, 1994. 820 с.
5. Янь Чжихао. Приемы имитации звучания народных инструментов в фортепианных транскрипциях китайских композиторов // Культура и искусство, 2016. – №2. – С. 108-113.

REFERENCES

1. Van I. Kul'turologicheskie razmyshlenija o fortepiannoju transkripcii «Tri proshhanija s zastavoj Janguan'». Zhurnal Hjenan'skogo universiteta nauki i tehnologii. Hjenan': Izdatel'stvo Hjenan'skogo universiteta, 2009. – Tom 12. – Pp. 61-64.
2. Gao Sjaoguan, U. Goven. Jenciklopedicheskij slovar' fortepiannogo iskusstva. Shanhaj: Shanhajskaja muzyka, 1998. – 197 p.
3. Lju Lishan'. Stil' fortepiannoju aranzhirovki «Otrazhenie luny v dvuh istochnikah». Hejlundzjanskaja muzyka. Harbin: Harbinskij pedagogicheskij universitet, 2009. – №14. – 171 p.
4. Sjan Jan'ien. Biograficheskij slovar' kitajskih kompozitorov nashej jery. Shjen'jan, 1994. 820 p.
5. Jan' Chzhihao. Priemy imitacii zvuchanija narodnyh instrumentov v fortepiannyh transkripcijah kitajskih kompozitorov // Kul'tura i iskusstvo, 2016. – №2. – Pp. 108-113.

Цзян Ли Хуэй

аспирант

ФГБОУ ВО «Академия Русского балета им. А.Я. Вагановой»

e-mail: aspirantura@vaganovaacademy.ru

Chiang Li-Hui

Postgraduate Student

Academy of Russian Ballet named after A.Ya. Vaganova

РЕЛИГИОЗНЫЕ ВЕРОВАНИЯ КАК ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ ТАЙВАНЬСКИЙ ОПЕРНОЙ ТРАДИЦИИ

Статья посвящается осмыслению истоков традиционной тайваньской оперы гэцзай-си, зарождение которой сопряжено с религиозными верованиями и происходившими социокультурными процессами на острове. Отмечается присущий тайваньскому обществу политеизм, наличие пантеона народных божеств. Процесс зарождения и развития оперы гэцзай-си обусловлен почитанием Мацзу – легендарной богини морей. Анализируется ее роль и место в отправлении религиозного культа. Сделан вывод о том, что опера гэцзай-си для жителей Тайваня является важной составляющей религиозных ритуалов, а шире – частью национального культурного достояния Китая.

Ключевые слова: Китай, народная религия, народные верования, локальные божества, Мацзу, опера гэцзай-си, религиозное шествие.

RELIGIOUS BELIEFS AS A FACTOR IN THE FORMATION OF THE TAIWANESE OPERA TRADITION

The article is devoted to understanding the origins of the traditional Taiwanese opera gezai-si, whose development is linked to religious beliefs and socio-cultural processes on the island. It is noted that Taiwanese society is inherently polytheistic and has a pantheon of folk deities. The process of the emergence and development of Hezai-si opera is conditioned by the worship of Mazzu, the legendary goddess of the sea. Her role and place in the religious cult are analysed. It is concluded that for the people of Taiwan, hezai-hsi opera is an important component of religious rituals and, more broadly, part of China's national cultural heritage.

Keywords: China, folk religion, folk beliefs, local deities, Mazzu, gezai-si opera, religious procession.

Восточные цивилизации всегда отличало стремление к гармонии неба, земли и личности. Главенствующим для человеческого бытия был и остается приоритет духовного начала, который в культурфилософских работах сопряжен с понятием духовности как «продукта культуры, проявления человеческого в человеке, его возвышения над собственными физиологическими потребностями» [13, с. 160]. Духовность, как правило, ассоциируется с религией.

До определенного времени «китайское сознание не нуждалось в дифференциации на категории религиозных и нерелигиозных учений, бытия человека и божественных сил, а также обозначения конкретных духовных учений специальными терминами: даосизм, конфуцианство, буддизм» [2, с. 125]. Китайская нация исповедует одну из существующих религий или сразу несколько. Наиболее распространенной религией является буддизм, однако большой популярностью пользуется даосизм. Оба учения предстают как «специфические онтологические, гуманистические и воспитательные системы» [2].

Религиозные верования, разнящиеся в локальных регионах, несут отпечаток ментальности этнических общностей. Образ жизни народа, его история, культура, принятые в обществе модели воспитания и паттерны поведения – все это сказывается на выборе религии. В свою очередь «религия выступает фундаментальной константой человеческих сообществ» [1, с. 137] и оказывает существенное влияние на культуру.

История взаимоотношений континентального Китая и острова Тайвань во все времена и вплоть до настоящего времени складывалась сложно и неоднозначно. Географически остров отстоит изолированно, на периферии континента. Между тем, Китай и Тайвань образуют единую гражданскую общность, имеющую предков в лице основоположников современного китайского государства [2].

Современную социокультурную ситуацию на Тайване отличает высокая степень религиозной толерантности; синкретическая религиозность большинства верующих; обилие религиозных символов и практик, используемых в повседневной культуре [2; 12; Присущий тайваньскому обществу политеизм, объединяющий буддизм, даосизм, христианство, католицизм, отражает внутреннюю убежденность людей в отсутствии иерархии богов и связей между ними.

Как известно, в каждом храме Тайваня имеются главенствующее локальное божество и ряд второстепенных, призванных удовлетворить потребности людей разных вероисповеданий. Несмотря на кажущуюся автономность, все божества разных храмов объединены между собой. Таким образом формируется «огромный мир божеств, который не только разнообразен и инклюзивен, но и может быть структурирован в различные комбинации» [17, с. 11]. Этот уникальный феномен составляет сущностную характеристику традиционной тайваньской культуры, возникшей в результате диффузных процессов и сохранившейся до наших дней. По мнению профессора Цзян Цаньгэна, традиционные религии Тайваня несут в себе много элементов, относящихся к ритуальной практике шаманизма и многобожия, которые составляют магистральную линию религиозной жизни на Тайване» [11, с. 213].

Среди локальных божеств на острове особо почитается Мацзу — легендарная «богиня морей». Девушка из небольшой рыбацкой деревушки вблизи города Путян на острове Мэйчжоу стала подлинной героиней для простого народа, обеспечивая его безопасность на море и спасение затонувших кораблей. Неслучайно во времена правления династий Сун (960—1279 гг.), Юань (1271—1368 гг.), Мин и Цин (XIV—XIX вв.) императоры пожаловали ей свыше десяти титулов, самый высокий из которых «Святейшая Небесная Матерь» (тяньшан шэнму 天上聖母). Такое трепетное отношение сохраняется до сих пор. Из более чем двадцати миллионного населения Тайваня около пятнадцати миллионов человек являются приверженцами Мацзу. Посвященные ей более пятисот храмов можно обнаружить в разных локусах: в горных деревнях и рыбацких поселках, в городах и на рынках, в гаванях и на внутренних склонах гор. Отдельные храмы являются межгородскими или региональными центрами веры. При отсутствии храма Мацзу в какой-либо местности основные ритуалы поклонения ей – празднование дня рождения, разжигание благовоний, благочестивые молитвы, торжественные приветствия и развлечения – все равно сохраняются. Такая ситуация является «реакцией на трудности и неопределенность в жизни первых китайских переселенцев» [11, с. 213].

Во времена династий Мин и Цин миграционные потоки из провинций Фуцзянь и Гуандун устремлялись на завоеванные тайваньские территории для их заселения. Этот процесс сопровождался всесторонними, многочисленными рисками: опасностью переправы по морю, суровыми тяготами непрекращающейся войны за территорию острова, болезнями, нищетой, набегами и грабежами пиратов и коренных жителей. Китайским переселенцам ничего не оставалось, как уповать на высшие силы – молиться

духам предков и божествам, взывая к их заступничеству. «В фольклоре Китая обожествленные герои обычно изображаются людьми отнюдь не благочестивыми при жизни, а после смерти насылавшими на живых разные напасти до тех пор, пока те не начинали им поклоняться» [10, с. 34]. Так складывались культы народных божеств и строились посвященные им храмы. Иммигранты, благополучно прибывшие на Тайвань, в знак благодарности Мацзу строили в своих поселениях храмы и поклонялись ей. Это положило начало одному из первых народных религиозных верований, привезенных из континентального Китая.

По мнению В.В. Малявина, понятие «народная религия» в традиционной цивилизации достаточно условно и исторически конкретно [10]. В ходе социокультурного развития, «народная религия постепенно стала одной из основных форм духовной жизни не только сельского, но и городского населения» [5, с. 690]. Образуя органичную часть обыденной культуры, тайваньские народные верования вобрали черты традиционных религий Китая, прежде всего буддизма и даосизма, а также ментальности коренных жителей. В результате на Тайване сложилась уникальная форма народных верований, соединяющих «житейский практицизм и конкретные трудности» [11, с. 213], не противоречащие «поставленным государством задачам по экономическому развитию и личному обогащению» [6, с. 690].

Народная религия Тайваня является разновидностью диффузной, выходящей за институциональные рамки со своими народными божествами, которым поклоняются в храмах и святилищах. Многим из религиозных верований Тайваня присущ ярко выраженный локальный колорит. «Как и в традиционном Китае, народная религия сохраняла характер коммунального и локального поклонения божествам «народного пантеона», часть из которых имела даосское или буддистское происхождение, или божествам архаичных культов, позже инкорпорированным в даосский или буддистский пантеоны, часть божеств имела связь с синкретическими культами (тайными учениями). При этом количество местных божеств возрастало по мере удаления от столицы к периферии» [6, с. 691].

Для отправления религиозного культа в современных реалиях функционируют религиозные общины и общины поклонения [8; 9], которые соотносятся между собой как «общее» и «особенное». Религиозная община представляет собой территорию, где верующие поклоняются одним и тем же божествам и проводят схожие религиозные ритуалы. Общины поклонения фиксируют привязку к конкретному месту – храму или божеству, почитаемому в частном порядке. Народная религия оказывает непосредственное влияние на социокультурный феномен – традиционную тайваньскую оперу гэцзай-си.

Большинство сюжетов исходной оперы йэдай гэцзай (野台歌仔戏) сопряжено с культово-религиозной деятельностью, а также с пропагандой традиционной китайской морали. В этих представлениях выражена благодарность божествам, а исполняемые пьесы приурочены к значимым для того или иного верования датам. К ритуальным действиям для всех членов общины относятся: 1) обход божеством «подшефной» местности (сюньзизин 巡境 или жаоцзин 遶境); 2) ритуал пожелания тысячи осеней (ияньцюй изидянь 千秋祭典) – день рождения божества; 3) ритуал очищения энергии храма (цзяньцзяо 建醮), совершаемый один раз в несколько лет; 4) ежегодный ритуал всеобщего спасения умерших – Пуду (普渡), т. е. воздаяния жертвы голодным духам в седьмом месяце по лунному календарю. По сути, помимо художественной, развлекательной и образовательной функций, традиционная тайваньская опера предназначена для

отправления культовых ритуалов. Бытующая здесь поговорка (誤戲誤三牲) в дословном переводе означает «пропустить оперу гэцзай-си – значит пропустить трех животных», т. е. жертвоприношения в виде свиньи, птицы и рыбы. Фактически пропуск представления приравнивается к игнорированию религиозного ритуала и совершению серьезного проступка.

В Фуцзянь и на Тайване существует символ благодарения божеств за их покровительство в делах – чоу жень (酬神). Тематика театрализованных представлений включает дни рождения народного божества, исполнения желаний, проектирование фестиваля цзяо, благодарение за мир, раскаяние, наказания и др. Фактически народ готов найти любой повод для приглашения театральной труппы. В тибетских регионах (Юго-Западный Китай) к этому событию приурочен ежегодный фестиваль, представляющий собой грандиозное зрелище. Суть сложившейся в Китае традиции приглашения артистов для выступления перед высшими силами комментирует исследователь Ч. Мэнмэн: «С древнейших времен китайцы верили, что использование музыкальных инструментов, особенно барабанов, — это лучшее средство для общения с богами» [12, с. 14]. Ранние описания общения людей с божествами посредством танца и музыки можно найти у известного китайского поэта династии Тан Бай Цзюйи: «В сумерках, на дороге около леса, барабан и флейта зовут богов домой» [4].

Сформировавшаяся многовековая практика вознаграждения божеств постепенно распространилась в китайской традиционной культуре вплоть до династии Сун (960—1279), а затем и династии Цин (1636—1644). Такие церемонии переросли в локальный обычай организации театрализованных драматических действ, где важное место отводилось музыке, песням, танцам, игре на барабанах. Истоки подобных праздников восходят к древним ритуальным песням и танцам, неразрывно связанным с народными верованиями. Опера гэцзай-си как своеобразное художественное олицетворение обычаев Тайваня сопряжена с религиозными верованиями и является средством погружения в самобытную атмосферу региона.

На острове Тайвань ежегодно реализуется множество социокультурных проектов, среди которых важное место отводится фестивалям, светским и религиозным праздникам. Эти мероприятия могут носить как локальный (например, ритуальное празднество в честь богини Мацзу, организованное религиозной общиной), так и общерегиональный характер, предусматривающий участие всех жителей острова. Региональные шествия с их масштабностью и народно-религиозным контекстом присущи южным провинциям континентального Китая и Тайваню. Так, например, обход божеством местности (сюньзизин 巡境 или жаоцзин 遶境) сопровождается пешей процессией паломников, преодолевающих по территории Тайваня около трехсот сорока километров в течение девяти дней со скульптурами божеств в руках. Шествие сопровождается игрой на барабанах, исполнением гимнов, песен, танцев, музыкальных сочинений и импровизаций в честь народных божеств. Все это делает праздник грандиозным религиозным ритуалом Тайваня. Опера гэцзай-си является неотъемлемой частью храмового праздника.

Сохранившаяся по сей день традиция чествования народных божеств предусматривает приглашение профессиональной оперной труппы гэцзай-си на светские или религиозные праздники в честь дня рождения покровителей деревенских храмов. Опера гэцзай-си является лучшим приношением народным божествам, благодарностью за покровительство и помощь местным жителям в делах, а также залогом обеспечения благополучия.

На протяжении более часа актеры сохраняют крайнюю сосредоточенность, не произносят ни одной лишней реплики, полагаясь на ловкость тела и умелые движения,

чтобы совершить ритуал приветствия богов в соответствии с установленными религиозными канонами. Все действия актеров носят торжественный характер, отражающий священный смысл церемонии.

В народных религиях, связанных с отправлением культового действия, опера гэцзай-си выполняет две функции. Во-первых, это благодарение тайванцев за счастье и благополучие, выраженное в художественной форме; во-вторых, рекреация и художественно-эстетическое развитие коренных жителей, культура которых изначально считалась низкой, «непристойной». Такие богобоязненные обычаи всегда занимали важное место в традиционной китайской культуре. Это обусловлено сложившейся традицией посещения храмовых ярмарок в первый и пятнадцатый дни по лунному календарю и воскуриванием благовоний. В сердцах людей эти ритуальные действия олицетворяют стремление к лучшей жизни, несут искренние пожелания добра, счастья и удачи.

Длительное время народные верования служили связующей нитью между физическим и духовным миром. Постепенно эти верования материализовались в культурные символы — песни, музыку, танец, которые бытуют на улицах Тайваня и способствуют художественно-образному удвоению общественного бытия. Опера гэцзай-си черпает истоки в этих культурных символах. Как отмечает немецкий искусствовед Э. Гроссе, «первые ростки искусства лежат там же, где начала культуры» [3, с. 85]. На Тайване храмы были и остаются не только центром веры, но средоточием паттернов народной культуры. Оперы гэцзай-си (歌仔戲) и пудай-си (布袋戲), традиционные оперы и различные виды жаоцзин (遶境) – все эти событийные мероприятия храмовых ярмарок являются частью нематериального культурного наследия Тайваня.

Таким образом, для тайваньской традиционной культуры опера гэцзай-си была и остается знаковой. Это средство демонстрации благоговения перед высшими силами во время религиозных ритуалов и одновременно хранитель культурного кода нации. Ее истоки восходят к народной религии, к традиционной культуре. Несмотря на падение популярности в континентальном Китае, гэцзай-си сохраняет востребованность в южной провинции Фуцзянь. В начале XXI века, когда во всем мире «разочарование в квазибожествах, разрыв с Абсолютом повлекли к отторжению всего и вся в качестве опоры» [14, с. 36], «провинции Фуцзянь и Гуандун начали принимать паломников с Тайваня и из стран Юго-Восточной Азии, приезжающих совершить поклонение в храме «первопредка» [5, с. 691]. Тайвань, отличающийся «самой большой религиозной свободой в мире» [11], сохраняет приверженность культу народных божеств, для восхваления которых и предназначена опера гэцзай-си. В современных реалиях «превращения людей в потребителей массовой культуры, утрачивающих ценностей предков, культуры» [16, с. 78] традиция приглашения оперной труппы сменилась показом художественного фильма перед храмами. Однако только «живое исполнение» оперы гэцзай-си способно создать соответствующий настрой верующих на ритуал поклонения божествам.

ЛИТЕРАТУРА

1. Амельченков В. Л. Современный мир и противоречия религиозной коммуникативности // Знание. Понимание. Умение. – 2020. – №1. – С. 126-140.
2. Ван Ж., Линь Г. Ц. Этническая идентичность и культурная интеграция. – Тайбэй: Тайваньский центр гуманитарных исследований, 2006. – 427 с.
3. Гроссе Э. Происхождение искусства. Изд. 2-е. – М.: URSS, 2011. – 299 с.
4. Дифэй С. Благодарный словарь поэзии Тан. — Шанхай: Шанхайский словарь, 1983. — 1406 с.

5. Завидовская Е. А. Народная религия современного Тайваня: храмовые организации и праздники. – СПб.: Наука, 2012. – 175 с.
6. История Китая с древнейших времен до XXI века: монография в 10-ти томах / ред. С.Л. Тихвинский. Том IX: Реформы и модернизация (1976-2009). – М.: Наука, 2016. – 996 с.
7. История Китая с древнейших времен до XXI века: монография в 10-ти томах / отв. ред. Л.М. Гудошников, Т.Г. Степанова. — Том X: Тайвань, Сянган (Гонконг), Аомэнь (Макао), зарубежная китайская диаспора. – М.: Наука, 2014. – 764 с.
8. Куо М. Т. Народные верования на Тайване. – Тайбэй: Тайбэйский городской комитет по литературе, 1997. – 97 с.
9. Линь М. Ж. Круг верований Мацзу в Чанхуа // Сборник трудов Института этнологии. – 1990. – № 68. – С. 41-104.
10. Малявин В. В. К определению понятия народной религии в традиционной цивилизации (на примере Китая) // Советская этнография. – 1988. – № 1. – С. 27-
11. Малявин В. В. Религии на Тайване в прошлом, настоящем и будущем (Беседа Владимира Малявина с профессором Цзян Цаньтэном) // Государство, религия, Церковь в России и за рубежом. – 2022. – №2 (40). – С. 212-217.
12. Мэнмэн Ч. Исследование развития тайваньской оперы гэцзай-си и народной культуры // Вестник Национального исследовательского центра культурной индустрии Хуачжунского университета. – 2019. – С. 14-24.
13. Ремизов В. А. Духовность как культурная ценность личности // Философские науки. – 1997. – № 2. – С. 158-161.
14. Ремизов В. А., Ирхен И. И. Парадоксальность бытия культуры в обществе // Международный журнал исследований культуры. – 2023. – № 2. – С. 34-41.
15. Ринчинов О. С. О религиозной ситуации на Тайване // Ученые записки Забайкальского государственного педагогического университета. – 2013. № 2(49). – С. 137-147.
16. Современные социально-политические процессы в регионах России и мира / Ванев О.Н., Губин М.А., Ирхен И.И. [и др.]. – Краснодар: АНО Центр социально-политических исследований «Премьер», 2011. – 203 с.
17. Чжимин Ч. Культурный Тайвань // Дадао культуры. – 1996. – №1. – С. 11-12.

REFERENCES

1. Amel'chenkov V. L. Sovremennyj mir i protivorechija religioznoj kommunikativnosti // Znanie. Ponimanie. Umenie. – 2020. – №1. – Pp. 126-140.
2. Van Zh., Lin' G. C. Jetniceskaja identichnost' i kul'turnaja integracija. – Tajbjej: Tajvan'skij centr gumanitarnyh issledovanij, 2006. – 427 p.
3. Grosse Je. Proishozhdenie iskusstva. Izd. 2-e. – М.: URSS, 2011. – 299 p.
4. Diffej S. Blagodarnyj slovar' pojezii Tan. — Shanhaj: Shanhajskij slovar', 1983. — 1406 p.
5. Zavidovskaja E. A. Narodnaja religija sovremennogo Tajvanja: hramovye organizacii i prazdniki. – SPb.: Nauka, 2012. – 175 p.
6. Istorija Kitaja s drevnejshih vremen do XXI veka: monografija v 10-ti tomah / red. S.L. Tihvinskij. Tom IX: Reformy i modernizacija (1976-2009). – М.: Nauka, 2016. – 996 p.
7. Istorija Kitaja s drevnejshih vremen do XXI veka: monografija v 10-ti tomah / отв. ред. Л.М. Gudoshnikov, Т.Г. Stepanova. — Том X: Tajvan', Sjangan (Gonkong), Aomjen' (Макао), zarubezhnaja kitajskaja diaspora. – М.: Nauka, 2014. – 764 p.

8. Kuo M. T. Narodnye verovanija na Tajvane. – Tajbjej: Tajbjejskij gorodskoj komitet po literature, 1997. – 97 p.
9. Lin' M. Zh. Krug verovanij Maczu v Chanhua // Sbornik trudov Instituta jetnologii. – 0. – № 68. – Pp. 41-104.
10. Maljavin V. V. K opredeleniju ponjatija narodnoj religii v tradicionnoj civilizacii (na primere Kitaja) // Sovetskaja jetnografija. – 1988. – № 1. – Pp. 27-39.
11. Maljavin V. V. Religii na Tajvane v proshlom, nastojashhem i budushhem (Beseda Vladimira Maljavina s professorom Czjan Can'tjenom) // Gosudarstvo, religija, Cerkov' v Rossii i za rubezhom. – 2022. – №2 (40). – Pp. 212-217.
12. Mjenmjen Ch. Issledovanie razvitija tajvan'skoj opery gjeczaj-si i narodnoj kul'tury // Vestnik Nacional'nogo issledovatel'skogo centra kul'turnoj industrii Huachzhunskogo universiteta. – 2019. – Pp. 14-24.
13. Remizov V. A. Duhovnost' kak kul'turnaja cennost' lichnosti // Filosofskie nauki. – 1997. – № 2. – Pp. 158-161.
14. Remizov V. A., Irhen I. I. Paradoksal'nost' bytija kul'tury v obshhestve // Mezhdunarodnyj zhurnal issledovanij kul'tury. – 2023. – № 2. – Pp. 34-41.
15. Rinchinov O. S. O religioznoj situacii na Tajvane // Uchenye zapiski Zabajkal'skogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. – 2013. № 2(49). – Pp. 137-147.
16. Sovremennye social'no-politicheskie processy v regionah Rossii i mira / Vaneev O.N., Gubin M.A., Irhen I.I. [i dr.]. – Krasnodar: ANO Centr social'no-politicheskikh issledovanij «Prem'er», 2011. – 203 p.
17. Chzhimin Ch. Kul'turnyj Tajvan' // Dadao kul'tury. – 1996. – №1. – Pp. 11-12.

Чэнь Сижун

аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: chenxirong802327@gmail.com

Chen Xirong

postgraduate student of the Department of Musical Education and Education
The Herzen State Pedagogical University

ПРЕТВОРЕНИЕ РЕГИОНАЛЬНОГО ПЕСЕННОГО НАСЛЕДИЯ В СИМФОНИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ КИТАЯ В XX–XXI ВВ.

Аннотация. В статье дается музыкально-историческая периодизация формирования оркестрового репертуара на основе претворения композиторами фольклорных региональных песенных стилей. Упомянуты выдающиеся произведения и авторы, создавшие симфонические сочинения с уникальной спецификой национального звучания.

Ключевые слова: национальная оркестровая музыка Китая, китайские композиторы, оркестровая модель, китайский региональный фольклор.

THE IMPLEMENTATION OF REGIONAL SONG HERITAGE IN CHINA'S SYMPHONIC MUSIC IN THE XX–XXI CENTURIES

Annotation. The article provides a musical and historical periodization of the formation of the orchestral repertoire based on the implementation of regional folk song styles by composers. Outstanding works and authors who created symphonic compositions with a unique specificity of national sound are mentioned.

Keywords: national orchestral music of China, Chinese composers, orchestral model, Chinese regional folklore.

Профессиональная оркестровая музыка в Китае, сформировавшаяся к XX веку, представляет собой новую форму национального искусства, основой которой становятся региональные фольклорные устные традиции, а также западноевропейская симфоническая инструментальная модель.

Этнические памятники нематериальной культуры Поднебесной как часть народного наследия играют важную роль в жизни людей, являясь средством общения и духовной опорой. Китайские песни, передаваемые из поколения в поколение, с их простыми и искренними текстами и трогательными мелодиями, являются драгоценными жемчужинами в сокровищнице национального искусства, которые выдерживают испытание временем.

В китайской музыкальной этнографии широкое распространение получили такие жанры, как лаодун хаоцзы⁵, шаньгэ⁶ и сяодяо⁷ [1]. Лаодун хаоцзы, или трудовые песни,

⁵ Лаодун хаоцзы (劳动号子) — вид народных песен, возникших и используемых в процессе труда. Эти песни помогают синхронизировать шаги и регулировать дыхание.

⁶ Шаньгэ (山歌) — песни, которые люди импровизируют во время полевых работ или для выражения своих чувств. Они имеют широкий спектр тем, выражают искренние эмоции, характеризуются лаконичной структурой, ясной мелодией, высоким тоном и свободой ритма.

⁷ Сяодяо (小调), также известные как сяоцуй (小曲) или сяолин (小令), являются одной из разновидностей народных песен в традиционной китайской музыке.

чаще всего использовались для синхронизации ритма в процессе совместной работы. Они просты по мелодии и структуре. Лирические короткие сюэдяо, распространенные в городах и поселках, посвящены теме любви между молодыми людьми. Встречаются в том числе детские и шуточные образцы данного жанра.

В современную эпоху, когда популярная музыка занимает ведущие позиции, народные песенные жанры – древние и первоначальные формы коммуникации и культурного коллективного и личностного выражения, основанные на традиционных ладах, постепенно оказываются на грани забвения. Сохранение их «первозданности» и развитие богатейшего национального культурного и художественного багажа становятся актуальными задачами. В настоящее время все больше людей проявляют интерес к адаптивной трансформации народных песен.

Первые китайские этнособиратели проделали значительную работу по сбору и систематизации национального музыкального наследия, а композиторы претворили песенный фольклор многочисленных народностей в своем симфоническом творчестве. По данным некоторых китайских источников, изучение развития оркестровых коллективов в Китае началось в 1910-х годах. Китайский музыковед Юань Юньцзя в своей диссертации [2] упоминает, что 20 августа 1917 года в шанхайской газете «Ши Бау» под псевдонимом Бин Тай была опубликована статья «Обзор китайских военных оркестров» (Цит. по [3, с. 141]). Ученый утверждает, что данный труд является «важным источником для исследования ранней китайской симфонической музыки» [2, с. 3]. Также автор отмечает работу Сюэ Цзунмина «Краткий обзор материалов по развитию китайских оркестровых коллективов. Часть 1» [4] и «Краткий обзор материалов по развитию китайских оркестровых коллективов. Часть 2» [5], опубликованную в журнале «Юэ Лан» в ноябре и декабре 1999 года.

На начальном этапе китайская национальная оркестровая музыка опиралась в основном на западные методы композиции, подражая формам и структурам европейской классической и романтической оркестровки и аранжировки, что делало ее стилистически однообразной. Тем не менее китайские мастера стремились привнести национальный колорит, создавая мелодии легко запоминающиеся и узнаваемые. По сравнению с инонациональной симфонической традицией, китайская оркестровая музыка того периода выглядела довольно незрелой. Однако появление первых произведений стало важным фундаментом в становлении симфонического искусства КНР.

В 1920-х годах оркестровых сочинений в Китае было крайне мало; среди них можно выделить только «Траурный марш», «Новый танец с перьями и одеждой» Сяо Юмэя и оркестровую увертюру «Ностальгия» Хуан Цзы.

В 1930-е годы, когда страна находилась в состоянии войны с Японией, профессиональные музыканты испытывали нехватку опыта в создании оркестровой музыки. Однако эти объективные факторы не смогли ослабить стремление и уверенность китайских композиторов в развитии инструментального искусства. Напротив, количество произведений в этот период возросло по сравнению с предыдущими годами. Большинство сочинений были созданы авторами, получившими образование за границей.

В первой половине XX века профессиональная музыка в Китае практически полностью носила камерный характер. В основном были распространены такие вокальные формы музицирования, как хоровое пение и сольное исполнение с аккомпанементом. Также зарождалось национальное фортепианное искусство. Данный факт объяснялся дефицитом музыкальных инструментов и бедностью коренного населения Поднебесной. Так, в Шанхае существовал только один полноценный симфонический оркестр, состоящий из иностранцев и обслуживающий именно их интересы. Когда Сянь Синхай (1905–1945) написал «Желтую реку» в конце 1930-х годов, на премьере не было

возможности использовать западные оркестровые инструменты, и он вынужденно заменил скрипки и альты на эрху.

В 1940-х годах Хэ Лютин (1903–1999) на основе монгольской народной песни создал оркестровую пьесу «Сэнг ди дэ ма». В «Сюите из Шэньси» (1949) Ма Кэ (1918–1976) в качестве мелодического материала использовал нескольких народных песен провинции Шэньси, а Сянь Синхай – пять китайских народных песен для своего оркестрового произведения «Китайская рапсодия» (1945), завершено в СССР.

В это же время некоторые композиторы, вернувшиеся из Европы и Японии, экспериментируют с сочетанием народных мелодий и западных композиторских техник. Например, Ма Сыцун (1912–1987) в своей «Песне о тоске по родине» (из сюиты «Внутренняя Монголия», 1937) цитирует монгольскую народную песню «Верхом на стене». Его «Рондо № 1» (1937) основано на другой монгольской песне «Ветер дул, когда ты ушел». Цзян Вэнье (1910–1983) в сочинении «Танец Тайваня» (1934) вносит новаторские элементы в гармонию, ритмическую организацию и оркестровку.

С 1949 по 1957 год количество оркестров и ансамблей в КНР значительно возросло. В период с 1956 по 1966 годы китайские композиторы создали 22 оперы, 12 балетов, 44 симфонии, 33 оркестровых, 23 хоровых, 25 струнных и 25 фортепианных опусов, 16 композиций для китайского оркестра национальных инструментов, что составляет в общей сложности более 200 произведений. В этот период было написано значительное количество работ для фортепиано и струнных инструментов; однако большинство приходится на оркестровые произведения, что существенно превышает количество сочинений, созданных до 1949 года.

В 1950-х годах Ма Сыцун создал оркестровую сюиту «Песни леса» на основе нот народных песен, присланных ему жителем Юньнани. Это произведение стало выдающимся достижением оркестровой музыки того периода.

С 1974 года в репертуар китайских музыкальных театров стали входить так называемые «образцовые» революционные спектакли, в которых также звучала музыка, созданная на основе китайского фольклора. Это, например, оперные постановки «Захват горы Вэйху» (группа авторов, 1958), «Ша Цзябан» (Ван Цзен Ци, Ян Ю Мин, Сяо Дзя, Сюэ Нэн Хоу, 1964), «Записка с красным фонарем» (Вэн О Хун, А Цзя, 1964), «Неожиданная атака на группу Байху» (Фан Жун Сян, 1958), «Порт» (группа авторов, 1964), балеты «Красный женский отряд» (Ву Зу Цянь, 1964), «Седая девушка» (Янь Цзиньшуань, 1945, позже Ма Кэ, Чжан Лу, Цюй Вэй, Ли Хуаньчжи и Сян Юй, 1965) и другие⁸.

Созданный в 1970 году Инь Ченцзуном фортепианный концерт «Хуанхэ» на темы кантаты Сян Синьхая «Хор Хуанхэ» (1939) можно назвать самым зрелым оркестровым произведением данного музыкально-исторического периода. Оно отражает героизм китайского народа в период антияпонской войны. В концерте четыре части: «Песня лодочников на Хуанхэ», «Ода Хуанхэ», «Хуанхэ в гневе» и кульминационная четвертая часть «Защита Хуанхэ», где звучат цитаты из революционной песни «Восток красный» и

⁸ Известный европейский композитор Дж. Пуччини (1858–1924) в своей последней опере «Турандот» использует народные китайские песни, например, «Мо Ли Хуа» («Цветок жасмина»). Эта песня особенно известна в провинциях Цзянсу и Хэбэй. И хотя из-за различий в местных традициях мелодии имеют явные отличия, их эмоциональная выразительность и ярко выраженный местный колорит остаются неизменными. В версии из Цзянсу мелодия строится на трех звуках – шан, цзюэ и чжи. Она нежная, тонкая, плавная и изящная, основана на пентатонической гамме с нисходящими и восходящими проходящими звуками. В версии из Хэбэй мелодия строится на трех других звуках – чжи, юй и гун, с полутоновыми нижними проходящими звуками, прыжками на кварту и более, ритмом с анакрузой, что делает мелодию живой и энергичной, и напоминает стиль хэбэйской традиционной музыки. В «Турандот» использована именно версия «Мо Ли Хуа» из Цзянсу.

«Интернационала».

Таким образом, в 1960–1970-х годах появилось множество оркестровых произведений, таких как «Вторая симфония – Памяти предков» (1972) Ли Сюй (род. 1932), концерт для пипы с оркестром «Сестры из степей» (1973) У Цзунцзяна (род. 1927), Ван Яньцяо (род. 1937) и Лю Дэхай (род. 1937), концерт для трубы с оркестром «Песнь степи» (1973) Вэй Цзяжэня, симфоническая сюита «Седая девушка» (1974) Цюй Вэй (род. 1917) по музыке балета «Седая девушка» (1965), фортепианный концерт «Дочь моря» (1975) Чу Ванхуа (род. 1941), Чжу Гуньи (род. 1922) и другие. Эти сочинения не только запечатлели особый исторический период Китая, но и вдохновили несколько поколений китайцев на борьбу, став классикой китайской оркестровой музыки.

В 1980-х годах авторы уже довольно редко применяют мелодии народных песен в их оригинальном виде, предпочитая брать из них лишь отдельные мелодические, ритмические обороты или небольшие структурные единицы – мотивы, фразы. Примеры таких произведений: концерт для скрипки с оркестром «Чувства деревни Дон» (1981) Ху Хайлиня (род. 1939), концерт для духовых с оркестром «Божественная песнь» (1987) Цюй Сяосуна (род. 1952), пьеса для гуцзэна «Танец народа Дон» (1983) Цзяо Цзинхуа (род. 1939), пьеса для гуцзэна «Ода центральному Китаю» (1987) Сюй Сяолиня (род. 1944) фортепианная пьеса «Импровизация – древняя башня деревни Дон» (1987) Цзоу Сянпина (род. 1951) и др.

В XXI веке тенденция использования традиционных китайских песен как материала для симфонических сочинений остается все такой же актуальной. Например, «Китайская рапсодия № 3: Дух тигра», написанная современным китайским композитором Лу Пэем (род. 1956) в 2007 году по заказу Шанхайской ассоциации музыкантов для «Шанхайского международного музыкального фестиваля весны» 2008 года. Это третье произведение из серии, посвященной двенадцати китайским зодиакальным знакам. В качестве основы композиции автор выбирает народную песню Цзянсу «Пейзажи Уси», из которой развивает несколько взаимосвязанных тем. За счет инструментовки мелодий, полифонизации и объемности оркестровой ткани Лу Пэй придает незатейливой народной мелодии масштабность и красочное многотембровое симфоническое звучание.

«Увертюра к празднику весны» является одним из самых известных и часто исполняемых китайских оркестровых произведений, особенно на ежегодном праздничном гала-концерте, посвященном Празднику весны, где эту прекрасную музыку можно услышать почти всегда. Даже наш лунный спутник «Чанъэ-1» транслировал «Увертюру к празднику весны» в глубоком космосе, что подчеркивает ее значимость для китайской нации. Это произведение является первой частью оркестровой сюиты «Праздничная сюита», завершенной Ли Хуаньчжи (1919–2000) в 1956 году.

Данное сочинение стало классикой национальной симфонической музыки. Оно состоит из четырех частей. Первый раздел «Увертюра – Большой янгэ» описывает сцену празднования Праздника весны с танцами янгэ⁹. В этой части используются ритмы барабанов и гонгов, характерные для танцев янгэ, а основная тема включает две народные мелодии из Шэньси, исполняемые на суоне и построенные по интервалам пентатоники¹⁰.

⁹ Янгэ — характерная для северных регионов Китая форма народного танца и песни. Танцоры обычно изображают различных персонажей и используют веера, платки, цветные ленты и другие реквизиты. Выступления делятся на три части: «гуошэ» (переход через улицу), «дачан» (крупный танец) и «сяочан» (мелкий танец).

¹⁰ Пять звуков, также называемые пятью тонами или пятью ступенями, относятся к пяти основным высотам в традиционной китайской музыке. Эти пять звуков: gong (宫), shang (商), jue (角), zhi (徵), yu (羽). Они

Музыка отличается веселым и энергичным характером; средняя часть представляет собой мелодичную народную песню Шэньси, сначала звучащую в исполнении гобоя и затем повторенную на виолончели; завершается произведение кульминацией с соло трубы.

Вторая часть «Любовная песня», напоминает лирическое стихотворение. Она начинается с темы народной песни Шэньси, исполненной английским рожком. Нежный тембр деревянного духового инструмента живописует сцену, где молодые люди гуляют и беседуют у реки под светом луны. Эта любовная песня повторяется еще шесть раз в диалоге скрипки и виолончели и заканчивается возвращением к начальному тембру.

Третья часть «Панге» – вальс. Автор сочетает народную музыку с современными мелодиями, изображая сцены танцевальных вечеров в Яньане того времени.

Четвертая часть «Фестиваль фонарей», написана на основе мелодии народной суоны из Шэньси «Большой парад». Эта часть демонстрирует виртуозность исполнителя на суоне. В среднем разделе мелодии народных песен Шэньси «Сбор тыкв» и «Парад сухих лодок» чередуются друг с другом. Реприза снова возвращает тему, сопровождаемую энергичным ритмом барабанов и гонгов.

После премьеры первая часть получает наибольшую популярность. В дальнейшем она приобретает известность под названием «Увертюра к празднику весны» и часто исполняется отдельно как оркестрами, так и ансамблями народной музыки, став традиционным вступлением или заключением новогодних концертов по всей стране.

В заключении отметим, что китайское фольклорное наследие занимает ключевое место в национальной оркестровой музыке XX–XXI веков. Оно становится основой для создания новых форм музыкального выражения, объединяющих традиционные и современные элементы. Национальная оркестровая музыка, развивающаяся под влиянием западных инструментальных моделей, сохраняет глубинные корни местных музыкальных стилей. Этнические песни, выступающие важным средством общения и духовной поддержки, вдохновляют многих китайских композиторов на создание уникальных симфонических произведений. Их работа позволяет адаптировать и переосмыслить народные мелодии в контексте оркестрового звучания, что делает возможным не только сохранение, но и развитие национальной музыкальной культуры Поднебесной.

ЛИТЕРАТУРА

1. Чжоу Цяо. Использование китайских народных песен в произведениях Китая в эпоху новейшей истории / Чжоу Цяо. – Шанхай: Шанхайская консерватория, 2019. – 114 с.
2. Юань Юньцзя. Краткая история развития китайских оркестров первой половины XX века: дис. докт. искусствовед. – Циндао: Университет Циндао, 2011. – 210 с.
3. Чжан Цзиньвэй. Сборник материалов по истории современной китайской музыки (1840–1919) / Чжан Цзиньвэй. – Пекин: Народная музыка, 1998. – 141 с.
4. Сюэ Цзунмин. Краткий обзор материалов по развитию китайских оркестровых коллективов (часть 1) / Сюэ Цзунмин // Юэ Лан. – 1999. – № 11. – С. 23–38.
5. Сюэ Цзунмин. Краткий обзор материалов по развитию китайских оркестровых коллективов (часть 2) / Сюэ Цзунмин // Юэ Лан. – 1999. – № 12. – С. 11–15.

REFERENCES

1. Chzhou Tsyao. Ispolzovanie kitayskikh narodnykh pesen v proizvedeniyakh Kitaya v epokhu noveyshey istorii (The Use of Chinese Folk Songs in Chinese Works in Modern History) Shankhay, Shankhayskaya konservatoriya, 2019, 114 p.
2. Yuan Yuntszya. Kratkaya istoriya razvitiya kitayskikh orkestrrov pervoy poloviny XX veka: dis. dokt. iskusstvoved (A Brief History of the Development of Chinese Orchestras in the First Half of the Twentieth Century: diss. doctor of art history). Tsindao, Universitet Tsindao, 2011, 210 p.
3. Chzhan Tszinvey. Sbornik materialov po istorii sovremennoy kitayskoy muzyki (1840–1919) (Collection of materials on the history of modern Chinese music (1840–1919)). Pekin, Narodnaya muzyka, 1998, 141 p.
4. Syue Tszunmin. Kratkiy obzor materialov po razvitiyu kitayskikh orkestrovnykh kollektivov (chast 1) (Brief overview of materials on the development of Chinese orchestral ensembles (part 1)). Yue Lan, 1999, v. 11, Pp. 23–38.
5. Syue Tszunmin. Kratkiy obzor materialov po razvitiyu kitayskikh orkestrovnykh kollektivov (chast 2) (Brief overview of materials on the development of Chinese orchestral ensembles (part 2))/ Yue Lan, 1999, v. 12, Pp. 11–15.

Го Шисин

аспирант

ФГБОУ ВО «Владимирский государственный университет
им. А. Г. и Н. Г. Столетовых»

Guo Shixing

postgraduate student

Vladimir State University named after A. G. and N. G. Stoletov

КИТАЙСКИЕ ТРАДИЦИОННЫЕ ДУХОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ В КОНТЕКСТЕ ЕВРОПЕЙСКИХ АКАДЕМИЧЕСКИХ ЖАНРОВ

Аннотация. В рамках данной статьи проводится изучение особенностей использования традиционных китайских духовых инструментов в современной музыке, основанной на разнообразных академических жанрах. С момента сближения восточной и западной цивилизаций в Китае появились новые манеры исполнения, стали использоваться различные музыкальные жанры.

Цель данной работы – изучить значение китайских духовых инструментов в процессе внедрения в китайскую музыку европейских академических жанров. В ходе работы изучены произведения китайских композиторов конца XX – начала XXI вв., а также работа различных специалистов, посвященные музыкальному искусству восточной страны.

В данной статье особое внимание уделяется современному этапу становления новейшей музыки в Китае и ряду произведений, в которых реализован синтез китайской народной музыки через традиционные духовые инструменты и европейской симфонической музыки. В результате получены выводы о высоком значении традиционных духовых инструментов в создании уникальных современных музыкальных произведений жанра оркестровой музыки.

Ключевые слова: духовые инструменты, китайская музыка, академические жанры, бамбуковая флейта, традиционная культура, оркестр.

CHINESE TRADITIONAL WIND INSTRUMENTS IN THE CONTEXT OF EUROPEAN ACADEMIC GENRES

Abstract. This article studies the features of the use of traditional Chinese wind instruments in modern music based on a variety of academic genres. Since the rapprochement of Eastern and Western civilizations in China, new styles of performance have appeared, and various musical genres have begun to be used.

The purpose of this work is to study the significance of Chinese wind instruments in the process of introducing European academic genres into Chinese music. In the course of the work, the works of Chinese composers of the late 20th - early 21st centuries were studied, as well as the work of various specialists dedicated to the musical art of the eastern country.

This article pays special attention to the current stage of development of modern music in China and a number of works in which the synthesis of Chinese folk music through traditional wind instruments and European symphonic music is realized. As a result, conclusions were drawn about the high importance of traditional wind instruments in the creation of unique modern musical works of the orchestral music genre.

Keywords: wind instruments, Chinese music, academic genres, bamboo flute, traditional culture, orchestra.

Введение

Духовые инструменты в китайском музыкальном искусстве существуют с древних времен. Традиционно различные флейты, трубы, органы и т.п. использовались в различных церемониях, при совершении обрядов, организации различных спектаклей, постановок, танцев, исполнении песен и так далее. Разнообразные китайские инструменты позволяют получить красочный, богатый своей палитрой звук, который соответствует не только традиционной китайской музыке, но и любым музыкальным направлениям.

Использование традиционных духовых инструментов в китайской музыке является актуальным по настоящее время, несмотря на трансформацию музыкальных стилей и появление новых направлений. Духовые инструменты используются в Китае, как в народных ансамблях, так и в академических оркестрах и при сопровождении сольного исполнения.

Материалы и методы

Особенности традиционных китайских инструментов и их использование в контексте современной музыки изучалось различными специалистами XX и XXI вв. В рамках данной работы изучены исследования современных авторов, посвященные традиционным китайским духовым инструментам, в том числе флейтам, а также особенностям творчества современных китайских композиторов. Особое значение имеет творчество таких композиторов, как Ян Цин и Чжу Шинжуй, которые внесли значимый вклад в становление новейшего музыкального искусства.

В ходе работы использовались различные методы. С помощью анализа были выделены особенности традиционных китайских духовых инструментов и народной музыки. Анализ и синтез позволили определить основные изменения в музыкальных жанрах, произошедшие после сближения восточной цивилизации с западной. Метод обобщения помог выделить характерные черты, существующие у произведений современных композиторов. С помощью ретроспективного метода была представлена основная периодизация становления новой и новейшей музыки.

Результаты исследования

В целом среди широкого разнообразия китайских инструментов выделяют 8 категорий, которые отличаются материалом изготовления. К ним относятся: шелк, бамбук, металл, дерево, кожа, камень, земля, тыква-горлянка.

Духовые инструменты традиционно изготавливают из таких материалов, как рога или кости животных, морские раковины, дерево, металл, а также бамбук. К традиционным духовым инструментам относятся такие как: сона, гуаньцзы, шэн, ди, хулуся, сяо, сюньм, бау, лушэн и др. Они отличаются материалами изготовления, звучанием, основными функциями [1, с. 129-136].

Чаще всего в китайской музыке используются гуань, сона и лаба, которые активно применяют при проведении разнообразных церемоний, в том числе военных, а также на народных праздниках и гуляниях. Данные инструменты позволяют извлекать яркий и разнообразный звук [2, с. 558-564].

Наиболее распространенными материалами для изготовления китайских духовых инструментов являются бамбук и дерево. Изготавливаемые из них инструменты подразделяют на три основных группы:

- выдуваемый через мундштук воздух вызывает вибрацию трубостойки, к ним относятся: сяо и ди;
- вибрация трубостойки вызывается выдуваемым через отверстие воздухом: сона и гуаньцзы;

- воздух выдувается через специальный язычок: шэн и бау.

Разнообразие духовых инструментов вызвано различными принципами звуковоспроизведения, а также популярностью в разных провинциях страны [3].

История китайской музыки достаточно обширна, но особый интерес, в рамках данной работы, представляет музыка, получившая название «новая». Она возникла после сближения китайской цивилизации с западной. Объединение западного и восточного мышления привело к тому, что в китайской музыке появились направления и жанры, которых ранее не существовало. Значительные изменения в музыкальной культуре начались во второй половине XX века. В процессе становления современной музыки для духовых инструментов исследователи выделяют три основных этапа:

1 – с 1950 г. до середины 1960-х гг.: сочиняются первые сольные произведения для духовых инструментов опытными исполнителями, выступающими на различных мероприятиях;

2 – с середины 1960-х до 1977 г.: создаются разнообразные новые пьесы, посвященные патриотической тематике и успешному развитию государства в различных направлениях;

3 – с 1978 г. по настоящее время: на первый план выходят композиторы, предпочитающие разнообразные музыкальные стили.

С 1980-х гг. композиторами и музыкальными педагогами Китая активно используется различное сочетание традиционных духовых инструментов с современными оркестрами. Для флейт и труб создаются новые партии и новые произведения, сочетающие народный стиль и абсолютно новые формы исполнения [4, с. 54-56].

Специалисты, изучавшие развитие новой китайской музыки, в том числе Хуан Шуай, отмечали, что с середины XX века создание произведений для духовых инструментов развивалось в двух направлениях: при сопровождении народных китайских инструментов и с сопровождением европейского оркестра [5, с. 110-121].

В первом направлении создавались произведения, преимущественно посвященные определенным исполнителям или коллективам, а также подразумевающие использование определенных традиционных инструментов. Так, например, существует достаточно широкий перечень произведений, созданных для бамбуковой флейты, в том числе: концерт «Сияние», «Звук бамбуковой флейты на берегах Желтой реки», «Случайные мысли Янь Гуэфей» и др. Многие произведения создавались специально для традиционных китайских оркестров.

Создаваемые в данном направлении произведения всегда имели высокий художественный уровень, но специалисты и слушатели отмечали, что отсутствие басов, характерное для китайского инструмента, создает определенный дисбаланс в звучании. По этой причине широкое распространение получило второе направление. Использовалось полномасштабное сопровождение другими музыкальными инструментами, что характерно для европейских академических жанров.

Большое количество композиторов и исполнителей стало активно использовать своеобразный «диалог» духовых инструментов с полноценным симфоническим оркестром. Сочетание многообразия инструментов, представленное в полномасштабном европейском оркестре, позволяло не просто создать насыщенные и разнообразные музыкальные произведения, но и выделить, подчеркнуть особенности традиционных духовых инструментов, используемых в народной китайской музыке. Новые произведения становились все более популярными не только на территории Китая, но и в европейских странах.

Существует широкий перечень произведений, созданных в рамках второго направления, среди которых можно выделить такие как: «Пустыня» (автор Ян Цинь),

«Сломанный мост в снегу» (Лю Сицзинь), «12 вопросов» и «Песня Феникса» (Чжу Шижуй) и др. [6, с. 129-136].

Произведение «Пустыня» является ярким примером творчества известного китайского композитора, который активно сочетал традиционную манеру исполнения с особенностями европейских академических жанров. Данное произведение было создано специально для флейтиста Чжан Вэйляна и отражало все особенности народной китайской песни. Создавая «Пустыню», Ян Цин основывался на народных мотивах, песнях рабочих, которые исполнялись во время тяжелого труда и повествовали о нелегкой жизни, переживаниях, трагедиях, существующих в жизни простых людей [7, с. 15-20].

Данное произведение имеет особенный эмоциональный настрой, который композитор старательно подчеркивал за счет использования традиционного инструмента «лаба», а точнее его хуаньского варианта. Общий тон произведения достаточно напряженный, а структурный план имеет репризную трех-частность. Исполнение мелодии на основном инструменте – бамбуковой флейте успешно дополняется другими группами музыкальных инструментов. Проработанная центральная линия, а также самостоятельные линии для разнообразных инструментов позволили композитору создать многочисленные и разнообразные акустические эффекты.

Хуан Шуай, изучая особенности творчества данного композитора на примере произведения «Пустыня», отмечает, что партия основного инструмента – флейты, основана на двух построениях, которые варьируются и чередуются в рамках произведения [5, с. 110-121]. Кроме того, те же построения сочетаются с другими группами инструментов. В результате наложения двух основных тем в исполнении различных инструментов в произведении создается «стереофонический» эффект, который делает произведение уникальным и выгодно отличает его от традиционной музыки, развивавшейся в Китае долгие годы.

«Пустыня» стала одним из первых известных произведений, в котором было преобразовано традиционное исполнение мелодии на бамбуковой флейте. Ян Цин при работе над «Пустыней» долгое время изучал особенности исполнения мелодии на традиционных духовых инструментах, в результате чего смог ввести сразу два новшества: максимальное использование полутонов и расширение диапазона флейты до трех октав.

Различные полутона при исполнении мелодий на бамбуковой флейте использовались в китайской музыке и ранее, многие музыканты и композиторы стремились разнообразить произведения за счет большого количества полутонов, но все возможности данного духового инструмента реализовывались достаточно редко, поскольку это вызывает определенные затруднения. Появление «Пустыни» стимулировало и других исполнителей повышать свое мастерство для использования максимального количества полутонов при игре на бамбуковой флейте.

Проблему расширения диапазона Ян Цин решил достаточно просто – использовал технику передувания, которая позволила увеличить количество октав с 2,5 до 3 [5, с. 110-121]. Данные новшества позволили в дальнейшем раскрыть все особенности традиционного духового инструмента и придать звучанию флейты новые характерные особенности.

В произведении «Пустыня» композитор постарался имитировать при помощи китайского духового инструмента, имеющего свои особенности и требующего определенных умений при исполнении, звуки, характерные для европейских инструментов. Звуки, извлекаемые при игре на «европейской» и на бамбуковой флейте, значительно отличаются. Как отмечает Сари Х.: «европейская» флейта издает более высокие ноты по сравнению с традиционной китайской [8].

Проводя сравнение китайских и европейских флейт, Лю Жуя и Ван Хэ отметили ряд особенностей бамбуковой флейты, звучание которой во многом зависит от материала изготовления. Например, нежный или яркий звук зависит от зрелости самого бамбука, из которого изготавливается инструмент. А строение флейты требует совершенно других навыков игры по сравнению с «европейской». Традиционная китайская флейта позволяет имитировать звуки природы или человеческого голоса, но не дает возможности извлекать более высокие ноты, которые необходимы в академических жанрах [9, с. 5-11].

Появление новой музыки и активное использование европейских академических жанров привело к тому, что китайские композиторы стремились гармонично сочетать звучание традиционных духовых с другими инструментами, популярными в европейских оркестрах. Кроме того, важным направлением деятельности китайских композиторов стала «китаизация» европейских оркестров. То есть при создании новых произведений авторы стремились не только имитировать звучание европейских духовых инструментов при помощи лабы, соа, банди и т.д., но и использовать новые приемы при игре на фортепиано, «европейской» флейте и др. инструментах. В целом ряде произведений традиционные звуки китайской музыки, например, игра древком смычка или на китайской скрипке, реализуются при помощи традиционных европейских инструментов [10, с. 40-43].

Ярким примером новой китайской музыки, успешно сочетающей приемы национальной музыки и европейских академических жанров, являются произведения композитора Чжу Шинуй. Так «12 вопросов» и «Песня Феникса» стали масштабными композициями, которые на протяжении двух лет входили в образцовый Репертуар. Данные произведения по праву считаются значимыми в истории китайской музыки и иллюстрируют процесс эволюции китайской академической школы [5, с. 110-121].

Оба произведения связаны с традиционной культурой и отражают значимые для Китая вопросы. Поэма «12 вопросов» была написана Цюй Юанем в период междоусобной войны и содержит рассказ о важном для страны периоде. «Песня Феникса» - красочный пример китайского фольклора, в центре которого символ возрождения, говорящий о способности справляться с любыми трудностями.

Создавая музыкальные композиции по известным музыкальным произведениям, Чжу Шинуй старался объединить китайский народный колорит и современные тенденции. Композитор использовал различные приемы, стремился использовать различные приемы, формируя эффективное сочетание традиционного исполнения и новые для китайской музыки академические жанры.

Автор старался сочетать различные методы, сферы, приемы, добиваясь единого звучания различных по манере исполнения и способам применения инструментов. Он не следовал строгой дифференциации, как было ранее, а использовал новые типы интонирования, приемы, дополнительные штрихи. Так, например, в произведении «Песня Феникса» композитор по-новому подходит организации игры контрабасов. Они используются в высоком регистре и разделяются на несколько подгрупп, что позволяет добиться особенной «воздушности» в основном звучании оркестра [5, с. 110-121].

Такой подход позволяет сблизить звучание всех инструментов оркестра с манерой игры на традиционном духовом инструменте, за счет чего академическая музыка приобретает совершенно новое звучание, которого нет ни в одной из стран. Стремление китайских композиторов синтезировать традиционную манеру исполнения и европейские академические жанры привело к тому, что было создано уникальное музыкальное направление. Новые произведения являются оригинальными композициями, использующими разнообразие всех музыкальных инструментов для сохранения и отражения особенностей китайской культуры.

Приемы синтеза разных манер исполнения используются Чжу Шинуюем и в произведении «12 вопросов», где он сочетает нежное звучание, характерное для южных духовых инструментов, с пронзительным звучанием северной банди. Как и в других своих произведениях, в представленных композициях автор стремится сочетать не только национальные мелодии с академической манерой исполнения, но и соотносить разные национальные стили, популярные в различных уголках страны.

Обсуждение

Различные приемы интонирования, «расцвечивания», синтеза, встречаются в произведениях многих китайских композиторов второй половины XX века. Подстраивая исполнение мелодии всем оркестром под традиционную игру на духовых инструментах, авторы создавали произведения, ярко отражающие национальную культуру, и при этом отличающиеся эффективным и многообразным звучанием.

Многие современные произведения, в том числе «Пустыня», «12 вопросов», «Песня Феникса», отличаются как от национальных традиционных мотивов, так и от классической академической музыки. Данные произведения состоят из нескольких эпизодов, содержащих различные манеры исполнения, при этом формируя единое произведение, имеющее целостную структуру. Перечисленные произведения считаются «переломными» в истории китайской музыки, так как именно с них начался переход к новейшей эпохе.

Ян Цин, Чжу Шижуй и их последователи часто вдохновлялись китайским фольклором, классическими произведениями, стихами и сказками, отражающими особенности и основные ценности восточного народа. Использование данных источников позволяет сохранить традиции, а применение разнообразных «европейских» инструментов и жанров способствует значительному обогащению музыкальной культуры. Такой подход позволяет современным композиторам и музыкантам обеспечить эффективный синтез восточной и западной культуры и создавать произведения, популярные не только в Китае, но и по всему миру [5, с. 110-121].

Таким образом, в контексте европейских академических жанров традиционные китайские духовые инструменты стали источником формирования нового музыкального направления. Сочетание звучания национальных инструментов, дающих нежный, чистый, особенный звук и разнообразных подходов к академическому исполнению позволяет создавать оригинальные произведения, аналогов которым нет ни в одной из культур.

Активное использование бамбуковых флейт, губных органов, китайских труб и т.д., в сочетании со стандартными европейскими музыкальными инструментами, позволяет современным китайским композиторам создавать уникальные произведения различных академических жанров, в том числе оркестровой музыки. Подход, включающий синтез восточной и западной культур, позволил реализовать принципиально новое направление в китайской академической музыке. Создаваемые в данном направлении произведения в настоящее время популярны по всему миру.

ЛИТЕРАТУРА

1. Чжао В. Развитие искусства игры на саксофоне в Китае в XX веке // Культурная жизнь Юга России. 2021. – № 3 (82). – С. 129-136.
2. Цзоу Хэн. Развитие исполнительского искусства игры на трубе в Китае // Педагогический журнал. – 2022. – Т. 12. – № 3А. С. 558-564.
3. Появление и развитие китайских народных музыкальных инструментов // Китайский информационный Интернет-центр. China.org.cn. 2006. URL: http://russian.china.org.cn/archive2006/txt/2006-11/23/content_2276011.htm (дата доступа: 17.09.2024)

4. Янь Цзянань. Национальные традиции в творчестве китайского композитора Сюй Чанцзюня: дис. ... канд. искусствоведения. – Москва, 2020. – 203 с.
5. Хуан Шуай. Китайские традиционные духовые инструменты в контексте европейских академических жанров: композиторы Ян Цин и Чжу Шинжуй // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2022. – №2 (47). – С. 110-121.
6. Чжао В. Развитие искусства игры на саксофоне в Китае в XX веке // Культурная жизнь Юга России. – 2021. – № 3 (82). – С. 129-136.
7. Чжоу Ми. Изучение новаторских приемов исполнения бамбуковой флейты в современных оркестровых произведениях (на примере «Пустыни» Ян Цина) // Журнал Центральной консерватории музыки (Пекин). – 2016. – С. 15-20.
8. Sari X. Comparing the Western flute with the Dizi and Xiao – Important Differences that You Must Know. Interact China // Posted on September. – 2018. – No. 3. – URL: <https://interactchina.wordpress.com/2018/09/03/comparing-the-western-flute-with-the-dizi-and-xiao-important-differences-that-you-must-know/> (дата доступа: 17.09.2024)
9. Лю Жюя, Ван Хэ. Сравнение китайских и европейских флейт // Культура и цивилизация. – 2023. – Том 13. – № 7А. – С. 5-11.
10. Сюй Цинлин. Имитация звучания щипковых народных инструментов в сочинениях современных китайских композиторов // Кронос (Тюмень). – 2020. – № 9. – С. 40-43.

REFERENCES

1. Chzhao V. Razvitie iskusstva igry na saksofone v Kitae v KhKh veke, Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii. 2021. No. 3 (82). Pp. 129 – 136.
2. Tszou Khen. Razvitie ispolnitel'skogo iskusstva igry na trube v Kitae, Pedagogicheskii zhurnal. 2022. T. 12. No. 3A. Pp. 558 – 564.
3. Poyavlenie i razvitie kitaiskikh narodnykh muzykal'nykh instrumentov, Kitaiskii informatsionnyi Internet-tsentr. China.org.cn. 2006. URL: http://russian.china.org.cn/archive2006/txt/2006-11/23/content_2276011.htm (data dostupa: 17.09.2024)
4. Yan' Tszyanan'. Natsional'nye traditsii v tvorchestve kitaiskogo kompozitora Syui Chantszyunya: dis. ... kand. iskustvovedeniya. Moskva, 2020. 203 p.
5. Khuan Shuai. Kitaiskie traditsionnye dukhovye instrumenty v kontekste evropeiskikh akademicheskikh zhanrov: kompozitory Yan Tsin i Chzhu Shinzhui, Yuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh. 2022. No. 2 (47). Pp. 110 – 121.
6. Chzhao V. Razvitie iskusstva igry na saksofone v Kitae v KhKh veke, Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii. 2021. No. 3 (82). Pp. 129-136.
7. Chzhou Mi. Izuchenie novatorskikh priemov ispolneniya bambukovoi fleity v sovremennykh orkestrovyykh proizvedeniyakh (na primere «Pustyni» Yan Tsina). Zhurnal Tsentral'noi konservatorii muzyki (Pekin). 2016. Pp. 15 – 20.
8. Sari X. Comparing the Western flute with the Dizi and Xiao – Important Differences that You Must Know. Interact China., Posted on September. 2018. No. 3. URL: <https://interactchina.wordpress.com/2018/09/03/comparing-the-western-flute-with-the-dizi-and-xiao-important-differences-that-you-must-know/> (data dostupa: 17.09.2024)
9. Lyu Zhuya, Van Khe. Sravnenie kitaiskikh i evropeiskikh fleit, Kul'tura i tsivilizatsiya. 2023. Tom 13. No. 7A. Pp. 5 – 11.
10. Syui Tsinlin. Imitatsiya zvuchaniya shchipkovyykh narodnykh instrumentov v sochineniyakh sovremennykh kitaiskikh kompozitorov, Kronos (Tyumen'). 2020. No. 9. Pp. 40-43.

На Жи Су

аспирант факультета искусств
ФГБОУ ВО «Московский государственный университет
им. М. В. Ломоносова»
e-mail: 752246510@qq.com

Na Zhi Su

Postgraduate student, Faculty of Arts
University

СИНТЕЗ ТРАДИЦИЙ И СОВРЕМЕННОСТИ: КУЛЬТУРНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ИННОВАЦИИ В СОЗДАНИИ МОНГОЛЬСКИХ ТАНЦЕВ

Аннотация. Предметом исследования являются монгольские танцы, которые оказываются важным нематериальным культурным наследием Китая, демонстрируют уникальную культурную идентичность и гуманитарные художественные ценности монгольского народа. Объектом исследования является процесс создания монгольских танцев, ориентированный одновременно и на сохранение и воплощение культурной идентичности, и на внедрение инновационного видения искусства. В данной статье автором рассматривается, как в ходе создания монгольских танцев происходит искусное слияние традиционных и современных элементов, а также влияние этого слияния на культурную идентичность и художественные инновации. Особое внимание автора сосредоточено на том, что монгольский танец представляет собой сферу, плодотворную для межкультурного китайско-монгольского обмена. Монгольское танцевальное искусство, являясь неотъемлемой частью культурного строительства Китая, должно быть тесно связано с ожиданиями партии и государства в отношении культурной деятельности.

В процессе исследования авторы обращались к методам целостного искусствоведческого анализа, сравнительного анализа, а также к сравнительно-культурологическому методу.

Основной вывод проведённого исследования заключается в том, что автором устанавливается факт о том, что культурная идентичность и художественные инновации в создании монгольских танцев взаимозависимы и взаимно поддерживают друг друга. Благодаря искусному сочетанию традиционных и современных элементов монгольские танцы сохраняют свою уникальность и одновременно демонстрируют очарование и дух времени. Такой подход к творчеству предоставляет реальный путь для сохранения и развития монгольской культуры, а также служит примером для создания танцев других народов в контексте межкультурного обмена. Новизна проведённого исследования заключается в выявлении необходимости в процессе создания монгольских танцев в полной мере отражать культурную идентичность в формах, содержании, темах и духе. Одновременно необходимо учитывать концепции развития современного общества и использовать передовые технологии искусственного интеллекта для всесторонних инноваций, что будет способствовать процветанию монгольских танцев и эффективному сохранению и защите традиционной танцевальной культуры.

Ключевые слова: культурные традиции, культурная идентичность, культурные ценности, художественные инновации, инновационные элементы, синтез, монгольские танцы, танцевальная традиция, эволюция танца, межкультурный обмен.

SYNTHESIS OF TRADITION AND MODERNITY: CULTURAL IDENTITY AND ARTISTIC INNOVATION IN MONGOLIAN DANCE CREATION

Abstract. The subject of this research is Mongolian dances, which are an important intangible cultural heritage of China, demonstrating the unique cultural identity and humanitarian artistic values of the Mongolian people. The object of the study is the process of creating Mongolian dances, which is aimed at both preserving and embodying cultural identity and introducing an innovative vision of art. In this article, the author examines how traditional and modern elements are skillfully merged in the process of creating Mongolian dances, as well as the impact of this fusion on cultural identity and artistic innovation. The author pays special attention to the fact that Mongolian dance is a fruitful area for intercultural Sino-Mongolian exchange. Mongolian dance art, being an integral part of China's cultural construction, should be closely linked to the expectations of the party and the state regarding cultural activities.

During the study, the authors turned to the methods of holistic art history analysis, comparative analysis, as well as the comparative cultural method.

The main conclusion of the study is that the author establishes the fact that cultural identity and artistic innovation in the creation of Mongolian dances are interdependent and mutually supportive. Through the skillful combination of traditional and modern elements, Mongolian dances retain their uniqueness and simultaneously demonstrate the charm and spirit of the times. This approach to creativity provides a real way to preserve and develop Mongolian culture and serves as an example for the creation of dances of other peoples in the context of intercultural exchange. The novelty of the study lies in identifying the need for the process of creating Mongolian dances to fully reflect cultural identity in form, content, theme and spirit. At the same time, it is necessary to consider the development concepts of modern society and use advanced artificial intelligence technologies for comprehensive innovation, which will contribute to the prosperity of Mongolian dances and effectively preserve and protect traditional dance culture.

Keywords: cultural traditions, cultural identity, cultural values, artistic innovation, innovative elements, synthesis, Mongolian dances, dance tradition, dance evolution, intercultural exchange.

Монгольские танцы – это драгоценное искусство, происходящее из монгольского фольклора, которое вобрало в себя богатую историю и культурные традиции монгольского народа, демонстрируя уникальное очарование и стиль. Уже в XII веке монголы использовали свой язык для определения названий различных видов народного искусства. Позже, на основе наследования и развития, а также взаимовлияния с другими культурами, с развитием охоты и скотоводства стали постепенно формироваться танцевальные эстетические черты, богатые исторической глубиной и яркой национальной самобытностью, которые сохраняются и по сей день, что в том числе дало основание для внесения монгольского танца в списки ЮНЕСКО в качестве особой культурной ценности [1, с. 51; 2].

Главными особенностями монгольской танцевальной традиции становятся: быстрота и ритмичность движений; лёгкость и изящество (что характерно, например для женской танцевальной традиции); мягкость и энергичность; использование специфических техник (в частности, применение в процессе исполнения танцев подёргиваний плечами и кистями рук [3, с. 109], что является воплощением национальной черты монгольского народа – жизнерадостности).

Следует отметить, что танцы в исполнении мужчин и женщин в монгольской традиции отличаются: женская манера исполнения демонстрирует изящество и плавность движений, иллюстрируя таким образом энергичность и одновременно мягкость

монгольских женщин. Мужской танец, наоборот, стремится к выражению свободы и решительности, смелости и силы монгольских мужчин как черты национального самосознания, детерминированной географическими условиями [4, с. 53; 5]. Танцы наполнены образами из природного мира, что также соответствует национальному самосознанию монголов [6, с. 177; 7, с. 179; 8, с. 504; 9, с. 104] и исполнены боевого духа, поскольку нация не единожды становилась участницей войн [10, с. 66]. В целом, по свидетельствам историко-культурных источников, о существовании у народов Монголии собственной, самобытной и неподражаемой пластики говорит уже первобытное изобразительное искусство [11, с. 98].

Говоря об истории развития монгольского танцевального искусства, не представляется возможным чётко определить период её появления. Безусловно, стремление к самовоплощению через танец зародилось у монголов ещё во времена древнего общества. Однако с историко-культурной точки зрения, истоки танцев населения Монголии теснейшим образом перекликаются с культурным фоном (северные кочевые народы [12]) рассматриваемого этноса, а также с особенностями обустройства быта [13, с.

Традиционно монголы занимались скотоводством [14, с. 147], а также степной охотой. Следовательно, есть основание полагать, что первостепенно монгольские танцы представляли собой эмоциональное самовыражение и одновременно развлечение для пастухов. С течением времени и большего распространения культуры монголов по занимаемой народом территории в танцевальной традиции появились различия художественных техник и элементов, характерных для того или иного региона. Формы бытования танца также стали более разнообразными.

Так, например, обратимся к самому известному монгольскому танцу, называемому «Танец с палочками», который изначально служил развлечением для пастухов-кочевников степей Ордоса (примерно 150 лет назад). В силу характера своей деятельности (большую часть времени пастухи проводили в степях, наблюдая за скотом) пастухи исполняли этот танец сидя, и движения совершались лишь кистями рук и плечами. По прошествии времени техника «Танца с палочками» обогатилась новыми элементами, куда включались разнообразные приседания, движения ног, ходьба, удары по туловищу и т. д. Таким образом, танец трансформировался в более динамичный, наполненный свободными движениями, разнообразными художественными формами.

Приведём и иной пример. Монгольский танец «Андай» в современное нам время получает большое распространение не только в хореографическом, но и в спортивном дискурсе (в частности, в фитнесе). Созданный изначально в традициях шаманства и представляющий собой танец, символизирующий стремление отогнать злых духов, на текущий момент обрёл принципиально иное внутреннее содержание (призыв, приглашение, а не изгнание), однако сохранил традиционные элементы в исполнении [15, с. 101].

Эволюция танца происходит перманентно. В настоящее время основной тенденцией в исполнении традиционных танцев становится привлечение к устоявшейся художественной технике инновационных элементов, которые отнюдь не противоречат друг другу, а скорее наоборот, в своём сочетании традиционного и современного способствуют порождению оригинального произведения танцевального искусства, с одной стороны демонстрирующего культурную идентичность монгольского народа, а с другой – стремление к инновационным формам художественного воплощения.

Сохранение традиций тесно связано с национальным менталитетом монгольского народа: на сегодняшний день ценностное отношение к танцу не изменилось, среди представителей монгольской нации существует стремление не столько «законсервировать»

танцевальную традицию в её изначальном виде, сколько передавать из поколения в поколение, что детерминирует внесение в танцы современных художественных форм и элементов. В целом, по мнению исследователей, это относится не только к танцевальной культуре [16, с. 153].

В частности, по справедливому замечанию исследователей, «монголы смогли сохранить своё культурное наследие», однако способы его сохранения до сих пор становятся объектом множества научных изысканий и требуют дальнейшего рассмотрения [17, с. 174]. А гармоничное сосуществование традиционного и инновационного в культурной жизни становится для рассматриваемой нации основным принципом культурной политики [18, с. 44].

Как один из представителей традиционного национального танцевального искусства, монгольские танцы постепенно интегрируют современные художественные формы и технические средства, что приводит к органичному объединению культурной идентичности и художественных инноваций. Этим детерминируется привлечение всё большего интереса к монгольским танцам со стороны общественности.

Включаясь в общемировую хореографическую культуру, монгольская танцевальная традиция становится одним из инструментов межкультурного обмена, поскольку современные элементы, привносимые тенденцией к инноватике в исполнении, позволяют монгольскому танцу быть привлекательным для современного зрителя. Кроме того, танцы обогащаются внутренним наполнением, содержательно соотносимым с актуальными проблемами человечества в целом, и региональными проблемами в частности. Приведём пример использования национальных монгольских танцев в рамках проекта «Подготовка хореографов и постановщиков танцев Внутренней Монголии».

Здесь значимое место обрели такие произведения танцевального искусства, как «Зелёный песок», призванный отразить острый вопрос об опустынивании земель; «Тот самый штрих», прославляющий доблесть народных героев; «Вечная пастушья палка», представляющий собой самобытный монгольский танец с лошадьми; танцевальное произведение «Движение ветра, движение сердца», которые иллюстрирует чувство жизни, что вызывает восхищение современностью у постановщиков. Основным инструментом внедрения инновационных элементов в традиционный танец становится использование мультимедийных технологий с целью усиления художественной выразительности произведения танцевального искусства. В процессе постановок с использованием монгольских танцев всё большее внимание авторов уделяется цветовой палитре в костюмах, сценическому дизайну, отбору реквизита и декораций, что подчеркивает креативность постановщиков для усиления эмоционально-чувственного выражения сути танца и визуального эффекта от танцевального выступления. Всё это, несомненно, положительным образом сказывается на популяризации монгольской танцевальной культуры.

Кроме того, монгольские танцы очень активно используются как элемент интеграции танцевального искусства с другими его видами. В частности, танцы Монголии выступают составной частью оперных, театральных постановок, что по своей сути имеет экспериментальный характер. В таких условиях танец обогащается компонентами вокального исполнительства, а сама постановка (за счёт применения монгольского танца) получает возможность стать более драматизированной, эмоционально выразительной.

Также прослеживается тенденция инновационности в освещении и звуковом сопровождении исполнения монгольских танцев, что в художественном отношении делает произведение искусства более эмоционально насыщенным, а зритель получает дополнительные стимулы для интерпретации смысла и авторской концепции. Кроме того, интеграция происходит и на межкультурном уровне, в частности, монгольский танец

оказывается востребованным в китайской хореографии, поддерживая межкультурный обмен [19, с. 131; 20, с. 1938].

Таким образом, большим потенциалом в «осовременивании» и придании большей зрелищности монгольским танцам обладают сценография, технологии создания звукового сопровождения и освещение.

Симптоматично, что сценография способствует созданию тех условий, когда перед зрителем раскрывается сюжет и особенности атмосферы танца. Сценография включает декорации, реквизит, костюмы и грим. Постановщики монгольских танцев тщательно разрабатывают и подбирают сценические элементы, тематически соотносимые с исполняемыми художественными элементами, формируют визуальные эффекты, соответствующие содержанию танца. В данном процессе сценография часто включает в себя также разнообразные культурные символы. Например, через использование традиционных цветов и узоров, изображений зелёных степей на сцене отражается характер и самобытность монгольской культуры, что в целом усиливает эмоциональное восприятие танца у зрителей.

Каким же образом влияет освещение на процесс трансляции культурной идентичности в исполнении танца? При исполнении монгольских танцев освещение используется для подчеркивания образов и эмоций танцоров, что придаёт танцевальным произведениям драматизм и усиливает эстетический эффект. Изменение света способствует акцентированию на смене сюжетной линии, перемене эмоционального наполнения танцевального произведения и / или героев.

Велика роль и звукового сопровождения в процессе исполнения монгольских танцев. Здесь на сегодняшний день обнаруживается тенденция к инновационности. В частности, постановщики включают в общий звуковой ряд элементы современной музыки, а также исполнение музыки на современных музыкальных инструментах, что, несомненно, обогащает форму танцевального произведения. Умелое сочетание традиционного и инновационного музыкального звучания в большей степени влияет не только на глубину раскрытия содержания танца, но и на уровень заинтересованности сегодняшнего зрителя в обращении к монгольской танцевальной культуре, что в целом положительно сказывается на её популяризации, в том числе и в среде молодого поколения.

Выводы. Проведённое исследование позволяет прийти к следующим выводам:

1. традиционная культура монгольского танца сохраняет культурную идентичность за счёт использования традиционных элементов исполнения произведений танцевального искусства;
2. инновационная стратегия популяризации монгольских танцев достигается посредством внедрения в традиционную манеру исполнения новейших художественных средств;
3. трансформация смыслов танца в связи с актуальными проблемами современности, эмоциональная насыщенность за счёт использования в постановках инновационных элементов способствует продолжению бытования танцевального произведения на современном этапе культурного развития;
4. органическое сочетание традиционно-культурных и инновационных компонентов в монгольском танце становится инструментом его большей популяризации и внедрения в общемировое культурное пространство, делая национальный монгольский танец одним из элементов развития межкультурного диалога, с одной стороны, и ресурсом для развития китайско-монгольских отношений, что оказывается необходимо в русле реализации идей партии Китая.

В связи с вышесказанным оформим перечень рекомендаций, которые адресованы постановщикам, применяющим в своём творчестве монгольский танец. Среди них:

– для привлечения большей зрительской аудитории (популяризации культурных национальных ценностей) необходимо интегрировать современные эстетические тенденции и предпочтения представителей молодого поколения с теми, что составляют элементы традиционной танцевальной культуры;

– широко применять элементы современных танцевальных направлений с целью обогащения исполнительской манеры танцовщиков, подчёркивания содержательную и эмоциональную оставляющую танцевального произведения;

– с целью сохранения и транслирования культурной идентичности танцоры и хореографы должны глубоко изучать сущность монгольской культуры, национальный менталитет народа, передавая через произведения танцевального искусства богатый культурный контекст;

– важно осознавать потенциал танца в постижении современных социальных проблем и ценностей;

– при интеграции монгольского танца с другими видами искусства важно избегать чрезмерной вестернизации и, как следствие, потери уникального очарования традиционного искусства.

В данной связи считаем необходимым продолжать работу над внедрением инновационных элементов (сценографических, звуковых и т. д.) в процесс исполнения монгольских танцев, поскольку такое экспериментирование с сочетанием традиционных и современных танцевальных форм посредством передовых технологий в искусстве позволяет обратить большее внимание зрительской аудитории на монгольский танец как инструмент трансляции культурной идентичности, с одной стороны, и ресурс для получения актуальных сведений о степени развития танцевальной культуры Монголии – с другой. Такое переосмысление позволяет монгольским танцам обрести связь с сегодняшним временем, придавая им более широкое значение и актуализируя ценность как средства сохранения и трансляции культурной идентичности представителей монгольской нации.

Подводя итог, можно сказать, что культурная идентичность и художественные инновации в монгольских танцах являются задачей, обладающей большим потенциалом. Дальнейшие научные изыскания в этой области, а также развитие монгольского танца как жанра сможет поднять их на новый художественный уровень и продемонстрировать их уникальное очарование на международной арене, что, соответственно, внесёт значительный вклад в сохранение и развитие монгольской культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Жамбалова, С. Г. Культурное наследие Монголии в списках ЮНЕСКО: степная эстетика мобильности // Уральский исторический вестник. 2018. № 3 (60). С. 50–56.
2. Blanchier, R. Dancing heirs of nomadic culture. The *bii biyelgèè* dance and heritagization processes in Mongolia // *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines*
3. Ю, Линь. Эстетические особенности традиционных китайских народных танцев разных национальностей // Вестник Белорусского государственного университета культуры и искусств. 2011. № 1 (15). С. 108–112.
4. Доржсурэн, М., Пурэв, Э. Влияние географических факторов на менталитет нации (на примере японцев и монголов) // *Universum: общественные науки*. 2024. № 5 (108). С. 51–56.
5. Дробышев, Ю. И. Образ монгольских завоевателей в западных и восточных источниках (опыт сравнительного анализа) // *Народы и религии Евразии*. 2021. Т. 26, № 2. С. 106–120.

6. Семедов, С. А., Сухарева, В. А. Имидж Монголии: между самобытностью и глобализацией // Концепт: философия, религия, культура. 2021. Т. 5, № 4. С. 172–
7. Zhang, H. The style and characteristics of Mongolian wine cup dance // Молодость. Интеллект. Инициатива: Материалы X Международной научно-практической конференции, Витебск, 22 апреля 2022 года, 2022. Рр. 504–505.
8. Ламажаа, Ч. К. К вопросу о национальном характере народов Центральной Азии // Знание. Понимание. Умение. 2013. № 3. С. 99–108.
9. Отгонбуувэй, Ж., Вашутина, О. Ю. Духовно-нравственные антиномии как составляющие монгольского национального характера // Вестник Омской Православной Духовной Семинарии. 2022. № 1 (12). С. 178–182.
10. Ганчулуун, Д., Намсараев, С. Д. Сохранение самодельного народного творчества как ключ к национально-культурной идентичности монголов // Ценности и смыслы. 2015. № 5 (39). С. 63–70.
11. Цзин, Г. Танцы Внутренней Монголии // Социокультурная обусловленность современного хореографического образования: Вызовы времени, инновационный опыт, перспективы развития: Материалы III Международной научно-практической конференции, Санкт-Петербург, 26 ноября 2020 года. Санкт-Петербург: Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, 2021. С. 97–100.
12. Чжу, Х. Влияние тотемного культа степняков на монгольский танец // Современное искусствоведение: теоретические концепции и художественные практики: Материалы Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции, Улан-Удэ, 11–12 ноября 2022 года / Отв. редактор И. С. Цыремпилова, науч. редактор М. В. Амгаланова. Улан-Удэ: Восточно-Сибирский государственный институт культуры, 2023. С. 106–108.
13. Дробышева, Е. Э., Кань, Х. Влияние степной культуры на формирование стиля монгольского танца // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2023. № 6 (89). С. 77–89.
14. Дугарова, С. Характерные черты монгольского кочевого государства // Федерализм. 2012. № 2. С. 147–154.
15. Эрдэнэчимэг, О., Пүрэвсүрэн, Б. Этническое наследие и кочевой образ жизни монголов // Вестник Калмыцкого университета. 2024. № 1 (61). С. 174–184.
16. Манзырева, Е. С., Назаров, В. К. Культурная политика в трансграничных регионах (на примере России и Монголии) // Культурное пространство России и Монголии: теоретические и практические аспекты актуализации культурного наследия: Материалы IX международной научно-практической конференции, Улан-Удэ, 23–25 сентября 2021 года. Улан-Удэ: Восточно-Сибирский государственный институт культуры, 2021. С. 41–50.
17. Наранхуар, Н. Монгольский танец «Андай»: от шаманских мистерий до современного хореографического искусства // Вестник Восточно-Сибирского государственного института культуры. 2019. № 1 (9). С. 99–107.
18. Лхасаранова, Б. Б., Ажитова, Д. Народное художественное творчество монгольских народов на примере традиционных праздников и народных песен бурят // Педагогическое обозрение. 2019. № 1 (37). С. 151–160.
19. Спинжар, Н. Ф., Ян, Ц. Этнокультурные особенности хореографического образования в Китае // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2024. № 3 (119). С. 129–135.
20. Zheng, F., Li, Q. Cultural Memory and Interpretation of Meaning: Mongolian Dance in the Perspective of the Chinese Nation Community // Proceedings of the 2023 7th

International Seminar on Education, Management and Social Sciences (ISEMSS 2023),
Advances in Social Science, Education and Humanities Research. 2023. Pp. 1937–1944.

REFERENCES

1. Zhambalova, S. G. Kul'turnoe nasledie Mongolii v spiskah JuNESKO: stepnaja jestetika mobil'nosti // Ural'skij istoricheskij vestnik. 2018. № 3 (60). Pp. 50–56.
2. Blanchier, R. Dancing heirs of nomadic culture. The bii biyelgèè dance and heritagization processes in Mongolia // Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines [Online]. 2023. URL: <http://journals.openedition.org/emscat/6036>. doi: 10.4000/emscat.6036.
3. Ju, Lin'. Jesteticheskie osobennosti tradicionnyh kitajskih narodnyh tancev raznyh nacional'nostej // Vestnik Belorusskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. 2011. № 1 (15). Pp. 108–112.
4. Dorzhsurjen, M., Purjev, Je. Vlijanie geograficheskikh faktorov na mentalitet nacji (na primere japoncev i mongolov) // Universum: obshhestvennye nauki. 2024. № 5 (108). Pp. 51–56.
5. Drobyshev, Ju. I. Obraz mongol'skikh zavoevatelej v zapadnyh i vostochnykh istochnikah (opyt sravnitel'nogo analiza) // Narody i religii Evrazii. 2021. T. 26, № 2. Pp. 106–120.
6. Cemedov, S. A., Suhareva, V. A. Imidzh Mongolii: mezhdru samobytnost'ju i globalizaciej // Koncept: filosofija, religija, kul'tura. 2021. T. 5, № 4. Pp. 172–185.
7. Zhang, H. The style and characteristics of Mongolian wine cup dance // Molodost'. Intellekt. Inicijativa: Materialy X Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii, Vitebsk, 22 aprelja 2022 goda, 2022. Pp. 504–505.
8. Lamazhaa, Ch. K. K voprosu o nacional'nom haraktere narodov Central'noj Azii // Znanie. Ponimanie. Umenie. 2013. № 3. Pp. 99–108.
9. Otgonbuuvjej, Zh., Vashutina, O. Ju. Duhovno-nravstvennye antinomii kak sostavljajushhie mongol'skogo nacional'nogo haraktera // Vestnik Omskoj Pravoslavnoj Duhovnoj Seminarii. 2022. № 1 (12). Pp. 178–182.
10. Ganchuluun, D., Namsaraev, S. D. Sohranenie samodejatel'nogo narodnogo tvorcestva kak kljuch k nacional'no-kul'turnoj identichnosti mongolov // Cennosti i smysly. 2015. № 5 (39). Pp. 63–70.
11. Czin, G. Tancy Vnutrennej Mongolii // Sociokul'turnaja obuslovlennost' sovremennogo horeograficheskogo obrazovanija: Vyzovy vremeni, innovacionnyj opyt, perspektivy razvitija: Materialy III Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii, Sankt-Peterburg, 26 nojabrja 2020 goda. Sankt-Peterburg: Rossijskij gosudarstvennyj pedagogicheskij universitet im. A. I. Gercena, 2021. Pp. 97–100.
12. Chzhu, H. Vlijanie totemnogo kul'ta stepnjakov na mongol'skij tanec // Sovremennoe iskusstvovedenie: teoreticheskie koncepcii i hudozhestvennye praktiki: Materialy Vserossijskoj (s mezhdunarodnym uchastiem) nauchno-prakticheskoy konferencii, Ulan-Udje, 11–12 nojabrja 2022 goda / Otv. redaktor I. S. Cyrempilova, nauch. redaktor M. V. Amgalanova. Ulan-Udje: Vostochno-Sibirskij gosudarstvennyj institut kul'tury, 2023. Pp. 106–108.
13. Drobysheva, E. Je., Kan', H. Vlijanie stepnoj kul'tury na formirovanie stilja mongol'skogo tanca // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ja. Vaganovoj. 2023. № 6 (89). Pp. 77–89.
14. Dugarova, S. Harakternye cherty mongol'skogo kochevogo gosudarstva // Federalizm. 2012. № 2. Pp. 147–154.

15. Jerdjenjehimjeg, O., Pырjevсyrjen, B. Jetnicheskoe nasledie i kochevoj obraz zhizni mongolov // Vestnik Kalmyckogo universiteta. 2024. № 1 (61). Pp. 174–184.
16. Manzyreva, E. S., Nazarov, V. K. Kul'turnaja politika v transgranichnyh regionah (na primere Rossii i Mongolii) // Kul'turnoe prostranstvo Rossii i Mongolii: teoreticheskie i prakticheskie aspekty aktualizacii kul'turnogo nasledija: Materialy IX mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii, Ulan-Udje, 23–25 sentjabrja 2021 goda. Ulan-Udje: Vostochno-Sibirskij gosudarstvennyj institut kul'tury, 2021. Pp. 41–50.
17. Naranhuar, N. Mongol'skij tanec «Andaj»: ot shamanskih misterij do sovremennogo horeograficheskogo iskusstva // Vestnik Vostochno-Sibirskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury. 2019. № 1 (9). Pp. 99–107.
18. Lhasaranova, B. B., Azhitova, D. Narodnoe hudozhestvennoe tvorcestvo mongol'skih narodov na primere tradicionnyh prazdnikov i narodnyh pesen burjat // Pedagogicheskoe obozrenie. 2019. № 1 (37). Pp. 151–160.
19. Spinzhar, N. F., Jan, C. Jetnokul'turnye osobennosti horeograficheskogo obrazovanija v Kitae // Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. 2024. № 3 (119). Pp. 129–135.
20. Zheng, F., Li, Q. Cultural Memory and Interpretation of Meaning: Mongolian Dance in the Perspective of the Chinese Nation Community // Proceedings of the 2023 7th International Seminar on Education, Management and Social Sciences (ISEMSS 2023), Advances in Social Science, Education and Humanities Research. 2023. Pp. 1937–1944.

Го Тяньтянь

аспирант

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

e-mail: Liangxiaoxue096@gmail.com

Guo Tiantian

graduate student

The Herzen State Pedagogical University

ФОРТЕПИАННЫЕ ВАРИАЦИИ СОВРЕМЕННЫХ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Аннотация. В статье анализируются фортепианные вариации современных китайских композиторов в аспекте воплощения основных черт национальной инструментальной музыки Китая (на примере вариаций Чу Ванхуа, Ли Инхай). Создавая вариации, композиторы стараются найти индивидуальную творческую стратегию. Работая с учетом новейших тенденций мировой музыки, китайские композиторы остаются верными национальным традициям. Несмотря на то, что их произведения испытывают влияние современных техник композиции (полистилистика, минимализм, оригинальные приемы звукоизвлечение) и вписываются в поле западных культурно-эстетических принципов, они не порывают интонационной и композиционной связью с традиционной китайской музыкой. Таким образом композиторам удается создавать произведения, в которых есть идея стилизового синтеза, позволяющая им занимать действующее место в мировом концертном пространстве.

Ключевые слова: фортепианные вариации, национальные традиции, Китай, Чу Ванхуа, Ли Инхай.

PIANO VARIATIONS BY CONTEMPORARY CHINESE COMPOSERS

Annotation. The article analyzes the piano variations of modern Chinese composers in terms of embodying the main features of the national instrumental music of China (using the examples of variations by Chu Wanhua and Li Yinghai). When creating variations, composers try to find an individual creative strategy. Working with the latest trends in world music, Chinese composers remain faithful to national traditions. Despite the fact that their works are influenced by modern composition techniques (polystylistics, minimalism, original sound production techniques) and fit into the field of Western cultural and aesthetic principles, they are not inferior to the intonation and compositional connection with traditional Chinese music. In this way, composers manage to create works that contain the idea of stylistic synthesis, allowing them to occupy an active place in the world concert space.

Keywords: piano variations, national traditions, China, Chu Wanhua, Li Yinghai.

В современном музыкально-педагогическом образовании важное значение приобретает исчерпывающий научный подход в области изучения национальной культуры, ее региональной специфики и особенностей. Наблюдается рост внимания к наполнению педагогически-концертного репертуара современной студенческой молодежи методической литературой и нотными изданиями, содержащими творческое достояние китайской музыкальной культуры. В вузовский и школьный педагогический фортепианный репертуар все чаще внедряются композиции Чу Ванхуа, Ли Инхуа и др., впрочем, осталось еще большое количество малоизвестных произведений, чудом

сохранившихся от тотального уничтожения в рукописях в частных коллекциях известных исполнителей-пианистов.

Фортепианное искусство Китая, представляющее собой относительно позднее ответвление музыкальной культурной традиции восточного народа, может рассматриваться с позиции феномена проникновения европейских эстетических идеалов и ценностей в кардинально отличную систему. Стоит подчеркнуть, что фортепиано получило мировое признание в достаточно короткое время благодаря оригинальному синтезу многих составляющих как чисто национального происхождения – философских predispositions, религиозно-этических концепций, вокального и инструментального фольклора, театральных традиций, поэтики, так и европейских тенденций и воздействий, главным образом в сфере композиторской техники и интерпретации фортепианного творчества. Распространение этого ключевого для европейской культуры (на протяжении почти 300 лет) инструмента и его интеграция в китайское художественное пространство, отмечалось рядом характерных проявлений, которые необходимо сжато очертить, прежде чем перейти к анализу конкретных программных фортепианных произведений. Следует учесть, что китайская духовная традиция в целом развивалась на протяжении веков и даже тысячелетий как достаточно изолированная, герметичная, культивировала мудрость древних эпох, неблагоприятная к внешним инокультурным влияниям и укоренена в древних этических и эстетических канонах.

Как известно, в отечественной и зарубежной музыковедческой литературе часто изучаются взаимосвязи между композиторским звукотворчеством и национальным музыкальным фольклором. Однако, на наш взгляд, именно в творчестве китайских композиторов особенно ярко отражена ее укорененность в традиционной музыкальной культуре, специфически проявляющейся в фортепианном искусстве. Можно утверждать, что национальный стиль китайской фортепианной музыки прежде всего сформировался благодаря опоре на песенный, танцевальный и инструментальный фольклор, ставший образным и интонационным ядром многих фортепианных произведений, созданных в Китае. Современный исследователь Ван Ин называет «основным смысловым вектором» [1, с.96] развития китайского фортепианного искусства ориентацию на национальные традиции.

Обращение к жанру сольных инструментальных вариаций является симптоматическим и ярко иллюстрирующим процесс композиторских наработок. Ведь именно на вариациях композиторы отшлифовывают свое композиционное мастерство и технику.

Вариационная форма является одной из наиболее востребованных форм, которая на протяжении многих веков своего существования продолжает привлекать к себе внимание композиторов, исполнителей, и имеет достаточно хорошо разработанную теоретическую основу.

В советский период в музыковедении возникает даже определенная традиция изложения материала, посвященного вариационным циклам. В данном контексте выделяется труд В. Цуккермана, посвященный углубленному рассмотрению особенностей воплощения вариационной формы и близких к ней, но отличных, понятий «вариантность», «вариантное развитие», «вариантная форма» [2, с.48]. Следует заметить, что ученый обзорно затрагивает также вопросы развития вариаций в музыке XX века, видя здесь определенное продолжение традиций эпохи Романтизма. Далее следует назвать еще несколько пособий, среди которых учебники И. Способина, Л. Мазеля, Ю. Тюлина. И. Способин, отводя для данной формы целый раздел («Тема с вариациями (вариационная форма)»), дает, кроме ее определения, достаточно «подробный обзор по разновидностям, принципам формообразования, методам варьирования и области обихода вариационных

форм» [3, с.58]. Наибольшее внимание здесь уделяется таким видам вариаций как классические (орнаментальные) и свободные вариации. Ю. Тюлин, анализируя вариационную форму, предлагает не только ее классификацию, но и «исторический обзор становления вариационной формы и вариационного принципа развития, уходящий корнями в народное музыкальное творчество» [4, с.55]. Что касается пособий, посвященных вопросам современных композиторских техник, то в некоторых из них, например, книге «Техника композиции в музыке XX века» чешского композитора и теоретика Ц. Когоутека, «вариационная форма и техника варьирования не рассматривается, поскольку считается одним из старейших композиционных методов» [5, с.35]. В. Задерацкий видит в развитии вариационной формы в XX веке продолжение тенденций XIX века, отмечая, что «данная форма имеет определенный потенциал дальнейшего развития в контексте серийной техники, при этом традиционные темы с вариациями исчерпали себя» [6, с.45]. Однако в отношении к современной музыке конца XX – начала XXI века, для ее полноценного анализа этих наблюдений будет недостаточно. К сожалению, такое восприятие данной музыкальной формы и техники письма, как не претерпевающей изменений, не вполне оправдано, поскольку в творчестве художников XXI века принципы варьирования применяются достаточно интенсивно и уже успели получить существенное обновление. Среди них следует назвать применение методов варьирования, которые использовались в музыке XV-XVI веков, например, колорирование, следование специфике композиции на *cantus firmus*.

Одним из примеров творческого переосмысления вариационности выступает композиторское наследие современных китайских композиторов Чу Ванхуа и Ли Инхяя, которые в своих вариационных циклах демонстрируют новые подходы к их трактовке. Композиторы задействуют достаточно своеобразные средства варьирования, которые не учитываются в традиционных классификациях и требуют отдельного рассмотрения. Среди них такие приемы, как пародия, работа по модели, принцип вариантности.

Чу Ванхуа «Отражение луны в источнике»

Для современной китайской музыкальной культуры композитор, пианист, музыкальный педагог и теоретик Чу Ванхуа – фигура масштабная и знаковая. С его именем связывают становление национальной композиторской и пианистической школы Китая, пришедшееся на 1960–70-е годы. Творчество же композитора сегодня популярно не только на его родине, но и далеко за ее пределами.

Главным достижением Чу Ванхуа, что определяет его как одного из ярчайших представителей национальной композиторской школы, стало создание оригинального стиля музыки для сольного фортепиано, опирающегося на аутентичную музыкальную традицию.

Фортепианным произведениям Чу Ванхуа присущи черты музыкального импрессионизма и это закономерно, ведь специфика традиционной народной музыки имеет определенные признаки импрессионистической эстетики: созерцательность, широкое использование орнаментики, импровизационность, утонченность динамических градаций, ритмическая свобода, гармоническая красочность и т. д. Импрессионистическая образность часто отражается в программных названиях произведений для фортепиано, которые воспроизводят пейзаж или связаны с изображением природы, что мы наблюдаем и в вариациях Чу Ванхуа «Отражение луны в источнике».

二泉映月
The Moon Mirrored in the Spring

华彦钧 作曲
储望华 改编
Lupus Caeruleus 制谱

Andante cantabile ♩ = 48-52

Рисунок 1. Чу Ванхуа «Отражение луны в источнике» тт. 1-6

Данное фортепианное произведение сочетает национальные черты письма с европейской импрессионистической стилистикой, образуя особый вид китайского импрессионизма. Данный вид импрессионизма отчетливо виден в указанном фрагменте: прозрачность фактуры, мелизматика, арпеджиато, сложные ритмические обороты, гармонические алгоритмы, полупедаль и т.д.

Также, говоря об особенностях темброкolorита фортепианной музыки Чу Ванхуа, отметим, что для восточной музыкальной традиции, относящейся к монодическим культурам, параметр тембра и colorита всегда был чрезвычайно важен (достаточно вспомнить о роли, отводимой звуку и звучанию в философско-эстетических концепциях музыки Востока).

Гармоническая красочность фортепиано в «Отражении луны в источнике» Чу Ванхуа оказывается привязана к национальной мелодике и ладовой специфике.

Ли Инхая (1926–2007) называют классиком фортепианной музыки Китая. «Используя фольклорные лады в сочетании с техническими приемами западной музыки, Ли Инхай создает множество произведений, заключающих в себе различные стилевые компоненты» [7, с.73].

На ладогармоническом и тембральном уровнях произведения Ли Инхая приближаются к красочной звукописи импрессионизма и его созерцательному чувству. Творчество Ли Инхая представлено образцами произведений, которым присуще проявление импрессионистских методов абсолютизации мгновения, утонченное понимание красоты, а также использование приемов colorистики, воплощенной средствами музыкальной выразительности, привносящих в фортепианную музыку атмосферу легкости, созерцания и мечтания.

Ли Инхай «Флейта и барабан на закате»

Уже в самой фактуре произведения мы наблюдаем визуальное отображения инструментов, указанных в названии. Элементы флейты – это многочисленные трели, фигуры мелкой длительности, глиссандо и т.д.



Рисунок 2. Ли Инхай «Флейта и барабан на закате». Тт. 5-6

Далее мы наблюдаем уплотнение фактуры и смену регистра, а также характерные ритмические обороты в левой руке.



Рисунок 3. Ли Инхай «Флейта и барабан на закате». Тт. 6-16

Ли Инхай «Три вариации на тему песни "Ян Гуань Сань Де"»

Несмотря на то, что мелодия для песни «Ян Гуань» в династию Тан была очень популярна, автор мелодии для цина «Ян Гуань Сань Де» неизвестен. Самая первая нотная запись этой мелодии появилась в сборнике «Чже Инь Ши Цзы Цинь Пу» (浙音释字琴谱) 1491 года. Сейчас слов к мелодии существует более 30 видов, но сама мелодия не сильно отличается. Это говорит о том, что все они происходят из одного источника.



Рисунок 4. Ли Инхай «Три вариации на тему песни "Ян Гуань Сань Де"». Тт. 1-6

Тема варьируется в соответствии с европейскими нормами (тонально-гармонически, полифонически, регистрово, темпово-ритмически и т.п.), а музыкальный материал – в национальных традициях, где вариации – это основной тип развития.

Наряду с песенностью, в этих вариациях ощутимо влияние инструментального начала, прежде всего в метrorитмической организации произведения, что обусловлено широким использованием в китайском народном искусстве ударных инструментов. По этому поводу можем отметить, что приближение к аутентичному тембровому звучанию традиционных инструментов способствует упрощению восприятия любимых мелодий, «национализации» европейского фортепиано, привлечению внимания к богатству его выразительных возможностей, воспроизведению национальных исполнительских традиций инструментальной музыки и более быстрой адаптации фортепиано в континуум инструментальной культуры Китая.

Специфической чертой китайских фортепианных произведений является программность, в частности, весьма распространенным является «звукозаписывающий тип программности». В отличие от европейской музыки, в творчестве китайских авторов она не трактуется как «вспомогательная», «вторичная», «необязательная», – отмечает Лу Цзе: «Напротив, для художника, воспитанного в духе установок конфуцианства, вслушивания, восприятие и трансформация звуков природы (особенно в таком необычном для китайского уха тембре как звучание фортепиано) становится одной из высших художественных целей, в эстетике гилозоизма, проявлением высшей мудрости, способности слиться с природой, почувствовать ее божественный голос» [8, с. 120].

Ориентация на национальную традицию, опора на фольклорные основы в творчестве китайских композиторов отражаются на всех уровнях и на всех составляющих музыкальной композиции – мелодической, гармоничной, интонационной, ладовой, метrorитмической, сонористической, фактурной.

Вариации и вариационность являются одним из фундаментальных принципов не только в музыке и искусстве, но и в структуре мироздания вообще. Исследование

вариационности и разного рода вариаций – практически неисчерпаемая тема. Она может быть развернута в творчестве других композиторов или в более широком анализе творчества современных китайских композиторов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ван Ин. Претворение национальных традиций в фортепианной музыке китайских композиторов XX-XXI веков: дис. канд. искусствовед. 17.00.02 – музыкальное искусство / Ван Ин. – Санкт-Петербург, 2008. – 216 с.
2. Цуккерман В. Анализ Музыкальных произведений Вариационная форма. Москва : Музыка, 1947. 243 с.
3. Способин И. Музыкальная форма. Москва : Музыка, 1984. 7-е изд. 400 с.
4. Тюлин Ю., Т. Бершадская., И. Пустыльник., А. Пэн., Т. Тер-Мартirosян., А. Шнитке. Музыкальная форма. Москва : Музыка, 1974. 2-е изд. испр. и доп. 359 с.
5. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века / пер. с чешск. К. Иванова. Москва : Музыка, 1976. 255 с.
6. Задерацкий В. Музыкальная форма : учебник / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского Москва : Музыка, 1995. Вып. 1. 544 с.
7. 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: 20.07.2024).
8. Бай Э. Становление фортепианного стиля Чу Ванхуа: ранние сочинения / Э. Бай // Вестник Харьковской Государственной Академии Дизайна и Искусств. – 2011. – №5. – Харьков: ХГАДМ, 2011. – С. 158–160.

REFERENCES

1. Van In. Pretvorenje nacional'nyh tradicij v fortepiannoju muzyke kitajskih kompozitorov XX-XXI vekov: dis. kand. iskusstvoved. 17.00.02 – muzykal'noe iskusstvo / Van In. – Sankt-Peterburg, 2008. – 216 p.
2. Cukkerman V. Analiz Muzykal'nyh proizvedenij Variacionnaja forma. Moskva : Muzyka, 1947. 243 p.
3. Sposobin I. Muzykal'naja forma. Moskva : Muzyka, 1984. 7-e izd. 400 p.
4. Tjul'ju Ju., T. Bershads'kaja., I. Pustyl'nik., A. Pjen., T. Ter-Martirosjan., A. Shnitke. Muzykal'naja forma. Moskva : Muzyka, 1974. 2-e izd. ispr. i dop. 359 p.
5. Kogoutek C. Tehnika kompozicii v muzyke XX veka / per. s cheshsk. K. Ivanova. Moskva : Muzyka, 1976. 255 p.
6. Zaderackij V. Muzykal'naja forma : uchebnik / Moskovskaja gos. konservatorija im. P. I. Chajkovskogo Moskva : Muzyka, 1995. Vyp. 1. 544 p.
7. Gurevich V.A., Dun V. LI INHAI: 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: 20.07.2024).
8. Baj Je. Stanovlenie fortepiannogo stilja Chu Vanhua: rannie sochinenija / Je. Baj // Vestnik Har'kovskoj Gosudarstvennoj Akademii Dizajna i Iskusstv. – 2011. – №5. – Har'kov: HGADM, 2011. – Pp. 158–160.

Ржепянская Ирина Вячеславовна
кандидат педагогических наук, профессор
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
e-mail: 79060424622@ya.ru

Rzhepyanskaya Irina V.
candidate of pedagogical sciences, professor
Moscow State Institute of Culture

ФОЛЬКЛОРНО-ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ ТЕКСТ И КОНТЕКСТ ОБРЯДОВОГО КОЛЯДОВАНИЯ

Аннотация. Календарные зимние песни в данной статье представлены как фрагмент духовной культуры русского народа. Своего рода это смысловая реконструкция культурного наследия, осознание сущности которого может способствовать восстановлению утраченного знания и традиций.

Содержание работы направлено на раскрытие закономерностей сложения текста и контекста обрядового колядования с целью его правильной интерпретации в концертной практике профессиональных и любительских фольклорных коллективов. Под фольклорно-этнографическим контекстом (в смысловой связке «текст-контекст») мы понимаем систему взаимосвязей художественной формы и ритуального смысла, образующих единую законченную структуру.

Ключевые слова: фольклорно-этнографический текст, контекст, смысловой мотив, обрядовая игра, колядование, календарные песни.

FOLKLORE AND ETHNOGRAPHIC TEXT AND CONTEXT OF RITUAL CAROLING

Annotation. Calendar winter songs in this article are presented as a fragment of the spiritual culture of the Russian people. A kind of semantic reconstruction of cultural heritage, the awareness of the essence of which can contribute to the restoration of lost knowledge and traditions.

The content of this research is aimed at revealing the laws of the composition of the text and the context of ritual caroling in order to correctly interpret it in the concert practice of professional and amateur folklore groups. By folklore-ethnographic context (in the semantic connection "text-context") we understand the system of interconnections of the artistic form and ritual meaning, forming a single complete structure.

Keywords: folklore-ethnographic text, context, semantic motive, ritual game, caroling, calendar songs.

Календарный обрядовый фольклор явление многоплановое и исторически обусловленное древними представлениями о мире. Неотъемлемой частью зимнего обрядового фольклора русских являются песни-колядки. Попытки их подчинить единой системе жанра предпринимались В.Я.Проппом, А.А.Потебней, В.И.Чичеровым, Б.А.Шайкевич, В.П.Аникиным, А.Н. Розовым, И.А.Седаковой, В.К.Соколовой, Е.С.Сорочану, Е.В.Калмыковой, Ю.В.Корневой и многими др. Так сложилась общая типология колядных песен, исходящая из припевных возгласов в них, это колядки с призывами божества (*Таусень, Баусень, Авсень, Коляда*), благопожелательные колядки другим (*щедровки*), виноградия (пожелание блага себе), прочие колядки, смыкающиеся с другими жанрами. Припевные слова колядок можно связать и с регионально-стилевыми

особенностями. Так, например, «авсеньки», «овсеньки» и «таусеньки» характерны более для центральных регионов России, «щедровки» бытуют в южных регионах России, Белоруссии и Украины, а в северных северо-западных, особенно в Архангельской области преобладают «виноградья». Однако, припевный возглас «Коляда!» является обобщающим и распространен по всей территории России.

На обрядовом уровне чествование Коляды (или иначе - колядование) представляет исполнение закликаний-заклинаний в период двух недель: с 24-25 декабря по 6 января по ст. стилю (с 7 января по 19 января – по новому стилю, с рождества Иисуса Христа до его крещения). Объединив два термина мы получаем совокупное понятие «Рождественская Коляда». Первые шесть дней в народе назвались «святые вечера», последние шесть – «страшные вечера». Все 12 дней были праздничными. Коляду отмечали шумно и разгульно: на улицах жгли костры, устраивали санные выезды на лошадях, игрища, гадали. Праздничные вечерки сопровождалась забавами, в том числе приходом ряженых; распространение получило хождение с «козой» («где коза ходит, там жито родит») и другие наиболее древние (зооморфные) маски, в которых легко обнаруживается семейно-родовой культ предков. И это не удивительно, ведь изначальный смысл праздника аграрно-магический, а его цель — пожелание *счастья, здоровья, богатства, хорошего урожая и приплода* в наступающем году. Прославляя и зазывая Коляду, колядовщики направляли *заклинания* в адрес хозяев дома, за что щедро одаривались печеными фигурками птиц и зверей («коровки», «козульки», «баранки», «рожки» - символическое изображение скота/богатства) и другими сладостями. Считалось, что скупость хозяев может навлечь на дом болезни и несчастья: будет болеть скот, будет неурожай и пр. Поэтому ритуальная совместная трапеза и одаривание были символической жертвой Коляде. До сих пор в народе бытует поверье: если будешь сыт в первый день нового года, то так будет и в течение всего года. Именно сакральным смыслом объясняется и обилие новогодней еды, и сохранившаяся в связи с этим народная привычка.

В структуре колядок несложно выделить основные смысловые мотивы *величания, просьбы* (требования), благопожелания, обрамленные магическим призывом-обращением, либо припеванием *Коляды, Авсенья* и пр. Коляда, Баусень, Таусень, Авсень (Овсень/Овсей/Усей) – в восточнославянской мифологии природная персонификация (Божество), связанная с новым годом и началом весеннего солнечного цикла, возрастаньем плодородия. После призыва (припевания) Божества обычно следует описание *пути колядовщиков* до дома хозяина. Происходит фиксация действия к определенному месту (по имени Хозяина дома):

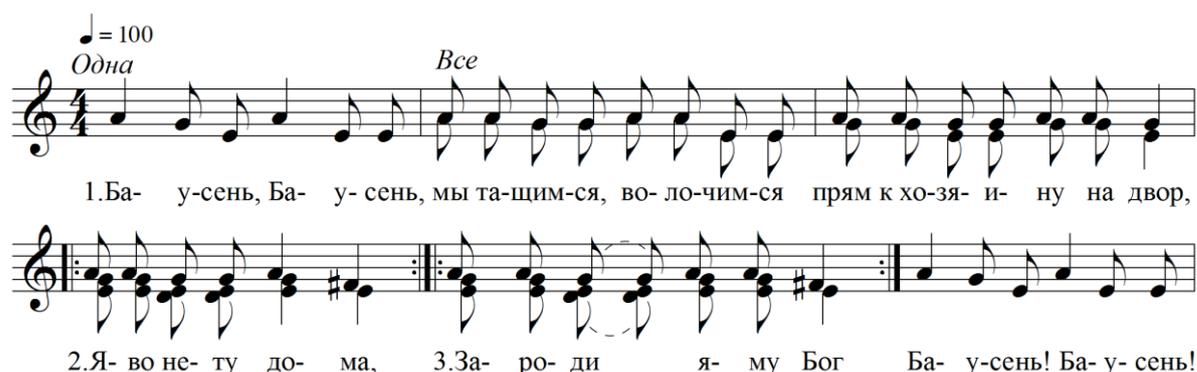
<p>Ох, Авсень! Ох, Авсень! Мы ходили, мы гуляли <u>по Святым вечерам!</u> Ох, Авсень! Ох, Авсень! Мы ходили, мы искали, <u>мы Иванов двор...</u></p>	<p>Мы хадили–пахадили <u>па Святым вечерам!</u> Эй, Авсенья! Эй, Авсень! Мы искали, искали <u>Марьин дом.</u> Эй, Авсенья! Эй, Авсень!</p>	<p>Ох, Авсень! Ох, Авсень! Как Иванов двор <u>весь</u> <u>забором занесен.</u> Ох, Авсень! Ох, Авсень! Красно солнышко – его жёнушка, Часты звездочки – его <u>детушки</u></p>
---	---	---

Сюжет как таковой в таких колядках отсутствует, а тексты могут быть весьма краткими, ведь их основу формируют мотивы. Первый мотив это «Коляда» - ее «рождение», «движение» («приход» или «поиск Коляды»). Второй — мотив «величания» хозяина, его двора и/или дома. Третий мотив заключительный — представляет собой просьбу или требование *одарить* колядующих *с благопожеланиями*, либо *с угрозами*. Таким образом формируется текст, в основе которого лежит 3 основных смысловых

мотива, обусловленных самим ходом обряда. «Смысловой мотив» - термин, применяемый А.Н.Веселовским в отношении к более древним народно-песенным образцам [1, с. 494-

<p>Баусень, Баусень! Мы тащимся, волочимся прям к хозяину на двор.</p>	<p>Зачин-призыв – 1 мотив (призыв) описательная часть</p>
<p><u>Яво нету</u> дома, <u>он уехал</u> в поля пашаничку <u>сеять</u>.</p>	<p>2 мотив (фиксация на объект)</p>
<p>Зароди яму Бог из полна зерна пирог. Как из этого зерна - яму два пирога.</p>	<p>3 мотив – магическая функция БЛАГО-ПОЖЕЛАНИЕ</p>

♩ = 100
Одна *Все*



1. Ба- у-сень, Ба- у-сень, мы та-щим-ся, во-ло-чим-ся прям к хо-зя-и-ну на двор,
 2. Я- во не-ту до-ма, 3. За-ро-ди я-му Бог Ба- у-сень! Ба- у-сень!

В более объемных текстах смысловые мотивы сохраняются, но могут делиться на фрагменты согласно иным принципам: введение (зачин), основную часть и концовку. *Зачин* (призыв+фиксация) подводят к *основной части*, включающей *описание пути* - далекого и трудного, *величание* и *пожелание* всяческого благополучия: «Ну дай ему, Бог, / уради, Гасподь! / Чтобы рожь радилась, /на гумно свазилась». «Дай бог» это отсылка к Дажьдбогу или богу «дающему», который в мифологии древних славян считался богом жатвы. В заключительной части таких колядок часто содержится просьба-требование жертвенных даров: «Открывай сундучок, / подавай пяточок. / Пяточок мало, - / давай кусок сала. / Кусок сала мало, - / открывай банку, / подавай баранку!» В качестве наглядного примера такой колядки приведем песню «Уж как шла Коляда» [3, с.119].

<p><u>Уж как шла Коляда</u> из Нова-города. <u>Мы искали Коляду</u> у Ивана во дворе.</p> <p>Как Иванов двор на пяти столбах, на семи верстах.</p> <p>У Ивана во дворе</p>	<p>Зачин: констатация, привязка к месту</p> <p>Основная часть: описание далекого пути</p> <p>сравнение хозяев с символами космического</p>	<p>МОТИВЫ</p> <p>ДВИЖЕНИЕ КОЛЯДЫ</p> <p>ВЕЛИЧАНИЕ ХОЗЯЕВ</p>
---	--	---

<p>три терема стоят. Как во первом терему – месяц-батюшка – сам хозяин во дому. Во втором-то терему – красно солнышко – то хозяйка во дому. А во третьем терему - часты звёздочки – милы детушки!</p>	<p>порядка Индивидуальные пожелания: хозяину хозяйке, пожелание им детей как звезд на небе</p>	<p>БЛАГОПОЖЕЛАНИЕ</p>
<p><i>Говорком:</i> Здравствуйте, хозяева! С Новым годом! Крепкого всем здоровья, да богатого урожая!</p>		<p>ОБЩЕ БЛАГОПОЖЕЛАНИЕ</p>

Путь колядовщиков как движение Коляды ко двору хозяина связывает Божество с конкретным человеком. Имя Хозяина может и не упоминаться, но именного его (Николаев, Иванов) двор колядовщики, как странники из иного мира, ищут. Это двор «государев» или «господинов», поэтому и к хозяину двора/дома обращаются по имени-отчеству, называя его «государем», «господином», «боярином»: «*Мы хадили- гуляли / на тёмным ночам, / на святым вечерам. / Мы искали, искали / Николаев дом*». И так, магический призыв Божества к конкретному двору, более подробное описание которого пойдет далее, может и отсутствовать, но его всегда ищут колядовщики.

Образ хозяина, его семьи и дома является центральным в величании, поэтому пожелание здоровья и крепкого хозяйства является самым ценным и необходимым. Описание дома всегда идеализированно - это символ богатства семьи, изображаемый в виде сказочного терема: «*Мы нашли его дом / среди Масквы – / варата пястры*» или «*Мы нашли ее дом среди Масквы. / Эй, Авсеня! Эй, Авсень! / Среди Масквы варата красны./ Эй, Авсеня! Эй, Авсень!*». Колядовщики в дом не входили, колядки исполнялись под окнами. Свидетельством тому является отсутствие в поздравительных песнях описания внутреннего убранства дома, есть только внешняя его сторона: богатый двор — широкий, необычный и неприступный - вокруг него ограда («*Николаев двор – железный тын*»), «*Как Иванов двор весь забором занесен*»). Сам двор/дом расположен далеко и высоко («*на семи верстах*», «*на семи столбах*»). На основе обширного материала из украинского, белорусского и сербского фольклора исследовали А.А.Потебня и В.Я.Пропп выявили, что обозначенная характеристика «двор-дом» часто смешивается [4, Т.16. С.1-12; 5, с.44] и в описании хозяйского двора скорее следует видеть *гиперболизацию* (метафору), хотя само выражение может расцениваться и с точки зрения меры дальности, верста равнялась пятистам сажням (1066,8 метра) и её отмечали столбом (в значении трудности пути). А значит и само выражение может восприниматься и вполне реально: дом хозяина далеко и условная «коляда» движется «*с конца в конец*», что может восприниматься и вполне символически: как годовой круг или поворот солнца. Примечательна в данном случае и трактовка эпитета «железный», который тоже вызвал много споров у исследователей. В.И.Чичеров и В.П.Аникин считали, что «железный тын» - это поэтическое осмысление *ограждающего круга*. К описанию жилища практически всегда присоединялось и

величание хозяев дома с детьми, реализуемое в виде сообщения о стоящих посреди двора трёх теремов:

<p>Красно солнышко – <u>его жёнушка</u>, Часты звездочки – <u>его детушки</u>. -</p> <p>это символы космического порядка</p>	<p>Как <i>во первом терему</i> – месяц-батюшка – <u>сам хозяин во дому</u>.</p> <p>Во <i>втором-то терему</i> – красно солнышко – <u>то хозяйка во дому</u>.</p> <p>А <i>во третьем терему</i> – часты звёздочки – <i>милы детушки!</i></p> <p>Сравнение — перенос смысла</p>	<p>Нашли Кыляду у Пятровом двару. Пятровый двор – <u>железный тын</u>, Посреди двара - <u>три терима</u>.</p> <p>У в адным тиряму – месяц батюшка, Во втарым тиряму – красна солнушка, А в третьем тиряму – часты звёздушки,</p> <p>Часты звёздушки – <u>наши детушки!</u> (усиление-пояснение)</p> <p>Символы (смысловые и действенные) через величание и благопожелание</p>
--	---	---

В мотиве величания присутствуют символические параллели: хозяин сравнивается со светлым месяцем, хозяйка — с красным солнышком, малые детушки — с частыми звездочками. Такие колядки Е.В.Калмыкова называет колядками типа «жилище» [2, с.15,69]. В описании сказочно идеализированного двора основной акцент приходится не на прославлении личных качеств человека, а на его хозяйственности; величание же составляет основную композиционную часть колядки, его цель - выражение доброго отношения к величаемому и наделение его всем тем, что является самым желаемым и ценным: «*крепкого всем здоровья, да богатого урожая!*»; «*Ну дай ему, Бог, уради, Гасподь! Чтобы рожь радилась, на гумно свазилась!*». Часто в концовках таких песен сообщается, что Коляда - это нечто живое, притаившееся в печи, параллельно упоминается еда, также изображаемая как живое существо: «*В печки жарбушки сидять – на нас глядят*».

Примечательно, что исследователи В.И.Чичеров и В.П.Аникин величание рассматривали как магический элемент древней культуры, однако В.Я.Пропп оспаривал магический контекст величания, т.к. они присутствуют и в других обрядах (свадебные величания), хотя и наделены определенной спецификой.

В древнем языческом обряде нашла отражение и новая христианская вера. Это видно в часто используемой фразе «*по святым вечерам*». В зачине таких песен могут использоваться эпитеты «*светлая Коляда*» или «*святая Коляда*», есть песни, в которых Коляда «*ходила (или пришла) накануне Рождества*». Текст зачина также мог меняться в соответствии со смыслом: «*Уродилась Коляда накануне Рождества*»; «*Кыляда, Кыляда! Пришла Кыляда накануне Раждества! Коляда-маледа! По што пришла накануне Рождества?!*».

Приход Коляды в большинстве колядок является радостным событием, залогом счастья в семье, т.к. она приносит в дом богатство, щедро дарит деньги и праздничные угощения. Коляда также выступает и в роли вершителя судеб, поэтому заключительной частью любой колядки является *просьба-требование даров*, которые сопровождаются или благопожеланиями, или негативными пожеланиями (*угрозами*), которые, как считалось, тоже имели магическую силу. И в этот момент колядующие отождествляли себя с Колядой. Таким образом, Коляда могла проявляться в тексте песни дважды: в начале и

конце (как и поется «с конца в конец»), а колядовщики одновременно выступали в роли «дающих» (благопожелания) и «берущих» (получающих жертву, которой их одаривают). В качестве дара - хлеб, и он же выступает в качестве благопожелания. С этой точки зрения интересно деление живых с мертвыми (т.е. масками из иного мира). В данном случае это те, кто берет на себя имя дающей Коляды.

Обрядовая еда (ритуальный хлеб — зерно, каша и пр.) четко отражены в заключительной части колядных песен, её-то и просят колядующие. Часто это вполне выраженное внешними *животными* признаками обрядовое печенье «коровки», «козульки», «лошадки», «козочки», а кроме них - свиные ножки, пирожки, колбаса и др. Это жертва. Поэтому колядующие всегда просят или требуют награду за колядование, и никогда не ведут себя смиренно. Требования могут сопровождаться пожеланиями или без них, могут быть юмористически окрашены: «Дедушка, суседушка, посконна бородушка, подай коня с пирогами не закусыныва, не заломаныва!» - это требование, за которым следует угроза - «Не подашь кокурки – разломам пячурки! Не подашь пирога – мы корову за рога!». Пожелание удачи в хозяйстве, хорошего урожая, благополучия и здоровья хозяевам – единственная композиционная часть колядки, связанная с сельскохозяйственной тематикой: «Здравствуйте, хозяева! С Новым годом! Крепкого всем здоровья да богатого урожая!». Так «величание» проводит тождество между божеством и колядующими.

В выкрике «Коляда! Коляда!» либо иных выкриках заложен весь смысл праздника. Перед исполнением колядок часто шла просьба на разрешение колядования. Как правило это был тоже выкрик, только обращенный к хозяину дома, после которого следовало ожидание ответа. Спеть коляду не просят, её просят «покричать», «покликать»:

Коляда! Коляда! Посконная борода!

Пышки, лепешки, свиные ножки

в печи сидят, на нас глядят!

Кто подаст пирога – тому полон хлев скота,

овин с овсом, жеребца с хвостом!

Кто не даст пирога – тому куричья нога!

Кто не подаст пирога – уведем корову за рога!

Кто не подаст пышки – разобьем крышки!

Кто не подаст лепёшки – разобьем окошки!

Или

Не дадите пирога, - мы корову за рога.

Не дадите пышку, - свинью за лодыжку...

Не дадите хлеба, - стащим с печи деда.

Не дадите лапку, - стащим с печи бабку.

В отличие от «коляд» зачин в овсенях более короткий, сразу после разрешения следовала песня: «- Хозяин, спеть чтоль Вам Тауси? - Спойти!». В «овсенях» часто используется образ двора или дома, расположенного «среди Москвы», как и в «колядах», идет описание богатого жилища и величание хозяев. Есть тексты, в которые включаются отрывки из подблюдных припеваний, также выполняющие функцию величания: «За речкою, / за быстрою / живут люди / богатые.../- Выходи, хозяин, / выходи, боярин! Принимай гостей / со всех волостей!». «Таусени» строятся по принципу «Авсеней», но есть в них и существенное различие: «Авсень» это возглас-призыв либо приветствие, а «Таусень» - припевание:

Как летела пава.	А как Машенька частна да.	Бласлови нас, Бог
------------------	---------------------------	-------------------

<p><i>Тауси! Мауси!</i> Через три дубравы! <i>Тауси! Мауси!</i> Пёрышки роняла. <i>Тауси! Мауси!</i> Кому эти пёрышки? <i>Тауси! Мауси!</i> Ванюшке-братцу! <i>Тауси! Мауси!</i></p>	<p><i>Таэусеньки!</i> С отцом – матерью росла да. <i>Таэусеньки!</i> На высок терем взошла да. <i>Таэусеньки!</i> Косу русую пляла да. <i>Таэусеньки!</i> Ты расти, расти, коса да. <i>Таэусеньки!</i> До шалкова пояса да. <i>Таэусеньки!</i></p>	<p>завтри Новай год! <i>Тауси! Мауси!</i> Летела жа пава чирез три дуброва. <i>Тауси! Мауси!</i> Перышки роняла. - Кому ети пёрышки? <i>Тауси! Мауси!</i></p>
--	--	--

Широкое хождение в народе получили также кумулятивные колядки, выделяющиеся тем, что текст в них формируется за счет длинной и устойчивой диалогической цепочки вопросов и ответов: «*Таусень! Таусень! Летел серым гусим, пал на ворота, пал на широки. Ударили прутиком, железненьким жгутыком.*

- Дома ли хозяин?
- Хозяина дома нет!
- Где хозяин?
- На базар уехал.
- Пошто на базар?
- Топор купить!
- На што топор?
- Дрова рубить!
- На што дрова?
- Петшку топить!
- На што петшка?
- Пиво варить!

А Параня за горами,
 а Машаня за яжами!
Подайте, Тауси!

Большая часть данной песни представлена в виде диалога между хозяевами и колядующими. Такая форма, по мнению В.И.Чичерова является наиболее архаичным видом обрядовой поэзии, позволяющим включить в обрядовый цикл песни, имеющие схожую форму, но иное содержание [7, с. 138]. В таких колядках легко угадываются брачные мотивы: «- *Дома ли хозяйы? - Уехали в город брата женить, сёстру отдавать!*» и пожеланием хорошего урожая, благополучия семье, хозяину дома или просьбой аграрные мотивы).

Кумулятивный принцип построения текста имеют и песни с припевным возгласом «Баусень!»:

Баусень, Баусень!
 Мы тащимся, волочимся прям к хозяину на двор.
 Яво нету дома, он уехал в поля шашаничку сеять.
 Зароди яму Бог из полна зерна пирога.
 Как из этого зерна - яму два пирога.
 Баусень, Баусень!
 Не дадита пирога - мы корову за рога!
 Не дадита свёклы - мы поколем стеклы!

КОНСТАТАЦИЯ
 БЛАГОПОЖЕЛАНИЕ

УГРОЗА

Не дадите пышку - мы овцу под мышку,
свинку за щетинку, мерина за хвостик, - сведём на погостик.
Баусень, Баусень!

МАГИЧЕСКАЯ ЗАКРЕПКА

Следует отметить, что самыми распространенными являются колядки в форме описания либо кумулятивные. В них разная причина отъезда хозяина: в первом случае — женитьба сына (дочери), во втором — свадебные закупки. В обоих вариантах присутствует *величание*. Довольно частой в таких колядках является цепочка действий «*хозяину надо дрова рубить – пиво варить – сына женить*». Брачная тема в таких колядках вытесняет формулу «*хозяина нет дома*», становясь основной. Таким образом, мотивы колядок типа «хозяина дома нет» тоже выражают благопожелания величаемым.

К благопожелательным колядкам можно отнести щедковки (*благо другим*) и винограды (*благо себе*). В них тоже величают хозяев дома и их детей, желают богатого урожая, благосостояния и приплода скота. Главной фразой, имеющий магический смысл является «*Щедрый вечер, добрым людям*». Приведем несколько текстов в качестве примера, опустив припевные строки с магической закрежкой:

Ой, рано, рано куры попели.

Щедрый вечер, добрым людям!

Ще й ранней того Михайло встал.
По двору ходил, звоночком звонил.
Звоночком звонил, братиков будил.
Братья, вставайте, коней седлайте!
Да й поедем мы в дальнюю дорогу.
В дальнюю дорогу девку сватати.

Вот дома, дома сам пан-хозяин.

Святыи вечёр!

Хоть же он дома, - нам не кажется.

Святыи вечёр!

Вставай с постели, открывай двери!
Застилай столы, клади пироги!
Ой, будет к тебе троечка гостей!
Первые гости – жаркое солнце.
Другие гости – ясен месяцко.
Третии гости – дробен дождичек.
Ой, пройди, пройди, тройчика в ночи!
Ой, смочи, смочи жито-пшеницу.
Жито-пшеницу, всякую пашницу.
Ой, будь же здоров, да й с Новым годом!
Да й с Новым годом, да й со всем родом!

Виноградия по смыслу часто пересекаются с «колядами»:

Мы ходили, мы искали Коляду святую.

Винограде красно-зеленое!

У Петрова двора нашли Коляду.

Винограде красно-зеленое! (строка повторяется)

У Петрова двора – железный тын.

Как по этой по дорожке колядовшички ишли.
 На каждой тыченке – по три жемчуженки.
 У Петровом дворе там три терема стоят.
 Как во первом терему-то – светел месяц.
 Во втором терему – красно солнышко.
 А в третьем терему – часты звёздочки.
 Что светёл месяц – то хозяин в дому.
 Красно солнышко – то хозяйюшка.
 Часты звёздочки – то их деточки.
 Наделите, не томите колядовшичков!
 Или с печи пирогом или с клети решатом!
 Или с клети решатом, иль от бога пятаком!

или

Как пришла коляда наперед Рождества!
 Виноградье красно-зеленое.
 Наперед Рождества - перво праздничка!
 Виноградье красно-зеленое! (строка повторяется)
 Снежку выпало – порошка, снежку белова немножко.
 Что по этой по порошке колядовшички гуляли.
 Сачили, искали богатова двора.
 А богатый двор за семи(х) верстах.
 За семи(х) верстах, на семи(х) столбах.
 Подарите, не знобите колядовшичков!
 Хозяйка с печи — пирогом, хозяин с клети — решатом!
 Кто Коляду будет дарить,- тому сто коров доить!
 Кто не будет дарить,- тому одну козу доить!
 Тому одну козу доить да об одной сиське!

Существуют колядки, смыкающиеся с другими жанрами (*историческим эпосом* или *обрядовой игрой*). Представим с разбором смысловых фрагментов текста рождественское величание хозяину богатого дома, исполнявшееся хором мужчин в 20-30 человек, представленное музыковедом Е.М.Фраёновой:

<p>Уж мы ходим, мы ходим <u>по Кремлю</u> городу. <i>Виноградье красно-зеленое!</i> Уж мы ищем, мы ищем <u>господинова двора</u> </p>	<p>Зачин <i>припевные строки -</i> ЗАКРЕПКА</p>
<p>Господинов двор <u>на семи вёрстах</u>. На семи вёрстах, <u>на восьмидесят столбах</u> Среди тово двора <u>все трава-мурава</u>, Што трава-мурава, трава шолковая, Трава шолковая, полушолковая. Ешше около травы все железный тын, Што на каждой тынинки по маковки, Што на каждой-то маковки по крестицьку, Што на каждом-то крестицьки по жемцюжку.</p>	<p><i>Перечисление</i> <i>дом/двор</i> <i>перечисление достоинств</i> <i>дома хозяина/описание</i> ВЕЛИЧАНИЕ</p>

<p>Среди тово двора да тут три терема стоят Да три терема стоят златоверховаты. В первом терему – свител мисец, В другом терему – красно солнце В третьём терему – цясты звезды. Свитёл мисец – наш хозяин во дому, Красно солнце – хозяйка во дому, Цясты звезды – малы детоцьки.</p>	<p><i>Развитие</i> ВЕЛИЧАНИЕ градация символическое величание-возвышение хозяев (олицетворение) БЛАГОПОЖЕЛАНИЕ</p>
<p>А хозяин во дому – <u>как Адам во раю</u>, Што хозяйка во дому, - <u>как оладья на меду</u>, Малы детоцьки, - <u>как олябушки</u>.</p>	<p><i>Сравнение</i> переосмысление традиции, уточнение Язычество/Христианство ВЕЛИЧАНИЕ</p>
<p>Затем буди здоров, хозяин во дому, Хозяин во дому со хозяйошкою!</p>	<p><i>Итог</i> БЛАГОПОЖЕЛАНИЕ МАГИЧЕСКАЯ ЗАКРЕПКА</p>
<p>Нас хозяин отдарил по рублевицьку, Хозяйка-то дарила по полтиноцьки, Малы детушки – по гривенки, Слуги верные – по копеецьки, Служаноцьки – по полушецьки.</p>	<p><i>2-й итог</i> градация-умаление</p>
<p>Ешше <u>Коляда</u> не великая беда: Не руб, не полтина – одна пива братыня, Четверик пирогов все гороховиков, Тридцать три гороховиков, сыромазаников.</p>	<p><i>Ритуальное выражение</i> божественной трапезы ЗАКРЕПКА</p>

Колядовщики часто водили *козу* (символ и стимулятор плодородия) и *коня* (солярный символ плодородия) [6, с. 21]. Ярким примером является игровая песня Брянской области «Го-го-го, коза», исполняемая в контексте рассматриваемых обрядовых действий. В концовке игры всё то же, что и в других колядках обрядовое требование:

Ой, наша коза упала, /- дайте кусок сала,
 чтоб наша коза встала, /- весело поскакала!

Содержанием она соотносится с ритуальной угрозой:

Кто не подаст пирога – уведем корову за рога!
 Кто не подаст пышки – разобьем крышки!
 Кто не подаст лепёшки – разобьем окошки!

В обрядовом выражении с козлоногим существом (отголоски тотемизма) соотносится Велес, - одно из языческих божеств связанное с земледельческим культом. В качестве дара божееству существует обычай – оставлять несжатыми несколько стеблей хлебных злаков, называемых «Велесовой бородкой».

Итак, выделим главное в построении фольклорно-этнографического текста и контекста обрядового колядования:

- Большинство колядок имеют разделы – **зачин**, **величальную часть** (основную) и **просьбу-требование** в завершении; по объемности тексты песен разнятся -

среди них есть и очень объемные, практически выстраивающиеся в сюжеты и совсем маленькие, схематично условные, но при внимательном рассмотрении состоящие из набора все тех же обязательных вариативных смысловых мотивов.

- Смысловой мотив в обрядовом колядовании понимается как фрагмент, позволяющий выделить в тексте песни смысловую часть; их, как правило, три — первый мотив это «рождение» Коляды, ее «движение»/«приход» или «поиск Коляды», второй — «величание» хозяев, их двора и/или дома, и третий мотив — *просьба* или *требование даров*.

- Обрядовое колядование имеет в своей основе функции, неизменные до сих пор — магическую, бытовую, игровую. И хотя последняя выдвигается в наше время на первый план, магическая по-прежнему столь же значима, т.к. связана с процветанием рода.

- В основу структурирования материала можно вывести принцип **адресности** исполнения, который роднит величание в колядных песнях со свадебным величанием.

- Припевные возгласы и их место в структуре текста связаны не только с регионально-стилевыми особенностями, но также могут свидетельствовать об историко-временных изменениях (искажениях) как в исполнении данных песен, так и в самом обряде колядования.

В данной статье обобщен материал, касающийся обряда зимнего колядования, всегда вызывавшего интерес исследователей. Смысл обрядового колядования восходит к древней культуре, но сегодня составляет значительную часть национального наследия.

Фольклорно-этнографический текст и контекст обрядового колядования изначально обусловлен верованиями и ценностями русского крестьянства и сегодня это уже вневременные ценности — пожелание блага, здоровья, хорошего урожая.

Колядование как внешнее действие отразило сложную систему акциональных категорий, семантически выведенных через обрядово-игровые действия. Как форма обрядовой игры колядование представляет собой символический переход между внешним (реальным) и по-ту-сторонним миром, колядующие выступают в качестве посредников между «своими» и «чужими». Построение колядных песен условно можно разделить на несколько смысловых фрагментов, которые по сути являются смысловыми мотивами — обязательно присутствующими, но расширяющимися или разжимающимися в зависимости от ситуации. Это мотив поиска Коляды, дарения и благопожелания (либо угрозы).

Фольклорно-этнографический текст и контекст обрядового колядования рассмотрен в комплексе сопровождающих его элементов, — кодов: акустического, темпорального, пространственного, локативного, акционального, предметного, персонажного и вербального. Не смотря на разнообразие припевных возгласов в зимних поздравительных песнях, в них следует выделить общепринятое обобщающее, главное — это *Коляда*.

Анализ фольклорно-этнографического материала позволил установить закономерность построения колядной обрядовой игры, обусловленный ее религиозно-мифологическим контекстом. Данный контекст включает несколько смысловых мотивов — ритуальный «призыв», хождение из иного мира, благопожелание-заговор, величание и пр. Обосновано построение фольклорно-этнографического обрядового колядования как системы взаимосвязей художественной формы и ритуального контекста, образующих единую и законченную в смысловом отношении структуру. Данный материал позволит в условиях современной сцены сохранить и по-новому озвучить былые традиции, осмыслить и реконструировать культурное наследие, до сих пор имеющее нравственную, познавательную и эстетическую ценность.

ЛИТЕРАТУРА

1. Веселовский А.Н. Историческая поэтика / Под ред. В.М. Жирмунского. М.: 1940, - 648 с.
2. Калмыкова Е.В. Обряд колядования как текст: структура, семантика, лексика, классификация колядок и овсений (на тамбовском материале). – Тамбов: Тамбовский государственный университет им. Г.Р. Державина, 2003. – 207 с.
3. Куприянова Л.Л. Русский фольклор. Программно-методические материалы. Москва.: Мнемозина, 2008. - 160 с.
4. Потебня А.А. Обзор поэтических мотивов, колядок и щедровок // Русский филологический вестник. Варшава, 1886. Т.16. - С.1-12.
5. Пропп В.Я. Фольклор и действительность. М.: Наука, 1976. - 323 с.
6. Русское народное музыкальное творчество [Ноты] : хрестоматия : учебное пособие для музыкальных училищ : [для голоса, хора] / сост. Фраёнова Е. М. ; Акад. муз. училище при Московской гос. консерватории им. П. И. Чайковского. - Москва : [б. и.], 2000. - 255 с.
7. Чичеров В.И. Зимний период русского народного земледельческого календаря XVI-XIX веков. (Очерки по истории народных верований). М.: Изд-во АН СССР, 1957. - 236 с.

REFERENCES

1. Veselovskij A.N. Istoricheskaya poetika / Pod red. V.M. Zhirmunskogo. M.: 1940, - 648 p.
2. Kalmykova E.V. Obryad kolyadovaniya kak tekst: struktura, semantika, leksika, klassifikaciya kolyadok i ovsenej (na tambovskom materiale). – Tambov: Tambovskij gosudarstvennyj universitet im. G.R. Derzhavina, 2003. – 207 p.
3. Kupriyanova L.L. Russkij fol'klor. Programmno-metodicheskie materialy. Moskva.: Mнемозина, 2008. - 160 p.
4. Potebnya A.A. Obzor poeticheskikh motivov, kolyadok i shchedrovok // Russkij p.1-12.

F

7. Chicherov V.I. Zimnij period russkogo narodnogo zemledel'cheskogo kalendarya XVI-XIX vekov. (Ocherki po istorii narodnyh verovanij). M.: Izd-vo AN SSSR, 1957. - 236 p.

y

o

n

o

v

a

E

.

M

.

;

A

k

a

d

.

Тесарж Елена Ирживна

аспирант департамента музыкального искусства

Института культуры и искусств

ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Tesarzh Helena I.

Postgraduate student of the Department of Musical Arts

Institute of Culture and Arts

Moscow City Pedagogical University

ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ И ТЕОРИЯ АФФЕКТОВ В МУЗЫКЕ БАРОККО

В статье рассмотрено понятие теории аффектов, ее исторический контекст, а также взаимосвязь с понятием современной исполнительской интерпретации. Обсуждается важность интерпретации и вопрос о сохранении авторского замысла в музыкальном произведении. В статье описываются основные классификации средств музыкальной выразительности, которые были созданы в рамках теории аффектов.

Ключевые слова: теория аффектов, исполнительская интерпретация, музыкальный образ, композиторский замысел, средства выразительности.

PERFORMANCE INTERPRETATION AND THEORY OF AFFECTS IN BAROQUE MUSIC

The article explores the concept of affect theory and its historical context and its relationship to the concept of performance interpretation. The importance of interpretation and the issue of preserving the author's idea in a musical work are discussed. The article describes the main classifications of the means of musical expression, which were created within the framework of the theory of affects.

Keywords: affect theory, performance interpretation, musical image, composer's concept, means of expression.

Поскольку музыкальный язык неоднозначен и абстрактен, часто возникает проблема понимания музыкального текста, который каждый исполнитель понимает по-своему. Однако, в музыкальной исполнительской практике сложились некоторые традиции, которые закрепляют определенный смысл за отдельными музыкальными формулами, что облегчает задачу понимания музыкального текста. Тем не менее, чтобы понять, осмыслить музыкальное произведение, прочувствовать его и создать собственную интерпретацию, исполнителю все же необходимо провести работу по выявлению скрытых смыслов в музыкальном произведении, в том числе, обратиться к исторической эпохе, в которое было написано музыкальное произведение.

С началом Нового времени в философском познании наблюдается возрастание интереса к эпистемологии и акцент на чувственных формах познания, а в музыкальном искусстве, в то же время, начинает развиваться инструментальная образность. Стоит отметить, что в эпоху Нового времени творческие люди часто являлись одновременно не только композиторами и исполнителями, но и философами, а также авторами теоретических трактатов, что объясняет внимание у людей того времени к взаимосвязи душевного движения – аффекта и внешних проявлений. Аффекты не рассматривались как чувства, а воспринимались как некие «состояния страдания», среди которых выделяли такие эмоции, как удивление, любовь, ненависть, стремление, радость и печаль. Все

остальные эмоциональные состояния считались производными от этих шести «основных страстей».

Под понятием «аффект» в данном случае понимается какая-либо сильная эмоция, которую вызывает оратор с помощью интонации, в данном случае музыкальной. Теория аффектов (от лат. *Affectus* – душевное волнение, страсть) представляет собой концепцию в музыке и эстетике, в которой главной идеей музыкальных произведений является звуковое воплощение человеческих эмоций. Несмотря на то что данный подход стал особенно популярным в музыкальной традиции XVIII века, его истоки можно проследить еще в античности и в Средние века. Например, первые упоминания о важности человеческих чувств в искусстве относятся к трудам Аристотеля, а один из известных постулатов средневековой философии принадлежит Блаженному Августину — «*Musica movet affectus*», что переводится как «Музыка вызывает страсти».

Теорию аффектов рассматривали и разрабатывали многие исследователи, так, например, в XVII веке композитор Клаудио Монтеверди считал, что душа имеет 3 чувства: гнев, умеренность и смирение или мольбу, и эти три градации точно проявляются в музыкальном искусстве как три стиля, - пишет он в предисловии к сборнику «Воинственные и любовные мадригалы» (1638).

Важный вклад в развитие теории аффектов внес трактат «Душевные страсти» (1649) французского философа Рене Декарта, где утверждается, что «цель музыки заключается в том, чтобы приносить удовольствие и вызывать различные аффекты». В нем также прослеживается становление музыкальной «риторики движений». Французский философ связывал эмоции с их выражением через движения. Эти идеи перекликаются с барочной теорией аффектов, в которой музыкально-риторические элементы служат для передачи «внутренних чувств» с помощью кинезиса. Классификация аффектов Декарта оказалась одной из первых и послужила основой для последующих систематизаций, разрабатываемых в последствии музыкантами и теоретиками.

Иоганн Николаус Форкель, немецкий композитор и музыковед конца XVIII века, разделял риторические фигуры на две основные категории: те, что обращаются к разуму, и те, что воздействуют на воображение, которые могут отражать конкретные предметы или передавать «внутренние эмоции». Последние особенно важны, поскольку касаются передачи движения в музыкальных произведениях. Множество списков риторических фигур, восходящих к «*Musices poeticae*» И. Нуциуса, структурировано по содержательным критериям и акцентирует внимание на «словах движения и пространства» — таких, как *anabasis* (восходящее движение), *catabasis* (нисходящее движение), *circulatio* (круговое движение) и другие.

Анализ взаимосвязи определенных выразительных средств с производимым аффектом проводило множество музыкальных деятелей с XVI по XIX века. Среди них можно выделить Джозеффо Царлино, итальянского теоретика и композитора XVI века, который исследовал связь между интервалами и трезвучиями, а также их влиянием на создаваемые эмоциональный отклик. Андреас Веркмейстер, немецкий теоретик и органист позднее расширил палитру музыкальных выражений и связанных с ними аффектов, а также ввел в научный анализ такие концепции, как тональность, темп, диссонанс, консонанс и различные регистры.

Классификации подлежали не только выразительные средства, но и сами аффекты. Продолжил изучение и классификацию аффектов немецкий ученый Афанасий Кирхер, который в 1650 году в своем труде «Об аффектах души, которые вызывает музыка», рассматривает уже 8 чувств: любовь, печаль, отвага, ярость, умеренность, негодование, величие, страх перед Богом, а в 1750 году Фридрих Вильгельм Марпург, немецкий

теоретик и музыкальный критик, выделяет уже 27 видов аффектов в «Основах теории музыки».

Безусловно, теория аффектов обладала своими ограничениями и отчасти механистическим подходом, сокращая передаваемые эмоциональные состояния, данная теория принуждала композиторов передавать только обобщенные чувства, игнорируя широкий диапазон человеческих эмоций. Попытки систематизировать интервалы, тональности, ритмы и темпы в зависимости от их влияния на эмоции зачастую приводили к ограниченному восприятию музыкального произведения в целом.

«В каждой мелодии мы должны ставить себе целью какое-нибудь движение души», — утверждает Маттезон [8, с. 184]. Чтобы осознать, как воспринимались эти движения души и как изображался человек, требовалось проанализировать взгляды эпохи и понимание двух понятий — «пафоса» и «аффекта».

Одним из основных результатов нового мировоззрения стало изменение в методах создания музыки. Исследователи подчеркивают, что традиционные взгляды на композицию более не соответствовали требованиям времени, и терминологии немецких композиторов начинает появляться «патетическая музыка», которая при этом сохраняет элементы и «поэтической музыки» в своей сути. Если раньше композиция сосредотачивалась на технике создания музыки, то новая патетическая музыка открывала пути к эмоциональному выражению человека. Пафос и аффект ставили перед музыкой совершенно новые задачи, что отразилось не только на композиции, но и на исполнении.

Согласно теории аффектов, гамма человеческих эмоций должна была соответствовать двадцати четырем тональностям, что привело к множеству композиторских попыток установить связь между тональностью и эмоциональным состоянием. Так, например, французский композитор Марк-Антуан Шарпантье приводит следующую классификацию мажорных тональностей: C-dur – веселый и воинственный, D-dur – радостный и очень воинственный, E-dur – сварливый и раздражительный, Es-dur – жестокий и суровый, F-dur – неистовый и вспыльчивый, G-dur – нежный и радостный, A-dur – радостный и пасторальный, B-dur – величественный и радостный, H-dur – суровый и жалостный. [3]

Поскольку такое ограничение не устраивало музыкантов в последующие эпохи, со временем жесткие нормы теории аффектов отошли на второй план и композиторы не связывали более свои сочинения с точными и жесткими определениями. Таким образом, влияние теории аффектов начало ослабевать, вероятно, из-за её излишней схематичности и стремления буквально истолковывать некоторые композиторские приемы.

Тем не менее, в эпоху барокко требование вызывать аффект становится центральным пунктом музыкальной эстетики, которая имеет свои требования как для композиторов, так и для исполнителей. Аффект же должен пониматься не интуитивно, а благодаря знанию законов риторики. Так, например, даже танцевальная сюита эпохи барокко отвечала 4 разным человеческим темпераментам, где аллеманда представляла собой флегматика, куранта – сангвиника, сарабанда – меланхолика, жига – холерика. Впоследствии, начиная с конца XVIII века, влияние теории аффектов на музыкальное искусство уменьшилось, и термины, которые ранее использовались для описания эмоций в музыке, например, обозначения темпа, стали применяться без отношения к эмоциональному содержанию произведений.

Так, например, интерпретация творчества композитора эпохи барокко Иоганна Себастьяна Баха (1685–1750) имеет свои традиции и правила, выполняя которые необходимо знать и символику, заложенную в сами произведения композитора. Под символикой у И. С. Баха мы понимаем те выразительные приемы, которые композитор применял для создания образа, ведь сочиняя музыкальное произведение, композитор

представляет себя в роли художника, переносит музыкальные краски на «живописное полотно», а также аффектов, которые были понятны слушателям его конкретной эпохи. Важным в творчестве И. С. Баха является использование композитором буквенной или числовой символики, часто связанной с библейскими сюжетами, где, например, «3» символизирует троицу, «7» - дни сотворения, «12» - апостолов, «33» - распятие.

Интерпретация, основанная на правилах музыкальной риторики, то есть точного следования правилам музыкальной «грамматики» и «поэзии», доносит музыку в естественной манере одновременно с риторическим пафосом, то есть манерой и стилем выступления, с характерным для данной эпохи воодушевлением и эмоциональной возвышенностью. Одной из главных целей в барочной музыке было воздействие. Музыка служила речью, которая содержит особое значение и впечатление, при этом являясь языком, построенным в соответствии с литературой, и где музыкант-исполнитель должен обязательно следовать риторике.

Для современников И. С. Баха смысл его музыки был закодирован системой знаков и риторических фигур, поэтому исполнители и слушатели воспринимали музыкальный текст как понятную речь. В музыке этого композитора существует некая система «секретных кодов», среди которых обычно выделяют: определенные мотивы-символы – характерные повторяющиеся элементы с сохраненным и закрепленным за ними значением, устойчивые символы как, например, символ креста из 4 нот в каденциях. Кроме того, определённые последовательности музыкальных фраз приобрели постоянные значения, которые использовались для передачи определённого аффекта или идеи.

Также Иоганн Себастьян Бах часто использовал в своих произведениях зашифрованную монограмму своей фамилии – ВАСН, где В – нота си бемоль, А – ля, С – до, Н – си беквар. Подобный музыкальный оборот можно часто встретить в произведениях композитора (рисунок 1). Монограмма, воплощённая в различных композициях Баха, обрела статус музыкального знака. Слово "Bach" превратилось в хранилище тайных размышлений композитора. Например, Credo (Верую) из Высокой Мессы, структурно построенное на этой монограмме, подтверждает непреклонность и глубину веры композитора.



Рисунок 1

Музыкальное изображение фамилии Бах (Bach), представленное в форме аккорда, напоминает крест, что символизирует не только уникальное музыкальное, но и священное предназначение семейства Бахов. Восторг человека, обладающего глубокой верой, загадочным образом передаётся тем, кто открывает своё сердце для прослушивания. Именно так происходит взаимодействие со «звуковым духовным символом», который мы знаем как музыку Баха.

Также фигуры в творчестве Иоганна Себастьяна Баха могли носить изобразительный характер, среди которых, например, anabasis – восходящее движение как символ воскрешения и catabasis – нисходящее движение как символ горести и печали.

Также выделяются фигуры, которые являются подражанием человеческой речи: *iterrogatio* – восходящий интервал секунды, обозначающий вопрос и *exclamatio* – восходящий интервал сексты, символизирующий восклицание и фигуры-символы, отвечающие за передачу определенного аффекта, например: *passus duriusculus* – хроматический ход, символизирующий скорбь и страдание; паузы во всех голосах полифонического изложения как символ остановки жизни; паузы, прерывающие мелодию передавали чувство страха; пунктирная ритмическая структура в мелодии отражала величие, энергичность и праздничность; ритм в форме триолей выражал истощение и меланхолию; в то время как скачки на широкие интервалы символизировали утомление и старческую слабость. Некоторые интервалы использовались как конкретные символы, например, октава ассоциировалась с тишиной и спокойствием, нисходящая секунда символизировала плач, ход на кварту обозначал стойкость веры, а тритоны – страдания распятого Христа.

Так, например, имея целью произвести аффект печали, Бах использовал минорный лад с немногими хроматизмами, диссонансы, медленное нисходящее движение – *catabasis* и интонации вздохов – *susperatio*. Примером такого аффекта служат такие произведения композитора как прелюдия до-диез минор из 1 тома «Хорошо темперированного клавира» и прелюдия фа минор из 2 тома «Хорошо темперированного клавира».

В христианстве всегда существовала традиция символики, свои числовые выражения по соответствию букв алфавита и его порядковому числу, так, например, число «444» символизировало число Святого причастия. Иоганн Себастьян Бах, будучи верующим человеком, вкладывал глубокий смысл в свои музыкальные произведения, и создал целую систему соотношения тональностей в своем «Хорошо темперированном клавире», где соотносит каждую тональность с событиями Святого Писания. Так, например, тональность ре минор символизирует грех и искупление, а прелюдия ля минор из 1 тома повествует о крещении в Иордане.

Музыка, которую оставил Иоганн Себастьян Бах в наследство человечеству по праву считается в музыкальном мире неким духовным мостом, повествованием, которое композитор вел много веков назад. Главной задачей исполнителя здесь является верная трактовка всех символов, заложенных композитором в музыкальный текст, необходимо четко продумывать образ произведения, выстроить его драматургически опираясь на реальные события или вымышленный сюжет, но при этом необходимо найти также связь со всеми выразительными средствами музыкального инструмента, ведь только в правильной и непротиворечивой интерпретации музыка И. С. Баха предстанет перед слушателем во всей своей красоте, обогащая духовный мир возвышенной образностью, и формируя правильное представление не только о самом музыкальном языке композитора, но и о его эпохе в целом.

Текст любого музыкального произведения неисчерпаем, поскольку кроме видимой информации (нот, отражающих звуковысотность, размера музыкального произведения, организации звуков – ритма, динамики), есть смысл, который исполнителю и слушателю открывается не сразу, и он связан, прежде всего, с поиском тех самых аффектов, эмоционального состояния, а также выстраивании драматургии всего музыкального произведения в целом. Чем больше исполнитель пытается проникнуть в глубь смысла музыкального произведения, и чем больше он подготовлен к такой работе (знаниями об эпохе, о личности композитора, своим личным исполнительским опытом), тем ярче, убедительнее и ближе к авторскому замыслу будет его интерпретация, и тем большее впечатление она произведет на слушателя.

Безусловно, неопределенность значений и множественность смыслов – это одна из главных характеристик музыкального искусства, поэтому здесь особенно важна фигура интерпретатора, некоего проводника от самого произведения в закодированном виде до его

яркого представления слушателю. Для любого исполнителя важно понимать одно главное правило – создавать свою интерпретацию можно лишь в рамках данного текста, не выходя за них, разгадать авторский замысел и верно передать его слушателю.

Интерпретация – это не поиск одного лишь единственно правильного смысла, а возможность увидеть спектр всевозможных смыслов. Особенно ярко это выражается именно в интерпретациях музыкальных произведений, где каждый исполнитель видит музыкальное произведение по-своему, транслирует найденный смысл слушателю своими исполнительскими средствами и часто сталкиваются с критикой профессиональных слушателей, которые нередко упрекают исполнителей в искажении композиторского замысла. Иногда крайне сложно определить, в чем именно заключается ошибка исполнителя в его интерпретации или каким образом он искажает оригинальную идею автора. По этому поводу вспоминаются слова знаменитого русского скрипача Леопольда Ауэра: «Невозможно точно сказать, как следует исполнять концерт Бетховена или «Чакону» Баха. Сто или двести лет назад музыканты играли иначе и слышали совсем не так, как слышим мы в XX веке, в век телефона и радио... И все же, хотя я и не являюсь слепым приверженцем традиций, существуют общие принципы музыкальной эстетики, которые остаются в силе во всем, что касается интерпретации классических музыкальных произведений» [2, с. 119].

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев А. Д. Интерпретация музыкальных произведений (на основе анализа искусства выдающихся пианистов XX века). / А. Д. Алексеев. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1984. – 92 с.
2. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. / Л. Ауэр. – М.: Музыка, 1965. – 272 с
3. Галеев Б. М. Цветной слух и теория аффектов (на примере изучения семантики тональностей). / Б. М. Галеев, И. Л. Ванечкина. – М.: Языки науки – языки искусства, 2000. – с. 342-346.
4. Гельфанд Я. Диалоги о фортепианной нотации и ее интерпретации. / Я. Гельфанд. – СПб.: Композитор, 2008. – 216 с.
5. Георгиевская, О.В. О некоторых особенностях клавирной музыки И.С. Баха (к проблеме исполнительского анализа фактуры) / О.В. Георгиевская // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – Кемерово: 2018. - № 42. - С. 209-212.
6. Георгиевская, О.В. О некоторых чертах Andante g-moll Г.Ф. Генделя: к проблеме исполнительского анализа фактуры / О.В. Георгиевская // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – Томск: 2023. – № 51. – С. 141-153.
7. Георгиевская, О.В. Три транскрипции из Рейнальдо Ана. Некоторые замечания о фортепианной транскрипции / О.В. Георгиевская // М.: Издательство «Спутник+», 2013. – 23 с.
8. Лобанова М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. / М. Н. Лобанова. – СПб: Центр Гуманитарных Инициатив, 2013. – 336 с.
9. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. / С. Е. Фейнберг. – М.: Музыка, 1969. – 608 с.
10. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. / А. Швейцер. – М.: Классика-XXI, 2016. – 816 с.

REFERENCES

1. Alekseev A. D. Interpretacija muzykal'nyh proizvedenij (na osnove analiza iskusstva vydajushhihsja pianistov HH veka). / A. D. Alekseev. – M.: GMPI im. Gnesinyh, 1984. – 92 p.
2. Aujer L. Moja shkola igry na skripke. / L. Aujer. – M.: Muzyka, 1965. – 272 s
3. Galeev B. M. Cvetnoj sluh i teorija affektov (na primere izuchenija semantiki tonal'nostej). / B. M. Galeev, I. L. Vanechkina. – M.: Jazyki nauki – jazyki iskusstva, 2000. – Pp. 342-346.
4. Gel'fand Ja. Dialogi o fortepiannoju notacii i ee interpretacii. / Ja. Gel'fand. – SPb.: Kompozitor, 2008. – 216 p.
5. Georgievskaja, O.V. O nekotoryh osobennostjakh klavirnoj muzyki I.S. Baha (k probleme ispolnitel'skogo analiza faktury) / O.V. Georgievskaja // Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. – Kemerovo: 2018. № 42. Pp. 209-212.
6. Georgievskaja, O.V. O nekotoryh chertah Andante g-moll G.F. Gendelja: k probleme ispolnitel'skogo analiza faktury / O.V. Georgievskaja // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologija i iskusstvovedenie. – Tomsk: 2023. – № 51. – Pp. 141-153.
7. Georgievskaja, O.V. Tri transkripcii iz Rejnal'do Ana. Nekotorye zamechanija o fortepiannoju transkripcii / O.V. Georgievskaja // M.: Izdatel'stvo «Sputnik+», 2013. – 23 p.
8. Lobanova M. N. Zapadnoevropejskoe muzykal'noe barokko: problemy jestetiki i pojetiki. / M. N. Lobanova. – SPb: Centr Gumanitarnyh Inicijativ, 2013. – 336 p.
9. Fejnberg S. E. Pianizm kak iskusstvo. / S. E. Fejnberg. – M.: Muzyka, 1969. – 608 p.
10. Shvejcer A. Iogann Sebast'jan Bah. / A. Shvejcer. – M.: Klassika-HHI, 2016. – 816 p.

Ржепянская Ирина Вячеславовна
кандидат педагогических наук, профессор
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
e-mail: 79060424622@ya.ru

Rzhepyanskaya Irina V.
candidate of pedagogical sciences, professor
Moscow State Institute of Culture

КОЛЯДА: ИСТОКИ ОБРЯДОВОЙ ИГРЫ

Аннотация. Особо значимое место в цикле зимних календарных праздников занимает обряд колядования. В настоящее время его утилитарная функция и изначальный смысл утрачивается, как и значение самого слова «коляда», хотя до сих пор молодёжь и дети во многих регионах России совершают обряды ряжения и обход дворов в ночь на Рождество. Оптимальный вариант воспроизведения календарных песен в условиях исполнительской практики реализуется при соблюдении их исконного содержания и структуры, органично соотнесённых с закономерностями сценического воплощения.

Данное исследование - это попытка, предпринятая для воссоздания целостной картины зимнего ритуального колядования как игры с определенными смысловыми кодовыми значениями.

Ключевые слова: Коляда, обрядовая игра, обрядовые коды, календарь, колядки, ряжение, обычай.

KOLYADA: THE ORIGINS OF THE RITUAL GAME

Annotation. A particularly significant place in the cycle of winter calendar holidays is occupied by the rite of caroling. Currently, its utilitarian function and original meaning are lost, as well as the meaning of the word "kolyada" itself, although young people and children in many regions of Russia still perform rituals and bypassing courtyards on Christmas night. An optimal version of the reproduction of calendar songs in the conditions of performing practice is implemented subject to their original content and structure, organically correlated with the laws of stage embodiment.

This study is an attempt to recreate a holistic picture of winter ritual caroling as a game with certain semantic code values.

Keywords: Kolyada, ritual game, ritual codes, calendar, carols, mummering, custom.

Вопросом изучения «коляды» занимались представители мифологической школы О.Ф.Миллер и А.Н.Афанасьев, разрабатывавшие одну из ветвей «метеорологической» теории (солярную), связывая происхождение мифа с природными явлениями. Исследователей объединяло убеждение, что в центре древних верований находилось обожествление природных сил, от которых человек получал все необходимое. Эту концепцию поддерживали и другие исследователи (В.И.Чичеров, В.Я.Пропп и др.). В опоре на фольклорные и летописные источники выдвигалась гипотеза о том, что в период поклонения антропоморфным богам человек обращался к своему небесному покровителю *Дажьбогу*, которому в дальнейшем и был посвящен праздник солнца – *Коляда*, дошедший до настоящего времени в значительно переосмысленном виде в форме святочного обрядового цикла. Исследуя различные источники А.Н.Афанасьев реконструировал миф о Коляде (Коло), сыне Дажьбога; праздник Коляды (Дажьбожий день) был посвящен ему как день веселья и жертвоприношений, а исполнение обрядовых

песен (колядок) было прославлением Даждьбога в благодарность. Согласно этому, в «Слове о Полку Игореве» русичей называют внуками Даждьбога (солнца). Во время зимнего солнцестояния Даждьбог по мифу просыпался, продолжительность дня увеличивалась, а ночи – уменьшалась. Первая ночь (она же самая длинная) называлась Карачун — это и был праздник зимнего солнцеворота. Исследуя мифологические корни понятия «коляда», исследователь пришёл к выводу о том, что Солнце — божество милосердное, доброе, пробуждающее жизнь, олицетворение счастья, поэтому связанное с судьбой человека. Человек просил его о помощи, а значит светило связано и с его судьбой. Одновременно с этим, оно знаменует начало нового астрономического года: «*Уродилась Коляда Накануне Рождества*». [1, Т 1. с. 65; Т 2 с.729-731].

Современная этнографическая трактовка термина «коляда» также затрагивает его различные аспекты: *мифологический* — как одно из имен языческого солнечного бога (М.В.Попов, М.Д.Чулков, Н.М.Карамзин, А.С.Кайсаров) и *бытовой* — как некий определенный праздничный срок, получивший олицетворение в песнях (И.М.Снегирев). Можно предположить, что исполнение *колядок* когда-то было посвящено солнцу (Коляде), ведь в это время начиналась и пора сельскохозяйственных забот [6, с. 15-17]. Этимологически «коляда» связана со словами «круг», «солнце», «колдовство», что позволяет выдвинуть предположение о смысловой связи обряда колядования с магией. Нередко обряд сопровождался ряжением: идея переодевания, неузнанности опосредована представлениями людей о делении мира на две взаимообусловленные составляющие («явь» и «навь»), в соответствии с которыми в некоторых регионах колядовщики могли делиться на несколько групп, соотносимых с образами «своего» мира и «чужого». Например, в Поволжье, в зависимости от дня и времени могли ходить группы молодёжи, детей, в том числе, особо выделялась группа пастухов. Иными словами, группы распределялись по интересам и статусу. В продолжение праздника молодежью устраивались посиделки, подготовка к которым занимала длительное время. Обряд колядования также сопровождался праздничными ритуальными угощениями. В нем обрядовая функция интерпретировалась с точки зрения дарообмена, договор скреплялся «между людьми и представителями потустороннего мира с целью получения нужных для человека благ» [4, с.15]. Истоки обычая, безусловно, связаны с идеей жертвы: этими действиями люди старались усилить пробуждающуюся энергию плодородия. Отметим, что под обрядом обычно понимается совокупность действий символического характера, порядок которых строго обусловлен традицией, собственно, именно это и означает этимология слова «обряд» (*приведение чего-либо в порядок*). Одновременно это коллективный акт или иначе, - внешняя сторона религиозных проявлений общины, поэтому обрядовыми действиями оформлялось также изменение статуса каждого человека в общине. Таким образом, обряд одновременно отражал традиции, принятые в определенном сообществе и регламентировал жизненный уклад [8]. Именно так сложились инициационные обряды, называемые семейными и календарные обряды. Еще одна важная составляющая обряда, которую нельзя не отметить: он призван вызвать у всех участников одинаковое эмоциональное состояние, способствующее осознанию идеи, ради которой он и совершается [10]. Для этого веками выстраивались определенные игровые сценарии, в которых каждому приходилась своя «роль». С течением времени на первый план выдвинулись именно игровые функции обряда, поглотив и магическую, и утилитарно-практическую [7, с.17]. Таким образом, обрядовую игру можно рассматривать как форму деятельности в условной ситуации. Ее исполнение обязательно и направлено на усвоение и воссоздание общественного опыта [5, с. 45].

Обрядовая игра оформлялась с помощью различных кодов. Исследователи А.Н.Веселовский, Р.Барт, В.Я.Пропп, В.Н.Топоров, О.М.Фрейденберг, А.К.Байбурин,

В.А.Луков, О.В.Белова, О.А.Пашина и др. выделяют *акустический, темпоральный, акциональный, персонажный, предметный, пространственно-локотивный и вербальный коды*. *Акустический* код оформлял представления о двумирности Вселенной: в обрядовой практике учитывались голоса птиц, животных, шум дождя, грома. Условно звуки можно разделить на две группы: в одну входят звуки, издаваемые голосом, а в другую, производимые с помощью каких-либо средств (музыкальных инструментов). Большую часть акустического кода составлял голос человека или точнее, - его громкое пение. Звук трактовался в контексте жизни и смерти. Тишина характеризовала мир мертвых. Так с помощью звукового кода обряда стиралась граница между мирами. Обрядовые песни звучали напряженно, зычно, с движением, покрывая звуком «свое» пространство как можно шире. Сам же обряд совершался на границе своего и чужого мира, хозяином которого и мыслился дух или божество [9, с.33-36, с.60-61]. Проведение обряда определял *темпоральный* код, отражающий сезон, месяц, неделю, день, время суток. С ним тесно был связан *пространственно-локотивный* код, получивший осмысление в словесной связке «пути-дороги» и в контексте преодоления границ двумирности, определяя место проведения обряда. *Акциональный* код - создавал или разрушал условные границы Яви и Нави. Особо следует отметить *персонажный* и *предметный* коды. *Персонажный* код охватывал всех действующих лиц обряда и, как и другие, строился на оппозиции «свои-чужие», противопоставляя обычных участников обрядового действия обитателям потустороннего мира, в качестве которых выступали ряженые, а также предметные символы (антропоморфные или зооморфные куклы и пр.), наделяемые характеристиками конкретных божеств, существующих в сознании людей. *Предметный* код связывался с атрибутикой костюма и другими предметами обряда. Следующий код - *вербальный*. Его реализация происходила посредством обрядовых песен и речевых диалогов между ними, через различные иносказания; важен был и сам способ произнесения слов — ритмизация, рифмовка, отличные от бытовой речи [9, с.31]. Собственно, весь окружающий мир воспринимался кодово, закрепляясь в сознании людей через обрядовую игру. Они и сейчас достаточно полно представлены в культурной традиции русского народа.

Чтобы четче представить себе смысл кодовой структуры обрядовой игры, следует обратиться к древним верованиям, значительную часть которых составляли анимистические представления. Обряд был способом выстраивания отношений с окружающим миром. Купала, Ярило, Коляда — это все разные трансформации Солнца - божества неба. Во многих древних культурах существовал миф, что все живое на земле рождается от божественного союза Неба и Земли: Небо - отец, Земля — кормилица мать. Эта божественная пара воплотилась в образах неперсонифицированных богов: Роде и Рожаницах (или можно сказать — неделимом божественном образе, о чем говорит созвучие имен). Небо также мыслилось вечным царством природы. Земля была пространством человека. С неба на землю светили звезды и луна (символы космического порядка) и посылались благодатный дождь. Земля давала плод [9, с.107-109]. Это действие было повторяемо, а повторяемость рождала закономерность, которую иначе можно рассматривать как календарный годовой круг [9, с.40-41].

Суть обряда жертвоприношения - подключение к божественной энергии и способствование её нисхождению. Задача жреца — осуществление этого символического *перехода* от горизонтали (пространство человека) к вертикали через жертвоприношение (божественный мир). Жрецом мог быть самый старший мужчина рода, выполнявший обязанности служителя культа [12, с.51], избранник сообщества, считавшийся посредником между мирами — явным и по-ту-сторонним (*жрец, волхв, обаянник, сновидец, облакогонитель, ведун, волкодлак, кобник* и др.) [2, с.67]. «Посредник» уподоблял совершаемые действия и пророчества желаемому. И в связи с функциональной

трактовкой обрядовой деятельности жреца целесообразным будет упомянуть ещё двух наиболее примечательных антропоморфных богов, известных по древнерусским письменным источникам - Велеса и Макошь. *Первый*, как один из наиболее древних, изначально почитался как покровитель охотников, леса и добычи и имел *медвежий* облик. Переодеваясь в *звериные шкуры*, охотники исполняли в честь него ритуальный танец становится покровителем скота и богатства и вплоть до XX века его чествовали два раза в год, правда уже под знаком православных христианских праздников: во время зимнего солнцестояния и первую неделю после него (святочная неделя), а также в день весеннего равноденствия (Комоедица - время пробуждения медведей). До сих пор эти архаичные ритуальные действия сохраняются в игровой форме - в переодевании в *звериные шкуры* (вывороченные тулупы) и *маски животных*, одаривании обрядовым печеньем в виде *домашнего скота* и исполнении специальных песен (былин). Именно поэтому, вероятнее всего, Велес также считался покровителем ритуальной поэзии (Боян). Этимологию имени божества связывают со словом «волос», «волохатый», «косматый» [3, с. 296-297]. Некоторые исследователи (А.Н.Веселовский, В.Н.Топоров, В.В.Иванов) проводят параллель его имени со словом «волхв» (т.е. жрец Волоса). Дошедшее до наших дней празднование Коляды напрямую соотносится не только с традицией поклонения солнечному циклу, но и чествованием Велеса.

Макошь почитали как Мать-землю, дающую жизнь всему существу и покровительствовавшую урожаю, её тоже было принято *задабривать*: женщины и девушки в честь неё плели венки, жгли вокруг нее костры и водили хороводы. В XIV–XVI вв. ее образ сливается с образом Параскевы Пятницы – покровительницы женщин, плодородия и рукоделия. Этимологически имя Макоши вполне соотносится с зерновым символическим кодом и она имеет астральную связь с символикой солнца как образное выражение Вселенской судьбы. [9, с. 151].

Итак, Велес и Макошь имеют прямое отношение к солнечному Коло и урожаю, как близкие понятия можно трактовать «круг» и «колос». В единстве понятия могут трактоваться как «круговая еда», т.е. ритуальная трапеза, соотносимая с магическими действиями. Воздаяние приносится древнему богу веселых застолий - Коляде, благодаря которому и происходит обряд [10, с. 11], связанный с началом года (*календарь*) [13]. Этимология слова имеет языческие корни, родственными понятию будут также «колесо» и «колокол». Уже со времен язычества колокольчик был оберегом, звоном которого прогоняли болезни и сообщали о рождении и смерти. Это атрибут чисто русский, присутствующий в современном христианском мире и отсутствовавший в византийской церкви. После принятия христианства коляды на Руси были приобщены ко дню рождения Иисуса Христа, но в традициях старой веры Коляда-бог управлял переменами в жизни потомков рода.

Обобщим сказанное.

1. Изначальный смысл обряда колядования был направлен на получение благ от небесных покровителей посредством совершения магических действий. В дальнейшем он получил развитие и стал интересен людям как способ совместного проведения времени, главной составляющей обряда стало развлечение.
2. На обряд колядования оказало влияние принятие православия и укоренение в народе христианской веры; древний обряд был переосмыслен по действиям и содержанию, прикреплен к Рождеству, приняв в старый обряд новое содержание, но не утратив прежней сути. Традиционные колядки стали включать мотивы славления Христа, хождение в народе получили тропари, рацеи, кондаки, в текстах которых по-прежнему присутствовало обращение к Коляде.

Рассмотрим поэтапно структуру празднования Коляды как обрядовой игры. В древности к ней готовились повсеместно и очень тщательно, т.к. праздник считался одной из главных годовых дат.

Подготовка: накануне готовилась ритуальная еда (с мясом, в частности со свиной), в домах проводили тщательную уборку, парились в бане, готовили праздничные колядные костюмы. Основная цель производимых действий - духовное и физическое очищение перед праздником.

Первый этап игры. Община собиралась возле *капища*, на границе «своего» и «чужого» мира (возле рек, в лесах или возле огня) для проведения обряда жертвоприношения во время которого гадали (мясо использовалось в совместной ритуальной *трапезе*). Связь с потусторонним миром осуществлял вождь или колдун; в семейных ритуалах эта функция возлагалась на старшего мужчину. Пока старцы приносили жертву, молодежь исполняла колядки, восхваляющие Солнце и гадала. В коллективных молениях звучали благодарения и просьбы о ниспослании благ («Дай Боже!»). Обязательным атрибутом обряда было ряжение: маски, разукрашенные лица, шкуры и рога животных, щиты, копыя.

Второй этап отводился жертвенной трапезе, которой придавался священный статус; общим атрибутом была чаша, передаваемая по кругу, из нее пили по очереди. Во время застолья тоже исполнялись колядки, восхваляющие Коляду, у которого просили помощи.

Третий этап — *обрядовые игрища*: сбор участников коляды в одном доме, шествие по селу, ритуальное колядование под окнами домов, взаимодействие с хозяевами дома в оппозиции «свои-чужие», если следует приглашение - продолжение обряда в доме, получение даров и прощание. Песни исполнялись различные, играли на музыкальных инструментах и танцевали. Этот этап мог стать заключительным (если имела место совместная трапеза колядовщиков по окончании обряда), либо продолжиться (если следующим днем снова ходили колядовать дети, а после них — молодые незамужние девушки). В самом конце колядовать шли все женщины и мужчины: исполняли колядки, а взамен угощались. Колядовщики должны были знать много текстов, в том числе владеть умением направлять их адресно каждому члену семьи.

Устоявшиеся значимые моменты, сформировавшие обряд колядования.

Время празднования: приравнивается ко времени зимних святок (по нов. ст. от Рождества до Крещения — с ночи 7 января по 19 января); праздник знаменует умирание старого и приход нового-молодого. Усиливает значение зимнего солнцеворота привязка христианской календарной даты (рождества Христова). В одной и той же местности колядование могло совершаться многократно, наиболее распространено святочное: Сочельник, Рождество, канун и первый день Нового года, канун Крещения.

Главные атрибуты: восьмиконечная вифлеемская звезда (указывала путь волхвам) и вертеп (двухъярусный ящик с фигурами, изображающими историю рождения Иисуса Христа). Маски ряженных столь же значимы, среди них наиболее архаичные — *зооморфные* (бык, конь, коза, медведь, журавль, курица) и более поздние — *антропоморфные* (дед и баба, покойник, барин, цыган, смерть и пр.). В некоторых местностях получило распространение вождение козы (м.б. символ *Велеса*) как стимулятор плодородия, в некоторых местностях водили коня (*солярный* символ). Обычай ряжения связан с ритуальным оборотничеством, уподоблением божественному первопредку; личина (маска) надевалась для более удачного колядования (хождение среди «своих» из по-ту-стороннего мира): чем страшнее, тем больше можно наколядовать. Поздние маски демонстрируют больше желание выделиться, хотя и традиционные до сих пор весьма популярны.

Состав участников представлен довольно широко: это либо отдельно *взрослые* и *дети*, *мужчины* и *женщины*, либо *смешанные группы* (беспорядочная толпа). В состав колядующих, помимо певцов, могли входить плясуны и музыканты. Наиболее ответственная роль отводилась сборщику колядных даров. На юге Молдавии, в Бессарабии и Одесской области (гагаузские народы) ходили по домам в праздничной одежде с ритуальными китками (*букетиками* — элементы свадебного наряда), на шапки надевались венки из вечнозеленых растений и бумажных цветов. Глава дружины колядовщиков был в вывернутой шубе. Маски и ряжение присутствовали не всегда [11].

Ритуальное поведение «гостей» и «хозяев». Обход колядующих зафиксирован исследователями преимущественно в вечернее и ночное время. Но существовала также и практика утреннего колядования (*ряженные дети* или *не ряженные взрослые* - колядовщики, колядники, полазники, посевальники, щедровальники и др.). Для всех свойственны обрядовые действия - исполнение коротких поздравительных песен с приговором заклинательного содержания и пожеланием блага. Дети в большинстве случаев *не ридились* (редко надевали маски, ходивших со звездой, просили одарить).

Все обращения к хозяевам дома могли выражаться окливанием хозяев, просьбой поколядовать либо шутилой угрозой, либо через пение. Заручившись разрешением, колядовщики начинали исполнять обрядовое благопожелание в адрес хозяина дома. Колядование, преимущественно, происходило не в доме, а под его окнами, во дворе. По разрешению хозяина, сборщик даров мог войти в дом и получить угощение и мелкие деньги. Дальнейший ход колядования зависел от поведения хозяев дома: если угощение выносилось во двор, следовало ритуальное благопожелание, благодарение и Коляда шла дальше, к следующему дому. Если Коляда приглашалась в дом, начинался обряд, при котором исполнялись благопожелания каждому члену семьи, устраивались совместные развлечения, танцы и трапеза. В завершение обряда вновь шло одаривание Коляды, благопожелание и благодарение.

Ритуальная еда. Одаривание — основной смысловой мотив обрядовой игры. Дары были разными — сало, мясо, выпечка, орехи, фрукты, реже мелкие деньги. Основным традиционным даром был *обрядовый хлеб*, - в том числе *баранки* и *козульки*, изображавшие скот. Знаковость этого дара наделялась магической функцией всего действия - общее благополучие в доме, приплод скота, высокий урожай.

Тип колядования был обусловлен магическими действиями обряда: *поздравлением* и *величанием* хозяев дома. Он представлен в обходах ряженных и не ряженных колядовщиков. Обход ряженных обязательно дополнялся игрой, а при отсутствии ряжения основной ритуальной целью было *колядование*, но в любом случае *магическая функция* была основополагающей.

Обобщим наше исследование. Колядование сегодня занимает одно из ведущих мест в зимних празднованиях, хотя его можно отнести к разряду древних магических обрядов. Представления о Коляде, бытующие в современном мире, связаны преимущественно с обрядово-поздравительным обходом домов, включая ряжение, исполнение характерных песен, святочные гадания незамужних девушек и приготовление ритуальной еды, т.е. смысловая канва обрядовой игры не изменилась, она соотносится с поклонением природным силам и желание повлиять на будущий урожай и судьбу. Обращение к этим силам звучит по-прежнему: «Дай Бог!»

Семантика термина «коляда» в науке рассматривается исходя из разных аспектов — *этимологического*, *мифологического*, *функционального*, *ритуально-игрового*, *психологического*. Обрядовое игровое колядование тесно связано с другими обрядами календарного и жизненного циклов, кодово представлено акустически, темпорально-

временно, пространственно-локативно, акционально, персонажно-предметно и вербально. Бытование игровых праздничных действий дошло до нашего времени, хотя их изначальный смысл часто трактуется уже иначе, хотя и сохраняется городской и сельской культурной средой. Это практика колядования взрослых и молодежи на Рождество и старый Новый год, колядования детей (иногда в виде попрошайничества), а также традиционные угощения и особые способы ряжения (маски). В каждом регионе величально-поздравительные песни-колядки имеют свои особенности и название. На юге России это «щедровки», в центральном регионе - «авсеньки», «овсеньки», «таусеньки», в северных областях и Сибири - «виноградья». Все они символизируют достаток и изобилие в доме. Современная сценическая практика тоже не обходит колядные игры стороной, но в условиях сцены это театрализованные игровые постановки, требующие от участников действия длительной подготовки и глубоких знаний: Коляда – старинный славянский праздник, о истоках которого следует знать.

ЛИТЕРАТУРА

1. Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу: в 3 т. / А. Афанасьев. - [Репринт издания 1865 г., с исправлениями]. - М.: Индрик, 1994. - Т. 1. - 1994. - 800 с.; Т. 3. - 1994. - 840 с.
2. Бычков А.А. Энциклопедия славянской мифологии / Алексей Бычков. - М.: Олимп [и др.], 2008. - 350 с. : ил. - (Историческая библиотека).
3. Веселовский А.Н. Разыскания в области русских духовных стихов. (Сборник Отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук), Вып. 5. [Ч.] XI–XVII. — СПб.: тип. Имп. Акад. Наук, 1889. — [2], 376, 106 с.
4. Калмыкова Е. В. Обряд колядования как текст - структура, семантика, лексика, классификация колядок и овсеней: На тамбовском материале : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.02.01. - Тамбов, 2003. - 206 с. : ил.
5. Коджаспирова Г.М., Коджаспиров А.Ю. Педагогический словарь: Для студ. высш. и сред. пед. учеб. заведений. — М.: Издательский центр «Академия», 2000 - 176 с.
6. Корнева В. Ю. Зерновой код в календарной обрядности русских: вторая половина XIX - начало XXI в. : диссертация ... кандидата исторических наук: 07.00.07 / Корнева Валерия Юрьевна; [Место защиты: Том. гос. ун-т]. — Томск, 2010. — 244 с.
7. Круглов Ю.Г. Русские обрядовые песни. - М.: Высшая школа, 1989. -320 с.
8. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка: 80000 слов и фразеологических выражений / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова; Российская АН, Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова. - 4-е изд., доп. - М.: ООО «А ТЕМП», 2006. - 944 с.
9. Ржепянская И. В. Русское народное творчество в становлении нравственной культуры Древней Руси [Текст] / И. В. Ржепянская. - Изд. 2-е. - М.: ЛИБРОКОМ, 2012. - 197 с.
10. Снегирев И. М. Русские простонародные праздники и суеверные обряды : Вып. 1-4 / [И. Снегирев]. - М.: Унив. тип., 1837-1839. - 4 т.; 20. Вып. 4. - 1839. - [4], 200, 41 с.
11. Сорочяну Е. С. Гагаузская календарная обрядность: этнолингвистическое обозрение / Е.С. Сорочяну; Акад. наук Респ. Молдова, Ин-т межэтнич. исслед. — Кишинев: ТИКА, 2006. — 256 с.
12. Цветков Э. А. Психоактивный словарь или Книга о тайном влиянии известных слов / Эрнест Цветков. - М.: Яхтсмен, 2001. - 303, [1] с.
13. Этимологический словарь русского языка: в 4 т. / Макс Фасмер; пер. с нем и доп. члена-корреспондента АН СССР О. Н. Трубачева; под ред. и с предисл. проф. Б. А. Ларина. - Изд. 2-е, стер. - М.: Прогресс, 1986-1987. - Т. 2. - 1986. - 671, [1] с. - С.166.

REFERENCES

1. Afanas`ev A. N. Poe`ticheskie vozzreniya slavyan na prirodu: v 3 t. / A. Afanas`ev. - [Reprint izdaniya 1865 g., s ispravleniyami]. - M.: Indrik, 1994. - T. 1. - 1994. - 800 p.; T. 3. - 1994. - 840 p.
2. By`chkov A.A. E`nciklopediya slavyanskoj mifologii / Aleksej By`chkov. - M.: Olimp [i dr.], 2008. - 350 p.: il. - (Istoricheskaya biblioteka).
3. Veselovskij A.N. Razy`skaniya v oblasti russkix duxovny`x stixov. (Sbornik Otdeleniya russkogo yazy`ka i slovesnosti Imperatorskoj Akademii nauk), Vy`p. 5. [Ch.] XI–XVII. — SPb.: tip. Imp. Akad. Nauk, 1889. — [2], 376, 106 p.
4. Kalmy`kova E. V. Obryad kolyadovaniya kak tekst - struktura, semantika, leksika, klassifikaciya kolyadok i ovsenej: Na tambovskom materiale : dissertaciya ... kandidata filologicheskix nauk : 10.02.01. - Tambov, 2003. - 206 p. : il.
5. Kodzhaspirova G.M., Kodzhaspirov A.Yu. Pedagogicheskij slovar`: Dlya stud. vy`ssh. i sred. ped. ucheb. zavedenij. — M.: Izdatel`skij centr «Akademiya», 2000 - 176 p.
6. Korneva V. Yu. Zernovoj kod v kalendarnoj obryadnosti russkix: vtoraya polovina XIX - nachalo XXI v. : dissertaciya ... kandidata istoricheskix nauk : 07.00.07 / Korneva Valeriya Yur`evna; [Mesto zashhity`: Tom. gos. un-t]. — Tomsk, 2010. — 244 p.
7. Kruglov Yu.G. Russkie obryadovy`e pesni. - M.: Vy`sshaya shkola, 1989. - 320 p.
8. Ozhegov S. I., Shvedova N. Yu. Tolkovy`j slovar` russkogo yazy`ka: 80000 slov i frazeologicheskix vy`razhenij / S. I. Ozhegov, N. Yu. Shvedova; Rossijskaya AN, In-t rus. yaz. im. V. V. Vinogradova. - 4-e izd., dop. - M.: OOO «A TEMP», 2006. - 944 p.
9. Rzhepyanskaya I. V. Russkoe narodnoe tvorchestvo v stanovlenii npravstvennoj kul`tury` Drevnej Rusi [Tekst] / I. V. Rzhepyanskaya. - Izd. 2-e. - M.: LIBROKOM, 2012. - 197 p.
10. Snegirev I. M. Russkie prostonarodny`e prazdniki i sueverny`e obryady` : Vy`p. 1-4 / [I. Snegirev]. - Moskva : Univ. tip., 1837-1839. - 4 t.; 20. Vy`p. 4. - 1839. - [4], 200, 41 p.
11. Soročyanu E. S. Gagauzskaya kalendarnaya obryadnost`: e`tnolingvističeskoe obozrenie / E.S. Soročyanu; Akad. nauk Resp. Moldova, In-t mezhe`tnich. issled. — Kishinev: TIKA, 2006. — 256 p.
12. Czvetkov E`. A. Psixoaktivny`j slovar` ili Kniga o tajnom vliyanii izvestny`x slov / E`rnest Czvetkov. - M. : Yaxtsmen, 2001. - 303, [1] p.
13. E`timologicheskij slovar` russkogo yazy`ka: v 4 t. / Maks Fasmer; per. s nem i dop. chlena-korrespondenta AN SSSR O. N. Trubacheva; pod red. i s predisl. prof. B. A. Larina. - Izd. 2-e, ster. - M.: Progress, 1986-1987. - T. 2. - 1986. - 671, [1] p. - P.166.

ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ

Шутова Марина Алексеевна

Заслуженная артистка России,
Лауреат Международного конкурса им. Марии Каллас,
солистка оперы Государственного академического Большого театра России,
доцент кафедры «Академическое пение»
ФГБОУ ВО «Государственный музыкально-педагогический институт
им. М.М. Ипполитова-Иванова»
e-mail: gimars@yandex.ru

Shutova Marina A.

Honored Artist of Russia,
Laureate of the Maria Callas International Competition,
soloist of the opera of the State Academic Bolshoi Theater of Russia,
associate professor of the «Academic Singing»
Department of the M.M. Ippolitov-Ivanov State Musical Pedagogical Institute

К ВОПРОСУ О ВОСПРИЯТИИ И СПЕЦИФИКЕ ИСПОЛНЕНИЯ ВОКАЛЬНОЙ ПОЭМЫ Г.В. СВИРИДОВА «ОТЧАЛИВШАЯ РУСЬ»

Аннотация. Автор статьи обращается к вокально-инструментальному наследию советского композитора Георгия Васильевича Свиридова, которое было исполнено на мировой музыкальной сцене лучшими представителями академического вокального искусства – Еленой Васильевной Образцовой и Дмитрием Александровичем Хворостовским. В статье изложены результаты комплексного, методико-исполнительского аналитического исследования вокальной поэмы Г.В. Свиридова «Отчалившая Русь», созданной на основе специально отобранных и систематизированных композитором образцов творчества русского поэта Серебряного века С.А. Есенина, посвященных судьбе России и русского народа в фокусе исторического, социального и личного драматизма. Материалы статьи позволяют преподавателям вокала, исполнителям, вокальным коучам и концертмейстерам формировать верную психологическую и ментальную атмосферу учебного процесса для глубокого интеллектуально-эмоционального постижения и достижения эталонных исполнительских интерпретаций рассматриваемой вокальной поэмы.

Ключевые слова: Г.В. Свиридов, С.А. Есенин, «Отчалившая Русь», вокальная поэма, комплексный методико-исполнительский анализ, академический вокал, подготовка вокалиста, вокальная техника, средства музыкальной выразительности.

ON THE ISSUE OF G.V. SVIRIDOV'S VOCAL POEM "THE DEPARTED RUSSIA" PERCEPTION AND SPECIFICS OF THE PERFORMANCE

Abstract. The author of the article refers to the vocal and instrumental heritage of the Soviet composer Georgy Vasilyevich Sviridov, which was performed on the world music scene by the best representatives of academic vocal art - Elena Vasilyevna Obratsova and Dmitry Alexandrovich Hvorostovsky. The article presents the results of a comprehensive, methodological and performing analytical study of G.V. Sviridov's vocal poem "The Departed Russia", created on the basis of specially selected and systematized by the composer samples of

the work of the Russian poet of the Silver Age S.A. Yesenin, dedicated to the fate of Russia and the Russian people in the focus of historical, social and personal drama. The materials of the article allow vocal teachers, performers, vocal coaches and concertmasters to form the right psychological and mental atmosphere of the educational process for deep intellectual and emotional comprehension and achievement of standard performing interpretations of the vocal poem.

Keywords: G.V. Sviridov, S.A. Yesenin, "The Departed Russia", vocal poem, complex methodological and performing analysis, academic vocal, vocalist training, vocal technique, means of musical expression.

Вокальные произведения Георгия Васильевича Свиридова, одного из крупнейших российских композиторов XX столетия с мировой славой, на стихи поэтов Серебряного века (в первую очередь, самых любимых авторов мастера – С.А. Есенина и А.А. Блока) образуют художественно-эстетический фундамент профессиональной подготовки современных вокалистов. Изучение вокального творчества Г.В. Свиридова – теоретическое и практическое – обладает исключительной ценностью и значимостью для овладения обучающимися и молодыми певцами стилевыми закономерностями вокально-исполнительской интерпретации поэзии Серебряного века сквозь призму музыкального мышления одного из ведущих представителей современного академического искусства [1; 2].

Основными эталонами исполнительской интерпретации вокальных произведений Г.В. Свиридова, доступными педагогам и обучающимся в мультимедийном формате, являются аудио- и видеозаписи мэтров русской вокальной школы – Е.В. Образцовой, И.К. Архиповой, Е.Е. Нестеренко, В.И. Пьявко, А.Д. Масленникова, А.Ф. Ведерникова, Д.А. Хворостовского – тех мастеров отечественного вокально-исполнительского искусства, которые получали рекомендации и одобрения от самого автора музыкальных шедевров, напрямую сотрудничали, а также исполняли песни, романсы и поэмы в ансамбле с самим композитором.

Грандиозным заключительным «аккордом» в развитии многолетнего творчества Г.В. Свиридова на стихи С.А. Есенина является вокальная поэма «Отчалившая Русь». Это «выстраданный» итог развития мировоззрения композитора – последнее обращение к творчеству С.А. Есенина. В 1977 г. была создана первая редакция для тенора, в 1983 г. Е.В. Образцовой и Г.В. Свиридовым была представлена публике вторая редакция (для меццо-сопрано) [3; 4]; в 1990-х гг., в результате плотного творческого сотрудничества с М.А. Аркадьевым и Д.А. Хворостовским появилась третья редакция (для баритона) [3; 5].

Поэма сформирована из двенадцати стихотворений и фрагментов поэм С.А. Есенина, написанных с 1914 по 1920 годы. Музыкально-композиционный дар Г.В. Свиридова подарил миру искусства масштабную вокально-инструментальную панораму, погружающую в самую суть судьбы России и русского народа, их духовную и душевную сердцевину, через мелогармонические «картины» природных пейзажей, мистически-мифологических образов-символов Древней Руси, лучших «качеств характера» страны и ее народа. Все яркие образы и символы, пейзажи и сюжеты, созданные поэтом, получили в вокальной поэме целостное отражение, яркую и точную музыкально-художественную интерпретацию.

Чувственно-идейный фон повествования – от лирического до героического, с «нотками» грусти и гордости, порой смиренным принятием факта утраты (национального масштаба – потери желанной страны, и личной – ухода близкого соратника А.Н. Сохора, памяти которого посвящено это произведение), верой и надеждой и, вместе с тем, трагическими предчувствиями, драматическими смыслами и образами вечности [1]. Роль

вокалиста при исполнении данной поэмы – герой-рассказчик, чья жизнь тесно связана с трагически-драматической судьбой нации и государства. В двенадцати историях о России мы знакомимся с лирическими, драматическими, трагическими и героическими сюжетами и образами.

«Открывает» поэму песня «Осень» – блестящий образец авторской жанрово-стилистической интерпретации русских народных былин, сказаний и протяжных песен. Аккорды аккомпанемента рисуют «затишающий» осенний пейзаж; в «скромной» гармонической атмосфере можно расслышать редкие удары колокола. Первые тихие, медленно ниспадающие звуки аккомпанемента переходят в неспешный рассказ вокалиста: спокойный аккордовый фон привлекает внимание к певцу-«рассказчику», от которого требуется спокойное, плавное и выразительное речевое интонирование, с очень четкой артикуляцией и сюжетно-смысловыми замедлениями (с имитацией естественной повествовательной речи). Выбранные композитором для первой, вводной части тональности (ми-минор – ми-бемоль минор) создают атмосферу грусти, настраивают на ощущение утраты, предчувствие трагических событий, которые развернутся в сюжете поэмы (на слове «лязг» впервые прорывается намек на драматизм как истинный смысл и цель повествования). Спокойное, неторопливое звуковедение (=58-63) в небольшом динамическом интервале – от пиано до меццо-пиано – соблюдается практически до конца пьесы, где динамика, звуковысотность мелодической линии и гармония аккомпанемента неожиданно обостряются, выделяя ключевые слова: «целует ... на кусту язвы красные...» [5, с. 8]. Таким образом, в последней, кульминационной музыкально-поэтической фразе благодаря исполнителям (и вокалисту, и пианисту) вскрываются, прорываются главные, истинные смыслы и цели поэмы, касающиеся темы жизни и смерти, воздаяния и надежды, судьбы страны и судьбы человечества.

При исполнении второй части «Я покинул родимый дом...» подвижный темп (=104) создает напряженную эмоциональную атмосферу, передает тревожное волнение героя, со-ощущение которого также рождается из восприятия восходящих мелодических линий с акцентированными окончаниями каждой. Аккомпанемент воссоздает атмосферу движения: в четкой мерной звуковой канве в тревожной минорной тональности слышится беспокойный колокольный звон, похожий и на колокольцы под дугой, и на звук набата.

Выбранными композитором художественно-выразительными средствами создаются ключевые символы поэмы – звуковые образы дороги, коня, тема вынужденного странствия. В голосе певца – грусть и эмоциональная взволнованность. Природные метафоры стихотворения помогают передать настроение героя: в песенно-романсовом стиле опеваются разлука с отчим домом, последняя встреча с родителями с последующим выразительным скорбным молчанием во время инструментального соло. Затем (с переходом ре-минорной тональности в до-минорную) в интонациях появляется уверенность в возвращении на родину (или возвращения родины). Произнесение фраз «Стережет [голубую Русь]..» и «оттого, что тот [старый клен]...» требует замедления темпа и приуменьшения силы интонирования. Вместе с отсутствием инструментального сопровождения на данных словах певец привлекает внимание к лирическим моментам, полным чувств любви к родине и уверенности в добром будущем. В целом в этой части поэмы от исполнителя требуется, в первую очередь, мастерское сочетание различных динамических и эмоциональных красок, чтобы показать напряжение восходящих потоков фраз, которые создают невидимые чувственно-смысловые нити перехода к каждой последующей фразе и в конце – к новой картине повествования.

С самого начала третьей части, за счет краткого инструментального вступления из «строгих» квинт, углубляется и обостряется драматическое эмоционально-смысловое содержание музыкальной интерпретации стихотворения «Отвори мне, страж

заоблачный...». Два ключевых символа – «конь» и «колокол» (как мистические образы) – создают ведущую смысловую линию повествования с сохранением интонационно-эмоциональной атмосферы (и тональности) второй части. Однако тревожный «бег» темпа предыдущей части «растворяется» в протяжном и чистом (квинтовом) колокольном звуке (согласно авторской помете). Певцу при исполнении этой части необходимо следить за изменениями скорости и динамики: медленный начальный темп повествования (=44) подчеркивает вынужденную остановку странника; в распевных, романсовых интонациях фраз слышатся, в то же время, удерживаемые сильные эмоции. Чувство волевого сдерживания эмоциональной экспрессии сопровождает стабильно нарастающую динамику («конь мой, мощь моя и крепь...» – первый прорыв силы звучания и эмоций) и темпа (=66 с середины пьесы) в сопровождении плотной ткани аккордов-«шагов». Музыкально-драматическая эмоциональность неуклонно нагнетается, достигая накала чувств и силы голоса на вершине мелодической линии («и летит с него как с месяца») с последующим ускорением темпа и имитирующим прыжки ввысь троекратным квинтовым скачком. Замыкающий «скачок» (на слове «в туман», где последний слог держится на протяжении 22,5 четвертных) высвобождает символического коня .

Четвертая часть устанавливает эмоционально-интонационную связь с введением, продолжая стиль былинного повествования, в спокойной меланхолической музыкальной ткани которого снова появляются неожиданные эмоциональные (динамически и темброво выделенные) «прорывы» острых смыслов поэтического текста. Вновь перед героем (исполнителем) дорога. Несмотря на то, что продолжается развитие темы неотвратимого пути, темп и гармония (с редкими ударами колокола) будто «призывают» остановиться и обозреть дальнейший путь. В исполнение требуется привести элементы народной стилизации, характерной для всех протяжных русских песен (с образами вынужденных дорог и смиренных странников). При обращении в будущее слышатся предчувствия, сомнения, ожидания, надежды: интонационная атмосфера развивается от спокойно-вдумчивых чувств мажорного характера к драматически-минорному состоянию как предчувствию-предсказанию трагического будущего. В этой композиции с минимальной поддержкой концертмейстера певец «берет на себя ответственность» за передачу всей остроты драматизма ключевой идеи поэтического текста. Для этого требуется отпустить контроль над метром и влиться в образ путника, довериться ощущению чувственной «беседы» с дорогой, в разговорно-декаламационном стиле живой, немного взволнованной речи путника выдержанно выводя узор волнообразной мелодии. При исполнении этой части следует также соблюдать образно- и сюжетно-обусловленные замедления («горит звезда»), ускорения («свечкой»), скольжения: «дорога», «радость теплешь» и – особенно важно – в кульминационной фразе «к вратам господним сам себя я приведу», которая, в то же время, является введением в следующую часть цикла.

Пятая часть – «Отчалившая Русь» – первый торжественный гимн родине (и «первая половина» смысловой сердцевины всей поэмы, о чем говорит название). Это единственная часть, которая полностью мажорная (ре мажор – ре-бемоль мажор) и в музыкальном плане не содержит эмоционально-смысловых контрастов. «Откликаюсь» на сюжет и образы, исполнение вокалиста должно формировать ощущение свободного динамического движения (полёта), а ритмический рисунок и мелодическая линия формируют звуковой образ взмахов крыльев (посредством «смелых» кварт). Подвижный метр и темп поддерживают у исполнителей и слушателей чувство оптимистичной надежды на светлое будущее страны и ее народа, высказанной С.А. Есениным еще в первый послереволюционный год. Вокальная мелодия создает динамичные восходящие звукоинтонационные потоки, имитируя четкие, слаженные движения стаи птиц (русских душ) в постепенно повышающейся «траектории полета». В целом вокально-

инструментальный альянс создает за счет четкого мелогармонического движения сдержанную, но явную торжественность. Динамически выделяется троекратное «летит» с дополнительным акцентированием и некоторым «замедлением» на третьем слове, чтобы показать цель полета – рай («в небесный сад»). Последующий междуплетный проигрыш позволяет осмыслить открывшееся знание, а также настроиться на продолжение повествования и раскрытие главной идеи поэтического текста: «лебедь – Русь». Повтор троекратного «лети» начинается тихим пожеланием с непрерывно увеличивающимся динамическим накалом – будто нарастающей уверенностью) – от пиано до форте и итоговым утверждением на фортиссимо («лети, золотая Русь!»).

Полной противоположностью блеску «золотой Руси» выступает вокальная миниатюра шестой части «Симоне, Петр... Где ты? Приди». Это вторая «половина» смыслового ядра поэмы, вскрывающая главнейшую библейскую тему, пронизывающую все музыкально-поэтическое произведение. От исполнителя требуется проявление максимума эмоционального интеллекта и технического мастерства, в том числе артикуляционно-дикционного и эмоционально-декламационного. Сюжетная основа обуславливает необходимость усиленной предварительной морально-интеллектуальной подготовки и дополнительной проработки актерского мастерства. По своей структуре вокально-поэтический текст – это трагическая пьеса, исполняемая певцом в нескольких кардинально отличающихся «тембровых ролях». Постоянно меняющиеся сочетания темповых и динамических штрихов речитатива с терцовыми движениями призваны создавать драматические интонационные волны и сюжетно-образный накал на пределе эмоционально-чувственного восприятия и представлений.

В седьмой части («Где ты, где ты, отчий дом...») исполнитель возвращается к современным трагическим событиям. Эта часть – в сюжетно-эмоциональном плане – проживание невосполнимой утраты родины, исчезнувшей безвозвратно, канувшей в омут времени («Время - мельница с крылом») из-за войн и революций («...дождик с сонмом стрел ... голубой скосил цветок...»). Мерный и немного медлительный гул аккордов задает мощную динамику в начале каждого куплета. Снова слышатся звуки православного колокола тревожного характера. В интонациях вокалиста – то плач и причитывание, то гневно-яростные трагические восклицания.

Восьмая вокальная пьеса «Там, за млечными холмами...» – образец традиционного для свиридовских поэм переключения на контрастную тему, которая обрамлена в динамичную метафоричную пейзажную (небесно-космическую) зарисовку. Исполнение этой части сопровождается стремительными, будто бурные речные потоки, гармоничными мажорными интонациями. Довольно длинное инструментальное вступление из непрерывно и стремительно струящихся вверх повторяющихся арпеджио, с постепенным неуклонным возрастанием динамики, а также подобные междуплетные проигрыши в быстром темпе (=168-176) создают вместе с разворачивающимся в поэтическом тексте сюжетом ощущение неумолимо утекающего времени и быстротечности человеческой жизни, а интонационно-смысловые линии постепенно раскрывают идеи о скором суде, возмездии и спасении. От вокалиста требуется значительная концентрация физических и психологических сил для непрерывно увеличивающейся динамики, крепкой артикуляции и чистого проговаривания текста без каких-либо метроритмических отклонений, а также выдерживания длительных выразительных окончаний фраз, несущих дополнительную эмоционально-психологическую нагрузку.

Резкое снижение темпа (более, чем в 4 раза) в следующей, девятой части («Трубит, трубит погибельный рог!...») – будто остановка перед испытанием, которое предопределено судьбой. Природные эпитеты и метафоры отражают состояние мира

людей (например, согласные в «колкой», «ледянящей» фразе «скоро заморозь известью...») требуют особой остроты для создания надвигающейся неизбежной трагедии и гибели всего живого. Движение мелодии (по терциям) создает нить тревожных состояний-ожиданий. Основной текст исполняется в оперном вокально-речитативном формате, трагический сюжет и драматический интонационный фон которого в до-диез-минорной тональности создает эмоционально-смысловое напряжение всей части. Крепкое выразительное форте должно звучать с горечью: немного приглушенное начало фразы, будто с нотками сочувствия, переходит в невероятно мощное голосоведение, на пределе физических возможностей силы и выразительности певческого голоса – «отчаянные» (согласно требованию композитора) технически свободные (портаменто) восклицания («вот он, вот он, с железным брюхом, ... тянет к глоткам равнин пятерню...»).

Исполнение следующей, десятой части («По-осеннему кычет сова...») требует небольшого ускорения темпа (=96-100) для создания заключительного осеннего пейзажа (в природе, в душевной жизни и в судьбе героя). Данную часть некоторые исполнители (вслед за М.А. Аркадьевым и Д.А. Хворостовским) не без основания считают началом эпилога. Возвращается исходная (из введения) эмоциональная интонация грусти, печали. Романсовый стиль, создаваемый ритмическим узором и преобладающими интервалами (секстами), формирует лирическую звуковую атмосферу: не спеша и не громко (меццо-пиано), со смесью тоски и горечи описывается видимое и предвидимое. Характер повествования меняется после замедления и перехода на фортиссимо, акцентируя фразу с ключевым, трагическим смыслом («Новый с поля придет поэт»), после чего эмоциональный накал повествования постепенно снижается и замедляется (пиано, затем диминуэндо и ритенуто), возвращаясь к тихому философскому «лицезрению» природы.

Две заключительные части (№№ 11 и 12) объединены темой прославления родины, замыкающей и подчеркивающей основные идеи повествования: необратимость испытаний, с одной стороны (в трагических смыслах, минорных интонациях, нисходящих пассажах) и очевидность их прохождения, искупления и победы над силами зла (в словах ликования, торжественных и лирических интонациях вокальной мелодии, жизнеутверждающих и «торжествующих» гармониях). Несмотря на драматические и трагические образы, финальные части требуют привнесения оптимистичных интонаций [6] и оживленного темпа исполнения – это гимны, причем не только по своим основным музыкально-языковым характеристикам. Это признание в любви родине во всех ее проявлениях, вера в лучшее будущее, прохождение и, в итоге, окончание всех испытаний.

Начало одиннадцатой части – песни «О верю, верю, счастье есть!», оформлено в восходящие кварты – традиционные элементы жанра гимна, что создает ощущение светлой радости с мягким лиризмом, чередующееся затем с мощью победоносной уверенности. Вокальная партия начинается с экспрессивного восклицания-призыва. Регулярные динамические переходы от фразы к фразе позволяют сочетать интонации торжественного состояния («О верю, верю, счастье есть!»), чувства гордости («Звени, звени, золотая Русь») и лирических, сдержанных (согласно авторской помете) эмоций (нежной преданной любви), со смиренной верой в поддержку высших сил («Заря молитвенником красным пророчит благодатную весть»). В таком душевном настрое, подчеркивая духовно-религиозный аспект этого послания, выделяются – динамически, темпово и стилистически – фразы «Блажен, кто радостью...», «Благословенное страданье,...!» [8, с. 597].

Семантически и эмоционально в поэтическом и музыкальном плане двенадцатая часть – «О родина, счастливый и неисходный час!» – представляет торжественно-драматический финал патриотической оды. Об этом «заявляет» фортепианный «благовест», богатый противоречивыми интонациями, начинающийся «издалека» (пиано),

постепенно нарастающий и снова затихающий перед вступлением вокалиста. Торжественно, крепко, подвижно, с энтузиазмом и нежностью исполняется «признание в любви» к родной стране: певец подхватывает и поддерживает созданный аккомпаниатором звуковой образ благовеста, в тембре и интонациях которого, в то же время, чувствуется «понимание неминуемого апокалипсиса» [8, с. 598]. Все фразы поэтического текста этой части, представляющие собой отдельные и крайне важные мысли авторов произведения, должны оставаться цельными (в артикуляционно-речевом плане), что, учитывая основной ритмический узор части, представляет собой дополнительную важную техническую задачу для вокалиста [8, с. 598].

В целом финал богат разнообразными эмоционально-чувственными и образно-сюжетными красками, которые возникали на протяжении всей поэмы: здесь и драматизм судьбы народа, и трагические события страны (во время жизни автора поэтического текста), и непреходящая, вечная тема судеб всего человечества. Сквозные тематические линии всей поэмы поочередно и в различных сочетаниях «всплывают» на поверхность музыкально-поэтической ткани этой заключительной части. В каждом из трех куплетов, в трехкратный повтор последних фраз вкладывается особый смысл – личное приношение стране («Несу ... я солнце на руках» – символ славы, победы, власти над судьбой, который интонационно и тембродинамически герой поэмы (исполнитель) представляет выдержанно, с достоинством, искренней радостью и будто с готовностью «нести свой крест»).

Всю поэму в целом можно назвать гимном России, объединяющим национально-патриотический пафос, религиозную миссию, метафизический концепт и индивидуально-личностные чувства – преданности и принятия, гордости и нежности, страдания и негодований. В сюжетном плане произведение содержит в себе три смысловые идейно-тематические доминанты, сменяющие друг друга на протяжении всей поэмы, вместе с чередованием художественно- и музыкально-выразительных портретов и картин, формируемых темпом, метром, ритмическими моделями и мелогармоническими узорами.

Во всех частях исполнителю нужно предварительно выявлять и затем выделять (дикционно и тембродинамически), акцентировать интонационно и эмоционально главные образы поэмы (ключевые символы, а также яркие оригинальные есенинские метафоры и эпитеты). Особого внимания также требуют вопросительные слова поэтических текстов, оформленные зачастую в кварты – это возгласы, в которых можно слышать и отчаяние, и безысходность, и крик о помощи, и поиск внутренних опор («Где ты?» в № 6, «Где ты?» в № 7, «Как же быть, как быть» в № 9 и т. д.). Следует отметить значительное присутствие в нотном тексте поэмы штриха «портамента», который, в основном, передает эмоционально-смысловые накалы, интонации душевных страданий и духовных вызовов, обуславливает возникновение эмоционально-чувственных всплесков. Другой характерной чертой вокальной линии в данной поэме являются длинные ноты в окончаниях фраз, последние слоги которых порой растягиваются на несколько тактов, что наполнено большим особым смыслом. Их выдерживание может быть безвибратным (по примеру Д.А. Хворостовского), похожим на отголосок, постепенно затихающий вдали звук или тающий эмоциональный порыв (в зависимости от семантической нагрузки распеваемого слова). Куплетная форма некоторых частей обуславливает необходимость спирального развития смыслов, чувств и эмоций, что отражается на таком же концентрическом «движении» динамики, тембра и других художественно-выразительных средств исполнения. Если обобщать ключевые характерные моменты для сквозных тем поэмы, то следует отметить, что в пейзажных зарисовках на осеннюю тему (№№ 1, 4, 10) и в трагических частях, в основном, по вечным темам библейских книг (№№ 3, 6, 7, 9) главная роль «живописца» принадлежит вокалисту. В частях, посвященных

драматическим событиям национального масштаба (№№ 2, 5, 8), инструментальные иллюстрации создает аккомпаниатор. На протяжении всего повествования колокольность как феномен мира музыки и мира духовности раскрывается и реализуется Г.В. Свиридовым во всех его возможных функционально-смысловых аспектах – максимально торжественных, «высоких» и чистых, тревожно-драматических, карательных и очищающих [6].

В целом, благодаря мастерскому соединению отдельных поэтических шедевров С.А. Есенина композитору удалось через контрастно-синхронное сочетание древнерусских музыкально-эпических и более поздних русских религиозных, духовно-нравственных, бытовых и национальных символов воссоздать динамическую картину тысячелетней истории России, отразив драматические волны в океане вечного движения природы и человечества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белоненко А.С. «Не ты ли плачешь в небе, отчалившая Русь?» О поэме Георгия Свиридова на слова Сергея Есенина // Вестник Санкт-Петербургского Университета. Искусствознание. – Т. 9. – № 3 (2019). – С. 424-452.
2. Кусакина В.Г. Поэма Г.В. Свиридова «Отчалившая Русь»: опыт исполнительской интерпретации // Культурная жизнь Юга России. – 2011. – № 3 (41). – С. 104-106.
3. Никитина Д.А. «Отчалившая Русь» Георгия Свиридова в переложении Дмитрия Батина: опыт анализа // Мир культуры глазами молодых исследователей: тезисы XLIV научно-практической конференции студентов. – Пермь: ПГИК, 2019. – С. 315-318.
4. Свиридов Г.В. Отчалившая Русь: поэма на слова Сергея Есенина: для меццо-сопрано в сопровождении фортепиано; вступительная статья А. Белоненко. – СПб.: Лань: Планета музыки, 2021. – 72 с.
5. Свиридов Г.В. Отчалившая Русь: поэма на слова Сергея Есенина: для баритона в сопровождении фортепиано / Исполнительская редакция и предисловие Д. Хворостовского и М. Аркадьева. – М.: Музыка, 1996. – 54 с.
6. Георгий Свиридов в воспоминаниях современников. – М.: Молодая гвардия, 2006. – 761 с.
7. Кузнецова С.В. «Отчалившая Руси» Г.В. Свиридова как «фреска старинного письма» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2012. – № 1. – С. 115-128.
8. Щирин Д.В., Щирин К.Ю. Сравнительный анализ исполнительских интерпретаций как метод активизации музыкального мышления в педагогическом процессе в концертмейстерском классе // Педагогический журнал. – 2020. – Т. 10. – № 1-1. – С. 591-601.

REFERENCES

1. Belonenko A.S. «Ne ty li plachesh' v nebe, otchalivshaja Rus'?» O pojeme Georgija Sviridova na slova Sergeja Esenina // Vestnik Sankt-Peterburgskogo Universiteta. Iskusstvoznaniye. – T. 9. – № 3 (2019). – Pp. 424-452.
2. Kusakina V.G. Pojema G.V. Sviridova «Otchalivshaja Rus'»: opyt ispolnitel'skoj interpretacii // Kul'turnaja zhizn' Juga Rossii. – 2011. – № 3 (41). – Pp. 104-106.
3. Nikitina D.A. «Otchalivshaja Rus'» Georgija Sviridova v perelozhenii Dmitrija Batina: opyt analiza // Mir kul'tury glazami molodyh issledovatelej: tezisy XLIV nauchno-prakticheskoy konferencii studentov. – Perm': PGIK, 2019. – Pp. 315-318.

4. Sviridov G.V. Otchalivshaja Rus': pojema na slova Sergeja Esenina: dlja mecco-soprano v soprovozhdenii fortepiano; vstupitel'naja stat'ja A. Belonenko. – SPb.: Lan': Planeta muzyki, 2021. – 72 p.
5. Sviridov G.V. Otchalivshaja Rus': pojema na slova Sergeja Esenina: dlja baritona v soprovozhdenii fortepiano / Ispolnitel'skaja redakcija i predislovie D. Hvorostovskogo i M. Arkad'eva. – M.: Muzyka, 1996. – 54 p.
6. Georgij Sviridov v vospominanijah sovremennikov. – M.: Molodaja gvardija, 2006. – 761 p.
7. Kuznecova S.V. «Otchalivshaja Rusi» G.V. Sviridova kak «freska starinnogo pis'ma» // Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka. – 2012. – № 1. – Pp. 115-128.
8. Shhirin D.V., Shhirina K.Ju. Sravnitel'nyj analiz ispolnitel'skih interpretacij kak metod aktivizacii muzykal'nogo myshlenija v pedagogicheskom processe v koncertmejsterskom klasse // Pedagogicheskij zhurnal. – 2020. – T. 10. – № 1-1. – Pp. 591-601.

Ню Чжэнсин

аспирант

ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская академия художеств

им. Ильи Репина»

e-mail: niuxhengxing@mail.ru

Niu Zhengxing

Postgraduate student

Saint-Petersburg Repin's Academy of arts

ИСКРЕННОСТЬ И СЕРЬЕЗНОСТЬ КАК КАТЕГОРИИ КОММЕРЦИАЛИЗАЦИИ ИСКУССТВА: К ВОПРОСУ О КЛЮЧЕВЫХ ПРИНЦИПАХ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА МАРСЕЛЯ БРОТАРСА

Аннотация. Статья представляет собой подробное изучение феномена искренности и серьезности в рамках творческих проектов бельгийского художника-концептуалиста Марселя Бротарса. Эти понятия выступают в статье как категории коммерциализации творчества, используя которые Бротарс создает уникальный и индивидуальный художественный метод. Автором предпринимается подробный анализ некоторых наиболее значимых работ художника, в том числе масштабных проектов, таких как «Декоры» и «Музей современного искусства, отдел орлов». Также выявляются социальные, исторические и экономические предпосылки для развития концептуального понимания Бротарсом художественного рынка, музейной деятельности и свободы творчества. Помимо этого, автор предоставляет детальное изучение становления Бротарса как художника, определяя наиболее значимые факторы, повлиявшие на формирование его творческого видения, восприятия окружающего социально-исторического контекста, а также на его методику работы над произведениями. Отдельным важным аспектом статьи является изучение круга общения художника и его участия в кругах сюрреалистов.

Ключевые слова: искусство Бельгии, искусство XX века, Марсель Бротарс, концептуализм, сюрреализм, художественный рынок.

SINCERITY AND SERIOUSNESS AS CATEGORIES OF THE COMMERCIALIZATION OF ART: TOWARDS THE QUESTION OF THE KEY PRINCIPLES OF MARCEL BROODTHAERS' CREATIVE METHOD

Abstract. The article is a detailed study of the phenomenon of sincerity and seriousness within the creative projects of Belgian conceptual artist Marcel Broodthaers. These concepts appear in the article as categories of commercialisation of creativity, using which Broodthaers creates a unique and individual artistic method. The author undertakes a detailed analysis of some of the artist's most significant works, including large-scale projects such as 'Decors' and 'Museum of Modern Art, Eagle Department'. The social, historical and economic background for the development of Broodthaers' conceptual understanding of the art market, museum activity and artistic freedom is also identified. In addition, the author provides a detailed study of Brotars' formation as an artist, identifying the most significant factors that influenced the formation of his creative vision, his perception of the surrounding socio-historical context, and his methodology of working on his works. A separate important aspect of the article is the study of the artist's social circle and his participation in Surrealist circles.

Keywords: Belgian art, twentieth century art, Marcel Broodthaers, conceptualism, surrealism, art market.

Середина XX века ознаменовалась расцветом коммерциализации всех сфер деятельности человека и общества: от базовых потребностей до высоких материй творчества. Говоря о последнем, стоит указать, что овеществление искусства и его товарность как категория стали частью творческих процессов не в XX столетии, а несколько раньше, в XIX. Именно тогда господствовал Салон, появлялись первые принципы «удачных» произведений для продажи, активнее всего возникали и работали меценаты, арт-дилеры, создавались первые музеи и художественные галереи. Однако, к середине следующего столетия, искусство и институции, занимающиеся его продажей, изготовлением и экспонированием, выстроились в сложную систему, которая уже не столько помогала художникам, сколько ограничивала их и сдерживала.

Марсель Бротарс родился в Брюсселе, Бельгия. Его бельгийское наследие повлияло на его интерес к знаковым системам: выросший в многоязычной Бельгии, говоря на трех языках, он осознал произвольность отношений между означающим и означаемым. Изначально работая как поэт, он осознанно начинает свою карьеру художника в 40 лет, в 1964 году, когда создает свое первое произведение искусства, работу «Напоминание», в которой художник, используя сборник своих непроданных стихотворений, разрушает его, заливая строительной пеной. Таким образом, зритель уже не имел возможности прочитать показанный сборник, страницы которого оказались склеенными, несмотря на то что сами стихи Бротарса никогда не пользовались особой популярностью публики. Таким образом, Бротарс разрушает не только свое собственное творчество, рождая новое, но и уничтожает устоявшиеся формы искусства (представленные в виде текста на страницах книги), создавая новаторскую, уникальную инсталляцию. Помимо этого, Бротарс подобным жестом разрушает свою биографию поэта и выстраивают новую жизнь художника [7, С. 51].

Сам он признавался, что его целью было создание чего-то «неискреннего», чего-то, что «могло бы успешно продаться» [10, С. 49]. Предположение о том, что, продав что-то, он может считать (по иронии судьбы), что преуспел в жизни, указывает на основу, на которой, по его мнению, существовало современное искусство. Другими словами, возможность считать себя успешным зависела от продаж и признания окружающих, а не от качества самой работы. Бротарс чередовал самоуничижительную честность сорокалетнего человека, считающего, что он «ни на что не годен», с откровенной циничной амбициозностью. Это сочетание особенно остро ощущается в предложении, в котором он говорит, что, хотя «идея изобрести что-то неискреннее» не пришла к нему быстро или естественно, но как только она возникла, он не терял времени на попытки ее реализовать.

Явная неискренность Бротарса поражала современников. Во-первых, потому что признаваться в неискренности для художника даже той эпохи было необычно. Во-вторых, обычно люди становились художниками из-за искреннего желания или потребности в самовыражении, а не по расчетливым, объективным причинам. Неожиданно, чтобы художник был мотивирован перспективой финансовой выгоды, не в последнюю очередь потому, что создание искусства — это не та деятельность, в которой это обычно гарантируется самим принципом творчества. Более того, появившийся в XIX веке миф о «бедном и голодном художнике» четко декларировал, что наиболее успешное и выразительное творчество возникает в моменты лишений, а, соответственно, и ценится публикой больше. Однако Бротарс, похоже, считал иначе, и его первый опыт с одобрением галеристом его работ подтвердил его убеждения. Делая работы

непринужденно, исключительно ради получения денег, Бротарс, похоже, в своей новой провозглашенной роли не испытывал никакой потребности в самовыражении. Работы, которые он создавал, можно рассматривать как лишённые подлинного, индивидуального содержания или смысла, поскольку они были имитацией того, что было успешным в то время, чтобы и он мог добиться успеха.

Заявляя о своей неискренности и недобросовестности, он принимает амбивалентную позицию, которая открывает дискурсивное поле, к которому он намеревается обратиться и представляет амбиции конструктивной критики: обнажить реальность, изобилующую противоречиями. Деконструкция плавно соединяет поэтику и политику, где поэтическая критическая стратегия, поощряемая политическими мотивами, способствует деконструктивной практик, которая, основываясь на «искренности» и «серьезности» как категориях суждений, становится его магистральным творческим методом.

Выбор этого метода определяется во многом жизнью Марселя Бротарса до его творческой реализации в роли художника. На протяжении порядка 20 лет он писал стихи и участвовал в деятельности объединений бельгийского сюрреализма. После Второй мировой войны, объединения сюрреалистов часто вставали на сторону левых политиков, коммунистов или социалистов. Эту тенденцию поддерживал и Бротарс, который еще в 1943 году вступил в Коммунистическую Партию Бельгии, хотя и вышел из нее позднее, в 1951. Это событие также немаловажно, так как раскрывает бунтарский дух многих работ автора, а также указывает на его последующую связь с Группой сюрреалистов-революционеров. В частности, Бротарс на постоянной основе контактировал с Брюссельским кругом, который формировался на основе деятельности самого Магритта, а также Поля Нужа и Луи Скутенари [9, С. 242]. Это содружество высоко оценило стихи молодого поэта, который выступал против привычных и общепринятых штампов, умело использовал символические образы и наполнял свои работы эмоциональным восприятием действительности [11, С. 205].

Имя Бротарса упоминается также в связи с другим значимым объединением авангардистских художников, «Кобра». Еще до его образования в 1948 году, ее участники планировали выставку в Брюсселе, для которой, судя по письмам Кристиана Дотремона, Бротарс подготовил некоторую работу, названную «Череп Декарта», созданную в традициях сюрреализма и дада. Эта работа достаточно подробно проанализирована в статье Г. Бертуистла с опорой на письма и мемуары причастных к проекту [6, С. 61]. Выставка, в конечном итоге, не состоялась, но, несмотря на это, подтверждается связь изучаемого художника с группой «Кобра». Сами участники этой группы стремились изобрести новейший язык художественных и символических форм, которые смогли бы отражать те тонкие настроения и бессознательные процессы современного им общества. Выработка нового языка искусства происходила с упором на достижения сюрреализма, а некоторые из основателей, например, Кристиан Дотремон, были членами сюрреалистских объединений [4, С. 259].

Таким образом, можно определить, что творчество Марселя Бротарса однозначно было подвержено влияниям как левых идей достаточно революционного толка, так и принципам отказа от существующих норм и установок, что пестовалось в среде бельгийских сюрреалистов. Сочетание этих двух факторов и привело к амбивалентности в отношении современных форм институционального искусства: Бротарс одновременно и иронизировал, насмехался над существовавшими условностями товарных взаимоотношений художественной среды, и публично указывал на свое желание зарабатывать посредством создания неискренного искусства.

Стоит также вкратце рассмотреть желание Бротарса стать коллекционером. Во многом нереализованное, это желание проявлялось по-разному. Он всегда был вовлечен в

различные виды деятельности или играл разнообразными ролями. К примеру, в конце 1940-х годов он работал в магазине антикварных и старых книг, содержимое которого отражало его собственные интересы. В середине 1970-х годов, когда у него появилось больше денег, он стал собирать подобные книги для себя. Среди них были первые издания интересующих его произведений, поэзия, литература, социальная и естественная история, а также некоторые типичные для XIX века тексты о любопытных персонажах и идеях. Он также собирал иллюстрированные книги, из которых делал серии слайдов для проекции. Возможно, причина, по которой Бротарс был тесно связан с работой в книжном магазине, заключалась в том, чтобы наслаждаться иллюзией наличия коллекции в то время, когда он не мог позволить себе иметь собственную. Эта особенность также повлияла на его отношении к товарности как категории современного искусства и, в особенности, как категории собственного творчества.

После студенческих, а позднее и гражданских, восстаний мая 1968 года, он, вместе со своими единомышленниками, знакомыми художниками и деятелями культуры, принял участие в захвате Дворца изящных искусств. Протестующие по всей Европе требовали улучшения экономической ситуации и большей свободы в культуре и СМИ. Бротарс же, в свою очередь, участвуя в своеобразной оккупации музея в этом дворце, выступал против общества капиталистического потребления и контроля официальных институций [3, С. 248]. Оттуда же он отправлял письма своим друзьям и другим художникам о ситуации в художественной сфере Бельгии, подписываясь кабинетом министров культуры. Это подвергало сомнению легитимизацию власти и культурных институций, а также создавала неоднозначную ситуацию в мире искусства. От имени кабинета министров и было объявлено о создании «Отдела орлов Музея современного искусства» [6, С. 135]. Подобные заявления гармонично сосуществовали как с коммунистическим прошлым самого художника, так и с устремлениями сюрреалистов, которые сами тяготели к левым политическим силам. Кроме того, сам формат заявлений Бротарса, наполненный провокациями и иронией, отдаленно напоминает многочисленные манифесты и заявления художников-сюрреалистов 1930-х годов.

Вскоре Бротарсом был создан «Музей современного искусства, отдел орлов, секция XIX века» (1968-69). Это произведение представляло собой масштабную инсталляцию, располагавшуюся в мастерской художника. Выглядела она как пародия на реальный музей: художник представил публике открытки с репродукциями известных французских художников XIX столетия, таких как Давид, Курбе или Энгр, посетителям демонстрировались слайды с рисунками Жана Гранвиля, а повсюду были развешаны номерки залов, надписи «музей», а в залах лежали ящики для картин [3, С. 250].

Выбор последнего в качестве одного из основных экспонатов обуславливался тем, что сам Гранвиль был гениальным карикатуристом, считался предшественником сюрреализма и был высоко оценен Бодлером. Другими словами, именно он наилучшим образом подходил для собрания музея Бротарса, который выступал в качестве директора собственной институции.

В своей работе художник использует устойчивые атрибуты музея – ящики для перевозки и хранения предметов, открытки, номерки залов, различные надписи – для конструирования внешнего вида институции в собственной мастерской. Благодаря этому он объединяет в одном как физическом, так и символическом пространстве место рецепции искусства с местом его изначального производства [1, С. 96]. Эти он подчеркивает их прямую взаимосвязь и смешивает понятия частного и публичного, создавая контраст в рамках мнимой гармонии. Последнее является иронией над местом художника в музее/галерее, коммерческими отношениями между институциями,

покупающими произведения искусства, то есть, «покупающими» художника. Объединяя музей и мастерскую, Бротарс уничтожает уникальность каждого из них.

Другим важным элементом, связанным с другим творчеством Бротарса, является увлеченность XIX веком и интертекстуальное прочтение культурного наследия. Включая в свои работы отсылки к произведениям Малларме, Бодлера, Лафонтена, художник иронизировал над истеблишментом современного искусства. Зритель его эпохи считал подобные стили и образы, такие как рисунки Гранвиля, безнадежно устаревшими и не соответствовавшими современной культуре. Бротарс, напротив, активно использует упомянутые идеи для поиска и раскрытия настоящих истоков общества. Рассмотренные персоналии тесно соотносились с развитием европейского романтизма. Именно романтизм начал для искусства путь социальной отчужденности и оторванности от реальности, что впоследствии будет экспроприровано и эксплуатировано музеем как зарождающейся институцией [3, С. 256]. Идеализм и навязанные классификации, наподобие наиболее известных «...измов», концепция линейного развития истории искусства – все это создавалось и развивалось при посредничестве музейной институции на протяжении всего XIX и начала XX века. Бротарс обращается к ключевым фигурам романтизма для того, чтобы противопоставить свои работы коммерческому творчеству и товаризации, фетишизации культуры. Отчасти, также, подобной интенции сопутствует форма тотальной инсталляции анализируемого произведения. Созданный Бротарсом музей невозможно экспонировать, покупать или продавать. Единственными способами становится фото- и видеофиксация работы, либо же разделение инсталляции на отдельные ее части, что равнозначно ее разрушению и потере «товарного вида» искусства. Подобный ход предотвращает какие-либо институциональные или коммерческие манипуляции с произведением.

«Музей» Бротарса создавался со всей серьезностью: на его «открытие» присутствовали видные деятели искусства и культуры, были тщательно подобраны все элементы интерьера, проработаны все мелочи музейной составляющей инсталляции. При этом, напускная серьезность Бротарса, доведенная до абсурдных высот, демонстрировала его явное пренебрежение современными музейными институциями. Вместо картин и редких предметов он выставил тиражируемые открытки знаковых произведений или же репродукции, то есть, предметы, однозначно отвергаемые институциональным дискурсом вследствие отсутствия у них оригинальности, следов деятельности того или иного художника, а также массового их характера. Открытки и репродукции были антиподом подлинников картин, висящих в привычных музеях.

В период с 1968 по 1972 год Бротарс создал в общей сложности тринадцать секций как часть его вымышленного музейного проекта, серии инсталляций, не имеющих постоянного места расположения и постоянной коллекции, которая так и не была реализована в самом музее. Проект апроприрует традиционные музейные практики классификации, маркировки и экспонирования, но при этом изменяет их, изымая из музейного контекста и лишая первоначального значения. Бротарс переосмысливает эти измененные практики в пространствах, всегда находящихся за пределами музея, вызывая концепцию музея путем подражания его традиционным практикам. Извлекая традиционные практики из музейного контекста, в котором они когда-то казались естественными, Бротарс обнаруживает скрытые условности и обнажает стесненные условия производства и создания искусства, поднимая вопросы о природе творчества и окруживших его институций.

В 1971 году, после реализации нескольких секций, Бротарс принял решение продать свой музей. Он поместил объявление о продаже «Музея современного искусства» по причине его «банкротства» на суперобложке каталога собственной выставки, однако

покупателя не нашлось. Этот проект был назван «Музей современного искусства, отдел орлов, секция финансов». Подобным шагом художник пытался иронизировать над коммерциализацией музея как институции, которая, по изначальному замыслу, должна была хранить и показывать предметы, а не зарабатывать на рыночных культурных спекуляциях [8, С. 101]. В этом случае, несмотря на всю серьезность намерений художника, который, вслед за Ив Кляйном, в своем проекте «Уступка зоны нематериальной живописной чувствительности» (1962) предоставлявшим покупателям специальные чеки о продаже пустого пространства [2, С. 251], Бротарс откровенно и искренне иронизировал над коммерческим характером самой идеи музея как институции.

Смоделировав практически невозможную ситуацию, так как крупные музеи и галереи с подобным практически не сталкивались, Бротарс приступил к немедленной продаже девятнадцати предметов с изображениями орлов. Несмотря на то, что покупателя найти не удалось, он отразил в этом проекте две наиболее значимые претензии критиков институций.

Во-первых, он считал, что арт-объект — это своего рода коммерческая единица, но, при этом, различные секции его музея, в соответствии с тенденциями того времени, предлагали способы отказа от коммерческой основы искусства [10, С. 70]. Разделы носили временный характер и в большинстве своем не могли быть куплены или проданы. Произведением был сам музей, а его содержимое часто заимствовалось из других источников на ограниченный срок. В связи с этим, коммерциализация и, тем более, музеефикация подобных монументальных инсталляций художника была невозможной. Подобно работам Ива Кляйна, который торговал пустотой, Бротарс намеревался продать идею своего «музея».

Во-вторых, коммерческая подоплека деятельности музеев, галерей или арт-дилеров зачастую была сокрыта от глаз массовой публики. Бротарс, вопреки устоявшимся правилам, не только обнажил ее, как это происходило в работах Ханса Хааке, но даже сделал ее основой своих произведений, как в концептуальном, так и в эстетическом отношении. Выставка «Музея современного искусства, отдел орлов, секция финансов» сопровождалась анонсами, каталогами и приглашениями, в которых открыто объявлялось о продаже [3, С. 262].

Таким образом, серьезность намерений художника подчеркивалась его глубоким пониманием принципов коммерческого взаимодействия в рамках культурных институций. Учитывая тот факт, что к этому моменту он становится достаточно успешным художником, проводящим собственные выставки и участвуя в таких масштабных проектах как Documenta, можно подтвердить тот факт, что Бротарс смог, обыгрывая коммерциализацию своего искусства, стать успешным художником. Можно сказать, что он, создавая несерьезные и неискренние работы, в которых открыто насмеялся над состоянием искусства той эпохи, смог стать успешным художником, что и манифестировал в 1964 году, экспонируя свою первую работу в этой роли.

Следует отметить, что категории серьезности и искренности имели решающее значение для Бротарса даже в его последних произведениях. Удачной иллюстрацией этого могут выступать «Декоры», масштабные тотальные инсталляции, выступавшие как ретроспектива творчества художника.

Своеобразная «выставка» в серии этих работ была обрамлением для нескольких произведений, собранных вместе. Среди выставляемых Бротарсом как куратором произведений были уже его произведения, в отличие от «Музея современного искусства», в котором он демонстрировал чужие. Целью было заставить зрителя взглянуть на старые работы с новой точки зрения, основанной на позднем видении Бротарса. Для этого в

«Декоры» включались и совершенно новые проекты, благодаря чему возникала ситуация диалога между объектами в широком масштабе.

Одной из таких стала «Декор (Завоевание)» (1974-75). Она не была ретроспективной в полном смысле этого слова, так как изначально задумывалась как бутафорская выставка для фильма. Идеей было представить подход к войне и жизни в XIX и в XX веке, поэтому энвайронмент делился на две комнаты. В первой было представлено XIX столетие посредством двух пушек, катушки с фитилем, револьвера, двух канделябров, двух бочек с виски, двух пластиковых крабов, двух красных велюровых кресел и множества комнатных растений в горшках. XX век был раскрыт посредством современной мебели для сада из пластика (стола и 4 стульев), незаконченного пазла с картиной Битвы при Ватерлоо, а также полуавтоматических винтовок. В каждой комнате предметы были расположены на искусственной траве как отдельные музейные экспонаты.

В этой работе Бротарс существенно развил идею Дюшана. Предметы, использованные в «Декоре (Завоевание)», были бутафорией для фильмов, которые художник арендовал у киностудии. После окончания выставки, все эти объекты возвращались во владение киностудии и использовались в других проектах. Метод Бротарса был основан на принципе «реди-мэйда», разработанном Дюшаном, который заключался в том, что художник самостоятельно находил некие предметы, которые объявлял искусством. В случае работы Бротарса, выбранные им предметы остаются произведениями искусства только на время выставки – после нее они возвращаются к своему прежнему функционалу. Таким образом, произведением искусства становится сама выставка, структура и характер взаимоотношений между предметами, которые выстраивает сам художник.

Анализ этой работы наглядно демонстрирует, что Бротарс, несмотря на демонстрируемую им в своих высказываниях тягу к неискренности, все же стремится к фактическому преодолению «предметности» современного искусства. Намеренно показывая зрителю преходящую суть предметов, он прямо указывает на вневременной характер концепции, идеи.

Подобное усложнение не только кардинально усложняло музеефикацию или возможную продажу произведения Бротарса, но также и приводило к тотальному освобождению художника. Ироничное наименование «Декор» лишь подчеркивало основную мысль, заключенную в этой работе: художник окончательно отделяется от ремесленника, так как работает в сфере идей и концепций, а не посредством физического труда. Использование «найденных объектов» на протяжении всего творческого пути Бротарса в серии «Декоров» привело к окончательному избавлению от необходимости работать с материалами и предметами.

Другой подобной работой стал «Декор (Зимний сад)» (1974). В ней Бротарс представил зрителю множество пальм и металлических стульев. Этим он стремился создать образ буржуазного богатого зимнего сада XIX столетия. Появление пальм в подобных садах было связано с колонизацией южных земель: растения были привезены в Бельгию, где распространились в новых, неестественных условиях. Этот факт был одним из тех, которые обрамляли восприятие выставки. Также указанием на XIX век были разнообразные гравюры с классификацией растений и животных, вывешенные на стенах. Работы самого Бротарса показывались как диковинки, в старомодных застекленных витринах. По всему энвайронменту были расположены камеры, которые транслировали перемещения зрителей по пространству.

Таким же образом, как и в «Декоре (Завоевание)», Бротарс представляет сложные взаимоотношения с предметным миром искусства. «Декор (Зимний сад)» стал основой для фильма, в котором также присутствовали кадры с открытия выставки. На них показано,

как Бротарс приводит на церемонию верблюда, символ ориентализма и экзотики, столь часто эксплуатируемый западной культурой. Несколько ироничный и провокационный характер всего проекта контрастирует с сентиментальностью того, как художник оценивает собственный творческий путь и те достижения, которых он добился за десятилетие своей деятельности.

Проведя исследования категорий искренности и серьезности в контексте творчества Марселя Бротарса, можно сделать вывод о том, что именно эти аспекты его художественной деятельности стали основой для развития индивидуального творческого метода. Создавая контраст между явными проявлениями упомянутых искренности и серьезности и их отсутствием, Бротарс не только создает противоречие внутри самой системы институций искусства, но и также ставит зрителя перед вопросом о природе человеческого характера. Идея художника в создании намеренно коммерциализированного искусства на протяжении всего его творческого пути становится основой для движения к концептуализму как к направлению. Именно эти факторы и повлияли на то, что Бротарс стал одной из наиболее влиятельных фигур в искусстве второй половины XX столетия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бюрен Д. Функция мастерской // Художественный журнал, №90, 2013. – 96 с.
2. Грав И. Высокая цена: искусство между рынком и культурой знаменитости. – М.: Ад Маргинес Пресс, 2016. – 288 с.
3. Кримп Д. На руинах музея. М.: V-A-C press, 2015. – 432 с.
4. Auber N. «Cobra after Cobra» And the Alba Congress: From Revolutionary Avant-Garde to Situationist Experiment. Third Text 20.2 (2006): Art Source. 14 Sept. 2015. – С. 259–267.
5. Birtwistle, G. Broodthaers before Broodthaers. An object from the Cobra period, Jong Holland, vol. 7, pt. 1 (1991). – 61 с.
6. Borgemeister R. Section des Figures: The Eagle from Oligocene to the Present // October, № 42, Fall 1987. – 135 с.
7. Brown L. Deletion, Erasure, and Fragmentation in the Work of Marcel Broodthaers. Columbia Journal of Literary Criticism 10, 2015. – С. 50-61.
8. Crow T. The Rise of the Sixties: American and European Art in the Era of Dissent. London: Laurence King Publishing, 2004. – 200 с.
9. Marien, M. L'activite surrealiste en Belgique (1924-1950). Brussels, Lebeer Hossmann, 1979. – 508 с.
10. Schultz D. Marcel Broodthaers: Strategy and Dialogue. NY: Peter Lang, 2007. – 306 с.
11. Van Lennep, J. De Magritte a Broodthaers: Le Surrealisme en Belgique quarante ans plus tard. Brussels, Musees Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bulletin, vols. 1-3 (1981-1984). – С. 205-244.

REFERENCES

1. Bjuren D. Funkcija masterskoj // Hudozhestvennyj zhurnal, №90, 2013. – 96 p.
2. Grav I. Vysokaja cena: iskusstvo mezhdru rynkom i kul'turoj znamenitosti. – M.: Ad Margines Press, 2016. – 288 p.
3. Krimp D. Na ruinah muzeja. M.: V-A-C press, 2015. – 432 p.
4. Auber N. «Cobra after Cobra» And the Alba Congress: From Revolutionary Avant-Garde to Situationist Experiment. Third Text 20.2 (2006): Art Source. 14 Sept. 2015. – Pp. 259–267.

5. Birtwistle, G. Broodthaers before Broodthaers. An object from the Cobra period, *Jong Holland*, vol. 7, pt. 1 (1991). – 61 p.
6. Borgemeister R. Section des Figures: The Eagle from Oligocene to the Present // *October*, № 42, Fall 1987. – 135 p.
7. Brown L. Deletion, Erasure, and Fragmentation in the Work of Marcel Broodthaers. *Columbia Journal of Literary Criticism* 10, 2015. – Pp. 50-61
8. Crow T. *The Rise of the Sixties: American and European Art in the Era of Dissent*. London: Laurence King Publishing, 2004. – 200 p.
9. Marien, M. *L'activite surrealiste en Belgique (1924-1950)*. Brussels, Lebeer Hossmann, 1979. – 508 p.
10. Schultz D. *Marcel Broodthaers: Strategy and Dialogue*. NY: Peter Lang, 2007. – 306 p.
11. Van Lennep, J. *De Magritte a Broodthaers: Le Surrealisme en Belgique quarante ans plus tard*. Brussels, Musees Royaux des Beaux-Arts de Belgique, *Bulletin*, vols. 1-3 (1981-1984). – Pp. 205-244.

Ло Сы

аспирант

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет

им. А. И. Герцена»

e-mail: luosixiaoluo@gmail.com

Luo Si

graduate student

The Herzen State Pedagogical University

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АНАЛИЗ ЦИКЛА «ТРИ ФОРТЕПИАННЫХ ЭТЮДА» КОМПОЗИТОРА И ПИАНИСТА ЛО МАЙШО (КНР)

Аннотация. В последние годы китайские композиторы составляют фортепианные произведения путем сочетания национальных музыкальных мотивов и западных композиционных техник, данная форма составления произведений стала актуальным творческим направлением. Благодаря эффективному сочетанию и взаимодействию восточных и западных музыкальных элементов и композиционных техник, стало возможным достигнуть значительного разнообразия в музыке составляемых произведений; с другой стороны, элементы национальной музыки, используемые в произведениях, передают черты национальной «культурной уверенности», которая проявляется при составлении данных произведений. Выступая в качестве новаторского произведения в сфере китайских этюдов, «Три фортепианных этюда» Ло Майшо обладают большой исследовательской ценностью. «Три фортепианных этюда» Ло Майшо являются важным произведением среди небольшого количества уже изданных китайских фортепианных этюдов, при их составлении автор использовал китайские музыкальные элементы, западные композиторские техники и традиционную музыкальную структуру, он объединил современную музыку с китайской народной музыкой и тем самым осуществил большой вклад в продвижение китайских фортепианных этюдов на мировой музыкальной арене. В настоящей статье анализируются история и техника составления «Трех фортепианных этюдов» Ло Майшо, а также проводится их исполнительский анализ и предлагается эффективный метод их тренировки.

Ключевые слова: Ло Майшо, китайский композитор, фортепианный этюд, особенности произведения, фортепианное исполнение.

HISTORY OF CREATION AND PERFORMANCE ANALYSIS OF THE CYCLE "THREE PIANO ETUDES" BY COMPOSER AND PIANIST LUO MAISHUO (PRC)

Abstract. In recent years, Chinese composers have combined their own national musical vocabulary with Western composition techniques to create piano works that have become a hot creative mode internationally. Because of its effective integration of Eastern and Western musical elements and creative techniques, it complements each other and greatly enhances the diversity of creation; on the other hand, local musical elements, as representatives of national cultural confidence, are sublimated in innovative piano works. As emerging works in the collection of Chinese piano etudes, Luo Meishuo's three piano etudes have strong research value. Luo Meishuo's three piano etudes are among the few published Chinese piano etudes. They draw on Chinese musical elements, Western creative techniques and the structure of classical traditional

genres, combining modern music with Chinese national music. The integration has achieved a leap forward in promoting the creation of Chinese piano etudes to the world. This article analyzes the creation history, composition techniques, and performance analysis of Luo Meishuo's three piano etudes, and proposes effective practice methods.

Keywords: Luo Meishuo, Chinese composer, piano etudes, creative characteristics, piano performance.

На протяжении десятилетий вопрос о том, как отразить китайские элементы в композициях и облачить специфическую традиционную «терракотовую» музыку Китая в понятную для обывателя оболочку, был крайне важным для многих китайских композиторов [1, с.4]. За последние сто лет сменяющие друг друга поколения композиторов давали разные ответы на данный вопрос. Ими были как создатели жанра – Ли Инхай, Хэ Люйтин и т.д., так и такие композиторы, как У Маньчэ и Чэнь Иньшу и т.д. «Шесть фортепианных этюдов» (№19) китайского композитора Ло Майшо, написанные им в 2011 году, также можно рассматривать как попытку ответить на данный вопрос. В данном произведении, которое представляет собой цикл концертных этюдов, композитор сочетает принципы обучения технике игры, художественной выразительности и проявления китайских элементов. Первые три этюда из цикла обладают отличительными особенностями; в настоящей статье автор на основе исследования данных трех этюдов анализирует музыкальные особенности произведения, а также рассматривает основные приемы исполнения данных этюдов.

Фортепиано, как типичный инструмент для интерпретации классической западной музыки, обладает более чем 300-летней историей. На протяжении долгой истории существования фортепиано в рамках исполнения музыки на данном инструменте сложились целостные и непрерывно эволюционирующие композиторская, исполнительская, педагогическая системы. В композиторской системе фортепиано существует огромное количество фортепианных произведений. Композиторская система фортепиано богата музыкальными формами и стилями, в ней существуют сонаты, вариации, этюды, баллады и т. д. В свою очередь, этюд является «краеугольным камнем» данной обширной системы. Для того, чтобы иметь возможность искусно исполнять свои собственные произведения, многие композиторы составляли упражнения для отработки исполнения – этюды. На Западе имеются как этюды, составленные по принципу «от простого к сложному» – этюды Черни, учебный курс «Микрокосмос» Бартока, так и концертные этюды Шопена и Листа; как джазовые этюды Капустина, так и современные этюды Лигети. Качество и количество данных этюдов покрывают потребности различных уровней и аспектов обучения игре на фортепиано, а также формируют целостную систему этюдов. Китайское фортепианное творчество развивается в течение около ста лет, и главное отличие китайского фортепианного творчества от западного заключается в том, что для китайской композиционной системы фортепианными композиторами было составлено лишь небольшое количество комплексных этюдов. Некоторые из китайских комплексов этюдов основаны на традиционных китайских гаммах и мелодиях, например, на пентатонических гаммах либо элементах китайской оперы и т.д.; другие основаны на народных песнях либо имитируют акустические особенности национальных инструментов. Среди подобных произведений – «Фортепианные этюды для тренировки аппликатуры в пентатонической тональности» и «Детские образные этюды» Ли Инхая, «30 детских фортепианных этюдов на китайские народные песни» в аранжировке Се Гунчэна, специально составленный для тренировки пентатонической техники цикл «Избранные фортепианные этюды для детей и подростков» Ли Чунгуана, «Сборник простых фортепианных этюдов», изданный Центральной музыкальной консерваторией,

«Фортепианные этюды в китайской пентатонической тональности» Сюэ Вэйэня, «Четыре этюда по мотивам типовых мелодий пекинской оперы» Ни Хунцзинь и т.д. Большинство из данных этюдов подходят для использования на начальном, базовом и среднем уровнях обучения игре на фортепиано. Количество китайских этюдов, сочетающих высокую сложность исполнения, высокий творческий уровень и использование современных композиционных техник, является еще более малым. Недостаток подобных произведений привел к неполноценности системы китайских фортепианных этюдов. Составление этюдов современными китайскими композиторами имеет большое значение для китайской фортепианной музыки и является важным для долгосрочных планов ее развития.

Ло Майшо родился в 1986 году в провинции Гуйчжоу (Китай), с 2001 по 2010 год учился на композиторском факультете Музыкальной консерватории имени П. И. Чайковского. В отличие от большинства молодых композиторов из Китая, обучавшихся в Европе и США, Ло Майшо получил базовое композиторское образование в России. Девять лет обучения в Московской консерватории имени П. И. Чайковского наделили его глубокими познаниями в композиции, дирижировании и исполнительском искусстве. В его музыкальном творчестве проявляются нежные романтические чувства, присущие творчеству российских композиторов, а объемная структура, атмосферное и последовательное мелодическое развитие его произведений в сочетании с плотными оркестровыми аранжировками формируют четко узнаваемый музыкальный темперамент автора. В 2010 году Ло Майшо получил степень кандидата наук. В процессе работы он стал лауреатом многих отечественных и зарубежных премий и конкурсов: он является лауреатом 14-й, 17-й и 18-й китайских музыкальных премий «Вэньхуа», лауреатом конкурса композиции «Голос Китая», лауреатом конкурса фортепианной импровизации Рихтера, лауреатом Московского конкурса фортепианной импровизации, лауреатом конкурса композиции к 100-летию со дня рождения Шостаковича, лауреатом конкурса фортепианной композиции «Международного конкурса современного искусства и образования» (Россия). Его цикл «Три фортепианных этюда» вошли в седьмой том «Китайских классических фортепианных композиций для сольного исполнения». Композиторы, произведения которых были отобраны для включения в данный том, составили новаторские произведения для сольного исполнения на фортепиано, пытались объединить различные современные композиторские техники и китайский музыкальный стиль. Композитор Ло Майшо создал два цикла фортепианных этюдов: первый цикл (№19) был составлен им в 2010-2011 годах, второй цикл (из шести фортепианных этюдов) – в 2013-2016 годах.

Первые три произведения Ло Майшо из «Этюд для фортепиано №19» ярко демонстрируют слияние традиционных китайских музыкальных стилей с западными композиторскими техниками. Особенно примечательно обширное использование элементов традиционной китайской музыки, проявляющееся в нескольких аспектах.

Использование национальной пентатонической тональности. В произведении «Ветряные колокольчики» пентатоническая гамма служит основным мотивом, в партии правой руки используется мелодия пентатонической гаммы С чжи, а в партии левой руки – мелодия пентатонической гаммы #С чжи, в то же время в партии левой руки делается акцент на основной тон гаммы. Две гаммы, отличающиеся разницей в один полутон, чередуются на белых и черных клавишах, создавая в мелодии уникальный этнический оттенок. Развивая мелодию, композитор непрерывно подчеркивает традиционные элементы китайской музыки различными способами. Например, путем непрерывного акцентирования основных мелодий С и #С в правой и левой руке, образуется устойчивая мелодия, в партии правой руки используются характерные для пентатонической гаммы большие секунды (в 29 такте), что придает украшает мелодию и делает звучание более

насыщенным; в общем стиле композиции ярко проявляются этнические особенности китайской музыки.

Использование свободных ритмов традиционной китайской музыки. Например, рассматриваемые три этюда были нотированы без использования тактовых размеров, в то же время, при нотировании первого и третьего этюдов использовались пунктирные тактовые черты, что отражает непрерывность движения музыки. Особенным в этом плане является произведение «Блоха», в соответствии с используемыми в нем музыкальным материалом и ритмическим рисунком, в данном произведении наблюдается очень частая смена тактов, например, первый такт – размер 7/8, четвертый – 3/4, пятый – 7/8, шестой – 3/4, девятый – 4/4. Чередование тактовых размеров создает музыкальный эффект «неустойчивости», который придает музыке сильную динамику и в то же время полностью отражает музыкальное содержание, передаваемое в названии произведения – «Блоха».

Использование линейного мышления традиционной китайской музыки. Например, использование двух пентатонических мелодических линий в произведении «Ветряные колокольчики»; использование приема однострочной нотации в произведении «Блоха»; использование левой и правой рук для исполнения октав в унисон при составлении мелодии в произведении «Ветер» и т.д.

Использование тонов китайских народных мелодий. Например, во втором этюде композитор использует тон китайской народной мелодии «Танец золотой змеи». В представляемых в настоящей статье тактах (20-27) композитор напрямую использует мелодический тон китайской народной оркестровой пьесы «Танец золотой змеи» композитора Не Эр; данный мелодический тон при первом появлении в «Танце золотой змеи» нотруется как «соль-фа-соль-ре» (см. Пример нотной записи №1), позже он повторно появляется в тактах 99-108 произведения.

Пример нотной записи №1.



Три этюда развиваются очень схожим образом, у каждого из них есть короткий основной мотив, раскрывающийся на протяжении всего произведения. Основной мотив первого этюда, «Ветряные колокольчики», состоит из двух пентатонических рядов, в которых сильно проявляется характер китайской музыки; данные пентатонические ряды исполняются левой и правой руками одновременно, образуя два музыкальных слоя. Развитие основного мотива проявляется в композиционной структуре 2+4+4, с одинаковым началом и различающимся концом, причем в двух последующих появлениях основного мотива в этюде, к основе в виде пентатонических рядов добавляются по два новых такта, что отражает развитие и преобразование мелодии.

При исполнении партии правой руки контрастного этапа этюда, развитие мелодии начинается с основного мотива в виде секунды (такт 11), который в некоторой степени заимствуется непосредственно из мотива вводного этапа и является его частью. В тактах 15-18, путем развития с основного интервала с тройным спадающим звукорядом «до-ля-соль» и его превращения в «ре-ля-соль», после в «ми-ля-соль», и одновременно с образованием «кругового» мотива – «ре-ми-до-ре» и его последующим раскрытием, постоянно поддерживается интенсивность исполняемой музыки. С другой стороны,

постепенное уплотнение ритмического рисунка в каждом такте, наряду с постоянным расширением интервалов, составляет кульминацию произведения. По сравнению с первым этюдом («Ветряные колокольчики»), мотив второго этюда («Блоха») более лаконичен. В начале этюда «Блоха» его основной мотив состоит всего из трех интервалов, содержащих малую секунду, чистую кварту и уменьшенную квинту. В данном произведении композитор также делит мелодию на два музыкальных слоя, создавая музыкальную фактуру, сочетающую тремоло и партию, исполняемую мизинцем правой руки. Мелодия в середине произведения основана на малой секунде основного мотива, а ее ритмический рисунок состоит из основного тона и расположенной под ним малой секунды; при смене рук каждая первая нота выделяется в качестве основного тона, создавая таким образом скрытую мелодию, в которой основными являются секунды и терции (см. Пример нотной записи №2).

Пример нотной записи №2.



Музыкальный материал в произведении «Ветер» также используется очень лаконично. В самом начале произведения вводится мотив, состоящий из двух больших секунд, одной малой терции и трех чистых кварт. Данный мотив выражается не только в наличии единой фактуры ритмического рисунка, но и в единообразии нотных мелодических партий.

Таким образом, мы можем увидеть, что в процессе составления произведений композитор всегда использует самый простой музыкальный материал, улучшает и преобразовывает его, и в процессе улучшения и преобразования формирует новые мотивы, которые позже полностью развивает; наличие подобного процесса свидетельствует о непрерывном развитии музыкальной мысли композитора.

Композитор в совершенной форме соединил современные западные композиторские техники и традиционную китайскую музыку. Среди используемых автором композиционных приемов особенно отчетливо можно заметить применение композиционных техник и концепций Лигети, таких как использование диатоничности, сложной музыкальной фактуры, вариативности горизонтальных звукорядов (использование хроматических и целотоновых гамм) и т. д. В этюде «Ветряные колокольчики» две партии исполняются с помощью белых и черных клавиш одновременно, и данный тип исполнения обладает чертами, присущими исполнению первого этюда из цикла «Шесть фортепианных этюдов» Лигети – «Беспорядок», который также исполняется левой и правой руками с помощью белых и черных клавиш фортепиано. Главное отличие данных этюдов – использование разных гамм; в этюде Лигети используются привычные гептатоническая и пентатоническая гаммы, тогда как в этюде Ло Майшо используются две пентатонические гаммы, обладающие особенностями, присущими китайской музыке; в то же время, несмотря на использование в этюде Ло Майшо двух гамм, малые ноты левой руки используются лишь для оттенения мелодии, исполняемой правой рукой; диссонанс двух гамм отражает новаторский композиционный подход автора. Сложность музыкальной фактуры также напоминает этюды для фортепиано Лигети, что говорит о том, что при создании своих этюдов Ло Майшо во многом вдохновлялся композиторскими техниками и концепциями Лигети; автор прекрасно соединил пентатонический стиль китайской музыки с современными западными композиторскими техниками. Кроме того, в тактах 135-137 произведения «Блоха» автор использовал спадающую хроматическую и целотоновую гаммы. В 4 такте произведения «Ветер» (Пример нотной записи №3) автор также использовал структуру

симметричных ладов Мессиаана (лад II) в горизонтальной нотной партии мелодии. Все это отражает концепцию композитора по объединению в его произведениях элементов китайской и западной музыки. [3, с.106]

Пример нотной записи №3.



Совместив традиционные китайские музыкальные элементы и современные западные композиционные техники, композитор создал современные этюды для фортепиано с сильным китайским колоритом, подарив жанру новую жизнь. Хотя данные этюды очень современны с точки зрения используемых композиционных техник, они по-прежнему являются довольно традиционными с точки зрения используемых музыкальных форм и техник музыкального развития. В них также демонстрируется мастерство Ло Майшо в областях развития основного содержания композиции, использования различных мелодических партий и музыкальных линий.

С точки зрения исполнения, в произведении «Ветряные колокольчики» основное внимание уделяется сочетанию техники бесконечного канона и пентатонического музыкального языка, использованию «диалога» черных и белых клавиш фортепиано, прикосновений пальцев к клавишам и использования педали для выражения динамики произведения, его тонального качества, для наложения звуковых линий. Мелодия бесконечного канона, исполняемая двумя руками на протяжении всего произведения, может легко повторяться и «наслаиваться», что приводит к возникновению в исполнении неравномерности. Мелодия при исполнении должна меняться в соответствии с изменением высоты тона, образуя мелодические линии. Между двумя руками должно быть соответствие в плане применяемой при исполнении силы, чтобы мелодия естественно изменялась при исполнении бесконечного канона, и можно было избежать слишком короткого касания клавиш и изменения мелодии на стакато. Исполнение начинается с динамики «пианиссимо» и игры канона обеими руками. Рука исполнителя должна мягко скользить по клавишам фортепиано, прикосновения к клавишам также должны быть мягкими, в то же время необходимо контролировать запястье и с помощью давления от его веса создавать «тесную связь» пальцев и клавиш, позволяя мелодии медленно вытекать из-под пальцев; данная техника является основой контроля громкости и тонального качества при исполнении этюда. Композитор намеренно создал ритмические группы, включающие 8 тонов, 6 тонов и 4 тона соответственно, таким образом при исполнении этюда пианист может опираться на данные ритмические группы и эффективно снизить нагрузку от используемых исполнительских техник.левой рукой исполняется мелодия из одного тона на черных клавишах, правой рукой – октава на белых клавишах, а различия в нотных головках указывают на то, что правая рука исполняет основную мелодическую линию, поэтому влияние правой руки при исполнении этюда более сильное по сравнению с левой рукой. Левая рука располагается на клавиатуре выше правой, немного ближе к внутренней части клавиш, чтобы избежать «столкновения» двух рук при исполнении произведения. При исполнении тактов 30-37 левой рукой исполняется октава на белых клавишах, а правой – октава на черных клавишах, поэтому при исполнении данной части произведения теперь уже правая рука должна располагаться на

клавиатуре выше левой, немного ближе к внутренней части клавиш. Исполнитель также должен обращать внимание на наличие в партитуре половинных нот или нот с оставленными пометками, которые следует использовать в качестве «узловой точки» мелодии в соответствии с разделением произведения на части и его ритмом. С точки зрения силы перехода, данные «узловые точки» являются более сильными и требуют подготовки для их исполнения, при этом сначала проигрывается музыкальная фраза с долгими звуками, после чего часть произведения заканчивается стремительно проигрываемой «узловой точкой» [2, с. 21].

По сравнению с бесконечным канонам в произведении «Ветряные колокольчики», при исполнении бесконечного канона в произведении «Блоха» необходимо постоянно быстро менять позицию рук, а также обеспечивать точность тона и ритма при исполнении мелодии в чрезвычайно узкой позиции в одном регистре, поэтому при исполнении данного произведения необходимо соблюдать повышенные требования к устойчивости и точности касания клавиш во время движения рук. Данное произведение составлено с использованием асимметричного ритма и без тактовых размеров. Основной единицей произведения является восьмая нота, в каждом из тактов произведения содержится комбинация из 5-12 восьмых нот. При исполнении произведения его очень легко превратить в произведение с орнаментикой из-за очень быстрой скорости исполнения, тем не менее, данное произведение не является орнаментальным, поэтому его интервалы должны исполняться равномерно, четко и аккуратно.

В третьем этюде – «Ветер» – используются два типа нот, на которых строится изменение мелодии и музыкальное развитие произведения. При исполнении произведения используются запястья и пальцы обеих рук, путем приложения их веса подчеркиваются мелодические ноты и создается эффект непрерывной звуковой линии. В произведении используются группы из четырех нот с мелодической нотой в центре каждой группы, при исполнении мелодической ноты необходимо поддерживать в руке ощущение «падения», передавая силу тяжести на кончики пальцев, и тем самым обеспечивать качество артикуляции звука. Для исполнителя важно делать упор не на скорость, а на сочетание скорости и мелодии, тем самым делать произведение как можно более красивым и гармоничным, как будто бы «наделять музыку крыльями» [4, с. 12].

В «Шести фортепианных этюдах» (соч. 19) Ло Майшо, молодого композитора, выросшего в Китае, довольно часто можно встретить элементы китайской народной музыки. С одной стороны, композитор намеренно использует в произведениях большое количество музыкальных элементов с китайской спецификой: пентатонические гаммы, акценты на характерных интервалах, свободные ритмы, отсылки к фольклорным материалам и т. д. С другой стороны, можно также увидеть использование композитором отсылок к западному музыкальному стилю, включая использование четкой структуры произведения и полифонических техник. Отдавая дань уважения западным и китайским музыкальным традициям, Ло Майшо также использует в своих произведениях современные западные композиционные техники, создает индивидуальный музыкальный язык, а используемая в его произведениях политональность создает приятный акустический эффект. Несмотря на популярность в современном мире экспериментальной и делающей упор на звучание музыки, Ло Майшо при создании своих этюдов руководствуется принципами поддержания в музыке «легкости восприятия слушателем». В произведениях Ло Майшо прослеживается влияние обширного и живого мелодического творчества российских композиторов; черты, присущие творчеству российских композиторов, сочетаются с элементами китайской музыки, образуя уникальный стиль автора. Его этюды восполнили недостаток произведений, которые были бы написаны китайскими авторами, в данном жанре; кроме того, в них были исправлены многие из

недостатков, содержащихся в современных китайских этюдах [5, с. 6]. Его произведения применяются в качестве практических материалов многими китайскими учащимися игре на фортепиано, педагогами и исполнителями, а их использование и популяризация помогает улучшать восприятие китайских этюдов обществом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ян Яньди. О создании китайской фортепианной музыки после начала проведения политики реформ и открытости // Музыкальные исследования, 2019. – 4 с.
2. Йозеф Геф. Техника исполнения на фортепиано // Издательство Народная музыка, 2000. – 21 с.
3. Дьячкова Л. С. Гармония XX-го века // Издательство Высшее образование, 2017. –
4. Чэнь Хуэйхуэй. Музыка – это текучая живопись // Музыкальный еженедельник, 2018. – 12 с.
5. Доу Цин. О построении системы композиции этюдов для фортепиано в китайском стиле // Музыкальные исследования, 2017. – 6 с.

REFERENCES

1. Jan Jan'di. O sozdanii kitajskoj fortepiannoju muzyki posle nachala provedenija politiki reform i otkrytosti // Muzykal'nye issledovanija, 2019. – 4 p.
2. Jozef Gef. Tehnika ispolnenija na fortepiano // Izdatel'stvo Narodnaja muzyka, 2000. – 21 p.
3. D'jachkova L. S. Garmonija XX-go veka // Izdatel'stvo Vysshee obrazovanie, 2017. – 106 p.
4. Chjen' Huzejhujej. Muzyka – jeto tekuchaja zhivopis' // Muzykal'nyj ezhenedel'nik, 2018. – 12 p.
5. Dou Cin. O postroenii sistemy kompozicii jetjudov dlja fortepiano v kitajskom stile // Muzykal'nye issledovanija, 2017. – 6 p.

Гун Ихан

аспирант

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет

им. А.И. Герцена»

e-mail: 1033190420@qq.com

Gun Ihan

postgraduate student

The Herzen State Pedagogical University

СПЕЦИФИКА ОТРАЖЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНЫХ И ЕВРОПЕЙСКИХ ТРАДИЦИЙ В ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ КОМПОЗИТОРОВ КИТАЯ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ХУАН ЦЗЫЯ И ХУ ТИНЦЗЯНА)

Аннотация. Статья посвящена актуальной проблеме формирования китайской вокальной музыки с сохранением национальных традиций и адаптацией западных достижений, которая видится недостаточно изученной. Целью исследования является анализ отражения национальных и европейских традиций в вокальной музыке композиторов Китая. Автор статьи показывает, что с 1920-1930-х гг. и до настоящего времени в Поднебесной формируется национальный стиль вокальной музыки. Существенный вклад в этот процесс в XX в. внесли Хуан Цзы, а в XXI в. – Ху Тинцзян, чьи вокальные произведения, продемонстрировали эффективность интеграции западных практик и национальных традиций. Научная новизна исследования заключается в том, что впервые в русскоязычной литературе осуществлен анализ вокальной музыки композиторов Хуан Цзы и Ху Тинцзяна в контексте отражения традиций, которые усматривается в использовании ими классической поэзии, интонационных свойств народной музыки, пентатонического звукоряда, манеры пения и имитации темброво-интонационных особенностей традиционных инструментов. Композиторы стремились не только сохранить многовековые традиции китайской нации, но и проложить для них новый путь развития.

Ключевые слова: Китай, вокальная музыка, национальные традиции, западные практики, музыкальный стиль, песни, Хуан Цзы, Ху Тинцзян.

SPECIFICS OF REFLECTION OF NATIONAL AND EUROPEAN TRADITIONS IN THE VOCAL MUSIC OF CHINESE COMPOSERS (BASED ON THE EXAMPLE OF THE WORK OF HUANG ZIYA AND HU TINGJIAN)

Abstract. The article is devoted to the current problem of the formation of Chinese vocal music with the preservation of national traditions and adaptation of Western achievements, which seems to be insufficiently studied. The purpose of the study is to analyze the reflection of national and European traditions in the vocal music of Chinese composers. The author of the article shows that from the 1920-1930s to the present day, a national style of vocal music has been formed in the Celestial Empire. A significant contribution to this process in the 20th century was made by Huang Zi, and in the 21st century - Hu Tingjiang, whose vocal works demonstrated the effectiveness of the integration of Western practices and national traditions. The scientific novelty of the study lies in the fact that for the first time in Russian-language literature, the analysis of the vocal music of composers Huang Zi and Hu Tingjiang was carried out in the context of the reflection of traditions, which are seen in their use of classical poetry, intonational properties of folk music, pentatonic scale, singing style and imitation of timbre and

intonation features of traditional instruments. The composers sought not only to preserve the centuries-old traditions of the Chinese nation, but also to pave a new path of development for them.

Keywords: China, vocal music, national traditions, Western practices, musical style, songs, Huang Zi, Hu Tingjiang.

Китайская вокальная музыка, получила мощный импульс развития в начале XX века, в этот период искусство Китая сделало колоссальный скачок в развитии: усвоив лучшие образцы музыки и исполнительские техники других стран и наложив их на собственный национальный колорит, китайские композиторы и певцы сумели создать уникальное явление - современное китайское вокальное искусство. Немалую роль в этом сыграли перемены в политическом курсе страны от культурной изоляции к культурной открытости и наоборот, которые способствовали научному исследованию собственного фольклора и заимствованию зарубежных достижений

Изменения особенно ярко выразились в вокальной музыке, поскольку она, с одной стороны, основана на многовековом историческом опыте развития национальной музыки и исполнительского искусства, а с другой, органично вошла в мировую музыкальную культуру благодаря успешной интеграции с западной культурой [1, с. 112]. Среди китайских музыковедов до сих пор продолжаются дискуссии о том, каким должно быть соотношение национальных и зарубежных традиций в вокальной музыке, что обуславливает актуальность данного исследования.

Система обучения вокальной музыке в Китае ранее опиралась на национальные принципы, однако, в XX в. началось освоение наиболее эффективных мировых практик и методик обучения. Спецификой является то, что в Поднебесной, помимо академической линии, посредством интеграционных процессов, стало развиваться множество других вокальных стилей, в частности джаз и эстрадное пение. Академический же стиль, помимо традиционной оперной драмы, включил в себя западно-ориентированную практику - «бельканто» [2, с. 195].

Вокальная музыка, как жанр, начала свое формирование в Поднебесной только сто лет назад, благодаря представителям «новой вокальной культуры Китая», среди которых Чжоу Шуань, Ин Шаннэн, Юй Ицюань, Чжоу Сяоянь, Чжао Мэйбо, Ху Тинцзян, Хуан Цзы и многие другие [3, с. 177].

Среди композиторов, положивших начало объединения европейских и национальных традиций в вокальной музыке, были Хуан Цзы и Ху Тинцзян.

Хуан Цзы (23 марта 1904 - 9 мая 1938), родился в округе Чжуанша (ныне район Пудун). В возрасте 12 лет он учился в школе Цинхуа в Пекине (подготовительная школа в Соединенных Штатах) и участвовал в школьной команде барабанщиков и флейтистов, играл на кларнете и исполнял теноровые партии в хоре. Впоследствии он учился игре на фортепиано у госпожи Хэ Линьи и гармонии и композиции у госпожи Ван Вэньсянь (преподавательницы Цинхуа). В 1923 году Хуан Цзы солировал на фортепиано на школьном концерте, исполнив «Менуэт в старинном стиле» Падревского. Получив музыкальное образование в США, он вернулся на родину, чтобы развивать культуру страны. Длительное время преподавал в Шанхайском университете, и был членом группы теоретической композиции Национальной консерватории [4].

Вследствие глубоких общественно-политических трансформаций в Китае в 1920-1930-е гг., и приходом к власти партии Гоминьдан, обострилась внутривластная борьба, которая привела к социально-экономическому и культурному кризису. В связи с этим в Поднебесной стала востребованной лёгкая, увеселительная западная музыка. Руководство страны озаботилось данной деструктивной тенденцией и предприняло

попытки запретить её, что стало катализатором проникновения такой музыки в параллельно развивающуюся киноиндустрию. Вовремя заметив это, Хуан Цзы начал писать произведения для кинематографа, чтобы изменить ситуацию и постепенно воспитать в людях любовь и бережное отношение к народной музыке [5, с. 120-121]. В 1934 г. он опубликовал программную статью под названием «Как я могу создавать национальную музыку в нашей стране?». В ней было отмечено, что национальная культура оказалась в упадке, поскольку тысячелетние традиции стали непривлекательными для граждан, а стремительно проникающая в Китай западная музыка стала представлять собой угрозу национальной идентичности [6, с. 73].

По мнению Хуан Цзы, культура подвержена постоянным изменениям, она имеет «текущий» характер. Этому способствует взаимопроникновение культур в результате контактов разных народов [6, с. 75]. В своей статье Хуан Цзы также четко сформулировал позицию, согласно которой взаимодействие с западной музыкальной традицией укрепляет китайскую национальную идентичность, ведет к развитию искусства в стране, служит появлению новых музыкальных форм и применению разнообразных творческих подходов в исполнительской деятельности. В своем творчестве композитор ориентировался на «западную теорию композиции, стремясь положить народные китайские мелодии на европейскую гармоническую основу. При этом автор делал акцент на изучение китайской традиционной музыки и часто обращался к произведениям древней «Книги обрядов» [7, с. 24].

Важно отметить, что Хуан Цзы был одним из основоположников жанра вокального цикла в Китае, который стал результатом творческого переосмысления немецкой *Kunstlied*. Продолжая традиции своего предшественника - Чжао Юань Женья, используя творчество современных поэтов в качестве основы, Хуан Цзы создал множество вокальных циклов, самым известным из которых является цикл - «Три желания розы» (1932), написанного на стихи современников Вэй Ханьжчана и Лун Чи. В произведении, он отобразил процессы взаимодействия традиций китайской классической поэзии и новаций, выходящих за пределы основ национальной культуры. В стихотворениях, составивших поэтическую основу цикла, сохранен ведущий принцип древней китайской поэзии, согласно которому поэт должен осознавать свое место в мироздании, трактуя «приоритет индивидуального» как «синтез предшествующего опыта поколений» [8, с.25]. Таким образом, в вокальном цикле Хуана Цзы соединились национально-поэтические традиции и специфика европейского начала в музыке.

Большое внимание композитор уделял соотношению и гармонии партий инструмента и голоса. В аккомпанементе используются септаккорды, мелодия не перекрывает исполнение вокалиста, а скорее, подчеркивает его, например, в романсе «Госка по дому», входящего вокальный цикл «Три желания Розы», голос удачно дополняет фортепианный аккомпанемент (пример 1).

Пример 1. Романс «Тоска по дому», Хуан Цзы.

Движущей силой творческого процесса композитора стало знание китайской поэзии. Хуан Цзы рассматривал её в качестве проводника новых национальных звучаний, фортепиано же выступало идеальным тембром, а ритм - музыкальным союзником поэтической ритмики. Так, в песне «Тоска по дому» на тему тоски указывает двухчастная музыкальная форма с миниатюрной прелюдией и небольшим связующим построением раскрывает, каждый раздел завершается строкой о родине, таким образом, весь цикл построен на идее возвращении героя домой. Вокальная фраза «Пробуждая различные чувства, переполняя настроением расставания», предваряемая трехтактовой фортепианной интерлюдией, основанной на интоне тихих волн, выступает в качестве связующего построения. Значение этой переломной вокальной фразы крайне велико, ввиду того, что её значение раскрыто не только в контексте первой песни цикла, но также и в других песнях анализируемого вокального цикла.

Кроме того, в своих вокальных композициях, маэстро использует такое выразительное средство, как «свободное чередование тональностей внутри одного лада и между различными ладами» [9, с.37]. Пентатонический звукоряд составляет основу мелодической части, аккомпанирующая часть строится естественным мажорно-минорным ладом. Такая гармоническая конфигурация составной тональности обеспечивает живое течение мелодии (пример 2).

Пример 2. Весенние мысли, Хуан Цзы.

The image displays a musical score for the piece 'Spring Thoughts' (春思) by the Chinese composer Huang Zi (徐欣). The score is presented in three systems. The first system shows the vocal line with lyrics in Chinese characters: '前。 忆 今 朝 离 别 已 经 年，' and the piano accompaniment. The second system continues the vocal line with lyrics: '恨 只 恨， 不 能 成 结 伴， 唤 我 快 离 开' and the piano accompaniment. The third system shows the piano accompaniment with dynamics markings: *delicato*, *morendo*, and *ppp*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *tempo primo*.

Творческий опыт Хуан Цзыя нашел свое развитие и в вокальных произведениях современного композитора Ху Тинцзяна, который также смог органично включить в свои произведения интонационные свойства народной музыки.

Ху Тинцзян родился в 1981 году в районе Хэчуань, на севере западной части города Чунцин. В 2000 году, он был принят на композиторский факультет Китайской консерватории. В настоящее время он является преподавателем фортепианного аккомпанемента в отделении вокальной музыки. Кроме того, Ху Тинцзян также является одним из выдающихся молодых композиторов, среди известных его вокальных произведений: «Весенний балет», «Ослепительное царство», «Вариации Майлы» и др. Несмотря на то, что композитор не писал вокальные циклы, в его арсенале большое количество художественных песен.

Ху Тинцзян детально изучал европейскую музыкальную культуру, что в будущем оказало воздействие на его собственные вокальные композиции. В одном из своих многочисленных интервью, он озвучил мысль о том, что «китайские народные песни могут получить всемирную известность, если объединить интонационный строй европейской и национальной музыки» [10, с. 279].

Отличительной характеристикой его метода явилось то обстоятельство, что в музыке композитора традиции народного исполнительства раскрываются не только сквозь призму цитирования известных народных мелодий, но и манеры пения и имитации в фортепианной партии темброво-интонационных особенностей традиционных инструментов. В сущности, речь идет об уникальном для Китая вокально-

исполнительском искусстве [11, с. 43]. Не случайно мелодизм Ху Тинцзяна отличается изяществом, легкостью, гармоничностью и ярким национальным колоритом, он много трудился над тем, чтобы интегрировать в творчестве северный и южный стили в свои произведения [12, с. 78].

Художественные песни¹ Ху Тинцзяна «Весенний балет», «У меня простуда», «Цветение», «Спроси весну», «Новая песня о любви Кангдинга», «Ослепительное царство», «Для любви», пронизаны национальным характером Китайской музыки.

В названии «Весеннего балета» нетрудно увидеть антропоморфическое описание темы. Легкая танцевальная поза сочетается с ритмом вальса, а свободный и непринужденный стиль сочетается с высоким тоном колоратурного пения, что точно передает тему этого произведения.

Из скромной протяжной песни, начинающейся одногласным запевом-размышлением, композиция превращена в большую многокуплетную композицию, усложненную вариационным развитием тематического материала, его структуры и изложения. В целом произведение представляет собой песню, сочетающую стиль западного вальса с китайским национальным стилем. Он использовал технику письма, сочетающую традиционные китайские и западные техники композиции, чтобы эффективно изобразить творческий замысел.

Пример 3. «Весенний балет» (автор текста: Ван Лэй, композитор: Ху Тинцзян).

Данное произведение является прекрасным воплощением стремления композитора, к сохранению национальных традиций. Оно сочетает в себе элементы национальной музыки с западными композиторскими техниками. Хотя в творческих приемах повторного воспроизведения темы не так много прорывов и инноваций, гениального оформления

¹ Художественная песня — это особый жанр лирической песни, который расцвёл в Европе в конце XVIII — начале XIX веков. Классическая художественная песня представляет собой вокальную композицию для одного голоса с фортепиано. Очень часто она является музыкальным оформлением какого-нибудь стихотворения [13].

каждой части достаточно, чтобы продемонстрировать понимание Ху Тинцзяном национальной культуры.

Таким образом, отражение национальных традиций усматривается в использовании композиторами в своих вокальных произведениях китайской поэзии, интонационных свойств народной музыки, пентатонического звукоряда, манеры пения и имитации темброво-интонационных особенностей традиционных инструментов. Несмотря на стремление к новаторству, обновлению музыки и её приближения к стандартам мировой, они не отказались от национальных традиций своей страны, что позволяет не только сохранить их китайской нации, но и прокладывать им новый путь развития.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анализ колоратурных песен Лю Айчжэня и Ху Тинцзяна. Пекин: популярная литература и искусство, 2012. – 320 с.
2. Чэнь Циган. Современная музыка, или идти своим путем // Народная музыка. Пекин, 2019. – № 11. – С. 194-203.
3. Ли Ян. Национальные традиции в вокальной музыке современных композиторов Китая // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2. Филология и искусствоведение. – 2020. – № 1 (252). – С. 174-179.
4. Сюй, Ш. Основные этапы исторического развития современной китайской музыки / Ш. Сюй. – Наньхай: Изд-во Хайнань, 1997. – 278 с.
5. Ван Юйхэ. История новой современной музыки в Китае / на китайском языке. – Пекин, 1984. – 158 с.
6. Цзюй Цихун. Творчество в размышлениях и спорах – мой путь к изучению истории современной китайской музыки / на китайском языке. – Пекин, 2021. – 460 с.
7. Тянь Кэвэнь. О развитии Хуан Цзы идеала национальной музыки // Хуан Чжун. 1988. – № 8. – С. 21-33.
8. Эдлин Л. З. История китайской литературы в трудах академика В. М. Алексеева / Л. З. Эдлин // Китайская литература: избр. тр. / В. М. Алексеев. – М., 1978. – С. 6-28.
9. Лу Шэнсинь Подходы китайских композиторов Хуан Цзы и Хэ Лутина к проблеме синтеза западной и китайской музыкальных традиций // Манускрипт. – 2021. – №3. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/podhody-kitayskih-kompozitorov-huan-tszy-i-he-lutina-k-probleme-sinteza-zapadnoy-i-kitayskoj-muzykalnyh-traditsiy> (дата обращения: 04.04.2024).
10. Лю Цзинь. Китайская национальная опера: 1920-1980 годы // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. Сер.: Искусствоведение. – 2019. – С. 277-285.
11. Цао Шули. Истоки жанрового разнообразия камерно-вокальной музыки в Китае // Искусство и культура. – 2021. – № 3 (6). – С. 41-46.
12. Фэн Г. Анализ китайской музыки XX века. Пекин: Изд-во Китайского общества культуры и литературы, 1999. – 322 с.
13. Ду Пэн Состояние и развитие художественной песни в современной китайской культуре // Вестник МГУКИ. – 2023. – №2 (112). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sostoyanie-i-razvitie-hudozhestvennoy-pesni-v-sovremennoy-kitayskoj-kulture> (дата обращения: 04.04.2024).

REFERENCES

1. Analysis of coloratura songs by Liu Aizhen and Hu Tingjiang. Beijing: Popular Literature and Art, 2012. - 320 p.

2. Chen Qigang. Modern music, or go your own way // Folk music. Beijing, 2019. No. 11. - Pp. 194-203.
3. Li Yang. National traditions in the vocal music of modern Chinese composers // Bulletin of Adyghe State University. Series 2. Philology and art criticism. 2020. No. 1 (252). - Pp. 174-179.
4. Xu, Sh. The main stages of the historical development of modern Chinese music / Sh. Xu. Nanhai: Hainan Publishing House, 1997. - 278 p.
5. Wang Yuhe. History of new modern music in China / in Chinese. Beijing, 1984. - 158 p.
6. Ju Qihong. Creativity in Reflections and Debates - My Path to Studying the History of Modern Chinese Music / in Chinese. Beijing, 2021. - 460 p.
7. Tian Kewen. On Huang Zi's Development of the Ideal of National Music // Huang Zhong. 1988. No. 8. - Pp. 21-33.
8. Edlin L. Z. History of Chinese Literature in the Works of Academician V. M. Alekseev / L. Z. Edlin // Chinese Literature: Selected Works / V. M. Alekseev. - Moscow, 1978. - Pp. 6-28.
9. Lu Shengxin Approaches of Chinese Composers Huang Zi and He Luting to the Problem of Synthesis of Western and Chinese Musical Traditions // Manuscript. 2021. No. 3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/podhody-kitayskih-kompozitorov-huan-tszy-i-he-lutina-k-probleme-sinteza-zapadnoy-i-kitayskoy-muzykalnyh-traditsiy> (date of access: 04.04.2024).
10. Liu Jin. Chinese National Opera: 1920-1980s // Bulletin of the Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen. Series: Art Criticism. 2019. - Pp. 277-285.
11. Cao Shuli. The Origins of Genre Diversity of Chamber Vocal Music in China // Art and Culture. 2021. No. 3 (6). - Pp. 41-46.
12. Feng G. Analysis of Chinese Music of the Twentieth Century. Beijing: Publishing House of the Chinese Society of Culture and Literature, 1999. - 322 p.
13. Du Peng The State and Development of Artistic Song in Modern Chinese Culture // Bulletin of MGUKI. 2023. No. 2 (112). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sostoyanie-i-razvitie-hudozhestvennoy-pesni-v-sovremennoy-kitayskoy-kulture> (date of access: 04.04.2024).

Чупахин Сергей Анатольевич

доцент кафедры музыкального искусства факультета культуры и искусств
ФГАОУ ВО «Омский государственный университет им. Ф.М. Достоевского»
e-mail: tat.chupaxina@yandex.ru

Chupakhin Sergey A.

Associate Professor of the Department of Musical Arts, Faculty of Culture and Arts
Omsk State University named after F.M. Dostoevsky

АУТЕНТИЧНЫЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР ВЛАДИСЛАВА ЗОЛОТАРЁВА

Аннотация. В статье рассматривается творчество отечественного композитора XX века В.А. Золотарёва – основоположника оригинального репертуара для многотембрового готово-выборного баяна. Без оригинальных сочинений В.А. Золотарёва для баяна, современное баянно-аккордеонное исполнительство лишилось бы многих ярких и самобытных камерных произведений. Баянисты всего мира не смогли бы испытать свое мастерство на новом, трудном, но глубоком композиторском материале, потеряв возможность совершенствоваться в техническом и художественном отношении, повышать свое исполнительское мастерство. **Актуальность избранной темы** связана с осмыслением новаторства композитора, которое является основой его аутентичного художественного мира. **Цель исследования** – научное осмысление творческого наследия для баяна Вл. Золотарёва, которое, на сегодняшний день, не получило должного изучения в отечественном музыкознании. Отмечено, что философские взгляды художника на искусство отличаются ярким своеобразием и научным подходом к изучению философии и мировой культуры. Доказано, что музыкальная философия Вл. Золотарёва глубоко антропологична, она обращена к человеку. В статье раскрывается тесная связь художника с культурным контекстом исторической эпохи. В процессе рассмотрения музыкальной исполнительской культуры XX века, был описан ряд основных направлений, стилей и присущие им характеристики, оказавшие колоссальное влияние на творческие изыскания композитора. Проанализировано влияние многих культурных «пластов» на вкусовые пристрастия композитора. Кратко его стиль можно описать как уникальное выражение характерных для русской культуры взглядов и психологических особенностей. **Объектом исследования** является изучение творческого метода Вл. Золотарёва. В данном исследовании были прослежены основные черты композиторского стиля Вл. Золотарёва. **Предметом исследования** являются художественные образы, музыкальные средства, композиционные и драматургические решения в камерно-академической музыке Вл. Золотарёва. **Методология исследования** заключается в анализе художественного мышления Вл. Золотарёва – одного из основоположников оригинальной музыки для мехо-духовых гармоник с использованием герменевтического, интерпретативного и интертекстуального подходов. Отмечено, что в музыке Вл. Золотарёва прослеживаются черты необарокко, символизма, авангарда, полистилистики, неоромантизма, неоклассики, неофольклоризма, модернизма, постмодернизма и минимализма. **В результате исследования** выявлена необходимость глубокого анализа камерно-концертных произведений композитора для баяна. В заключении говорится о важном вкладе композитора Вл. Золотарёва в «золотую» антологию оригинальной музыки для баяна в России прошлого столетия.

Ключевые слова: баянный мир, стилистическая направленность, типология музыкальной картины художника, музыкальный язык.

THE AUTHENTIC ARTISTIC WORLD OF VLADISLAV ZOLOTAREV

Annotation. The article examines the work of the Russian composer of the twentieth century V.A. Zolotarev, the founder of the original repertoire for the multi-timbre ready-made accordion. Without V.A. Zolotarev's original compositions for the accordion, modern accordion and accordion performance would have lost many bright and original chamber works. Bayanists all over the world would not be able to test their skills on new, difficult, but deep compositional material, having lost the opportunity to improve technically and artistically, to improve their performing skills. **The relevance of the chosen topic** is connected with the comprehension of the composer's innovation, which is the basis of his authentic artistic world. **The purpose of the study** is a scientific understanding of the creative heritage for the accordion of V. Zolotarev, which, to date, has not received proper study in Russian musicology. It is noted that the artist's philosophical views on art are distinguished by their vivid originality and scientific approach to the study of philosophy and world culture. It is proved that the musical philosophy of V. Zolotarev is deeply anthropological, it is addressed to man. The article reveals the close connection of the artist with the cultural context of the historical epoch. In the process of reviewing the musical performing culture of the twentieth century, a number of main directions, styles and their inherent characteristics were described, which had a tremendous impact on the creative research of the composer. The influence of many cultural "layers" on the taste preferences of the composer is analyzed. Briefly, his style can be described as a unique expression of views and psychological characteristics characteristic of Russian culture. **The object of the research is the study** of the creative method of V. Zolotarev. In this study, the main features of V. Zolotarev's compositional style were traced. **The subject of the research** is artistic images, musical means, compositional and dramatic solutions in chamber and academic music of V. Zolotarev. **The methodology of the research** consists in the analysis of the artistic thinking of V. Zolotarev, one of the founders of original music for mechanical and wind harmonics using hermeneutical, interpretative and intertextual approaches. It is noted that the music of V. Zolotarev traces the features of neo-Baroque, symbolism, avant-garde, polystylistics, neo-romanticism, neoclassicism, neo-folklore, modernism, postmodernism and minimalism. **As a result of the research**, the need for an in-depth analysis of the composer's chamber and concert works for the accordion was revealed. In conclusion, it is said about the important contribution of composer V. Zolotarev to the "golden" anthology of original music for accordion in Russia of the last century.

Keywords: accordion world, stylistic orientation, typology of the artist's musical painting, musical language.

Владислав Андреевич Золотарёв (1942-1945) – отечественный композитор, один из самых крупнейших, неординарных, самобытных художников XX столетия, писавший музыку для баяна. Он автор симфонических, вокальных, хоровых и инструментальных произведений являет собой интересную человеческую индивидуальность. В характере художника замечательна тяга к поэтическим метафорам, к философским обобщениям. В его рассуждениях мы находим много глубины, проникновенной веры в справедливость, много тревожных, упрямых, но всегда просветленных мыслей о цели жизни, смысл которой композитору раскрывается в непрерывной борьбе, подчас с самим собой. Но ведь во всем этом и есть сила художника.

Имя В.В. Золотарёва хорошо известно баянному миру не только в нашей стране, но и за рубежом. София Губайдулина называла его: «Пронзительным звуковым жестом, который остается навсегда в нашей жизни...» [6].

Жизненный путь Золотарёва был недолгим, но необычайно плодотворным. Его перу принадлежит множество камерно-инструментальных произведений, но наиболее известными и популярными стали произведениями для баяна. Не получив должного

профессионального музыкального образования, он все же проявил себя во многих музыкальных стилях. По мнению отечественного баяниста, Народного артиста РФ Фридриха Липса: «Именно начиная с творчества Вл. Золотарёва, баян как бы приподнялся над сугубо «баянной музыкой» и смело вошел в мир камерно-академического искусства» [3].

Его композиции звучат в репертуаре многих исполнителей национальных конкурсов, таких как UNAF («Национальный союз французских композиторов»), APH («Ассоциация профессоров Хонера»), и ACF («Клуб аккордеонистов Франции»). А также в программах участников Международных конкурсов, таких как: «Клингенталь» в Германии, «Кастельфидардо» в Италии, а также в «Trophee Mondiale» («Мировой трофей»), «Coupe Mondiale» («Кубок Мондиала») Международной конфедерации аккордеонистов (CIA). Весь мир гармонике отдает ему должное за вклад в развитие репертуара для баяна и аккордеона. Его сочинения требуют от исполнителя, прежде всего, яркую музыкальность и выразительность, техническую виртуозность.

В творчестве Владислава Золотарёва органично соединились особенности народной песенной культуры с новейшими тенденциями, западноевропейскими музыкальными формами и принципами развития материала. Исследователями обычно более всего выделяются и подчеркиваются национальные, русские черты его творчества. Это неудивительно – именно с Золотарёвым связывается начало процесса восхождения отечественной баянной музыки на европейский уровень и включение в мировую музыкальную палитру ярких и своеобразных красок русской мысли. С одной стороны, вхождение отечественной баянной музыки в европейский контекст и создание произведений, в которых нет ничего подражательного, невозможно без овладения принципами и формами европейского музыкального мышления XX столетия. С другой стороны, именно на фоне общеевропейского, универсального ярко выделилось национальное своеобразие русского композитора. Это наводит нас на мысль об очень интересных принципах взаимодействия в его творчестве национального и интернационального начала. Именно поэтому музыка Золотарёва – представителя русской национальной культуры – сопоставима с музыкой общеевропейской, тем самым дала возможность представителям мехо-духовых гармоник, слушателям из разных стран и культур адекватно принять и прочесть ее, выводя из области колоритной, экзотической, но мало понятной с первого взгляда.

Основной целью нашего дискурса является выявление взглядов Владислава Золотарёва на искусство, эстетику и творчество, их соотношение с идеями отечественных мыслителей о национальном мироощущении, менталитете и эмоционально-волевом состоянии русского народа.

А.С. Малкуш отмечает: «Яркое претворение национальных качеств в музыке данного автора обусловлено свойствами его личности, в которых преломляется ряд характерных черт русской нации. Они получили глубокое осмысление в трудах отечественных писателей, философов, ученых-гуманитариев XIX-XX столетий и определены как «сердечная созерцательность» или «вечная женственность»; «всемирность», «всеотзывчивость»; «поляризованность» или «антиномичность»; «максимализм» [9].

Разнообразие культурных процессов XX века во многом интерпретируется композитором через призму эволюции художественных стилей. Стиль, выступающий как эстетическая категория и система языковых норм, отражает особенности мировосприятия и художественного мышления автора, именно ему отведена роль «представлять» эпоху. «Формирование основных направлений в музыке XX века связано, в первую очередь, с индивидуализацией композиционных техник как фактором индивидуализации стилей.

Поколение композиторов, начавших творческий путь в 1950-е годы, как и предшествовавшее им поколение 1920-х, стояло перед дилеммой классического / радикального – проблемой выбора между продолжением традиций и их ниспровержением» [1].

Следствием данной тенденции явились неофольклоризм, неоклассицизм, неоромантизм и другие разновидности *нео-* и *пост-*, приоритетность установки на новизну утвердил музыкальный авангард. «Однако уже с конца 1960-х большинство агрессивно настроенных радикалов отказалось от идеи перманентного новаторства и перешло на путь синтеза техник, жанров, форм высказывания в границах авторского стиля, реализуя общий вектор искусства XX века от плюрализма – к синтезу» [11].

К этой стилевой эпохе и композиторской плеяде относится наш композитор и исполнитель-баянист Владислав Золотарёв. Рассматривая основные этапы эволюции технико-стилевых систем XX века с позиции эстетических критериев, выделим модерн, постмодерн в его музыкальной философии. В противовес авангарду, манифестирующему разрыв исторических связей, модерн и постмодерн нацелены на диалог с традицией – драматургия взаимоотношений и взаимовлияний этих тенденций выстраивает парадигму всех стилевых перипетий XX века. Именно эти тенденции наиболее близки были Вл. Золотарёву.

Неофольклоризм как преломление народных мелодий через систему современных средств выразительности проявляется у Золотарёва в Детской сюите №1; Детской сюите №2; Детской сюите №5; Детской сюите №6; Сонате №3; Камерной сюите; Партите №1 для баяна; «Испаниаде».

В основе гармонического языка композитора, – отмечает Ф.Р. Липс, – лежит большой мажорный септаккорд. Есть основания говорить о том, что, музыка Вл. Золотарёва в какой-то степени произросла из большого мажорного септаккорда... Из наиболее характерных ладогармонических особенностей следует отметить использование композитором гаммы «тон-полутон» [7, с. 105].

Сонорные гармонические средства являются важнейшей частью музыкального языка баянных опусов Вл. Золотарёва [10]. Много примеров мы находим в камерных произведениях, где используется система кластеров, сонорных эффектов, игра мехом (разжим – сжим), глиссандирующие кластеры, глиссандирующие пассажи, тремоло мехом: Детской сюите №1 («Скоморохи при дворе», «Машенькины вздохи», «Шут на гармошке играет», «Марш солдатиков»); Детской сюите №2 («Пробуждение»); Детской сюите №3 (часть вторая); Детская сюита №4 («Размышление», «Волшебная шкатулка»); Детской сюите №6 («Зимнее утро», «Волынка», «Тарарушки»).

В пьесе «Ферапонтов монастырь» художник использует элементы сонорики, которые мы находим в первых тактах сочинения, а также в заключительном аккорде. Здесь с целью имитации звучания колокола – как символа Древней Руси, композитор прибегает к использованию сонорной гармонии, трактуя группу звуков как единый звуковой комплекс.

Одним из важнейших творческих методов в музыке Вл. Золотарёва стала додекафония. Из письма Ю. Ястребову он рассуждает: «Я не космополит, но и не славянофил. Эти годы я искал претворение системы Шёнберга в русской музыке (быть может, одновременно со Щедриным и Денисовым) и, наконец (как бы не обмануться!) я напал на верный след!! – я, используя двенадцать звуков, не гнушаюсь со стариной и пока малоизученной русской подголосочной полифонией» (Москва, 23 июля 1971) [2, с. 18] В тоже время художник предостерегает нас не полностью следовать за Шёнбергом, а искать свой индивидуальный путь развития в баянном мире, в силу наших национально-природных особенностей.

«Додекафонная техника, – отмечает В.В. Сорокин, – широко используется Вл. Золотарёвым в Сонате №3 для баяна (1971). Первая часть сонаты написана в форме нове главной партии лежит первая двенадцатизвучная серия –

Сразу после первого проведения серии звучит ее инверсия и ракоход, заканчивающийся на основном звуке – *cis*» [10]. Из письма А. Нагаеву, где мы четко прослеживаем творческие позиции композитора: «...писать музыку без тактовых черт – это не новость. Этой эпидемией переболело много композиторов, и таких как я. Главное в музыке не современный язык и тактовые черты, а символы звуковых образов, которые несут какую-то большую мысль, а оформить эту мысль необходимо так, как подсказывает она

Из выше сказанного можно сделать вывод о том, что он продолжает одну из тенденций модернизма, исповедующую синтез искусств, новые, нетрадиционные формы и приемы, принцип использования современных материалов и конструкций, Он не декларирует отказ от наследия западноевропейской традиции, а стремится к ее модернизации и совершенствованию, перерождению в новые стили и течения.

В то же время: «...система художественных образов, – как подчеркивает А.С. Малкуш, – музыкальные выразительные средства, особенности композиционных и драматургических решений в сочинениях для баяна Вл. Золотарёва, соотнесенные с характерными личностными качествами композитора обладают ярко выраженным национальным своеобразием. Таким образом, авторский стиль Золотарёва интерпретируется как индивидуальное проявление типичных для русского типа мировоззренческих и психологических свойств, определяющее все параметры музыкального интонирования и особенности становления музыкальной формы [9].

Оригинальные и самобытные стилевые решения композитора проявились благодаря возрождению многих интонационных ритмических, структурных закономерностей, претворению моделей первичных жанров – воспроизводящих жанрово-стилистические модели русского наигрыша, русской народной лирической песни, тропари (небольшое однострофное пение в честь святого или праздничного события), гимны (хвалебная песнь), стихиры (музыкально-поэтическая импровизация на библейский сюжет), причитания (причеты, плачи, один из наиболее архаичных и устойчивых жанров традиционной устной музыкально-поэтической русской культуры). Или же западноевропейских жанров – вальса и марша, хора (моноподическое богослужбное пение католиков), испанских танцев – малагеньи (стиль фламенко) и сегидильи (народный испанский песня-танец кастильского происхождения).

Таким образом, художественный мир Золотарёва существенно обогатился сознанием поливариантности, культурным политрадиционализмом, что ускорило продвижение его новаторских начинаний в оригинальной музыке и способствовало интернационализации музыки для баяна. Характерную жанровую модель наигрыша мы находим в пьесах камерного плана: «Скоморохи при дворе» и «Шут на гармонике играет» из Детской сюиты № 1; «Танец матрешек» из Детской сюиты № 2; «Волынка», «Тарарушки» из Детской сюиты № 6.

При ближайшем рассмотрении оказывается, что музыка его представляет собой сплав, состоящий из элементов, которые, если рассматривать их изолированно, могут показаться разнородными, но переплавленные сильным композиторским темпераментом, они превращаются в монолит настолько прочный, что могут стать в последствии одним из элементов стиля какого-нибудь композитора. Склад ума художника, его манера мыслить очень напоминают афористичность русской культуры. Отсюда лаконизм и четкость мелодического рисунка, его музыкальных тезисов. Поэтому так естественно проявление и растворение русских интонаций в потоке его музыки. Богатые тембровые краски превращаются в равноправные по отношению к интонированию и ритмике средствам

выразительности – в «строительный материал». Полифония, являющаяся в обычном представлении антитезой импрессионизма и неоромантизма, со временем занимает все более значительное место в музыке Золотарёва, не вытесняя, однако, а скорее оттеняя ее красочность. Постоянно вся ткань полифонизируется, гармония «расплавляется».

Исследуя взаимодействие различных жанровых моделей в музыке Вл. Золотарёва, мы наблюдаем: объединение элементов различных жанров и стилей, возникновение новых форм. И благодаря интеграции нескольких моделей жанров, «...образуются различные формы жанрового синтеза: жанровая изобразительность, жанровая диффузия, жанровая полифония, жанровая модуляция, жанровое отклонение...» [9]. Такие композиторские изыски мы встречаем в «Испаниаде»; Детской сюите №5 («Восточной мелодии и танце»); Сонате №2 для баяна; Детской сюите № 6; Рондо-каприччиозо для трио баянов; Сонате №3 для баяна.

Нельзя не согласиться с утверждениями А.С. Малкуш в той части, что «...характерными признаками тематического материала композитора является: опора на жанр русской лирической песни, минорная ладовая окраска, диатоничность, преобладание нисходящих (начинающихся нередко с вершины-источника) фраз и мотивов, наличие типичных для русского мелоса интонаций трихорда в кварте и квинте, а также опевания и заполнения квинтового остова. В ряде случаев песенная природа тематизма обусловила образование вариантной формы, а также проникновение принципа вариантного развития тематического материала в иные формы» [9]. Использование художником подлинно цитирования мы встречаем в рамках игровой логики написания музыкальных текстов: Детской сюиты №1 («Скоморохи при дворе», «Шут на гармошке играет», «Диковинка из Дюссельдорфа», «Машенькины вздохи»); Сонате №2 (средний эпизод III-ей части). Связь с фольклором у него в основном косвенная, опосредованная. Следует отметить, что типичными образами русских сказок навеяна тематика Детских сюит для баяна.

Многие исследователи творчества Золотарёва отмечают, что музыка его программная. Основа музыкального письма – мелодия, прекрасная, песенная, целомудренная, всегда живая и человеческая. Но есть группа заимствованных тем у художника, которые связаны напрямую с западноевропейской традицией. Например, это средневековая тема «Dies irae» – тема смерти, тема гнева, которая проходит в момент кульминации в Сонате №3, создавая предельный эффект трагизма, а также в Рондо-каприччиозо для трёх баянов; в I-ой части Партиты №1 для баяна слышится явный намек темы из V-ой части Второй симфонии Г. Малера; демонстрируется прямая цитата А. Шёнберга из струнного секстета «Просветлённая ночь», которую мы замечаем в коде драматического финала Сонаты № 3 для баяна и т.д.

В музыкальном наследии композитора намечен стилистический диалог художественных культур и музыкально-профессиональных традиций, столь характерный для композиторского письма С. Губайдулиной и А. Шнитке. Таким образом, в процессе диалога, формируется часть комплекса нового, глоболизованного музыкального искусства.

Его Концерт №1 для баяна и оркестра (1968); Партита для баяна в 4-х частях (1968); «Поэма для альты и оркестра» (1969); Квартет №1 для 2 скрипок, альты и виолончели (1970); Трио для флейты, домры и баяна (1971); «Апокалипсис» для ф-но (1971); Рондо-каприччиозо для трех баянов (1971); Концертная симфония №1 для баяна и симфонического оркестра (1972); Концертная симфония №2 для баяна и симфонического оркестра (1973); Сонаты для баяна №1,2,3 (1970-1972); Соната для виолончели и фортепиано (1970); Концертная симфония №3 для баяна (1975) имеют все признаки традиционной сонаты-поэмы, что делает эти сочинения репрезентантами итогов

культурной глобализации с ее постоянной диалоговой устремленностью и изменчивостью.

Творчеству Золотарёва свойственны специфическая ментальная проекция, многосоставной комплекс представлений, охватывающих широкий круг феноменов материальной и духовной жизни, что так же характеризует его принадлежность к эпохе Постмодер (приведем для подтверждения наших слов музыкальные иллюстрации: Прелюдии для фор-но (1967); Камерная сюита №1 для баяна (1968); Соната для баяна №1 (1970); Соната для виолончели и фортепиано (1970); Соната для баяна №2 (1971), Соната для баяна №3 (1971); Пять композиций для баяна (1972); Десять пьес для аккордеона (1972); Траурная музыка (1974); В подражание Мусоргскому (1974); «Испаниада» для баяна (1974); Полифоническая тетрадь «24 медитации для баяна» (1974); Соната №4 «Ricerca» (1975 незаконченная)).

В музыкальных опусах Вл. Золотарёва происходит кристаллизация эстетики постмодерна, начавшегося с конца 1960-х, в ситуации, когда ресурсы радикальных новаций оказываются значительно исчерпанными, а коммуникативные связи музыки и слушателя – в большей мере утраченными.

Индивидуальность его постмодернистской концепции зиждется на сложной системе связей, различных компонентов музыкальных стилей, реализуемой открыто, на уровне музыкальной лексики, в явлениях «новой простоты» и «декларации» используются им как коммуникативные инструменты на структурном уровне композиций. Сочетание в одном произведении для баяна языковых закономерностей современной и стилизованной эпохи или культуры, а также ассимиляция языковых элементов различных стилистических систем, приводит к симбиотическому типу полистилистики (например, Соната № 3 для баяна, Паритита №1 для баяна). Сущность такого явления заключается в новом отношении современного композитора к историческому материалу. При создании любого музыкального произведения композитор ощущает некую историческую дистанцию, в отличие, скажем, от позиции авторов, живших в прошлые времена, которые имели свою культурную среду, свою типологию картины мира, своеобразие и свою интонацию в музыкальном мире.

Своеобразная образно-содержательная сфера произведений Вл. Золотарёва, отразила субъективное духовное мировоззрение художника, обусловила уникальную жанрово-драматическую специфику новых опусов, которая реализуется через индивидуально творимые пластичные формы: одночастные и крупные циклические.

Композиция его произведений своеобразна. Он никогда не пользуется готовыми, проверенными схемами, которые слушатель может предугадать и, следовательно, потерять интерес к «сюжету». Стимулом его сочинений является тематический материал, а не абстрактная схема, которую нужно заполнить звуками. Форма мастерски лепится в процессе сочинения, замечательная интуиция подсказывает нужные пропорции, находит четко моменты кульминаций. Создается порой впечатление, что произведение рождается на наших глазах. Основные художественные идеи музыканта с уникальным талантом передаются в его музыкальной философии, которая определяет его путь в искусстве и методы творчества (например, «Вечерня кантата» для хора a capella в 5-ти частях, «Пять эскизов» для фортепиано, Концертная симфония №2 для баяна и симфонического оркестра).

Золотарёв в своих дневниках высказывается о композиторском творчестве следующим образом: «Важно всегда чувствовать в себе исключительность, неповторимость, чувствовать то, что без вас люди будут жить иначе. Сознание вашей исключительности поможет вам оценить себя, свои творческие потенции. Вы станете, хотите этого или нет, служить не себе, а людям». И далее: «Чтобы понять, принять мою

музыку, чтобы влюбиться в нее, надо войти в ситуацию моей жизни, всего ее образа, со всем ее окружением, ибо принятие и есть истинное понятие любого композитора. Будь то Бах, Моцарт, Бетховен или Шёнберг, Берг, Веберн» (Смела, 27 января 1972г.) [2].

Музыкальное наследие Вл. Золотарёва фактически уже полноправно вошло в современное мировое культурное пространство, характерные черты которого: в парадоксальном соединении несоединимого, в видимом хаосе индивидуальных направлений, практик и стилей, во взаимообусловленности, в динамике взаимодействий и противодействий. Композитор, наряду с другими современными авторами – А. Нагаевым, С. Беринским, Э. Денисовым, В. Зубицким, С. Губайдулиной, А. Шнитке, К. Волоковым, А. Кусяковым, А. Журбиным, Ю. Шамо, в конечном счёте, сформировал культурную «повестку дня» в музыке для баяна и аккордеона конца XX – начала XXI веков.

Так в философском мировосприятии художника органично сочетаются философские идеи К. Маркса, Ф. Энгельса, П.А. Гольбаха, Л. Фейербаха, Г.В.Ф. Гегеля, А. Бебеля, Д. Дидро, Ф.В.Й. Шеллинга. Философские идеи формируются у него в процессе размышлений и рассуждений о музыкальном искусстве, под влиянием прочитанного, но не являются основной целью его мыслительного процесса.

В сфере внимания Золотарёва были не только сочинение музыки И.С. Баха, Дж. Фрескобальди, В.А. Моцарта, П.И. Чайковского, М.П. Мусоргского, Р. Вагнера, Ф. Шопена, Р. Шумана, И.Ф. Стравинского, А. Шёнберга, Г. Малера, А. Веберна, А. Берга, Р. Шедрина, Э. Денисова, С. Губайдулиной, но и теория музыки, история, литература, нравственность. С особым упоением он обращался к поэзии Д.Г. Байрона, романам Ф.М. Достоевского, Д. Лондона, Т. Манна, произведениям М. Горького, поэзии В.В. Маяковского. Не проходил он мимо книг, связанных с описанием жизни известных деятелей мировой культуры: П. Пикассо, Л. Арагоне, Ф. Леже.

Его пыливый, ищущий ум и нравственная чистота позволяли ему видеть мир на более высоком уровне, который не доступен простому обывателю. Он обладал способностью мыслить, раздвигая рамки времени не только в прошлое, но и в будущее. Ему был присущ дар предвидения, предслышания, предощущения, способность воспринимать скрытые параллельные миры и реальности.

Особенности драматургии и композиционных решений композитора напрямую связаны с индивидуальным стилем. Все произведения циклической формы (сонаты, концерты, партиты), написанные для solo баяна или же в сопровождении, для расширенного инструментального состава, изобилуют неким сходством – почти всегда образно-интонационная сфера выводит нас на драматическую триаду: наличный мир – божественное – внутренний мир личности. Наличное бытие Золотарёв трактует в своей музыкальной рефлексии как разрешение противоречия чистого бытия и ничто, которое и есть уже определенное бытие. «Также наличное бытие можно определить как наличие (присутствие здесь и сейчас) некой «смеси» из бытия и небытия» [4].

Царство внешнего мира чуждо личности – это художественное воплощение враждебной действительности, которая ее окружает. Яркие знаки «схождения ума в сердце» художника – это возвышенная реальность, представленная в его музыке. Божественная гармония выявляется устойчивым световым комплексом (например, «Вечерняя кантата» для хора а capella в 5-ти частях, «Музыкальное приношение» для виолончели solo). Порой его произведения выражают интроспекцию (метод психологического наблюдения собственных психологических процессов или глубокая медитация), макабристические образы (чудовищные, мрачные) подсознания личности, а иногда ясные, психологические портреты «лирических героев», наполненных надеждой, светом и духовным прояснением. В подтверждение сказанному, приведем музыкальную иллюстрацию: «Meditation's» (1974).

«В произведениях крупной формы наличествует определенная нравственная идея, заложенная композитором – «Камерная сюита для баяна», Партита №1 для баяна; Вторая и Третья сонаты для баяна; Симфония «Апокалипсис» для баяна, струнных и ударных инструментов, а разрешение драматического конфликта происходит путем растворения единичного, частого во всеобщем: чувства в безудержной страсти – в разуме, разрушительной силы активного действия – в ясной и совершенной красоте человека и идеального мира» [12].

Таким образом, мы пришли к выводу, что в своих произведениях Владислав Золотарёв проявляется как поэт, наблюдатель, психолог и мыслитель. В его творчестве отражены три основные образные сферы: Наличный мир – Личность – Божественное. Его антропологическая философия нацелена на внутренний мир человека и это получило широкое и многостороннее отображение в сочинениях. Свойственная ему сердечная созерцательность привела к преобладанию в музыке состояний тихой грусти, глубокой погруженности в мир грез и светлых печалей, философской рефлексии.

Лымарь Елена – сокурсница композитора по Магаданскому музыкальному училищу пишет: «Действительно, семантически устойчивые сферы трагического и жизнеутверждающего прослеживаются в музыке, стихах и прозе, живописи Владислава Золотарёва. Все его произведения пронизаны чередованием трагизма и жизнеутверждения» [5].

По мнению многих корифеев баянного искусства: «Его главное дело жизни – это прорыв, революция в области музыки для баяна – приносит и будет приносить плоды многие поколения» [2].

«Он существенно увеличил диапазон образно-интонационных сфер и разнообразие жанровых направлений произведений для многотембрового баяна, внедрил множество новых техник исполнения и определил семантическое значение для каждого регистра инструмента. Эти художественные успехи Золотарёва способствовали тому, чтобы баян стал сопоставим с академическими инструментами, и сейчас активно используется в этом качестве современными композиторами» [5].

Он явился достойным продолжателем творческого метода М.П. Мусоргского и С.С. Прокофьева в изображении портретных характеристик. Произведениям Золотарёва свойственна театральность, как и его предшественникам русской школы. Умение мыслить и творить категориями театра, видеть внутренним зрением сценки, ощущать их динамику, жить их реалиями – качество очень важное для современного художника. Каждый раз, рождая свои образы, композитор проявлял свою тягу к театру. От этого его музыка правдива, всегда естественна, хорошо воспринимается аудиторией.

Полифонизация музыкальной ткани, напевные, лиричные мелодии указывают нам на почвенность, прочную связь с русским народным мелосом, и это роднит его с творчеством М.И. Глинки, П.И. Чайковского и С.В. Рахманинова, Г.В. Свиридова. Музыка Золотарёва всегда понятна, ибо опирается на народные интонации, легко покоряя человеческие сердца.

Когда мы сталкиваемся в музыке композитора с чувством одиночества, огромным разрывом внешнего мира и внутреннего мира личности, где явствуют неразрешенные противоречия, мы замечаем параллели с художественными концепциями М.П. Мусоргского, П.И. Чайковского, Д.Д. Шостаковича, Ф.М. Достоевского, А.И. Куприна.

Композитор считал, что в любом произведении искусства всегда отражается личность автора произведения, черты его национального стиля, отпечаток и влияние различных культур, которые он в себя впитывает, черты того времени, в котором он живёт и творит.

Итак, творчество В.А. Золотарёва отличается особой оригинальностью. Его музыка ни на какую другую не похожа – ни по языку, ни по манере письма. При всей сложности его произведений, а они действительно трудны для исполнения, музыка доходчива и исповедальна.

Его музыка корнями связана с народным искусством, от этого она всегда кажется свежей, богатой и избыточной, поскольку питается народными родниками.

ЛИТЕРАТУРА

1. Высоцкая М., Григорьева Г. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну. – М.: Композитор, 2004. – 307с.
2. Владислав Золотарёв: Дневники, письма, литературное творчество/ Сост. И. Бокаев; Ред.-сост. В. Балык; Под общ.ред. Ф. Липса. – М.: Пробел-2000, 2001. – 820с.
3. Гатауллин А.А. Фридрих Робертович Липс: творческая деятельность и ее роль в развитии баянного искусства во второй половине XX – начала XXI века): автореф. дис. ...канд. искусствоведения: 17.00.02. – М., 2013. – 24с.
4. Г.В.Ф. Гегель. Наличное бытие вообще. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://kommunikadotru.wordpress.com> (дата обращения: 12.10.2024г.)
5. Григорьев А.Ф. Эволюция баянного исполнительства в исторической ретроспективе: от импровизации к академизации. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.researchgate.net/publication/351111111> (дата обращения: 12.10.2024г.)
6. Клаузе И. Владислав Андреевич Золотарёв. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://accordions.pro/enciklopediya/ispolniteli_i_kompozitory/vladislav-zolotaryov (дата обращения: 4. 10. 2024г.)
7. Липс Ф.Р. Кажется это было вчера... – М.: Музыка, 2008. – 336 с.
8. Лымарь Е. Творчество исполнителя и композитора Владислава Андреевича Золотарёва. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.researchgate.net/publication/351111111> (дата обращения: 12.10.2024г.)
9. Малкуш А.С. Претворение национальных особенностей в стиле Владислава Золотарёва (на примере сочинений для баяна): автореф. дис. ...канд. искусствоведения: 17.00.02-17. – Новосибирск, 2013. – 24 с.
10. Сорокин В.В. Современные композиторские техники в произведениях для баяна Владислава Золотарёва. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: HYPERLINK "https://infourok.ru/sovremennye-kompozitorskie-tehniki-v-proizvedeniyah-dlya-bayana" (дата обращения: 12.10.2024г.)
11. Драенов В.П. Неофольклоризм. «Новое фольклорное движение» в истории культуры. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.researchgate.net/publication/351111111> (дата обращения: 12.10.2024г.)
12. Чупахин С.А. Языковые элементы современного стиля отечественных композиторов создающих оригинальную музыку для баяна // «BULLETIN OF THE INTERNATIONAL CENTRE OF ART AND EDUCATION» (Искусство и Образование №2) – М., 2024г. – №2. – 266с. – С.20-26. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://rucont.ru/efd/877026> (дата обращения: 12.10 2024г.).

REFERENCES

1. Vysotskaya M., Grigorieva G. Music of the twentieth century: from avant-garde to postmodern. – М.: Composer, 2004. – 307p.
2. Vladislav Zolotarev: Diaries, letters, literary creativity/ Comp. I. Bokaev; Ed.-comp. V. Balyk; Under the general editorship of F. Lips. – М.: Probel-2000, 2001. – 820p.
3. Gataullin A. A. Friedrich Robertovich Lips: creative activity and its role in the development of accordion art in the second half of the XX – early XXI centuries): author's abstract. dis. ...cand. Art criticism: 17.00.02. – М., 2013. – 24p.
4. G.V.F.Hegel. Existence in general. [electronic resource]. – Access mode: <https://kommunikadotru.wordpress.com> (date of application: 12.10.2024г.).
5. Grigoriev A.F. The evolution of accordion performance in historical retrospect: from improvisation to academization. [electronic resource]. – Access mode: <https://cyberleninka.ru/article/n/evolyutsiya-bayannogo-ispolnitelstva-v-istoricheskoy-retrospektive-ot-improvizatsii-k-akademizatsii/viewer> (date of application: 01.04.2024г.).
6. Clause I. Vladislav Andreevich Zolotarev. [electronic resource]. – Access mode: https://accordions.pro/enciklopediya/ispolniteli_i_kompozitory/vladislav-zolotaryov (date of application: 04.10. 2024).
7. Lips F.R. It seems it was yesterday... – Moscow: Music, 2008. – 336p.
8. Lyamar E. The work of the performer and composer Vladislav Andreevich Zolotarev. [electronic resource]. – Access mode: <https://magartkolledg.ru/index.php?newsid=403> (date of application: 12.10. 2024).
9. Malkush A.S. The implementation of national peculiarities in the style of Vladislav Zolotarev (on the example of compositions for accordion): author's abstract. dis. ...cand. art history: 17.00.02-17. – Novosibirsk, 2013. – 24p.
10. Sorokin V.V. Modern compositional techniques in works for bayan by Vladislav Zolotarev. [electronic resource]. – Access mode: <https://infourok.ru/sovremennye-kompozitorskie-tehniki-v-proizvedeniyah-dlya-bayana-vladislava-zolotaryova-5534245.html> (date of application: 10.10.2024). Fraenov V.P. Neofolklorism. "A new folklore movement in the history of Russian music". [electronic resource]. – Access mode: https://ozlib.com/1121023/iskusstvo/neofolklorizm_novoe_folklornoe_dvizhenie_istorii_otechestvennoy_muzyki (date of application: 11.10.2024).
11. https://ozlib.com/1121023/iskusstvo/neofolklorizm_novoe_folklornoe_dvizhenie_istorii_otechestvennoy_muzyki (date of application: 11.10.2024).
12. Chupakhin S.A. Linguistic elements of the modern style of Russian composers creating original music for the accordion // "BULLETIN OF THE INTERNATIONAL CENTRE OF ART AND EDUCATION" (Art and Education No. 2) – Moscow, 2024 – No.2. – 266с. – pp.20-26. [electronic resource]. – Access mode: <https://rucont.ru/efd/877026> (date of application: 12.10 2024г.).

ПЕДАГОГИКА ИСКУССТВА

Черняева Ирина Валерьевна

кандидат искусствоведения, доцент,
заведующий кафедрой искусств,
ведущий научный сотрудник

ФГБОУ ВО «Алтайский государственный университет»
e-mail: gurkina-22@mail.ru

Булгаева Галина Дмитриевна

кандидат искусствоведения, доцент, ведущий научный сотрудник
ФГБОУ ВО «Алтайский государственный университет»
e-mail: bulgaevagd@yandex.ru

Айхлер Наталья Александровна

старший преподаватель кафедры искусств,
научный сотрудник

ФГБОУ ВО «Алтайский государственный университет»
e-mail: zabrodina-nataliya@mail.ru

Chernyaeva Irina V.

candidate of art history, associate professor,
head of the arts department,
leading research fellow

Altai State University

Bulgaeva Galina D.

candidate of art history, associate professor, leading research fellow
Altai State University

Aichler Natalia A.

senior lecturer of the arts department,
research fellow

Altai State University

АНАЛИЗ ЖИВОПИСИ АЛТАЙСКИХ МАСТЕРОВ КАК ЭЛЕМЕНТ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА В ВУЗЕ: ОПЫТ ОПТИКО- ФИЗИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ¹

Аннотация. В данной статье рассматриваются технологические особенности творчества алтайских художников на примере произведений из собрания художественной галереи «Универсум» Алтайского государственного университета. С использованием оптико-физических методов проведен анализ работ алтайского художника Л.Р. Цесюлевича, что позволило выявить уникальные приемы и техники, применяемые мастером. Авторы статьи изучают два произведения, триптих «Народ — Богатырь», включая центральную часть «Бой» и левую часть «Дума». Исследование проводилось с применением микросъемки, макросъемки и в свете ультрафиолетовых лучей, что дало возможность углубленно проанализировать структуру красочных слоев и выявить

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского научного фонда в рамках научного проекта № 24-28-00692 «Технологические особенности произведений живописи XX века: комплексный анализ», <https://rscf.ru/project/24-28-00692/>

последовательность их нанесения. Важно отметить, что подобные исследования ранее не проводились для алтайских художников второй половины XX века. Результаты работы будут способствовать формированию базы данных, которая обеспечит решение ряда проблем, связанных с атрибуцией, реставрацией и хранением произведений живописи. Авторами отмечается актуальность и востребованность в образовательном процессе кафедры искусств АлтГУ научно-исследовательской лаборатории по экспертизе произведений изобразительного искусства. Статья подчеркивает значимость комплексного подхода к исследованию искусства и предлагает новые горизонты для изучения алтайской живописи, а также сохранения культурного наследия региона.

Ключевые слова: алтайские художники, живопись, технологии, галерея «Универсум», оптико-физические исследования, Л.Р. Цесюлевич, атрибуция, реставрация, культурное наследие.

ANALYSIS OF PAINTING BY ALTAI MASTERS AS AN ELEMENT OF THE EDUCATIONAL PROCESS IN A UNIVERSITY: EXPERIENCE OF OPTICAL-PHYSICAL RESEARCH

Abstract. This article examines the technological features of the creative work of Altai artists using examples from the collection of the "Universum" Art Gallery at Altai State University. Using optical-physical methods, an analysis of the works of Altai artist L.R. Tsyulyovich was conducted, revealing unique techniques and approaches employed by the master. The authors study two pieces from the triptych "The People — The Hero," including the central panel "Battle" and the left panel "Thought." The research was carried out using techniques such as microscopics, macroscopics, and ultraviolet methods, allowing for an in-depth analysis of the structure of paint layers and the identification of the sequence of their application. It is important to note that similar studies have not been conducted for Altai artists of the second half of the 20th century previously. The results of this work will contribute to the formation of a database that addresses various issues related to the attribution, restoration, and preservation of works of art. The authors emphasize the relevance and demand for a research laboratory on the expertise of visual art at the Department of Arts at Altai State University in the educational process. The article highlights the significance of a comprehensive approach to art research and proposes new horizons for the study of Altai painting and the preservation of the region's cultural heritage.

Keywords: Altai artists, painting, technologies, "Universum" Gallery, optical-physical research, L.R. Tsyulyovich, attribution, restoration, cultural heritage.

Научные изыскания современных ученых, апеллирующие к методам различных научных направлений, играют ключевую роль в искусствоведении. Для наиболее точного определения атрибуции памятников, их происхождения и физического состояния исследователи используют результаты физико-химических анализов произведений. Так, изучение живописных работ XX века с применением оптико-физических методов позволяет выявить не только технологические особенности создания произведений, но и последовательность нанесения красочных слоев, а также авторские методы, которые часто остаются неочевидными при традиционном подходе. Объективность и достоверность результатов, полученных с помощью данных методов, становятся основой для работы экспертов, искусствоведов и реставраторов. В работе над статьей были использованы источниковедческий метод, стилистический анализ и результаты оптико-физических исследований, что дополнительно подчеркивает многогранность и сложность процесса анализа произведений искусства.

В контексте образовательного процесса кафедры искусств Алтайского государственного университета, такие исследования имеют особую актуальность. Направление на изучение технологических особенностей алтайских художников, например, изучая творчество Л.Р. Цесюлевича, обогащает учебный курс и позволяет студентам направления подготовки "История искусств" (бакалавриат, магистратура) и 5.10.3 Виды искусства (аспирантура) получить уникальные навыки и знания в области экспертизы произведений изобразительного искусства. Создание научно-исследовательской лаборатории по экспертизе произведений искусства в рамках кафедры искусств предоставит студентам возможность сочетать теорию и практику, участвуя в исследованиях, которые могут привести к значимым открытиям в области атрибуции, реставрации и сохранения культурного наследия. Комплексный подход к исследованию живописи открывает новые горизонты как для ученых, так и для студентов, вовлекая их в важный диалог о сохранении и изучении искусства Сибири.

Ученые, которые применяли в своих трудах результаты физико-химических методов исследований работали на стыке таких наук как искусствоведение, химия и физика, а также реставрация и экспертиза памятников живописи. Среди авторов следует указать труды Ю. Гренберга, Писаревой, И. Ф. Кадиковой [1]. В них авторы обращаются к опыту работы лаборатории экспертизы и физико-химических исследований ГосНИИР. В публикации Попова В. С. Першина Д. С. Храброва П. А. Морозовой Е. А. Пономаренко В. П. рассматриваются результаты исследования живописи в инфракрасных лучах в допустимых диапазонах [2]. Реставратор лаборатории темперной живописи Государственного Эрмитажа Н. В. Малиновский описывает исследование микрошлифов и их характеристики [3]. Е. В. Лаврентьева в публикациях описывает значение оптико-физических исследований при изучении произведений темперной живописи [4]. Научный интерес современных ученых к выявлению и применению результатов физико-химических исследований произведений живописи обусловлен объективностью этих данных. При этом оптико-физические исследования живописи второй половины XX века освещены недостаточно. Произведения, созданные в отдаленных от центра регионах в данном аспекте исследуются впервые.

В настоящее время становится актуальным выявление технологических особенностей творческого метода алтайских художников. Для подробного и качественного изучения живописи применяются следующие способы: фотография в направленном свете, макросъемка и микросъемка, исследование микрошлифов в отраженном, направленном, поляризованном свете и ультрафиолетовой люминесценции, применение ультрафиолетовых, инфракрасных, рентгеновских излучений, рентгенофлуоресцентный и другие виды физико-оптических методов.

Микрошлифом является образец, подготовленный специально для исследования на металлографическом микроскопе. Чаще всего микрошлифы имеют форму призм или цилиндров диаметром не более 1–1,5 мм и вырезаются из исследуемого участка детали произведения. Для выявления микроструктуры, т. е. структуры наблюдаемой в микроскоп, микрошлиф должен хорошо отражать свет. В результате изучения микрошлифа ученые фиксируют структуру произведения искусства в том месте откуда был взят образец. Исследования микропробы в ультрафиолетовых лучах и поляризованном свете позволяют выявить тонкие лакокрасочные слои, а подчас и наполненность грунта и красочного слоя [3, С. 92-93]. Благодаря исследованию микрошлифов может быть выявлен объем и толщина слоя поздних записей и поновлений.

Макросъемка произведений живописи позволяет выявить характерные художественные и технические особенности нанесения красочного слоя. Результаты данного метода являются глубоко информативными в области искусствоведения,

позволяющих получить объективную информацию о свойствах красочного слоя, а также о технике и приемах работы художника. В свою очередь более детальное изучение красочного и лакового слоя можно выявить с помощью микросъемки произведений живописи. Результаты применения этого метода позволяют выявить пигментную наполненность красочного слоя, более подробно определить последовательность и характер нанесения каждого красочного слоя на поверхность произведения. Ультрафиолетовые лучи показывают целостность и равномерность покрывного слоя. Благодаря данному методу можно определить пределы фрагментарных поновлений, выполненных поверх авторского покрывного слоя и идентифицировать, в определенных условиях, авторскую подпись. Метод инфракрасного излучения дает информацию о характере рисунка, расположенного под живописным слоем. Результаты этого исследования позволяют проследить изменения художественных форм и композиции в процессе создания произведения.

Для искусствоведения важно не только изучить результаты полученные представленными методами, но рассмотреть с их помощью динамику становления творческого подхода художника. Сопоставление результатов опико-физических методов, полученных с произведений разного исторического периода позволяют делать выводы о формировании у живописца самостоятельных художественных приемов и преемственность определенных художественных традиций. Для проведения такого исследования необходимо формирования базы данных результатов опико-физических методов. Авторы статьи предприняли попытку создания и наполнения такой базы данных на основании изучения произведений алтайских художников.

Художественная галерея "Universum" была основана доктором искусствоведения, профессором Тамарой Михайловной Степанской в 2000 году в качестве учебно-экспериментальной и практико-ориентированной базы для студентов-искусствоведов Алтайского государственного университета. Перечень основных объектов профессиональной деятельности искусствоведов включает собрания и коллекции произведений искусства; образцы современного дизайна; способы презентации произведений искусства, дизайна и архитектуры. В основе реализации программы бакалавриата по направлению подготовки 50.03.03 «История искусств» заложена методика работы искусствоведа, которая предполагает практическую работу с подлинными произведениями искусства в художественной галерее «Универсум» АлтГУ и визуальную насмотренность (анализ произведений искусства, их атрибуция). Студенты разрабатывают учебно-тематический план выставок, занимаются экскурсионной деятельностью, проводят мастер-классы и открытые лекции на основе действующих выставок. В галерее проводятся выставки студенческих творческих работ, а также профессиональных художников Алтая.

Собрание галереи содержит уникальные произведения живописи и графики сибирских, в частности алтайских художников, таких как Будкеев М.Я., Филонов Ф.А., Борунов Г.Ф., Хайрулинов И.С., Фризен А.П., Зотеев В.А., Цесюлевич Л.Р., Ковешникова М.Д. и др. Для анализа технологических особенностей творчества алтайских художников мы сосредоточили внимание на триптихе «Народ — Богатырь», созданном Леопольдом Романовичем Цесюлевичем, чье творчество изучалось исследователями сибирского изобразительного искусства Л.И. Снитко [5], докторами искусствоведения Т.М. Степанской [6, 7], А.Л. Усановой, С.М. Будкеевым и С.А. Прохоровым [8], кандидатом культурологии Е.И. Балакиной [9].

Родился Л.Р. Цесюлевич 22 августа 1937 года в городе Риге. Атмосфера творчества, интереса к искусству окружала его с раннего детства. В доме Цесюлевичей находилось много картин Ванды Антоновны – матери художника. Яркостью и чистотой цвета эти

картины произвели на воображение будущего живописца сильное впечатление, оказали влияние на формирование его художественного вкуса. Ванда Антоновна была увлечена живописью, очень хотела поступить в Латвийскую академию художеств. С этой целью она посещала частную художественную студию Карла Убана, который станет впоследствии учителем ее сына.

В детстве Леопольд Романович не мечтал быть художником. Активно проявляя интерес к технике, любил конструировать, а если сконструировать не мог, рисовал свои фантазии карандашом на листе бумаги. В 1951 году четырнадцатилетний Леопольд вместе с отцом посетил выставку ученических работ Рижской средней художественной школы имени Яна Розенталя. На выставке Роман Станиславович уговаривал сына поступить в эту школу. Несмотря на то, то Л. Цесюлевич хотел тогда посвятить свое будущее архитектуре, он все же принял предложение отца и в 1951 году успешно сдал вступительные экзамены, узнал о своем зачислении в художественную школу. Школа им. Яна Розенталя готовила будущих студентов для Государственной Академии художеств Латвийской ССР, куда в 1955 году поступает Л.Р. Цесюлевич на факультет живописи [6, С.120].

В годы обучения Леопольда Романовича в академии главным кумиром как студентов, так и преподавателей был французский живописец Поль Сезанн. Сами художники-педагоги совершенствовались свои знания в 20-30-е годы во Франции и в Бельгии. Среди них Убан Карлис, Отто и Хуго Скулме. Они отрицали натуралистический подход в живописи, выступали против салонных картинок, учили студентов передавать жизнь на полотне прежде всего через собственное видение окружающего мира. Преподаватели ценили и поощряли индивидуальные, творческие поиски студентов. Поэтому уже в ранних своих живописных работах Л.Р. Цесюлевич начал смело экспериментировать на холсте, используя контрастные и дополнительные цвета. По окончании в 1961 году мастерской фигуративной живописи профессора Эдуарда Калныня Леопольду Романовичу была присвоена квалификация художника-живописца. После академии Л.Р. Цесюлевич преподавал (около года) рисунок, живопись и композицию в Училище прикладного искусства города Резекне. Затем, в 1961 году был призван в ряды Советской Армии, в Белоруссию. Там он служил до 1963 года в дивизии, которая в годы Великой Отечественной войны участвовала в обороне Сталинграда. Дивизию эту составляли в основном воины-сибиряки.

25 декабря 1963 года, после службы в армии, Л.Р. Цесюлевич был демобилизован на Алтай, в Барнаул, который стал ему «второй родиной». Работая над произведениями, Леопольд Романович не следует одним и тем же правилам и это лишает его творчество рутинности [6, С.121].

Триптих “Народ-Богатырь” был создан автором в 1969 г. (х.м. 94,5 х 61,5; художественная галерея “Универсум”, Барнаул, АлтГУ) (Ил. 1, 2, 3). Левая часть триптиха «Дума», созданная в 1969 году, представляет собой сюжетную картину. Могучая величественная фигура старца, с широкими плечами символично возвышается перед зрителем. Старик в белой длинной рубахе, облокотился своими мощными сильными руками об опору. Его голова опирается на руки, взор опущен и задумчив. Возраст портретируемого выдают седые густые брови и борода. Фигура не соразмерна пространству полотна, она занимает ключевое место, фон лишён деталей, а его палитра лишь усиливает эффект тайны (Ил.1). Формат произведения вертикальный, выполнен маслом на холсте, размером 94,5*61,5. Композиция: статичная, перспектива: воздушная. Колорит: фон произведения играет световыми всплесками: алыми, синими, розовыми и фиолетовыми. Фигура старца в белом, при этом его одежда построена на рефлексах. Высвеченными пятнами автор подчеркнул рукава, подол рубахи, ноги.



Ил. 1. Цесюлевич Л.Р. Дума. Левая часть триптиха "Народ-Богатырь". 1969. Х.м. 94,5 х 61,5. Художественная галерея "Универсум" (Барнаул, АлтГУ).



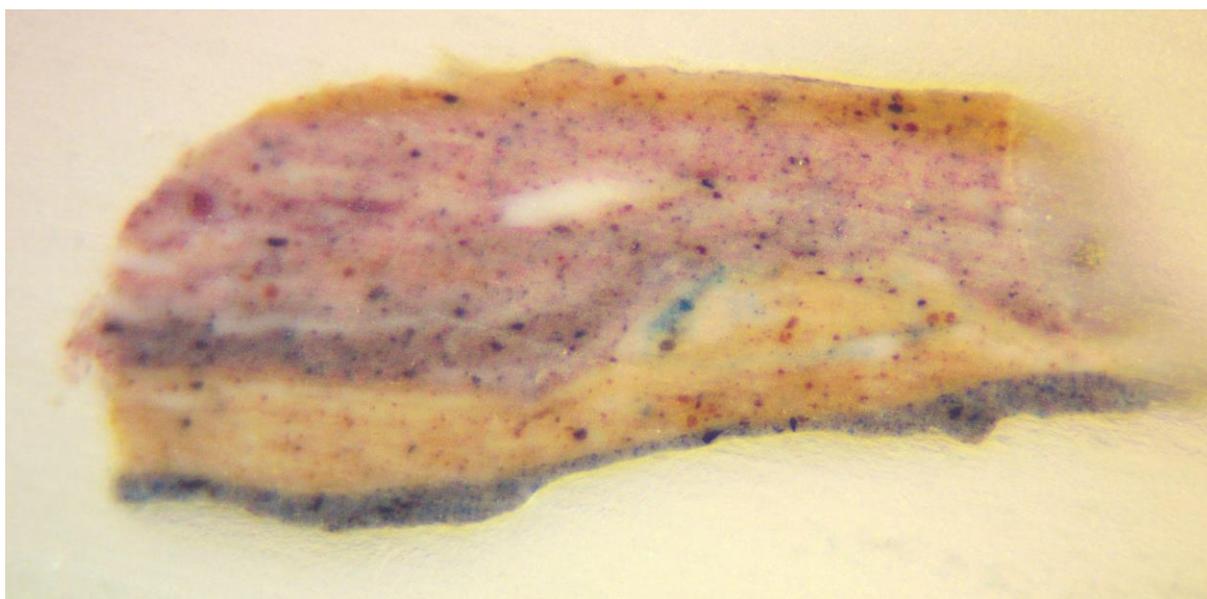
Ил. 2. Цесюлевич Л.Р. Бой. Левая часть триптиха "Народ-Богатырь". 1969. Х.м. 101,5 х 152. Художественная галерея "Универсум" (Барнаул, АлтГУ).



Ил. 3. Цесюлевич Л.Р. Рассвет. Левая часть триптиха “Народ-Богатырь”. 1969. Х.м. 94,5 х 61,5. Художественная галерея “Универсум” (Барнаул, АлтГУ).

Процесс микросъемки сформировал представления, связанные с технологическими особенностями произведения. Благодаря макросъемке была определена структура и последовательность красочных слоев. Итак, первый слой представлен в виде темно-синего пигмента, следующий слой - охристый, на данном участке обнаружено вкрапление синего пигмента, далее фиолетовый красочный слой, бордовый красочный слой: смешение синего, бордового среднего помола и белого пигмента. Верхние два слоя темно-охристый и светло - охристый. Завершает красочный слой лаковое покрытие, в виде тонкой покрывной пленки (Ил.4).

Для исследования поперечных срезов живописи был выбран участок с изображением одежды пожилого человека. В отраженном свете (увеличение 40х), ультрафиолетовом свете увеличение 40х. Микроскопия помогает исследовать старение компонентов живописи, определить принадлежность слоев к различным временным периодам, соотношение этих слоев.



Ил. 4 Микршлиф в отраженном видимом свете картины Л.Р. Цесюлевича “Дума”, левая часть триптиха “Народ-Богатырь”. 1969. Х.м. 94,5 x 61,5. Художественная галерея “Универсум” (Барнаул, АлтГУ).

Центральная часть триптиха алтайского художника Л.Р.Цесюлевича «Бой» (Ил.2) стала основой исследования макросъёмки и микршлифа. Результаты макросъёмки: год создания произведения, записан автором на оборотной стороне - 1969; сюжет произведения: центральная часть триптиха интересна своим ритмом, динамикой, выразительными силуэтами композиционного построения. Она написана очень энергично, с большим темпераментом, с напряженной экспрессией всех изобразительных компонентов. На вершине горы в схватке соединились два конных всадника, один из которых символизирует русский народ, он в белой одежде на белом коне, соперник – наоборот в темном цвете, он со щитом и шлемом, закрывающим лицо. Кони встали на дыбы и тоже оказались в схватке друг с другом. На передний план выходит всадник на белом коне, будто бы демонстрируя свою силу и власть, образ второго всадника находится в тени, видны лишь его очертания. Формат произведения – горизонтальный, размер 101,5*152, техника - холст, масло; композиция: динамичная; перспектива: воздушная, колорит: работу художник выстраивает на контрастах, больших и малых. Глубокая по тону, с цветами насыщенными, небольшая композиционная масса вместе с одеянием сражающихся – контрастирует с фоном, ярко-красного, огненного тона, что придает произведению еще большую экспрессию, борьбу, власть.

Микршлиф показал следующие данные: первый слой - светлый грунт, далее оранжевый красочный слой, жёлтый красочный слой, следующий охристый красочный слой, в виде смешанного охристого, синего, красного пигмента, пятый слой синий, шестой красочный слой - красный, состоящий из нескольких слоев. Верхний красочный слой сиренево-бордовый, поверх которого лаковое покрытие.

Таким образом, следует сделать вывод: благодаря техническим инновационным возможностям можно выявить технологические особенности творчества алтайских художников, характерные художественные и технические особенностей оригинала, определить не только вмешательства в живопись и определить, как и когда они могли появиться, но и последовательно определить какие краски и оттенки наносились автором, поэтапно. Результаты макросъёмки позволили обнаружить детали, которые плохо

различимы вследствие малой величины или совершенно невидимы невооруженным глазом.

Для решения научно-исследовательских задач, связанных с изучением живописи алтайских художников XX века, в рамках научного проекта № 24-28-00692 «Технологические особенности произведений живописи XX века: комплексный анализ», реализуемого на кафедре искусств Института гуманитарных наук Алтайского государственного университета, создана база данных. Создание базы данных произведений алтайских художников XX века, входящих в собрание галереи позволит решить ряд проблем, связанных с выявлением особенностей творческого метода, атрибуцией, реставрацией, хранением и экспонированием произведений алтайской живописи XX века. Исследование живописных произведений с применением оптико-физических методов и формирование искусствоведческой базы данных помогут систематизировать информацию об особенностях живописных произведений, уникальных художественных решениях, самое важное создадут условия для сохранения отечественного культурного наследия.

Таким образом, результаты данной работы подчеркивают важность комплексного подхода к изучению живописи, согласуя достижения научных исследований с образовательными практиками, что способствует формированию нового поколения специалистов, способствующих сохранению и популяризации уникального наследия алтайской живописи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гренберг Ю.И., Писарева С.А., Кадикова И.Ф. *Анатомия русского авангарда. Взгляд из лаборатории. Три квадрата*. М. 2017
2. Попов, В. С., Першин, Д. С., Храбров, П. А., Морозова, Е. А., Пономаренко, В. П. Рефлектография произведений искусства в диапазоне 0,9-1,7 мкм с использованием SWIR-камеры инфракрасного диапазона спектра // *Успехи прикладной физики*. — 2022. — Т. 10, № 1. — С. 23-33.
3. Малиновский Н.В. Тонкие микрошлифы: особенности исследования//*Terra artis. Искусство и дизайн*. №1 2021 С. 92-95
4. Лаврентьева Е. В. Роль приборно-технологических исследований в атрибуции памятника живописи (на примере изучения иконы «Богородица Владимирская» из челябинского собрания) // *Известия Уральского федерального университета. Сер. 2: Гуманитарные науки*. 2022. Т. 24, № 2. С. 244–259. <https://doi.org/10.15826/izv2.2022.24.2.037>
5. Снитко, Л. И. *Первые художники Алтая*. — Л.: Художник РСФСР, 1983. — 156 с.
6. Степанская, Т. М. *Очерки истории искусства Алтая*. — Барнаул: [б. и.], 2009. — 219 с. : ил.
7. Степанская, Т. М. Л. Р. Цесюлевич (1937-2017) // *Культурное наследие Сибири*. — 2017. — № 5 (23). — С. 90-98.
8. Будкеев, С. М., Усанова, А. Л., Прохоров, С. А. Творчество алтайских художников второй половины XX века: в поисках стиля // *Вестник кемеровского государственного университета культуры и искусств*. — 2022. — № 61. — С. 173-182.
9. Гусева, А. А., Балакина, Е. И. Алтай сакральный в жизни и творчестве художника Леопольда Романовича Цесюлевича // *Культурное наследие Сибири*. — 2022. — № 3 (35). — С. 51-59.

REFERENCES

1. Grenberg Ju.I., Pisareva S.A., Kadikova I.F. Anatomija russkogo avangarda. Vzglyad iz laboratorii. Tri kvadrata M. 2017
2. Popov, V. S., Pershin, D. S., Hrabrov, P. A., Morozova, E. A., Ponomarenko, V. P. Reflektografija proizvedenij iskusstva v diapazone 0,9-1,7 mkm s ispol'zovaniem SWIR-kamery infrakrasnogo diapazona spektra // Uspehi prikladnoj fiziki. — 2022. — T. 10, № 1. — Pp. 23-33.
3. Malinovskij N.V. Tonkie mikroshlify: osobennosti issledovanija//Terra artis. Iskusstvo i dizajn. №1 2021 Pp. 92-95
4. Lavrent'eva E. V. Rol' priborno-tehnologicheskikh issledovanij v atribucii pamjatnika zhivopisi (na primere izuchenija ikony «Bogomater' Vladimirskaia» iz cheljabinskogo sobranija) // Izvestija Ural'skogo federal'nogo universiteta. Ser. 2: Gumanitarnye nauki. 2022. T. 24, № 2. Pp. 244–259. [https:// doi.org/10.15826/izv2.2022.24.2.037](https://doi.org/10.15826/izv2.2022.24.2.037)
5. Snitko, L. I. Pervye hudozhniki Altaja. — L.: Hudozhnik RSFSR, 1983. — 156 p.
6. Stepanskaja, T. M. Oчерki istorii iskusstva Altaja. — Barnaul: [b. i.], 2009. — 219 p. : il.
7. Stepanskaja, T. M. L. R. Cesjulevich (1937-2017) // Kul'turnoe nasledie Sibiri. — 2017. — № 5 (23). — Pp. 90-98.
8. Budkeev, S. M., Usanova, A. L., Prohorov, S. A. Tvorchestvo altajskih hudozhnikov vtoroj poloviny HH veka: v poiskah stilja // Vestnik kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. — 2022. — № 61. — Pp. 173-182.
9. Guseva, A. A., Balakina, E. I. Altaj sakral'nyj v zhizni i tvorchestve hudozhnika Leopolda Romanovicha Cesjulevicha // Kul'turnoe nasledie Sibiri. — 2022. — № 3 (35). — Pp. 51-59.

Желязко Татьяна Васильевна

учитель фортепиано

ГУО «Детская музыкальная школа искусств № 4

им. И.М.Лученка г.Минска»

e-mail: tzhaliazka@mail.ru

Zhelyazko Tatyana V.

piano teacher

Children's Music School of Arts No. 4

named after I.M. Luchenko, Minsk

ВЗАИМОВЛИЯНИЕ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИХ И РУССКИХ ТРАДИЦИЙ В СТАНОВЛЕНИИ БЕЛОРУССКОЙ ФОРТЕПИАННО- ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ШКОЛЫ

Аннотация. В данной статье рассматривается вопрос исторического становления фортепианной школы Беларуси. Специфическое территориальное нахождение страны повлияло на духовное, культурное и национальное самоопределение белорусской нации. Также это отразилось и на музыкальном искусстве в том числе. В статье исследуются истоки зарождения клавирного искусства на территории Беларуси, описаны имена известных музыкантов и культурных деятелей, впоследствии повлиявших на дальнейший ход развития фортепианного исполнительского, композиторского и педагогического искусства в стране. Показаны западноевропейские тенденции клавирного и фортепианного искусства, их специфические особенности. Описаны отличия западноевропейской и русской фортепианных школ. Отдельно рассмотрено историческое образование русского фортепианного искусства, его характерные черты. Особенно отмечен вклад братьев Антона и Николая Рубинштейнов в развитие профессионального фортепианного обучения России. Исследуя разные научные источники информации, подведен итог о том, как сложилась профессиональная фортепианная школа Беларуси, выявлены ее характерные черты, ее становление в международном культурном пространстве. Анализируя фортепианное искусство разных стран, выявлено характерное взаимовлияние культурного музыкального опыта, в том числе и на формирование профессионального фортепианного искусства Беларуси.

Ключевые слова: фортепианная школа Беларуси, фортепианное искусство Беларуси, клавирное искусство, педагоги-пианисты, культура.

INTERACTION OF WESTERN EUROPEAN AND RUSSIAN TRADITIONS IN THE FORMATION OF THE BELARUSIAN PIANO PERFORMANCE SCHOOL

Annotation. This article examines the issue of the historical formation of the piano school in Belarus. The specific territorial location of the country influenced the spiritual, cultural and national self-determination of the Belarusian nation. This also affected the art of music as well. The article examines the origins of the birth of keyboard art on the territory of Belarus, describes the names of famous musicians and cultural figures who subsequently influenced the further development of piano performing, composing and teaching art in the country. Western European trends in clavier and piano art and their specific features are shown. The differences between Western European and Russian piano schools are described. The historical formation of Russian piano art and its characteristic features are separately considered. The contribution of brothers Anton and Nikolai Rubinstein to the development of professional piano teaching in Russia was

especially noted. Exploring various scientific sources of information, a summary of how the professional piano school of Belarus took shape has been summarized, its characteristic features and its formation in the international cultural space have been identified. Analyzing the piano art of different countries, a characteristic mutual influence of cultural musical experience was revealed, including on the formation of professional piano art in Belarus.

Keywords: piano school of Belarus, piano art of Belarus, clavier art, pianist teachers, culture.

Введение

Белорусская музыкальная культура накопила в себе наследие духовной жизни народа, объединив разнообразие стилистических направлений и тенденций. В близком соседстве с русским, польским и балтийским народами происходило историческое образование белорусской нации. Становление культуры Беларуси отразило процесс влияния духовных культур этих народов.

Исторически Беларусь на протяжении многих веков не имела государственной самостоятельности, что далеко не способствовало формированию на Беларуси фортепианно-исполнительской школы. Определение понятия «школа» не ограничивается только ее общим термином. В сфере искусства оно менее однозначно и не имеет таких конкретных очертаний как система накопления и передачи знаний. Согласно научным исследованиям в области музыкальной педагогики, «...прослеживается личностная ориентация музыкально-образовательного процесса» [1], которая подразумевает всестороннее развитие личности учащегося в творческой обстановке, взаимосвязь воспитания и обучения, специфическое взаимодействие учителя с учеником.

Различные религиозные течения, сословия, языки переплетались на территории Беларуси на протяжении многих столетий, что привело к характерному симбиозу и стало отличительной чертой белорусского культурного наследия. По мнению белорусского историка музыки, доктора искусствоведения О.В. Дадиомовой, «...история отечественной культуры остается общим достоянием нескольких народов, потому ее исследование имеет не только локальное, но и международное значение» [2, с.16]. Погружение в традиции своего народа позволяет почувствовать связь между поколениями, увидеть красоту и неповторимость отечественной культуры, осознать ее уникальность [3].

Актуальность данной статьи в том, чтобы не только проследить историю возникновения фортепианно-исполнительской школы в Беларуси, но и выявить характерные черты взаимовлияния разных музыкальных культур на нее в целом.

Истоки фортепианного искусства в Беларуси

Исследования показали, что истоки становления фортепианной культуры Беларуси начинались в XVI-XVII веках, в эпоху клавирно-органного искусства. Этот период был характерен расцветом любительского музицирования.

В XVIII веке открывались частновладельческие усадьбы, капеллы, усадьбы. В Беларуси стал появляться интерес к клавирным инструментам, особенно клавикорду. На нем любили играть аристократы (в частности, А. Тизенгауз), обучали детей. Появлялись частные оркестры, развивалось домашнее музицирование и возросла потребность в исполнителях на клавирных инструментах. Князя Радзивиллы одними из первых приглашали к себе иностранных музыкантов-клавиристов. Ими была создана капелла в Несвиже. Туда был приглашен капельмейстером гамбургский композитор, дирижер и клавесинист И. Холлянд и работал известный чешский органист, клавесинист, пианист и композитор Я.Дусик. Позже капельмейстером стал итальянский композитор Дж.Альбертини.

Музыкальная капелла также была открыта в г. Слоним. Туда приезжали известные клавесинисты и другие музыканты того времени (Д. Грабенбауэр и другие).

В Гродно в 1769 году была открыта музыкальная школа, где более фундаментально обучали игре на клавире. Преподавателями были искусные учителя-клавиристы: Е. Барковский, Д. Пташинский, Б. Ситаньский, Ю. Ярмакович, а также итальянский клавесинист и композитор К. Аббате. В школе были строгие требования к учащимся, занятия проводились каждый день с раннего утра и до вечера. Там обучилось большое количество музыкантов, которые в дальнейшем повлияли на формирование профессионального музыкального искусства Беларуси.

К концу XVIII века в Беларуси повысился интерес к музыкальному образованию. Яркими представителями среди маститых музыкантов были А. Абрамович, Ф. Миладовский, К. Марцинкевич, С. Монюшко, Н. Орда, Д. Стефанович, Ю. Шадурский. Начали открываться музыкальные общества, которые проводили концерты, музыкальные вечера, лекции о жизни и творчестве великих композиторов и музыкантов. Первое музыкальное общество было создано в Минске в 1880 году. Основной целью деятельности общества было развитие национального музыкального искусства [4, с.66].

Таким образом, история фортепианного искусства Беларуси в своих истоках в значительной мере связана с клавирным искусством западноевропейских традиций. Появление и распространение предшественников фортепиано на территории Беларуси содействовало развитию искусства на клавишных инструментах, внедрению их в музыкальный быт, а также ознакомлению народных масс с культурой музыкантов-выходцев из народа.

Западноевропейские тенденции в фортепианном искусстве

Традиции западноевропейского пианизма в целом берут свое начало из клавирного искусства. Особое влияние оказали в его формировании французские клавесинисты Л. Дакен, Ф. Дандрие, Ф. Куперен, Ж. Рамо и Ж. Шамбоньер. Они стали создавать методические пособия для игры на инструменте (наиболее известные «Искусство игры на клавесине» Ф. Куперена (1716), «Метод пальцевой механики» Ж. Рамо (1724)), в которых было представлено много ценных педагогических советов, во многом актуальных и на сегодняшний день. Они также являются важными источниками для изучения тенденций в исполнительском искусстве [5]. Одним из главных принципов исполнительской методики было противостояние мышечным напряжениям во время игры, важности гибкости запястья. Много внимания уделялось проблеме развития техники. Данная методология была передовой, содержащая новаторские подходы научного осмысления и усовершенствования технического развития учащихся [6, с. 38].

Данные тенденции в дальнейшем прослеживались и в западноевропейской фортепианной школе. Например, немецкая фортепианная школа имеет сугубо инструментальный характер, ей присущ строгий пальцевой удар, качество звука, метроритмические, темповые, артикуляционные и фактурные свойства.

«Отчетливо артикулированная игра» [7, с.253] также характерна и для исполнительского стиля И.С. Баха. Но его идеи о выразительном интонировании мелодии не получили достаточного воплощения и развития. Основной подход к интерпретации инструментальной музыки в западноевропейской традиции исполнительского искусства трактуется, по мнению В. Яконюка, как «...систематизация звуковой фактуры. Он направлен на некий акустический результат, в то время как русская музыкально-исполнительская традиция обуславливает необходимость решения творческих задач исполнения на семантическом, то есть смысловом, уровне» [8].

Становление русской фортепианно-исполнительской школы

В России клавир появился в XVI веке, но он не получил вначале столь широкого интереса, как в Европе. На клавишных инструментах играли лишь при царском дворе и аристократия. В XVI-XVII вв. был популярен вокальный фольклор, а музыкальные инструменты использовались для сопровождения песен и танцев.

В России также работали приезжие музыканты, которые играли роль в формировании музыкальной культуры. Чешский фольклорист и музыкант И. Г. Прач (1750-1818) был известным составителем сборника русских народных песен. Значительную роль в формировании русской национальной композиторской школы сыграл немецкий композитор, педагог, органист и клавесинист И.В. Гесслер (1747-1822). Благодаря ему русские музыканты познакомились с достижениями западноевропейского искусства. Особенно плодотворной была деятельность ирландского музыканта Дж. Фильда. Он считался одним из самых лучших педагогов, был популярным исполнителем и композитором. У него училось много русских музыкантов, в том числе М. И. Глинка, А.И. Дюбюк, А.И. Виллуан, А.Л. Гурилев.

К середине XIX века фортепиано уже становится более доступным инструментом, нередко местного производства. Начинает выдвигаться пласт русских пианистов. Наиболее известными именами того периода были А. Дюбюк, И. Ласковский, А. Герке, Т. Шпаковский, позже А. Рубинштейн [9]. С последним начинается новая история русской фортепианно-исполнительской школы, которая начинает приобретать самостоятельные самобытные черты. Его брат, Н. Рубинштейн, также внес немалый вклад в развитие музыкального образования. Он инициировал открытие Русского музыкального общества в Москве (1859), позднее которое преобразовалось в консерваторию. Московская консерватория стала одним из самых престижных образовательных центров в Европе во многом благодаря таланту Н. Рубинштейна.

А. Рубинштейн преподавал в Петербургской консерватории. Он стремился воспитать в своих учениках художников, развивать их самостоятельность и профессионализм. Он требовал строгую точность в прочтении текста и вместе с тем выявить художественную составляющую музыки. Многие композиционные приемы заимствовал у выдающихся зарубежных композиторов (у Р. Шумана, Л. Бетховена и других), но стремился интонационно переосмыслить их музыкальный язык, добавляя русскую песенность. Не всегда эти творческие успехи были успешными, часто приводили к стилевой пестроте и недостаточному выражению композитором своего собственного стиля. Все же впоследствии Рубинштейну удалось найти оригинальные композиторские черты и проложить начало интонационной сферы будущим композиторам.

Советский пианист-педагог, музыковед А. Николаев писал о русской школе пианизма следующее: «Требую от исполнителя высокого владения техническим мастерством, наша школа на первый план выдвинула необходимость глубокого постижения творческого замысла композитора и вникания во все детали текста с целью полноценной передачи содержания, стиля и характера произведения. На этой основе формируется и художественная фантазия исполнителя, подсказывающая ему конкретные формы выражения музыкальных образов, задуманных композитором» [10, с. 112].

Педагогическая и концертная деятельности братьев Рубинштейнов положило начало самостоятельной профессиональной русской фортепианно-исполнительской школе. Ее основное отличие от западноевропейской – тяготение к протяженной интонационной манере игры.

Таким образом, русская фортепианно-исполнительская школа синтезировала в себе черты западноевропейских традиций, заключающихся в строгой методологии исполнения

на инструменте и стремления к песенности, которое было заложено на протяжении многих веков в сознании русского человека.

Формирование белорусской фортепианно-исполнительской школы

Исходя из исследований О. Шевченко, «формирование художественных взглядов основоположников белорусского пианизма связано с обобщением и творческим осмыслением концертно-исполнительского и педагогического опыта крупнейших представителей западноевропейского музыкального искусства, равно как и с деятельностью профессоров Петербургской и Московской консерваторий. Однако, несмотря на общность задач московской и петербургской ветвей русской фортепианной школы, служащих одной цели, необходимо подчеркнуть многообразие и различие индивидуальных черт в исполнительском творчестве и педагогике их виднейших представителей» [11]. Отличительными чертами сформировавшейся белорусской фортепианной школы стали творческая самобытность и полинаправленность деятельности музыкантов, особое осмысление интерпретации композиторского замысла.

Западноевропейские истоки музыкального искусства нашли свое отражение в творчестве композиторов-пианистов Л. Абелиовича, Г. Вагнера, Э. Тырманд [11].

Белорусские педагоги-пианисты (первые в Белорусской государственной консерватории – Н. Асриев, Е. Зильберберг, Е. Жив, Г. Петров), выпускники Московской и Петербургской консерваторий продолжили традиции прошлых лет, заложенные предыдущими выдающимися мастерами.

Также отмечает О. Шевченко, «...белорусская фортепианная педагогика и исполнительство XX столетия в своей основе опирается на наследие русской пианистической школы. Основателями и создателями фортепианной педагогики в Беларуси стали ученики А. Есиповой, В. Сафонова, К. Игумнова, Л. Николаева, Г. Нейгауза, С. Савшинского, которые унаследовали от своих учителей прогрессивные методы преподавания и широкую эрудицию» [12, с.14].

Характерными чертами фортепианной педагогики стали: работа над классическим репертуаром, ощущение стиля произведения, почерка композитора, исполнительские особенности, работа над артикуляцией, штрихами (Г. Шершевский) «...От образных представлений к техническому воплощению, от виртуозного владения инструментом и естественности ощущений к свободному и яркому воплощению образной сути произведения» [13], «интеллектуализации процесса обучения» (М. Бергер) [14]; постоянное обновление репертуара (И. Цветаева).

В настоящее время профессора и доценты Белорусской академии музыки (В. Нехаенко, И. Оловников, Ю. Гильдюк, Б. Спектор, В. Сахарова и другие) продолжают лучшие традиции поколения белорусских педагогов-пианистов.

Современные представители белорусской фортепианной школы показывают выдающиеся результаты своего исполнительского мастерства на музыкальных площадках не только своей страны, но и за рубежом (А. Музыкантов, И. Оловников, А. Поночевный, А. Данилов и другие).

Как результат, среди белорусских пианистов-исполнителей и преподавателей немало лауреатов республиканских и престижных международных музыкальных конкурсов.

Заключение

Проанализировав исторический этап становления белорусской фортепианно-исполнительской школы, начиная от ее истоков, можно подвести итог, что фортепианная педагогика и исполнительское искусство Беларуси представляют собой творческий сплав

международной музыкальной культуры, опирающийся на преемственность и сохранении традиций ярчайших пианистических школ в осмыслении национального менталитета [15].

Хотя и невозможно точно сопоставить русскую и западноевропейскую фортепианно-исполнительскую школу, все же есть в каждой отдельные характерные черты, которые были описаны в данной статье. Наилучшие из них воплотились в фортепианной культуре Беларуси.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шевченко О.Г. Воспитание музыканта в контексте лично ориентированного подхода в образовательном процессе / О. Г. Шевченко // *Вестник Магілёўскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя А. А. Куляшова. Серыя С. Псіхалага-педагагічныя навукі: педагогіка, псіхалогія, методыка.* – 2015. – № 1(45). – С. 76-85.
2. Дадіомова О.В. Музыкальная культура Беларуси: историческая судьба и творческие связи / О. В. Дадіомова; отв. ред. Н. А. Копытько. – Минск: ИВЦ Минфина, 2018. – 176 с.
3. Казюлина С.Д. Белорусское музыкальное искусство - связь поколений сквозь столетия / С. Д. Казюлина // *Культура Беларуси: реалии современности: VII Международная научно-практическая конференция, посвященная Году малой родины в Республике Беларусь: сборник научных статей, Минск, 04 октября 2018 года.* – Минск: Белорусский государственный университет культуры и искусств, 2018. – С. 99-104.
4. Бондаренко Е.С. История белорусской музыкальной культуры до XX века: учеб.-метод. пособие. – Минск: БГПУ, 2007. – 73 с.
5. Старикова В.В. Становление теории исполнительства: исторический аспект / В. В. Старикова // *Вестник Белорусского государственного университета культуры и искусств.* – 2019. – № 2(32). – С. 51-58.
6. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства: Учебник. В 3-х ч. Ч. 1 и 2. – 2-е изд., доп. – М.: Музыка, 1988. – 415 с., нот.
7. Друскин М.С. Клавирная музыка / М. С. Друскин. – Л., 1960. – 320 с.
8. Яконюк В.Л. Исполнительская школа как фактор преемственности музыкального искусства и образования / В. Л. Яконюк // *История музыкального образования и современность: фундаментальный и прикладной аспекты: Материалы второй сессии Научного совета по проблемам истории музыкального образования, Екатеринбург, 19-21 октября 2011 года / Редактор-составитель - В.И. Адищев, 2011.* – С. 25-33.
9. Макарова Л.В. М.П. Мусоргский - концертмейстер / Л. В. Макарова // *Вопросы ансамблевого исполнительства: Межвузовский сборник статей / Составитель Л.Л. Яновская. Том Выпуск 4.* – Челябинск: Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского, 2013. – С. 35-47.
10. Николаев А.А. Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма / А. А. Николаев. – М., 1980. – 112 с.
11. Шевченко О.Г. Белорусская фортепианная школа: особенности становления и развития / О. Г. Шевченко // *Культура. Наука. Творчество: X Международная научно-практическая конференция (Минск, 12 мая 2016 г.): сборник научных статей / Белорусский государственный университет культуры и искусств, Белорусская государственная академия музыки, Белорусская государственная академия искусств.* - Минск, 2016. - [Вып. 10]. - С. 456-461.
12. Шевченко О.Г. Фортепьянное творчество белорусских композиторов XX века: учеб. пособие / О. Г. Шевченко. – Минск: БГАМ, 2005. – 48 с.

13. Мэйлин У. Сопоставительный анализ фортепианной школы России, Беларуси и Китая / У. Мэйлин // Мир детства в современном образовательном пространстве: Сборник статей студентов, магистрантов, аспирантов. Том Выпуск 10. – Витебск: Витебский государственный университет им. П.М. Машерова, 2019. – С. 200-202.
14. Лебедева А.Е. Претворение традиций русской пианистической школы Л. Николаева в фортепианном искусстве Беларуси [Текст] / А. Е. Лебедева // Научные труды Белорусской государственной академии музыки. - Вып. 43: Вопросы этномузыкологии, истории и теории музыки в современных научных исследованиях. – С. 115-120. - Минск, 2018.
15. Сазанович Н.В. Традиции русской пианистической школы в культурном пространстве Беларуси / Н. В. Сазанович // Искусство, наука, образование: траектории творчества современной России: Сборник научных статей и материалов заседаний круглых столов / Составитель А.С. Макурина. – Челябинск: Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского, 2019. – С. 250-253.

REFERENCES

1. Shevchenko O.G. Vospitanie muzykanta v kontekste lichnostno orientirovannogo podhoda v obrazovatel'nom processe / O. G. Shevchenko // Vesnik Magiljoŭskaga dzjarzhaŭnaga ŭniversitjeta imja A. A. Kuljashova. Seryja C. Psihologa-pedagogichnyja navuki: pedagogika, psihalogija, metodyka. – 2015. – № 1(45). – Pp. 76-85.
2. Dadiomova O.V. Muzykal'naja kul'tura Belarusi: istoricheskaja sud'ba i tvorcheskie svjazi / O. V. Dadiomova; otv. red. N. A. Kopyt'ko. – Minsk: IVC Minfina, 2018. – 176 p.
3. Kazjulina S.D. Belorusskoe muzykal'noe iskusstvo - svjaz' pokolenij skvoz' stoletija / S. D. Kazjulina // Kul'tura Belarusi: realii sovremennosti: VII Mezhdunarodnaja nauchno-prakticheskaja konferencija, posvjashhennaja Godu maloj rodiny v Respublike Belarus': sbornik nauchnyh statej, Minsk, 04 oktjabrja 2018 goda. – Minsk: Belorusskij gosudarstvennyj universitet kul'tury i iskusstv, 2018. – Pp. 99-104.
4. Bondarenko E.S. Istorija belorusskoj muzykal'noj kul'tury do XX veka: ucheb.-metod. posobie. – Minsk: BGPU, 2007. – 73 p.
5. Starikova V.V. Stanovlenie teorii ispolnitel'stva: istoricheskij aspekt / V. V. Starikova // Vestnik Belorusskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. – 2019. – № 2(32). – Pp. 51-58.
6. Alekseev A.D. Istorija fortepiannogo iskusstva: Uchebnik. V 3-h ch. Ch. 1 i 2. – 2-e izd., dop. – M.: Muzyka, 1988. – 415 p., not.
7. Druskin M.S. Klavirnaja muzyka / M. S. Druskin. – L., 1960. – 320 p.
8. Jakonjuk V.L. Ispolnitel'skaja shkola kak faktor preemstvennosti muzykal'nogo iskusstva i obrazovanija / V. L. Jakonjuk // Istorija muzykal'nogo obrazovanija i sovremennost': fundamental'nyj i prikladnoj aspekty: Materialy vtoroj sessii Nauchnogo soveta po problemam istorii muzykal'nogo obrazovanija, Ekaterinburg, 19-21 oktjabrja 2011 goda / Redaktor-sostavitel' - V.I. Adishhev, 2011. – Pp. 25-33.
9. Makarova L.V. M.P. Musorgskij - koncertmejster / L. V. Makarova // Voprosy ansamblevogo ispolnitel'stva: Mezhvuzovskij sbornik statej / Sostavitel' L.L. Janovskaja. Tom Vypusk 4. – Cheljabinsk: Juzhno-Ural'skij gosudarstvennyj institut iskusstv im. P.I. Chajkovskogo, 2013. – Pp. 35-47.
10. Nikolaev A.A. Ocherki po istorii fortepiannoj pedagogiki i teorii pianizma / A. A. Nikolaev. – M., 1980. – 112 p.

11. Shevchenko O.G. Belorusskaja fortepiannaja shkola: osobennosti stanovlenija i razvitija / O. G. Shevchenko // Kul'tura. Nauka. Tvorchestvo: X Mezhdunarodnaja nauchno-prakticheskaja konferencija (Minsk, 12 maja 2016 g.): sbornik nauchnyh statej / Belorusskij gosudarstvennyj universitet kul'tury i iskusstv, Belorusskaja gosudarstvennaja akademija muzyki, Belorusskaja gosudarstvennaja akademija iskusstv. - Minsk, 2016. - [Vyp. 10]. - Pp. 456-461.
12. Shevchenko O.G. Fortep'jannoe tvorcestvo belorusskih kompozitorov XX veka: uceb. posobie / O. G. Shevchenko. – Minsk: BGAM, 2005. – 48 p.
13. Mjejlين U. Sopotavitel'nyj analiz fortepiannoj shkoly Rossii, Belarusi i Kitaja / U. Mjejlين // Mir detstva v sovremennom obrazovatel'nom prostranstve: Sbornik statej studentov, magistrantov, aspirantov. Tom Vypusk 10. – Vitebsk: Vitebskij gosudarstvennyj universitet im. P.M. Masherova, 2019. – Pp. 200-202.
14. Lebedeva A.E. Pretvorenje tradicij ruskoj pianisticheskoy shkoly L. Nikolaeva v fortepiannom iskusstve Belarusi [Tekst] / A. E. Lebedeva // Nauchnye trudy Belorusskoj gosudarstvennoj akademii muzyki. - Vyp. 43: Voprosy jetnomuzykologii, istorii i teorii muzyki v sovremennyh nauchnyh issledovanijah. – Pp. 115-120. - Minsk, 2018.
15. Sazanovich N.V. Tradicii ruskoj pianisticheskoy shkoly v kul'turnom prostranstve Belarusi / N. V. Sazanovich // Iskusstvo, nauka, obrazovanie: traektorii tvorcestva sovremennoj Rossii: Sbornik nauchnyh statej i materialov zasedanij kruglyh stolov / Sostavitel' A.S. Makurina. – Cheljabinsk: Juzhno-Ural'skij gosudarstvennyj institut iskusstv im. P.I. Chajkovskogo, 2019. – Pp. 250-253.

Кузнецова Зоя Александровна
кандидат педагогических наук,
доцент кафедры сольного народного пения,
заместитель декана факультета музыкального искусства
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
e-mail: kuznetsova-zoya1984@bk.ru

Kuznetsova Zoya A.
Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor of the Department of Solo Folk Singing,
Deputy Dean of the Faculty of Musical Arts
Moscow State Institute of Culture

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ МОЛОДЕЖИ СРЕДСТВАМИ РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА В УЧРЕЖДЕНИЯХ КУЛЬТУРЫ И ОБРАЗОВАНИЯ

Аннотация. В исследовании рассматривается жанровое многообразие и основные черты музыкального фольклора, раскрывается его значимость для формирования личности и духовного мира у молодых людей. Автором предложены методы и формы работы с фольклором, которые могут быть успешно использованы в учебной и воспитательной деятельности. В частности, внимание уделяется таким формам, как кружки и ансамбли народной музыки, фестивали и конкурсы, а также интерактивные уроки, где музыкальные произведения изучаются не только с теоретической, но и с практической стороны. Это позволяет учащимся глубже проникнуть в атмосферу народного творчества, ощутить ценность национального культурного наследия и воспитать у них эмоциональную чуткость и умение видеть красоту в традиционных художественных формах.

Ключевые слова: педагогика, русский фольклор, традиции, молодое общество, культура, воспитание, личность.

AESTHETIC EDUCATION OF YOUTH BY MEANS OF RUSSIAN MUSICAL FOLKLORE IN CULTURAL AND EDUCATIONAL INSTITUTIONS

Annotation. The study examines the genre diversity and the main features of musical folklore, reveals its importance for the formation of personality and spiritual world in young people. The author suggests methods and forms of work with folklore that can be successfully used in educational and educational activities. In particular, attention is paid to such forms as folk music clubs and ensembles, festivals and competitions, as well as interactive lessons where musical works are studied not only from the theoretical but also from the practical side. This allows students to penetrate deeper into the atmosphere of folk art, feel the value of the national cultural heritage and cultivate their emotional sensitivity and the ability to see beauty in traditional artistic forms.

Keywords: pedagogy, Russian folklore, traditions, young society, culture, education, personality.

Современные реалии требуют от современной системы образования появления новых подходов к формированию личности, которая будет способна воспринимать культуру во всей её многогранности, а также сохранять и обогащать духовные ценности. В

условиях глобализации и быстрой смены информационных потоков эстетическое воспитание молодёжи очень часто уходит на второй план и именно поэтому данная тема приобретает ещё большую актуальность.

Стоит отметить, что неопределимую роль в процессе эстетического воспитания играет русская музыкальная фольклорная традиция. Она может выступать непосредственно как культурное наследие, содержащее моральные ориентиры и духовные смыслы, которые безусловно необходимы для воспитания гармонично развитой личности. Русский музыкальный фольклор не просто знакомит с национальной культурой, он является действенным инструментом, раскрывающим внутренний мир человека, воздействуя на его восприятие, чувства и эмоциональное состояние. Следовательно, можно отметить, что фольклор может также помочь молодому поколению осознавать свою идентичность и уважать культурные традиции других народов.

Эстетическое воспитание через фольклор играет важную роль в воспитании культуры восприятия, развитии художественного вкуса и эмоциональной отзывчивости. В данном контексте следует отметить, что музыкальный фольклор создавался и передавался из поколения в поколение, а также вобрал в себя не только духовные ценности народа, но и их многовековой жизненный опыт. Этот опыт, который выражался через эмоциональные образы, мелодику и ритмику смог бы оказать глубокое воздействие на молодёжь, помогая ей осознать те самые нравственные и эстетические принципы. Стоит также заметить, что фольклор также позволяет формировать в обществе национальное единство, что особенно важно в условиях культурной интеграции, когда молодёжь подвержена влиянию глобальных тенденций.

Использование русского музыкального фольклора в воспитательном процессе обогащает личность молодого человека, развивает эстетическое восприятие и укрепляет чувство причастности к родной культуре, что играет важнейшую роль в формировании устойчивой духовной основы у молодого поколения.

Цель настоящей работы заключается в том, чтобы полностью исследовать, а главное понять весь педагогический потенциал русского музыкального фольклора в рамках эстетического воспитания молодёжи, особенно в образовательных и культурных учреждениях.

Одна из ключевых задач – это определить, как народное музыкальное творчество сможет повлиять на мировоззрение молодёжи, а также на их культурные и эстетические ориентиры; выявить характерные особенности музыкальной фольклорной традиции, изучить ее влияние на развитие нравственных и интеллектуальных качеств у молодежи.

Эстетическое воспитание человека всегда занимало одно из важнейших мест в системе образования и культуры в целом, так как оно направлено на развитие в человеке способности видеть и ценить красоту в любых ее проявлениях, формирование чувства гармонии и понимания культурных ценностей.

В современных условиях массовой глобализации, которая зачастую приводит к потере самобытности, идентичности и единства, обращение к национальному наследию, а в том числе и к русскому музыкальному фольклору, становится особенно важным. Национальный фольклор представляет собой не просто музыкальные произведения, но и своеобразное средство передачи накопленного веками жизненного опыта и мировоззрения, которые более точно могут показать человеку моральные ориентиры.

Эстетическое воспитание молодежи средствами музыкального фольклора дает возможность сохранить культурные традиции, а также передавать их последующим поколениям.

Для полного понимания значимости проблемы исследования необходимо обратить внимание на теоретические аспекты эстетического воспитания, особенности русского

музыкального фольклора и его роль в духовно-нравственном развитии молодежи, а также рассмотреть все известные на данный момент практические методы использования фольклорных традиций в современных образовательных и культурных учреждениях.

Теоретические основы эстетического воспитания является неотъемлемой частью целостного образования личности. Они охватывают процесс формирования у молодого поколения представлений о прекрасном и развитии способности понимать и чувствовать красоту во всех её проявлениях, начиная с искусства и заканчивая окружающей природой. «Под эстетическим воспитанием подразумевается система мероприятий, направленных на развитие художественного вкуса, эмоциональной отзывчивости, способности к творческому самовыражению и созданию чего-то нового». [3]

Следует отметить, что основная целью эстетического воспитания заключается в формировании культурных и нравственных ценностей и основ у современной молодежи. Ведь известно, что эстетически воспитанная личность не только проявляет интерес к искусству, но и воспринимает его как часть своей жизни, а именно как источник вдохновения и духовного роста. Также хотелось бы отметить, что очень значима та часть воспитания для молодежи, которая находится на этапе формирования личности, ведь она сама по себе подвержена внешним влияниям, что и делает её восприимчивой к эстетическим идеалам.

К особенностям эстетического воспитания молодежи всегда можно отнести и роль фольклора современном обществе. «Известно, что для воспитания молодежи через эстетику следует обращаться к традициям и культурным основам, которые близки по духу и отражают уникальные черты национальной идентичности» [5]. Фольклор в этом плане всегда играл значимую роль в образовании, так как его содержание связано с повседневной жизнью народа, его моральными установками и представлениями о прекрасном.

Фольклорные произведения не всегда являются статичными, а напротив, они передают динамику истории, духовный рост и развитие народа. Русский музыкальный фольклор выступает не только как развлекательная составляющая, но и как мощное воспитательное средство, способствующее формированию ценностных ориентиров и мировоззрения.

Включение фольклорных элементов в образовательные программы смогли бы помочь более полноценно раскрыть национальное самосознание граждан, а также убедить их в важности понимания и уважения к собственной культуре.

Значение русского музыкального фольклора в эстетическом воспитании молодежи является чрезвычайно актуальной темой в контексте развития современного общества, которое сталкивается с утратой национальной идентичности и ослаблением культурных традиций. Современные учёные, такие как О.Н. Дубровина и Л.В. Савенкова, довольно часто подчёркивают в своих работах важность обращения к народным корням для успешного формирования гармонично развитой личности.

Совершенно не секрет, что в условиях тотальной глобализации происходит интенсивное смешение культур, что зачастую приводит к обесцениванию культурного наследия целых народов, что и является огромной проблемой. Для того чтобы прекратить данное обесценивание и существует народный фольклор и его разнообразие.

На данный момент известно, что русский национальный фольклор включает в себя множество жанров, таких как: обрядовые песни, частушки, духовные стихи, народные баллады, плясовые композиции и другие формы. Данный жанровый спектр даёт возможность молодёжи узнать о жизни, порядке и быте предков, а также о том, как их представления и ценности находили отражение в музыке и песне.

Обрядовые песни, например, использовались не только в календарных и семейных праздниках, но и символизировали цикличность природы, также все важные этапы в жизни человека. «Особую роль в воспитании молодого поколения с точки зрения воздействия на эмоциональную сферу играет обрядовая музыка, свадебные и хороводные песни, военные и трудовые частушки» [4].

Плясовая и игровая музыка, в свою очередь, могла передавать радость, энергию и народный оптимизм (например, «Как во поле, во раздолье»). Грустные и трагические мелодии, в свою очередь передавали печаль и скорбь (например, «Плач невесты»). Так, в фольклорных песнях часто поднимаются темы любви, дружбы, трудностей и радостей повседневной жизни, что способствует развитию у молодёжи эмоциональной отзывчивости и понимания жизненных ценностей. Например, печальные лирические песни помогают подросткам прорабатывать свои переживания и конфликты, а задорные частушки вызывают положительные эмоции и способствуют сплочению коллектива.

Русский музыкальный фольклор, представляющий собой систему устного народного творчества, является уникальным по своему содержанию и функциональности. Одни из признанных специалистов в области фольклора, такие как А.Н. Афанасьев и В.Я. Пропп, в своих работах подчеркивают роль фольклорных элементов в передаче культурного кода и глубинных духовных основ, которые формируют национальный характер и мировоззрение. Опираясь на данные труды этих учёных, можно смело утверждать, что музыкальный фольклор создаёт не только эмоциональное восприятие, но и способствует развитию осознанного уважения к прошлому, укрепляет культурные и исторические связи между поколениями, а также делает молодёжь все более восприимчивой и чувствительной к традиционным общепринятым ценностям. «Переживания, вызванные слушанием и исполнением фольклорной музыки, играют ключевую роль в развитии эмоциональной и духовной зрелости личности, так как именно народная музыка через простые, понятные образы затрагивает глубинные эмоциональные пласты» [6].

Важность фольклора как инструмента эстетического воспитания также подтверждается педагогическими исследованиями и практикой: например, программы народных ансамблей, такие как «Русская душа», «Россия», а также фестивали фольклора в образовательных учреждениях. Каждая из этих форм музыкального фольклора несёт в себе эстетическую значимость, эмоциональное наполнение, которое оказывает сильное впечатление на современную публику. Песни и музыкальные композиции, которые исполняются на подобных фестивалях всегда наполнены искренностью, которая способствует воспитанию настоящей эмоциональной отзывчивости, а также формируют у молодёжи все более глубокое понимание жизненных ценностей и моральных ориентиров.

Погружение в традиционную культуру, её изучение и исполнение развивает художественный вкус, прививают любовь к музыке, ее истории и культуре в её исконном значении. В частности, следует отметить, что исполнение русских народных песен способствует развитию музыкальных способностей, а также чувства ритма и понимания мелодики, что по-своему уже является высокой степенью всеобщей образованности.

В социальном контексте фольклорные пение или же пение в ансамблях также позволяют не только обучиться профессиональному народному пению, но и прочувствовать коллективное исполнение, осознать себя частью целого общества, общества ценителей народного фольклора. Такого вида музыкальный фольклор способствует укреплению связи поколений и повышению социальной сплочённости.

«Народные традиции всегда были коллективными, и совместное исполнение песен позволяет молодёжи не только развивать чувство коллективизма, но и взаимодействовать со старшими поколениями» [1]. Совместные мероприятия являются ярким примером того, как народная музыка помогает наладить диалог между разными возрастными группами.

Это особенно важно в условиях современных социальных изменений, когда усиливается разрыв между поколениями.

Все эти пункты особенно важны для личностного роста, а также способствует развитию чувства внутренней гармонии и укрепления духовного начала слушателя или же студента.

Также хотелось бы рассмотреть практические аспекты эстетического воспитания средствами музыкального фольклора в образовательных и культурных учреждениях. В учреждениях образования и культуры также существует множество подходов к эстетическому воспитанию через музыкальный фольклор. Здесь следует уделить внимание основным методам и формам.

В систему современного образования постепенно вводятся новые образовательные программы, интегрирующие фольклор. Включение фольклорных элементов в уроки музыки и культурные мероприятия помогает студентам и школьникам лучше понять специфику народного творчества, а также ближе познакомиться с традиционными музыкальными инструментами. Например, образовательные проекты «Культура и наследие России» или «Музыкальные истоки» направлены на популяризацию народного творчества среди школьников. По мнению психологов, таких как Л.В. Савенкова; «музыкальный фольклор в силу своей простоты и искренности более доступен для восприятия молодёжи, чем многие другие формы искусства, и способствует развитию эмпатии, эмоциональной отзывчивости и терпимости к другим культурам» [7]. К слову, следует отметить, что многие исследования также доказывают, что традиционные мелодии и тексты народных песен помогают подросткам справляться со стрессом, воспитывают терпимость и способность к самоанализу.

Возможно, стоит также рассмотреть дополнительное использование фольклорных мотивов в изучении отечественной истории, так как через народную музыку и тексты песен молодёжь может приобщиться к важным историческим событиям и переживаниям, которые отражены в фольклоре. Например, былины и народные баллады повествуют о героических подвигах и значимых исторических событиях, а трудовые и календарные песни дают представление о повседневной жизни крестьян. Этот аспект фольклора помогает молодым людям увидеть историческую преемственность и понять, что народная музыка неразрывно связана с культурой и историей своей страны.

Мастер-классы и занятия, направленные на изучение русской народной музыки, также позволяют учащимся все больше погрузиться в ознакомление с фольклорными традициями в теории и на практике. Следует также учесть, что учреждения культуры идут на встречу данному тренду в образовании и организуют фольклорные ансамбли и кружки, где молодёжь может приобщиться к народной музыке и танцам. Примером может быть фольклорный кружок, где ребята разучивают народные песни, постигают специфику, а также участвуют в концертах и культурных фестивалях. Это не только обогащает их эстетически, но и помогает глубже понять народную культуру.

Фестивали и конкурсы народного творчества помогают также школьникам и студента раскрыть свои таланты на сцене более широкой публике. Например, в рамках фестивалей и конкурсов все участники могут продемонстрировать свои навыки в исполнении народной музыки и познакомиться с культурным разнообразием. Подобные мероприятия, а именно такие как фестиваль «Русь песенная», способствуют развитию заинтересованности у молодёжи к народному творчеству расширяя при этом их культурный кругозор.

В условиях цифровизации культура народного творчества может интегрироваться в интернет-пространство и становиться доступной для широкой аудитории. «Социальные сети, видео-платформы, виртуальные музыкальные школы и приложения для изучения

фольклорных мелодий и песен открывают новые возможности для популяризации и изучения традиционной музыки» [2]. Сейчас можно точно сказать, что современные подходы к использованию фольклора требуют более широкой интеграции народной музыки в современное музыкальное образование, а также внедрение фольклора в такие музыкальные жанры, как поп или рок. Такое внедрение открывает новый потенциал для популяризации фольклорных мотивов и традиций. Более того, можно было бы рассмотреть опыт зарубежных стран в использовании фольклорных традиций для воспитания и образования, так как многие европейские и азиатские государства активно применяют собственный музыкальный фольклор как средство воспитания национальной гордости, патриотизма и единства. К слову, в России также многие современные музыкальные коллективы и исполнители уже сейчас успешно используют элементы народной музыки в своём творчестве, что привлекает внимание молодёжи, а следовательно, способствует популяризации и сохранению культурного наследия фольклора.

Таким образом, русский музыкальный фольклор, выступая неотъемлемой частью культурного наследия, является мощным инструментом для воспитания эстетических ценностей у молодёжи. Он не только способствует формированию у молодых людей представления о красоте, но и развивает чувство гордости за свою культуру и историю. Народный фольклор укрепляет в человеке национальную идентичность и воспитывает уважение к прошлому. Через музыку, танцы, песни и обряды передаются всевозможные нравственные ориентиры, духовные и культурные ценности, необходимые для гармоничного становления личности и успешного будущего. Будучи в условиях быстро меняющегося современного мира очень важно не останавливаться, а только идти вперед на пути сохранения и передачи следующим поколениям фольклорного наследия для формирования успешного и устойчиво духовного современного общества.

ЛИТЕРАТУРА

- фанасьев, А. "Поэтические воззрения славян на природу". — М.: Современник, 1995. — 543 с.
- айрон, Р. "Музыкальный фольклор: теория и практика" / Пер. с англ. — М.: Прогресс, 2005. — 432 с.
- усев, В. "Русский фольклор и его роль в воспитании". — СПб.: Академия, 2010. — 304 с.
- убровина, О.Н. "Влияние народной музыки на формирование личности". — М.: Педагогика, 2013. — 256 с.
- ихачев, Д.С. "Искусство и народная традиция". — М.: Искусство, 1989. — 400 с.
- ропп, В. "Исторические корни волшебной сказки". — М.: Лабиринт, 2000. — 432 с.
- авенкова, Л.В. "Эстетическое воспитание и культура чувств". — М.: Наука, 2005. — 214 с.

REFERENCES

1. Afanasyev, A. "Poetic views of the Slavs on nature." — M.: Sovremennik, 1995. — 543 p.
2. Byron, R. "Musical folklore: theory and practice" / Translated from English — M.: Progress, 2005. — 432 p.
3. Gusev, V. "Russian folklore and its role in education". — St. Petersburg: Academy, 2010. — 304 p.
4. Dubrovina, O.N. "The influence of folk music on the formation of personality." — M.: Pedagogy, 2013. — 256 p.

5. Likhachev, D.S. "Art and folk tradition." — М.: Art, 1989. — 400 p.
6. Propp, V. "The historical roots of a fairy tale." — М.: Labyrinth, 2000. — 432 p.
7. Savenkova, L.V. "Aesthetic education and culture of feelings". — М.: Nauka, 2005. — 214 p.

Ноздрачева Мария Викторовна

кандидат педагогических наук,
доцент департамента изобразительного, декоративного искусств и дизайна
Института культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: Nozdrachevamv@mgpu.ru

Валикжанина Светлана Владимировна

кандидат педагогических наук,
доцент департамента изобразительного, декоративного искусств и дизайна
Института культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: Valikjanina@yandex.ru

Новикова Любовь Валерьевна

кандидат педагогических наук,
доцент департамента изобразительного, декоративного искусств и дизайна
Института культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: Novikovalv@mgpu.ru

Nozdracheva Maria V.

candidate of pedagogical Sciences,
teacher of the department of fine, decorative arts and design
Institute of Culture and Arts
Moscow City Pedagogical University

Valikzhanina Svetlana V.

candidate of pedagogical Sciences,
teacher of the department of fine, decorative arts and design
Institute of Culture and Arts
Moscow City Pedagogical University

Novikova Lyubov V.

candidate of pedagogical Sciences,
teacher of the department of fine, decorative arts and design
Institute of Culture and Arts
Moscow City Pedagogical University

МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЙ ПОДХОД В СИСТЕМЕ ОБУЧЕНИЯ СТУДЕНТОВ ПО НАПРАВЛЕНИЮ ДИЗАЙН СРЕДЫ

Аннотация. В статье рассматриваются вопросы организации обучения студентов направления дизайн среды. Описываются преимущества междисциплинарного подхода в системе обучения студентов по направлению дизайн среды. Описываются преимущества использования междисциплинарного подхода в процессе формирования профессиональных компетенций у студентов-дизайнеров.

Ключевые слова: междисциплинарные связи, междисциплинарная интеграция, дизайн среды, живопись, рисунок, колористика, проектирование.

INTERDISCIPLINARY APPROACH IN THE SYSTEM OF TEACHING STUDENTS IN THE FIELD OF ENVIRONMENT DESIGN

Annotation. The article discusses the issues of the organization of students' education in the field of environment design. The advantages of an interdisciplinary approach in the system of teaching students in the field of environment design are described. The advantages of using an interdisciplinary approach in the process of forming professional competencies among design students are described.

Keywords: interdisciplinary connections, interdisciplinary integration, environmental design, painting, drawing, coloristics, design.

В настоящее время мы имеем довольно обширную базу теоретических исследований в области системы обучения по направлению дизайн среды. Компетенции, которыми должен владеть дизайнер среды многочисленны и разнообразны. Они включают в себя, как личные качества, так и знания, умения и навыки, связанные с постановкой целей, выбором средств и достижений в данной области: художественно-изобразительные компетенции, дизайн-мышление, архитектурно-проектные компетенции, социо-культурные компетенции, информационно-технологические компетенции, научно-исследовательские компетенции, технико-экономические компетенции, коммуникативные компетенции.

Среди исследований о профессиональной компетенции дизайнера среды наиболее интересен подход Петрашень Е.П. [10]. Автором представлена модель профессиональных компетенций, которая разработана на основе собственного стандарта СПбГУ по направлению 54.03.01 дизайн (Рисунок 1).

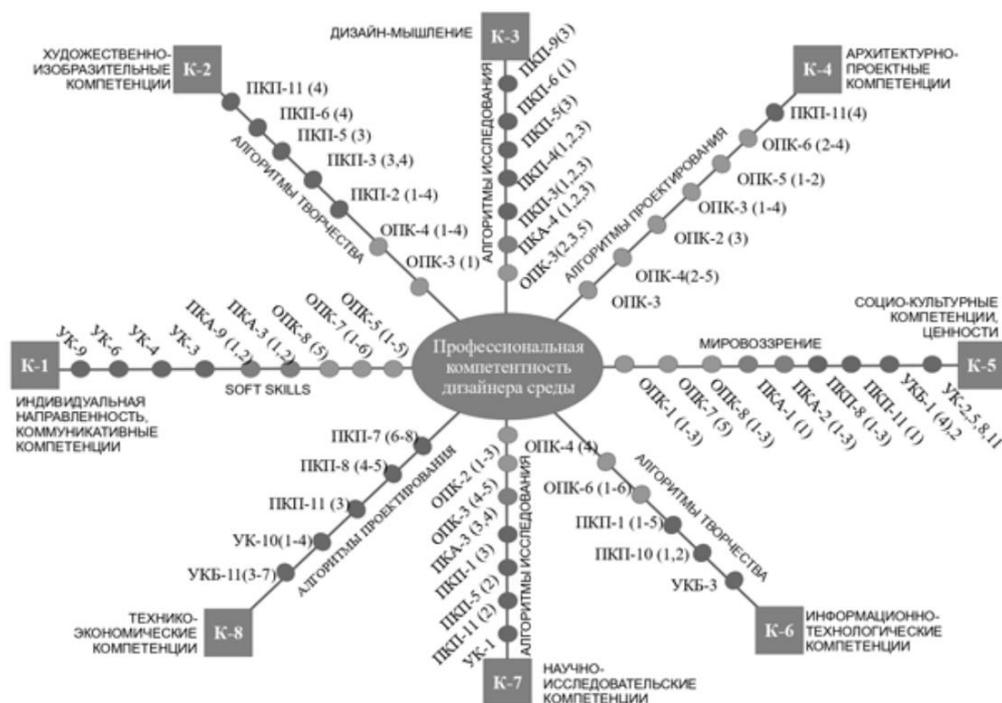


Рисунок 1. Логико-смысловая модель компетентности бакалавра дизайна среды.

Сост. Е.П. Петрашень.

Отмечается, что в высшей школе процесс обучения будущих дизайнеров среды должен быть ориентирован на формирование системы профессиональных компетенций во всей ее совокупности. Таким образом, для подготовки студентов к работе в условиях

рынка система обучения в сфере дизайна строится на основе междисциплинарных связей, объединяющих разные области знаний.

К изучению вопроса формирования профессиональной компетенции дизайнеров в условиях высшего образования на основе ФГОС высшего образования в своем исследовании обращались Михайлова, Э.В., Андреева, О.П., Ахметова, С.П., отмечая в качестве важного условия подготовки студентов-дизайнеров компетентностный подход в системе образования [7]. По итогам проведенного анализа групп компетенций в своем исследовании авторы представляют критерии сформированности профессиональной компетентности дизайнера и характеристику ее компонентов в системе высшего дизайнерского образования.

Шабанова В.А., рассматривает междисциплинарную интеграцию как средство формирования культуры цвета в процессе подготовки будущего дизайнера. Автор большое внимание уделяет особенностям организации обучения студентов направления дизайн в ВПО. Междисциплинарная интеграция рассматривается Шабановой В.А. как средство формирования профессиональных компетенций обучающихся. В статье представлены практические рекомендации по созданию интегративного образовательного пространства в рамках преподавания таких дисциплин, как: академическая живопись, цветоведение, колористика, пропедевтика и проектирование [13].

Мальцева А.А. в своем исследовании уделяет внимание актуальной проблеме внедрения междисциплинарности знаний в учебный процесс с позиций концепции устойчивого развития [6].

Нами поднимался вопрос применения дифференцированного подхода в преподавании учебной дисциплины «живопись» при обучении студентов разных художественных специальностей художников-прикладников, художников-педагогов, живописцев и дизайнеров, в выстраивании работы по принципу сравнения чувственного и рационального подхода к цвету, уделяя внимание анализируемому роли цветового решения в зависимости от задач создания произведений живописи и проектирования [9].

В учебном пособии «Архитектурная колористика», подготовленном преподавателями МАИ профессором А.В. Ефимов и доцентом Н.Г. Панова отмечается, что систематизация знаний по изучаемым дисциплинам физика цвета, история искусств, архитектура и градостроительство, материаловедение, проектирование, объемно-пространственная композиция и другим предметным областям способствует формированию у студентов колористического мышления и использования цвета в учебном проектировании [4].

В учебном пособии авторами описаны комплексные упражнения по исследованию цвета: формализация произведения живописи, создание серии цветовых композиций на основе произведения живописи, цвет на плоскости, цвет в объеме, цвет в пространстве, создание объемно-пространственной формы на основе произведения фигуративной живописи. Таким образом, мы прослеживаем интеграцию следующих учебных дисциплин: живопись, цветоведение, история искусств и архитектура.

Уникальность курса «Цветоведение» в СПГХПА имени А.Л. Штиглица состоит в том, что данный курс сосредоточен на цвете как эстетико-философском явлении, общечеловеческом языке, пластическом знаке [1]. Студенты-дизайнеры решают такие задачи, как: изучение взаимосвязи формы, фактуры, света и цвета, изучают особенности зрительного восприятия, основные законы цвета и контрасты, знакомятся с первичными формообразующими элементами. Наряду с этими задачами поднимаются вопросы повышения культурного уровня студентов, «постановки глаза», формирования пластического мышления.

Буровкина Л.А. в статье подчеркивает роль и значение использования мультимедиа в процессе подготовки студентов-дизайнеров [2].

Наряду с этим Буровкиной Л.А., Ноздрачевой М.В. поднимаются вопросы преподавания живописи в системе подготовки будущих дизайнеров [3]. Авторы уделяют внимание изучению педагогических условий, методов, приемов обучения создания натюрморта студентами на занятиях по живописи, способствующих активизации творческой деятельности, эстетическому воспитанию студентов, художественному образованию, профессиональной подготовке студентов-дизайнеров. Наряду с другими исследователями авторами отмечается, что современные социокультурные условия требуют от дизайнера высокого мастерства, глубокой научной подготовки, профессиональной грамотности и компетентности. Авторы статьи отмечают, что актуальным вопросом является использование современных мультимедийных средств и информационных технологий на занятиях по живописи в условиях ФГОС. Наряду с другими исследователями авторы подчеркивают, что работа в данном направлении способствует формированию универсальных учебных действий.

Уткина И.В. в своем исследовании рассматривает проблему влияния тенденций современного мира на дизайн и на процесс подготовки специалистов-дизайнеров, подчеркивая необходимость изучения тенденций в проектной сфере для достижения высокого уровня профессиональной культуры студентов-дизайнеров [12].

Целью нашего исследования является изучение междисциплинарности, способствующей эффективности формирования системы профессиональных компетенций у студентов, обучающихся по направлению дизайн среды.

Междисциплинарный подход включает в себя взаимодействие, происходящее между двумя и более дисциплинами, интеграцию и взаимопроникновение одних предметов и дисциплин в другие. Такой подход в обучении подразумевает в себе командную дружную работу в сотрудничестве друг с другом педагогического состава, находящегося в совместном поиске и нахождении решения интересных учебных творческих задач, которые ставятся перед студентами-дизайнерами на учебных занятиях. На данном этапе происходит изучение как отечественного, так и зарубежного опыта обучения студентов по направлению дизайн среды.

Таким образом, используя междисциплинарный подход в системе обучения студентов, преподавателям предоставляется возможность объединить цели, принципы и содержание взаимосвязанных учебных дисциплин.

Знакомство с живописью у студентов, обучающихся по направлению дизайн среды, происходит через изучение натюрморта. Основными темами для изучения являются внутренняя взаимосвязь предметов, выражаемая через пластику и цвет, гармонию или конфликтность, подчиненность или приоритет. Студенты изучают натюрморт на основе его конструктивности и пластической характеристики. Большое значение имеет отношение к пространству на плоскости листа. Стоит отметить, что на листе бумаги пространство можно передать объемным, с усилием иллюзии глубины, или передать пространство лишенное глубины и объема, в котором акцентируются качества плоскости, линейности, конструктивности. На занятиях по живописи студенты решают композиционные задачи. Система обучения живописи включает в себя ряд заданий, в которых задачи имеют разную степень сложности.

На первом курсе студенты овладевают техникой отмывки акварелью, выполняя в технике гризайль натюрморт, включающий в себя композицию из геометрических тел таких, как: шар, конус, куб, цилиндр, пирамида. На этом этапе студенты учатся работать над передачей свето-тональных отношений средствами живописи в передаче объема геометрических тел, расположенных в пространстве. Параллельно на занятиях по рисунку

студенты выполняют конструктивно-линейный рисунок натюрморта из композиции геометрических тел, постепенно переходя к решению свето-тональных отношений в постановке натюрморта графическими средствами. Стоит отметить, что на рисунке студенты-дизайнеры уделяют большое внимание аналитической работе, что способствует формированию профессиональных компетенций в области дизайна. На протяжении всех лет обучения живопись и рисунок взаимодополняют друг друга, формируя профессиональные компетенции у студентов-дизайнеров.

Так же важно преподавателям обсуждать содержания практических занятий по живописи и колористике в процессе планирования, это позволит расширить возможности интегративных связей учебных дисциплин, а также избежать повторения изучаемого теоретического материала по основам теории цвета на каждой из названных выше дисциплин.

На занятиях по живописи параллельно с изучением основ и законов цветоведения студентам предлагается решить следующие задачи: взаимосвязь цвета и силуэта предмета, способности цвета создавать впечатление устойчивости, динамики, давления, равновесия. Прорабатывается тема цветового пятна и влияние контура, раскрываются формообразующие возможности цвета, изучаются взаимоотношение объема и среды.

Отметим, что студенты усваивают в ходе выполнения учебно-творческих работ на практических занятиях по живописи приемы пространственных и пластических способов решений картинной плоскости, наряду с этим они знакомятся с живописными техниками и материалами.

Для студентов-дизайнеров важно в процессе работы над постановкой натюрморта приобрести умение последовательно моделировать свето-тональные, тональные и пространственно-средовые отношения. Преподавателям важно строить учебный процесс таким образом, чтобы студенты постепенно от предметного мышления переходили к абстрактному, когда происходит работа над восприятием цветового пятна и осознание его роли в организации картинной плоскости. Это будет способствовать успешному решению учебных и творческих задач на таких учебных дисциплинах как пропедевтика, компьютерная графика, дизайн-проектирование.

Для студентов, обучающихся по направлению дизайн среды, на живописи должны ставиться задачи, исходя из специфики будущей профессии. Так, например, работая над темой натюрморт, студентам сначала предлагается выполнение постановок натюрморта в реалистичной манере, после этого – в декоративно-плоскостном исполнении. Задания выстроены по принципу нарастающей сложности. Наряду с изучением формы развиваются навыки перевода увиденного в натуре в более условное, обобщенное изображение. Постепенно на старших курсах эти задачи усложняются, декоративные законы приобретают все большую, значимую, ведущую роль. В работе над содержанием заданий преподавателям важно исходить из того, что дизайнер среды оперирует формальным языком, цель их деятельности является создание объектов, поэтому восприятие студентов, обучающихся по направлению дизайн среды, важно ориентировать на аналитическое видение объектов существующей реальности, включающей и произведения пластических искусств. Так, на занятиях по живописи студентам предлагаются задания, где студенты выполняют работу над формализацией произведения живописи. В итоге у студентов результатом формализации должна получиться формализованная версия живописного произведения, то есть условная копия. Важно найти обобщенный силуэт, указывающий на композиционную структуру, ритм пятен, динамику или статику произведения. Таким образом, студент выполняет работу по снятию художественной изобразительности. Наряду с такими заданиями студентам может быть предложено перевести условную копию в ахроматическую гамму, чтобы изучить

светлотные отношения между ее элементами. Актуально предлагать студентам вести работу по мотивам творчества художников, мастеров фигуративной, абстрактной живописи, изучая такие направления, как: постимпрессионизм, фовизм, футуризм, кубофутуризм, лучизм, экспрессионизм, кубизм, абстракционизм, супрематизм, неопластицизм, конструктивизм, пуризм, дадаизм. Таким образом мы видим, что учебная дисциплина история изобразительных искусств выступает в интеграции с дисциплиной живопись.

В междисциплинарном обучении цифровые технологии играют важную роль. Использование современных программ для 3D-моделирования, визуализации и создания прототипов дают возможность студентам воплощать свои идеи в жизнь, интегрируя художественные и инженерные решения. Таким образом студенты могут создавать виртуальные модели интерьеров, в которых они могут экспериментировать с формами, текстурами и материалами.

Междисциплинарный подход включает в себя также сотрудничество с другими областями знаний, видами деятельности. Так, например, студенты-дизайнеры могут проходить стажировки, работая в командах с инженерами, программистами, что в свою очередь позволило бы студентам лучше понять технологические процессы и научиться применять полученный опыт в своих проектах. Например, в процессе работы над проектом умного дома студенты-дизайнеры могут сотрудничать с IT-специалистами и инженерами.

В контексте междисциплинарного подхода в системе обучения важным элементом подготовки студентов-дизайнеров является проектная деятельность. У студентов должно быть сформировано понимание возможности цвета выступать одним из главных средств гармонизации формы и пространства наряду с объемно-пространственной структурой и тектоникой в результате интеграции таких дисциплин, как: цветоведение, живопись и проектирование.

Важно, чтобы студент-дизайнер видел взаимосвязь изучаемых им дисциплин в процессе обучения, чтобы максимально полно использовать полученные им знания, умения и навыки в процессе создания проектов.

Из всего вышесказанного можно сделать следующие выводы:

- междисциплинарный подход в системе обучения позволяет оптимизировать учебный процесс;

- тесное сотрудничество преподавателей способствует избеганию повторяемости учебного материала, совместному поиску и нахождению интересных учебных творческих задач для студентов;

- междисциплинарный подход в системе обучения студентов способствует успешному формированию профессиональных компетенций.

В заключении отметим, что полученные результаты исследования полностью соответствуют поставленной цели и подтверждают его гипотезу, а именно, что взаимосвязанная работа педагогического коллектива, использующего междисциплинарный подход в системе обучения студентов, обучающихся по направлению дизайн среды, повышает эффективность в формировании системы профессиональных компетенций.

Благодаря полученным результатам проведенного исследования нам удалось повысить эффективность и согласованность учебно-методической работы преподавательского состава, организовать систему обучения по принципу междисциплинарности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бородзюля, И.А. Цветоведение и колористика: учебно-методическое пособие / И.А. Бородзюля. Спб.: СПГХПА им. А.Л. Штиглица, 2022. – 122 с.
2. Буровкина, Л.А. Теоретико-методологические основания использования мультимедиа в процессе подготовки студентов-дизайнеров / Л.А. Буровкина, Д.В. Сидоров // Искусство и образование. 2024. – № 4 (150). – С. 110-118.
3. Буровкина, Л.А. Актуальные вопросы преподавания живописи в системе подготовки будущих дизайнеров / Л.А. Буровкина, М.В. Ноздрачева // Региональный компонент в решении проблем современного художественного образования. Сборник научных трудов. Отв. сост. Семенова М.А. М., 2018. С. 6-17.
4. Ефимов, А.И., Панова, Н.Г. Архитектурная колористика: учебное пособие / А.И. Ефимов, Н.Г. Панова. М.: БуксМАрт, 2014. – 136 с.
5. Кудрявцева, Т.И., Миронов, В.С. Конструктивный натюрморт. Методика выполнения задания по дисциплинам «Живопись», «Академическая живопись», «Специальная живопись» для I–V курсов: учебно-методическое пособие / Т.И. Кудрявцева, В.С. Миронов. Спб.: СПГХПА им. А.Л. Штиглица, 2017. – 72 с.
6. Мальцева, А.А. Междисциплинарность как средство достижения результатов, способствующих становлению образования для устойчивого развития [Электронный ресурс] / А.А. Мальцева, И.М. Швец, Т.А. Веселова // Современное образование. – 2018. – № 4. – С. 32 – 44. – URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=27622
7. Михайлова, Э.В., Андреева, О.П., Ахметова, С.П. Особенности формирования профессиональной компетентности дизайнеров в условиях высшего образования: [Электронный ресурс] / Э.В. Михайлова, О.П. Андреева, С.П. Ахметова // Педагогика искусства. – 2019. – №.2. – С. 53–60. – URL: http://www.art-education.ru/sites/default/files/journal_pdf/mihaylova_andreeva_ahmetova_53-60.pdf
8. Михайлова, Э.В. Особенности формирования профессиональной компетентности дизайнеров в условиях высшего образования [Электронный ресурс] / Э.В. Михайлова // Педагогика искусства. – 2019. – №. 2. – С. 53–60. – URL: http://www.art-education.ru/sites/default/files/journal_pdf/mihaylova_andreeva_ahmetova_53-60.pdf
9. Ноздрачева, М.В. Обоснование дифференцированного подхода к преподаванию учебной дисциплины «живопись» студентам-дизайнерам / М.В. Ноздрачева // Современные проблемы высшего образования. Теория и практика. 2020 – С. 597-603.
10. Петрашень, Е.П. Логико-смысловая модель профессиональной компетенции дизайнера среды и концепция «колеса компетенций» творческого коллектива [Электронный ресурс] / Е.П. Петрашень // Архитектон: известия вузов. – 2022. – №4 (80). – URL: http://archvuz.ru/2022_4/33/
11. Прищепа, А.А. Особенности организации интенсивных образовательных программ по архитектуре и дизайну для старшеклассников / А.А. Прищепа, Л.А. Буровкина // Политика и образование в мире. – 2022, т. 26, – № 52. – С. e022074.
12. Уткина, И.В. Влияние современных тенденций в сфере дизайна на процесс подготовки высококвалифицированных специалистов / И.В. Уткина, Л.А. Буровкина // Искусство и образование. – 2022. – № 3 (137). – С. 159-167.
13. Шабанова, В.А. Междисциплинарная интеграция как средство формирования культуры цвета в процессе подготовки будущего дизайнера / В.А. Шабанова //Международный научно-исследовательский журнал. – 2016. –№4 (46) Часть 3. – С. 121–123.

REFERENCES

1. Borodzyulya, I.A. Tsvetovedenie i koloristika: an educational and methodical manual / I.A. Borodzyulya. Spb.: SPGHPA named after A.L. Stiglitz, 2022. – 122 p.
2. Burovkina, L.A. Theoretical and methodological foundations of the use of multimedia in the process of training design students / L.A. Burovkina, D.V. Sidorov // Art and education. 2024. – № 4 (150). – Pp. 110-118
3. Burovkina, L.A. Actual issues of teaching painting in the system of training future designers / L.A. Burovkina, M.V. Nozdracheva // The regional component in solving the problems of modern art education. Collection of scientific papers. Responsible compiler Semenova M.A. Moscow, 2018. Pp. 6-17.
4. Efimov, A.I., Panova, N.G. Architectural coloristics: a textbook / A.I. Efimov, N.G. Panova. M.: BuksMArt, 2014. – 136 p.
5. Kudryavtseva, T.I., Mironov, V.S. Constructive still life. Methods of completing assignments in the disciplines of "Painting", "Academic painting", "Special painting" for I–V courses: an educational and methodical manual / T.I. Kudryavtseva, V.S. Mironov. St. Petersburg: A.L. Stiglitz SPGHPA, 2017. – 72 p.
6. Maltseva, A.A. Interdisciplinarity as a means of achieving results that contribute to the formation of education for sustainable development [Electronic resource] / A.A. Maltseva, I.M. Shvets, T.A. Veselova // Modern education. – 2018. – No. 4. – pp. 32-44. – URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=27622
7. Mikhailova, E.V., Andreeva, O.P., Akhmetova, S.P. Features of the formation of professional competence of designers in higher education: [Electronic resource] / E.V. Mikhailova, O.P. Andreeva, S.P. Akhmetova // Pedagogy of art. – 2019. – No.2. – pp. 53-60. – URL: http://www.art-education.ru/sites/default/files/journal_pdf/mihaylova_andreeva_ahmetova_53-60.pdf
8. Mikhailova, E.V. Features of the formation of professional competence of designers in higher education [Electronic resource] / E.V. Mikhailova // Pedagogy of art. – 2019. – No. 2. – Pp. 53-60. – URL: http://www.art-education.ru/sites/default/files/journal_pdf/mihaylova_andreeva_ahmetova_53-60.pdf
9. Nozdracheva, M.V. Substantiation of a differentiated approach to teaching the academic discipline "painting" to design students / M.V. Nozdracheva // Modern problems of higher education. Theory and practice. 2020 – Pp. 597-603.
10. Petrashen, E.P. Logical and semantic model of professional competence of an environment designer and the concept of the "wheel of competencies" of a creative team [Electronic resource] / E.P. Petrashen // Architecton: izvestiya vuzov. – 2022. – №4 (80). – URL: http://archvuz.ru/2022_4/33
11. Prishchepa, A.A. Features of providing intensive educational programs in architecture and design for high school students / A.A. Prishchepa, L.A. Burovkina // Politica e Gestao Educacional. – 2022, T. 26, – №. 52. – C. e022074.
12. Utkina, I.V. The influence of modern trends in the field of design on the process of training highly qualified specialists / I.V. Utkina, L.A. Burovkina // Art and education. – 2022. – № 3 (137). – Pp. 159-167.
13. Shabanova, V.A. Interdisciplinary integration as a means of forming a culture of color in the process of preparing a future designer / V.A. Shabanova // International Scientific Research Journal. – 2016. –№4 (46) Part 3. – Pp. 121-123.

Ситников Кирилл Анатольевич
креативный продюсер
Продюсерская компания «WMG»
e-mail: baade@yandex.ru

Sitnikov Kirill A.
creative producer
Production company "WMG"

МЕТОДЫ БОРЬБЫ С ПРОКРАСТИНАЦИЕЙ ВО ВРЕМЯ РАБОТЫ НАД СЦЕНАРИЕМ

Аннотация. Статья посвящена актуальной проблеме прокрастинации в контексте сценарной деятельности. Актуальность темы аргументируется растущим влиянием киноиндустрии и телевидения на современное общество, где качество и своевременность создания сценариев играют определяющую роль. Цель исследования заключается в анализе и систематизации эффективных методов борьбы с прокрастинацией, специфически адаптированных для работы сценаристов.

В ходе исследования выявлены противоречия между существующими общими подходами к преодолению данного феномена и уникальными требованиями творческого процесса создания сценариев. Традиционные методы тайм-менеджмента, повышения продуктивности не всегда отражают специфику креативной деятельности, связанной с высокой степенью неопределенности и необходимостью поддержания творческого вдохновения.

Автор приходит к выводу, что результативная борьба с прокрастинацией в сценарном деле требует такого подхода, в котором сочетаются психологические, организационные, творческие методики. Предложенный в статье алгоритм циклической фокусировки представляет собой инновационный метод, в котором принимается во внимание специфика труда сценаристов; рекомендуемые шаги позволяют повысить продуктивность без ущерба для креативности.

Статья будет полезна практикующим сценаристам, студентам творческих вузов, изучающим сценарное мастерство, а также психологам и исследователям, занимающимся проблемами прокрастинации и творческой продуктивности. Помимо этого, представленные рекомендации могут быть приспособлены для использования в других сферах творческой деятельности.

Ключевые слова: алгоритм циклической фокусировки, киноиндустрия, прокрастинация, продуктивность, сценарист, творческий процесс, тайм-менеджмент

METHODS OF DEALING WITH PROCRASTINATION WHILE WORKING ON A SCRIPT

Abstract. The article is devoted to the actual problem of procrastination in the context of scenario activity. The relevance of the topic is argued by the growing influence of the film industry and television on modern society, where the quality and timeliness of screenwriting play a decisive role. The purpose of the study is to analyze and systematize effective methods of combating procrastination, specifically adapted for the work of screenwriters.

The study revealed contradictions between the existing general approaches to overcoming this phenomenon and the unique requirements of the creative process of creating scenarios. Traditional methods of time management and productivity improvement do not

always reflect the specifics of creative activity associated with a high degree of uncertainty and the need to maintain creative inspiration.

The author concludes that the effective fight against procrastination in screenwriting requires an approach that combines psychological, organizational, and creative techniques. The cyclic focusing algorithm proposed in the article is an innovative method that takes into account the specifics of the work of screenwriters; the recommended steps allow you to increase productivity without compromising creativity.

The article will be useful for practicing screenwriters, students of creative universities studying screenwriting, as well as psychologists and researchers dealing with problems of procrastination and creative productivity. In addition, the presented recommendations can be adapted for use in other areas of creative activity.

Keywords: cyclic focusing algorithm, film industry, procrastination, productivity, screenwriter, creative process, time management

Введение. В современной сфере кинематографа и телевидения сценаристы играют ключевую роль в создании успешных проектов. Однако их творческий процесс нередко сталкивается с серьезным препятствием — прокрастинацией. Этот психологический феномен, характеризующийся иррациональным откладыванием важных дел, представляет собой значительную угрозу для продуктивности, а также качества работы специалистов.

Несмотря на явно усиливающийся интерес к феномену прокрастинации в различных сферах деятельности, наблюдается недостаточная изученность специфических механизмов, а также результативных методов преодоления данного феномена с позиций сценарной работы. Существующие исследования преимущественно сфокусированы на общих аспектах этого явления или на его проявлениях в академической среде; особенности же творческого процесса создания сценариев и сопряжённые с ним уникальные факторы, содействующие прокрастинации, остаются малоизученными.

Сценарное дело характеризуется сочетанием жестких дедлайнов, необходимости поддержания высокого уровня креативности, работы в условиях неопределенности, что создает специфический контекст для проявления прокрастинации. Традиционные методы борьбы с ней нередко оказываются недостаточно эффективными, что указывает на потребность в разработке и валидации особых подходов, в рамках которых учитываются нюансы творческого процесса сценаристов.

Методы и материалы. В процессе написания статьи были использованы методы сравнения, анализа научных трудов, систематизации, обобщения. Проблематика прокрастинации и ее влияния на различные аспекты жизни и деятельности человека привлекает внимание многих исследователей.

Так, А.П. Бобрышев изучает связь между эмоциональным интеллектом и склонностью к прокрастинации, что особенно актуально для творческих профессий, в том числе, сценаристов [1, с. 138]. Г.Г. Горелова, С.В. Жаркова и Г.В. Мануйлов рассматривают направления исследований прокрастинации в современном социальном контексте, что позволяет лучше понять факторы, влияющие на это явление в профессиональной среде [2, с. 479].

Д.А. Сманов фокусируется на когнитивных особенностях и предикторах прокрастинации, что полезно для разработки стратегий ее преодоления в творческой деятельности [3, с. 97]. А.Д. Шейда рассматривает прокрастинацию через призму управления временем, что значимо для сценаристов, работающих в условиях жестких дедлайнов [4, с. 181]. Е. Sanecka исследует связь между психопатией и прокрастинацией,

используя трехкомпонентную концепцию психопатии, что проливает свет на некоторые психологические аспекты творческого процесса и соответствующих затруднений [5, с. 836].

В контексте борьбы с прокрастинацией О.В. Задорожная и М.Д. Лотошникова предлагают задействовать информационные технологии в целях преодоления академической прокрастинации, что можно адаптировано для профессиональной деятельности сценаристов [6, с. 264]. С.А. Юдин рассматривает арт-терапию как метод коррекции прокрастинации, что особенно интересно в контексте творческой работы [7, с. 74].

Специфика сценарной деятельности и обучения ей также находится в фокусе исследований. К примеру, А.С. Боголюбов предлагает риторический подход к обучению студентов сценарной деятельности, что потенциально полезно для развития навыков преодоления прокрастинации у будущих сценаристов [8, с. 56]. Р.М. Лутфуллин даёт характеристику научно-методическим аспектам создания актуального киносюжета студентами киновузов, что косвенно связано с проблемой прокрастинации в творческом процессе [9, с. 47]. В свою очередь, Н.А. Опарина анализирует специфику сценарной работы организатора театрализованного досуга, что предоставляет дополнительный базис для понимания природы рассматриваемого феномена в сценарном деле [10, с. 155].

Итак, в научных публикациях последних лет охватывается множество воззрений, сопряжённых с прокрастинацией и сценарной деятельностью; исследователи предлагают различные подходы к изучению и разрешению проблемы. Вместе с тем, целесообразно отметить, что существует потребность в более специализированных разработках и изысканиях, непосредственно связанных с прокрастинацией в контексте работы сценаристов.

Результаты и обсуждение. Статистические данные американских социологов демонстрируют масштаб проблемы: 20-25% опрошенных ежедневно откладывают важные дела [5, с. 864]. В масштабах экономики это приводит к ежегодным потерям. Для индустрии кино и телевидения, где сроки и бюджеты играют фундаментальную роль, проблема приобретает особую остроту.

Рассмотрим конкретный пример: опытному сценаристу поручают написание диалогов для 42-минутной серии популярного сериала. Несмотря на наличие всех необходимых материалов и трехнедельный срок, автор не справляется с задачей вовремя. В результате заказчик получает некачественный материал с месячным опозданием, что приводит к срыву производственного графика, финансовым потерям.

Последствия прокрастинации для сценариста становятся весьма негативными, что подчёркивают современные исследователи [2, с. 480; 8, с. 59; 10, с. 156].

Во-первых, речь идёт о репутационных рисках. Заказчики ценят не только талант, но и пунктуальность, ведь сценарий — это первое звено в сложной цепи кинопроизводства. Срыв сроков способен привести к пересмотру всего производственного процесса и увеличению бюджета. Как следствие, сценарист рискует потерять доверие и лишиться будущих проектов.

Во-вторых, прокрастинация отрицательно воздействует на психологическое состояние автора. Постоянное откладывание работы влечёт за собой стресс, чувство вины, снижение самооценки, концентрации внимания. В долгосрочной перспективе это закономерно вызывает профессиональное выгорание, депрессию.

Для борьбы с прокрастинацией сценаристам рекомендуется применять комплексный подход, в котором предусматриваются следующие методы (рис. 1):



Рис. 1. Систематизация методов борьбы с прокрастинацией при работе над сценарием (составлено автором на основе [2, с. 480; 6, с. 266; 8, с. 60; 10, с. 157])

Так, весьма значимая роль отводится оптимизации рабочего пространства. Эргономичное компьютерное кресло и функциональная организация места способствуют концентрации, снижают физический дискомфорт при длительной деятельности. Замена декоративных элементов на инструменты визуализации сюжета (к примеру, имеются в виду магнитно-маркерные доски) помогает поддерживать фокус на творческом процессе.

Инструментальная музыка способна служить эффективным инструментом для создания нужной атмосферы, стимуляции креативного мышления. При этом требуется избегать композиций с вокалом, которые подчас отвлекают от работы над текстом.

Сценаристам следует критически оценивать свои возможности и не браться за чрезмерное количество проектов одновременно. Перегрузка неизбежно сказывается на снижении качества работы, она перерастает в эмоциональное выгорание.

Разбиение сценария на небольшие, выполнимые в течение дня фрагменты позволяет поддерживать стабильный прогресс, избегать ощущения подавленности от масштаба проекта.

Если у автора возникает яркая идея для кульминационной сцены, целесообразно зафиксировать ее немедленно, даже если она не соответствует текущему этапу работы. Это помогает сохранить творческий импульс, предотвратить «застывания» на ранних стадиях сценария.

Разработка персональной системы вознаграждений за выполнение ежедневных задач стимулирует мотивацию, существенно помогает формировать позитивные рабочие привычки.

Выделение фиксированных периодов для отдыха и прокрастинации позволяет контролировать этот процесс, свести к минимуму его негативное влияние на рабочий график.

Работа над сценарием, который вызывает искренний энтузиазм, значительно снижает риск прокрастинации, поскольку лимбическая система мозга не воспринимает такую деятельность как стрессовую.

Наконец, переформулирование внутреннего диалога помогает снизить психологическое сопротивление и повысить мотивацию к работе.

Применение охарактеризованных выше методов требует осознанного подхода и самодисциплины. Важно понимать, что борьба с прокрастинацией — это не одновременное действие, а длительный процесс формирования новых поведенческих паттернов.

Действенность рассмотренных методов подтверждается многолетней практикой профессиональных сценаристов [10, с. 157]. Однако следует отметить, что каждый автор может адаптировать эти техники под свои индивидуальные особенности, потребности.

В качестве новизны в данной статье автором предлагается алгоритм циклической фокусировки для борьбы с прокрастинацией в сценарном деле. Его содержательные стороны представлены в таблице 1.

Таблица 1 – Рекомендуемый алгоритм борьбы с прокрастинацией в работе сценариста (составлено автором)

Этап	Содержание
1. Предварительная подготовка	а) разбить сценарий на микрозадачи (сцены, диалоги, описания); б) составить список потенциальных отвлекающих факторов; в) подготовить таймер и журнал прогресса.
2. Инициализация рабочего цикла	а) выбрать микрозадачу из списка; б) установить таймер на 25 минут; в) активировать режим «не беспокоить» на всех устройствах.
3. Фаза интенсивной работы	а) полностью сосредоточиться на выбранной микрозадаче; б) игнорировать любые отвлекающие факторы; в) при возникновении желания отвлечься, записать его в журнал прогресса.
4. Микроанализ (5 минут)	а) оценить прогресс по завершённой микрозадаче; б) проанализировать записи в журнале прогресса; в) определить паттерны прокрастинации.
5. Микроотдых (5 минут)	а) выполнить короткое физическое упражнение; б) провести дыхательную технику для релаксации; в) визуализировать следующую микрозадачу.
6. Корректировка стратегии	а) на основе анализа внести изменения в рабочее окружение; б) адаптировать список микрозадач при необходимости; в) обновить методы противодействия выявленным паттернам прокрастинации.

7. Повторение цикла	а) вернуться к шагу 2 и начать новый цикл; б) повторять до завершения всех микрозадач или достижения дневной цели.
8. Ежедневное подведение итогов	а) проанализировать общий прогресс за день; б) оценить эффективность примененных стратегий; в) составить план на следующий день с учетом полученного опыта.

Предложенный алгоритм циклической фокусировки представляет собой инновационный подход к борьбе с прокрастинацией, специально адаптированный для работы над сценариями. Его новизна заключается в следующих аспектах:

1. В отличие от традиционных методов (к примеру, имеется в виду техника Помодоро) данный алгоритм представлен этапом микроанализа после каждого рабочего цикла. Это позволяет сценаристу оперативно выявлять и корректировать паттерны прокрастинации, что особенно значимо в творческом процессе.

2. Учитываются особенности работы над сценарием; процесс дифференцируется на микрозадачи, соответствующие структурным элементам сценария (сцены, диалоги, описания).

3. Включение этапа корректировки стратегии после каждого цикла предоставляет возможность гибко адаптировать рабочий процесс к меняющимся условиям, а также творческим потребностям специалиста.

4. Введение в алгоритм коротких физических упражнений и техник релаксации между циклами работы опирается на учёт физиологических аспектов творческого процесса, что редко встречается в существующих методиках борьбы с прокрастинацией.

5. Визуализация следующей задачи — элемент, который помогает поддерживать непрерывность творческого потока, что особенно важно при работе над сценарием.

6. Ведение журнала прогресса, вкупе с ежедневным анализом, позволяют накапливать персонализированные данные о процессе деятельности, что рекомендуется использовать для долгосрочной оптимизации творческого процесса.

7. В алгоритме объединяются элементы тайм-менеджмента, психологии творчества, эргономики, самоанализа в единую систему, специфически ориентированную на работу сценариста.

Выводы. Прокрастинация — это не просто лень или недостаток силы воли. Речь идёт о весьма сложном психологическом феномене, требующем системного подхода. Сценаристы, осознающие высокую значимость борьбы с прокрастинацией и применяющие соответствующие техники, приёмы, не только повышают свою продуктивность, но и улучшают качество работы, что в конечном счёте ведет к профессиональному росту, успеху в высококонкурентной индустрии кино и телевидения.

Предложенный в статье алгоритм борьбы с прокрастинацией в работе сценариста представляет собой новаторский подход к решению проблемы, сочетающий в себе научно обоснованные методики с учетом специфики творческого процесса создания сценариев.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бобрышев А.П. Связь показателей эмоционального интеллекта и прокрастинации / А.П. Бобрышев // Трампин в науку. Сборник тезисов научно-практической конференции. – Красноярск: 2022. – 138 с.

2. Горелова Г.Г. Актуальные направления в исследовании прокрастинации в современных социальных условиях / Г.Г. Горелова, С.В. Жаркова, Г.В. Мануйлов // Ученые записки университета имени П.Ф. Лесгафта. – 2021. – № 4 (194). – С. 479-485.
3. Сманов Д.А. Когнитивные особенности и предикторы прокрастинации / Д.А. Сманов // Научный результат. Педагогика и психология образования. – 2023. – Т. 9. – № 2. – С. 97-109.
4. Шейда А.Д. Прокрастинация как проблема управления временем / А.Д. Шейда // Via Scientiarum – Дорога знаний. – 2023. – № 3. – С. 181-188.
5. Sanecka E. Psychopathy and procrastination: triarchic conceptualization of psychopathy and its relations to active and passive procrastination / E. Sanecka // Current Psychology. – 2022. – Vol. 41. – No. 2. – Pp. 863-876.
6. Задорожная О.В. Возможности информационных технологий для преодоления академической прокрастинации / О.В. Задорожная, М.Д. Лотошникова // Сборник научных трудов «Транспорт: наука, образование, производство». Труды Международной научно-практической конференции. – Ростов-на-Дону: 2023. – С. 264-268.
7. Юдин С.А. Подходы к пониманию проблемы прокрастинации и арт – терапия как метод ее коррекции / С.А. Юдин // Живая психология. – 2023. – Т. 10. – № 7 (47). – С. 74-79.
8. Боголюбов А.С. Обучение студентов сценарной деятельности: риторический подход / А.С. Боголюбов // Научная школа профессора Т.А. Ладыженской. Материалы научно-практической конференции. – Москва: 2020. – С. 56-62.
9. Лутфуллин Р.М. Научно-методические аспекты создания актуального киносюжета студентами киновузов / Р.М. Лутфуллин // Образовательные ресурсы и технологии. – 2022. – № 1 (38). – С. 47-53.
10. Опарина Н.А. Специфика сценарной работы организатора театрализованного досуга / Н.А. Опарина // Синтез науки и образования как механизм перехода к постиндустриальному обществу. Сборник статей Международной научно-практической конференции. – Уфа: 2021. – С. 155-157.

REFERENCES

1. Bobryshev A.P. Svjaz' pokazatelej jemocional'nogo intellekta i prokrastinacii / A.P. Bobryshev // Trampolin v nauku. Sbornik tezisov nauchno-prakticheskoj konferencii. – Krasnojarsk: 2022. – 138 p.
2. Gorelova G.G. Aktual'nye napravlenija v issledovanii prokrastinacii v sovremennyh social'nyh uslovijah / G.G. Gorelova, S.V. Zharkova, G.V. Manujlov // Uchenye zapiski universiteta imeni P.F. Lesgafta. – 2021. – № 4 (194). – Pp. 479-485.
3. Smanov D.A. Kognitivnye osobennosti i prediktory prokrastinacii / D.A. Smanov // Nauchnyj rezul'tat. Pedagogika i psihologija obrazovanija. – 2023. – Т. 9. – № 2. – Pp. 97-109.
4. Shejda A.D. Prokrastinacija kak problema upravlenija vremenem / A.D. Shejda // Via Scientiarum – Doroga znaniy. – 2023. – № 3. – Pp. 181-188.
5. Sanecka E. Psychopathy and procrastination: triarchic conceptualization of psychopathy and its relations to active and passive procrastination / E. Sanecka // Current Psychology. – 2022. – Vol. 41. – No. 2. – Pp. 863-876.

6. Zadorozhnaja O.V. Vozmozhnosti informacionnyh tehnologij dlja preodolenija akademicheskoj prokrastinacii / O.V. Zadorozhnaja, M.D. Lotoshnikova // Sbornik nauchnyh trudov «Transport: nauka, obrazovanie, proizvodstvo». Trudy Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii. – Rostov-na-Donu: 2023. – Pp. 264-268.
7. Judin S.A. Podhody k ponimaju problemy prokrastinacii i art – terapija kak metod ee korrekcii / S.A. Judin // Zhivaja psihologija. – 2023. – T. 10. – № 7 (47). – Pp. 74-79.
8. Bogoljubov A.S. Obuchenie studentov scenarnoj dejatel'nosti: ritoricheskij podhod / A.S. Bogoljubov // Nauchnaja shkola professora T.A. Ladyzhenskoj. Materialy nauchno-prakticheskoj konferencii. – Moskva: 2020. – Pp. 56-62.
9. Lutfullin R.M. Nauchno-metodicheskie aspekty sozdanija aktual'nogo kinosjuzheta studentami kinovuzov / R.M. Lutfullin // Obrazovatel'nye resursy i tehnologii. – 2022. – № 1 (38). – Pp. 47-53.
10. Oparina N.A. Specifika scenarnoj raboty organizatora teatralizovannogo dosuga / N.A. Oparina // Sintez nauki i obrazovanija kak mehanizm perehoda k postindustrial'nomu obshhestvu. Sbornik statej Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii. – Ufa: 2021. – Pp. 155-157.

Гусева Виктория Вячеславовна

аспирант, преподаватель

Сергиево-Посадский институт игрушки

ФГБОУ ВО «Высшая школа народных искусств (академия)»

e-mail: guseva5008@rambler.ru

V.

postgraduate student, teacher

Sergiev Posad Institute of Toys

Higher School of Folk Arts (Academy)

ОБРАЗОВАНИЕ ДИЗАЙНЕРОВ ИГРУШКИ – СПЕЦИФИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ОБУЧЕНИЯ СКУЛЬПТУРЕ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКЕ

Аннотация. Методика преподавания дисциплины «Скульптура» пока еще только реформируется, что подвигает преподавателей к новым опытам, связанным с дополнением академической системы подготовки актуальными для профессии модулями и формами работы. В данном исследовании проведена апробация разработанного профессионально ориентированного содержания обучения скульптуре для создания игрушки в среднем профессиональном образовании. Были описаны особенности подготовки специалистов в области дизайна игрушки. Акцент сделан как на педагогическую составляющую вопроса, так и на особенности творческой составляющей дизайнера. По данным опроса преподавателей и студентов, они солидарны в том, что учебная программа по скульптуре в области дизайна игрушек полезна и эффективна. Для создания трехмерных объектов, таких как игрушки, обе группы подчеркивают важность пространственного мышления и материальных способностей в понимании формы, текстуры и композиции. Все согласны с тем, что для правильной подготовки студентов к профессиональной деятельности необходимо расширить учебную программу, включив в нее теоретический блок и более широкий спектр разделов, тем и практических заданий.

Ключевые слова: дизайн, игрушка, образование, профессиональная подготовка, творчество, процесс изготовления, скульптура.

Abstract. The methodology for teaching the discipline "Sculpture" is still undergoing reform, prompting educators to explore new approaches that integrate modules and work formats relevant to the profession within the academic training system. This study presents an approbation of the developed professionally oriented content for sculpture training in the context of toy creation within secondary vocational education. The study describes the specific features of preparing specialists in toy design, with a focus on both the pedagogical and creative aspects of the designer's role. According to surveys conducted with instructors and students, there is a consensus that the sculpture curriculum in toy design is both beneficial and effective. For the creation of three-dimensional objects such as toys, both groups emphasize the importance of spatial thinking and material skills in understanding form, texture, and composition. It is widely agreed that to prepare students for professional activities adequately, the curriculum must be expanded to include a theoretical block and a broader range of topics, sections, and practical assignments.

Keywords: design, toy, education, professional preparation, creativity, manufacturing process, sculpture.

Введение

Игрушка – это предмет, предназначенный для игры, который можно использовать для развлечения, обучения или развития детей [1]. Они важны для физического, умственного и социального развития детей, поскольку позволяют им через игру узнавать окружающий мир. Также, они улучшают понимание детьми причин и следствий, оттачивают их способности решать проблемы и поощряют критическое мышление путем моделирования реальных ситуаций.

Акцент на творческом самовыражении, материальных знаниях и пространственном сознании объединяет обучение скульптуре с созданием игрушек. Эта дисциплина способствует исследованию форм и дает студентам возможность передавать идеи через трехмерные объекты. Понимание различных материалов необходимо для обучения скульптуре, и это также напрямую относится к созданию игрушек, где долговечность, безопасность и эстетика являются главными приоритетами. Скульптура – это вид изобразительного искусства [2]. Изобразительный язык скульптуры предполагает необходимость ощущения трехмерной, то есть объемной формы и умения этой трехмерностью оперировать — изображать с помощью объема.

Для профессиональной подготовки будущего дизайнера игрушки важное значение имеет изучение дисциплины "Скульптура" [3]. Усвоение теоретических знаний по анатомии человека, познание пластических особенностей формы на практических занятиях по скульптуре развивает у студентов объемно-пространственное видение. Особый упор делается на развитие образного мышления, творческих способностей, индивидуальной композиционной работы. Основные формы организации учебной работы – в аудитории, по натуре, под контролем педагога, а также самостоятельно: по натуре, по памяти, по наблюдению, по воображению [4]. Успехи в обучении и воспитании будущих дизайнеров в значительной степени зависят от преподавателя, его способности творчески решать психолого-педагогические задачи с помощью современных инновационных методов обучения. Развитие мастерства осуществляется не благодаря увеличению количества методических пособий и активного применения готовых разработок занятий, а благодаря творческому развитию современной теории профильного обучения (дидактики) и повышению психолого-педагогической подготовки педагога. Одна из проблем современной дидактики профильного обучения – это усовершенствование и поиск новых форм и методов обучения.

Сегодня на рынке труда нужны творчески мыслящие специалисты, обладающие высокой мобильностью и конкурентоспособностью, способные быстро переключаться на смежные направления профессиональной деятельности в сфере культуры и искусства [5; 6]. В контексте этих требований модифицируются задачи образовательного процесса, направленные на определение содержания педагогической деятельности, выбор адекватных методов и средств воспитания и развития.

Сочетание технических и художественных навыков является основой обучения. Дизайн во всех графических, аналоговых и цифровых медиа так же важен, как реализация трехмерных объектов и разработка проекта. Проектирование игрушек является одним из направлений художественной специальности 54.02.01 «Дизайн» (по отраслям). Это область с многолетними традициями, тесно связанная с человеческой культурой, историей искусства и дизайна. Обучающийся путем практических занятий и творческой деятельности приобретает знания и умения в области истории игрушечного дела, художественной традиции, эргономики и психологии ребенка, проектирования,

моделирования и оформления игрушек. Преобритенные знания, навыки и компетенции составляют основу для занятия профессиональной деятельностью и позволяют получить образование на академическом уровне [7].

Работая по программе, особое внимание следует уделять всестороннему развитию личности студента с целью приобретения им художественно-графической культуры, проектно-художественной культуры при разработке учебных дизайн-проектов и проектно-технологической культуры при воплощении творческого замысла в материале в процессе учебной дизайн-деятельности [8]. Вариативную часть программы (резерв времени) необходимо реализовать в соответствии с запросами и интересами обучающихся, региональных традиций в этнодизайне; с учетом возможностей материально-технической базы учебного заведения; уровня компетенций студентов; опыта и профессиональной подготовки педагога.

Одним из важных факторов в обучении дизайнеров игрушки в среднем профессиональном образовании является скульптура. Данная дисциплина как один из базовых элементов обеспечивает успешное освоение студентами умений и навыков в проектировании, моделировании и оформлении игрушки, например, при выполнении выпускной квалификационной работы. Скульптурная лепка способствует развитию творчества и инноваций в работе студентов [9]. При разработке кукол или анималистических игрушек обучающиеся могут сталкиваться с проблемами, связанными с пропорциями, функциональностью и эстетической привлекательностью изделия. Навыки, полученные в результате изучения дисциплины «Скульптура», позволяют им практиковать различные технологии использования материалов и методов дизайна [10]. Это дает возможность студентам эффективно решать возникающие проблемы.

Опыт экспериментов с различными материалами побуждает будущих дизайнеров мыслить нестандартно и разрабатывать функциональные решения, улучшающие их игрушечные изделия. Кроме того, тактильный опыт скульптурной лепки помогает обучающимся развивать повышенную чувствительность к материалам и фактурам [11]. Эти знания имеют важное значение, когда дело доходит до выбора подходящих материалов для игрушек, поскольку выбор материала может существенно повлиять на внешний вид, удобство использования и функциональность конечного продукта. Цель профессионального образования в области проектирования, моделирования и художественного оформления игрушки - развивать у студентов способность к созданию высокохудожественных игрушечных изделий. Формируя свои навыки в рамках освоения дисциплины «Скульптура», они учатся совершенствовать свои дизайн-проекты с помощью тщательной детализации и методов проработки, что делает изделия визуально привлекательными [12].

Сегодня есть необходимость подготовки специалистов для проектирования и изготовления игрушек, которые бы смогли реализовать в своем творческом труде особенности национальной игрушки.

Таким образом, цель этого исследования – апробация разработанного профессионально ориентированного содержания обучения скульптуре для создания игрушки в среднем профессиональном образовании.

Поставленная цель требует решения следующих задач:

1. Апробировать разработанное содержание обучения скульптуре;
2. Выявить и описать профессиональную направленность содержания обучения скульптуре будущих дизайнеров в области проектирования, моделирования и оформления игрушки;
3. Определить отношение студентов и преподавателей к содержанию и качеству данной программы.

Методы и материалы

Для достижения цели исследования были использованы такие методы: наблюдение, анкетирование и глубинное интервью.

Исследование проходило в два этапа:

1 этап – экспериментальная проверка гипотезы. Проверочный уточняющий эксперимент заключается в создании и апробировании профессионально ориентированного содержания обучения скульптуре (вопросы текущего контроля и задания по темам усовершенствованной учебной программы по скульптуре); разработка методики обучения на основе профессионально направленного содержания обучения скульптуре; разработка и реализация формата занятий по разработанному содержанию обучения скульптуре; экспериментальная проверка дидактического обеспечения апробации разработанного профессионально направленного содержания обучения скульптуре (сентябрь 2023 – апрель 2024). Предполагаемые результаты: повышение уровня освоения обучающимися профессионально направленного содержания обучения скульптуре для создания игрушки.

2 этап – проверка и анализ полученных экспериментальных данных с помощью опроса, графическое оформление результатов эксперимента, формулирование выводов. Анкетирование студентов проводилось онлайн, а вопросы были разработаны специально для этого исследования (Приложение 1). Интервью с экспертами проходило лицом к лицу, а их ответы были записаны для дальнейшего анализа (Приложение 2).

Выборку составило 55 студентов-дизайнеров с 1 по 4 курс, обучающихся в Сергиево-Посадском институте игрушки, филиал ВШНИ. Они были случайным образом выбраны из списков, предоставленных администрацией. Также, в экспертную группу вошло 6 преподавателей Сергиево-Посадского института игрушки (преподаватели пластической анатомии; преподаватели по рисунку и живописи; преподаватели проектирования игрушки).

Все процессы, выполняемые в исследовании, соответствовали этическим стандартам институционального исследования. Этические вопросы в ходе исследования не были нарушены.

Результаты и обсуждение

Анкетирование предоставило такие результаты (см. рис. 1-4):

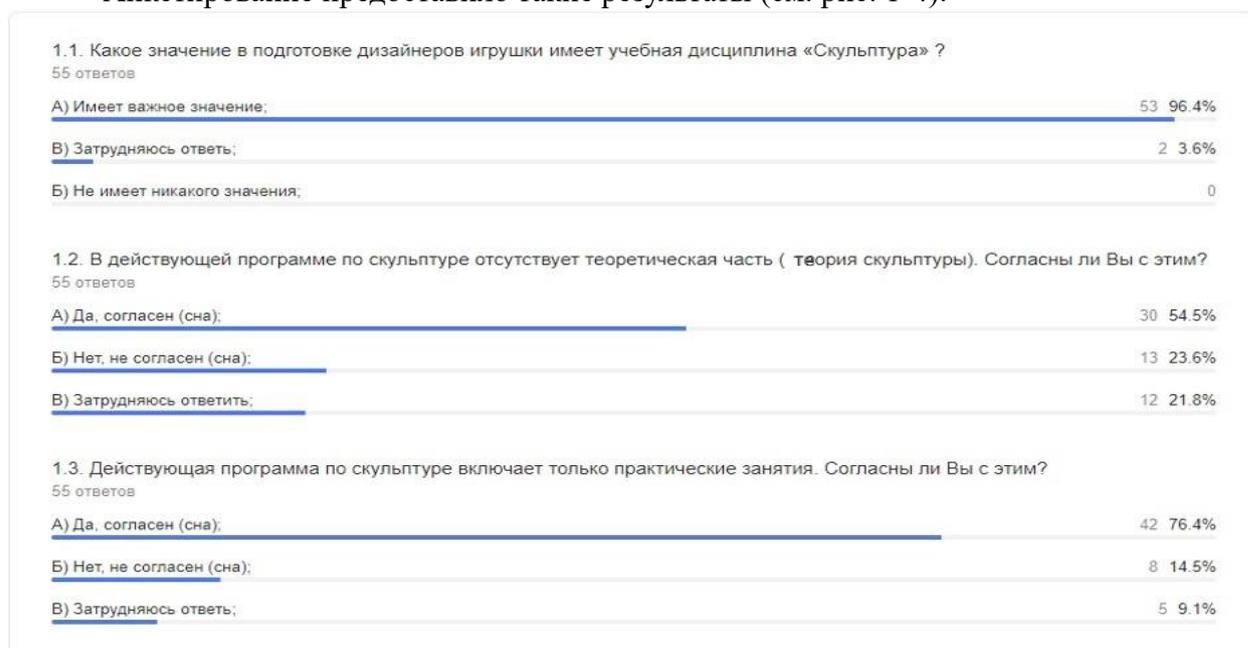


Рис. 1. Результаты анкетирования

Эти результаты демонстрируют глубокое понимание значения скульптуры в обучении созданию игрушек. Тем не менее, существует веский аргумент в пользу более продуманной стратегии, включающей теоретические и практические элементы. По отзывам, значительная часть студентов ценит теоретические сведения, например, теорию скульптуры, хотя практические навыки также необходимы.

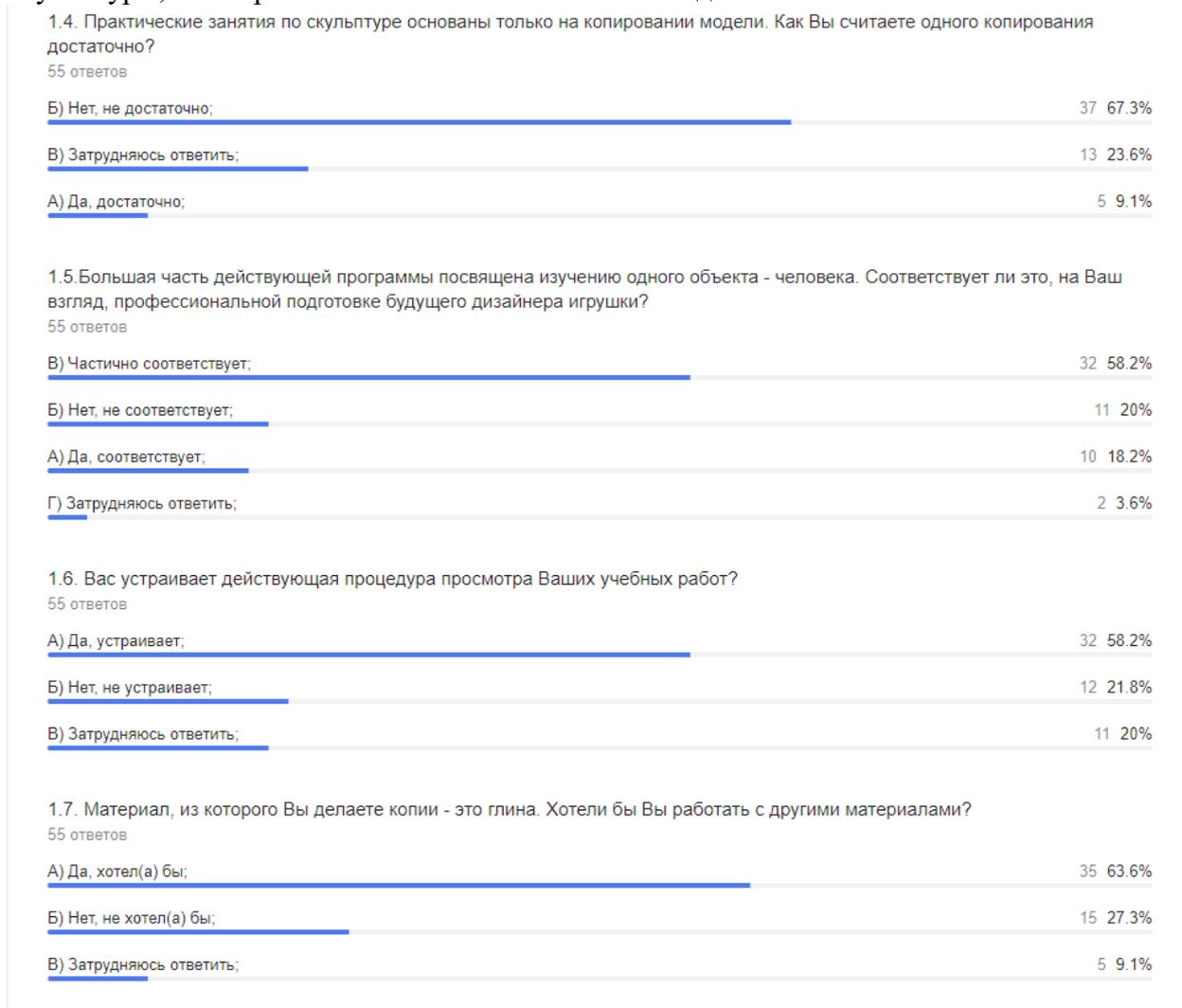


Рис. 2. Результаты анкетирования

Анализ программы показал ее достоинства, а также недостатки. Хотя содержание обучения ценится большинством студентов, есть способы сделать ее более эффективной. Диверсификация практики – это одна из областей, где есть возможности для расширения. В настоящее время внимание большинства студентов сосредоточено на подражании только одной модели, которая может не дать им полного понимания профессии. Более разнообразные виды деятельности, в том числе изготовление новых форм, помогают ученикам развивать более широкий спектр взглядов и способностей. Более полное понимание концепций и подходов к дизайну можно было бы дать обучающимся, включив в программу исследования животных, декоративных форм. Также, предложение целого ряда практических материалов может дать студентам более разнообразный набор навыков и лучше подготовить их к реальным трудностям, связанным с дизайном игрушек. Чтобы

лучше понять, как эффективно донести концепцию дизайна, можно поэкспериментировать с различными текстурами, скульптурной формой, пластикой, и материалами.

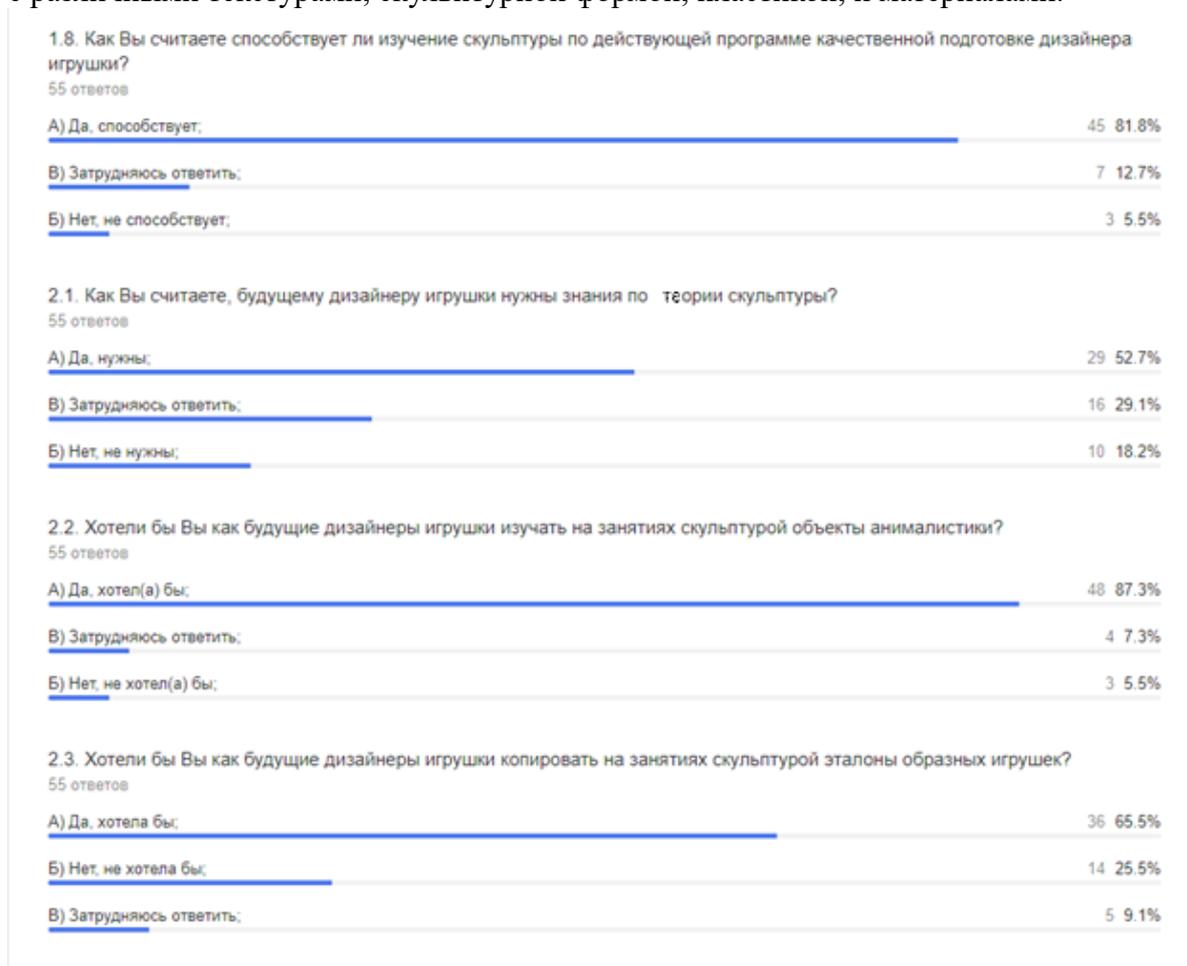


Рис. 3. Результаты анкетирования

Эти данные показывают, что большинство студентов считает, что текущая программа изучения скульптуры эффективна для обеспечения высококачественного обучения. Существует значительный интерес к включению в нее теоретических компонентов, таких как теория скульптуры. Обучающиеся отдают предпочтение расширению круга изучаемых предметов, в частности, включению объектов животных. Также, существует заметный интерес к заданиям, которые непосредственно связаны с дизайном игрушек, например, копирование образных стандартов игрушек.



Рис. 4. Результаты анкетирования

Значительное большинство студентов (72,7%) выразили желание создавать скульптурные композиции, а еще большее количество (83,6%) заинтересованы в создании оригинальных небольших скульптур на свободные темы. Это указывает на сильный интерес к возможностям творческого самовыражения и на важность предоставления места для оригинальности в учебной программе. Внедрение современных интернет-технологий, позволяющих создавать изображения на основе описаний, в занятия по скульптуре вызывает большой интерес у студентов (61,8%). Это свидетельствует о понимании того, насколько важны цифровые инструменты для совершенствования традиционных методов создания скульптур и поддержания соответствия учебных программ современным подходам к дизайну. Значительная часть респондентов (67,3%) согласны с тем, что профессиональная направленность содержания программы скульптуры эффективна для

подготовки дизайнеров игрушек высокого уровня. Это подчеркивает актуальность и эффективность программы в подготовке студентов к будущей карьере.

Ниже представлены ответы экспертов, полученные в ходе интервью. Для обобщения результатов были выбраны ответы двух экспертов.

Эксперт № 1 (по проектированию и моделированию игрушки):

1. Пространственное мышление, работа в объёме помогает лучше понимать форму, текстуру и композицию, что важно для создания трёхмерных объектов, включая игрушку. Это развивает навыки работы с различными материалами (глина, гипс и т.д.). Эти навыки могут пригодиться при создании прототипов игрушек. Изучение скульптуры помогает развить эстетическое восприятие и чувство пропорций, что важно для создания привлекательных и эргономичных игрушек для детей, способствующих их развитию.

2. Данная программа соответствует, но она в основном академического характера. Необходимо добавить в программу изучение анималистического жанра и лепку кукол.

3. Необходимо уделить внимание на кисти рук и стопы. На мой взгляд, надо добавить несколько тем, например «Лепка кистей рук» и «Лепка стопы человека».

4. Должно включать технические, художественные и практические навыки. Выделение пропорций и эргономики.

5. Практика, освоение и изучение навыков лепки позволит будущим дизайнерам игрушки эффективно работать над созданием игрушек, которые будут пропорциональны, привлекательны, безопасны и функциональны, учитывая все аспекты детского развития. Таким образом дисциплина «Скульптура» играет важную роль в подготовке специалистов в области дизайна игрушек, а также укрепляет понимание особенностей профессиональной деятельности.

6. Создание оригинальных объёмных скульптурных изображений малой формы положительно повлияет на формирование профессиональных компетенций будущих дизайнеров игрушки, потому что и сама игрушка входит в категорию малых форм из-за своих размеров.

7. С учетом современных технологий, обучение могло бы и включать в себя знакомство с методами цифрового моделирования и прототипирования, что откроет новые возможности для создания игрушек и позволит создавать их при помощи современных технологий.

8. Это является интересным и перспективным нововведением в образовательном процессе:

-Здесь они получают ценный практический опыт работы в профессиональной сфере.

-Предоставляет возможность представить своё творчество широкой аудитории.

-Привлечь внимание к себе.

-Готовит студентов к реальным условиям профессиональной деятельности.

9. Помогает студентам получить обратную связь и ценный совет по улучшению своих работ. Способствует развитию критического мышления и самокритичности у обучающихся. Помогает более глубоко понять сильные и слабые стороны своих работ и постоянно совершенствоваться в своем творчестве.

10. Разработанная профессионально направленная программа обучения скульптуре должна включать в себя все аспекты, необходимые для создания игрушек, начиная от основных принципов скульптуры, работы с материалами, моделирования и формирования игрушек. Понимания скульптуры как базового фактора в создании игрушек важно для развития творческих способностей и профессионального мастерства будущих дизайнеров игрушек.

Эксперт № 2 (по рисунку):

1. Скульптура формирует понимание пространства и объёма, развивает творческое мышление, при работе с анатомией животных и человека даёт полное представление о конструктивно-функциональной составляющей, что в дальнейшем, при создании игрушки, помогает грамотно стилизовать форму.

2. На данный момент все темы действующей программы содержат материал, который помогает будущим дизайнерам освоить выбранную профессию.

3. На мой взгляд, не хватает заданий по направлению «анималистика», различной сложности.

4. Обучение должно быть направлено на максимально подробное изучение всевозможных форм и конструкций, чтобы на основе этих знаний была возможность создания чего-то абсолютно нового или переосмысления уже существующих форм.

5. Да, данные предметы в комплексе должны развивать навыки будущих дизайнеров игрушки.

6. Это неотъемлемая составляющая освоения данной дисциплины. Обязательным этапом после копирования и декоративной переработки, идёт создание оригинальных объёмов и форм.

7. «Композиция» является основой для всех творческих дисциплин, введение «Композиции» в дисциплину «Скульптура» даст будущим специалистам более глубокое понимание данной дисциплины. Освоение ИКТ даст будущим дизайнерам конкурентоспособность на рынке труда и расширит их понимание пространства и формы.

8. Это интересный опыт для студентов, который будет подготавливать их к профессионально-трудовой деятельности, главное грамотно разработать поощрительно-стимулирующую систему.

9. На данный момент мне трудно ответить на этот вопрос, я для себя ещё не пришла к однозначному решению. Опираясь на свой опыт, мне кажется, комфортным решением для студента было бы личное обсуждение работ, но в таком случае теряется возможность наглядных разборов чужих ошибок и неточностей, что быстрее бы привело к самоконтролю.

10. На мой взгляд усовершенствованная программа по дисциплине «Скульптура» закрывает все существующие на сегодняшний момент пробелы в темах и задачах при подготовке специалистов данного направления.

Анализируя полученные ответы, можно сделать вывод, что экспертная комиссия солидарна с мнениями студентов по многим параметрам. Например, по данным опроса преподавателей и студентов, они солидарны в том, что учебная программа по скульптуре в области дизайна игрушек полезна и эффективна. Для создания трехмерных объектов, таких как игрушки, обе группы подчеркивают важность пространственного мышления и материальных способностей в понимании формы, текстуры и композиции. Все согласны с тем, что для правильной подготовки студентов к профессиональной деятельности необходимо расширить учебную программу, включив в нее более широкий спектр разделов и тем, например, анатомические исследования или «Композиция».

Полученные результаты солидарны также с результатами похожих исследований. Например, было доказано, что границы, отделяющие скульптуру от других дисциплин, становятся менее четкими по мере расширения скульптурного образования в университетах и в результате изменений в сфере художественного образования [13]. В настоящее время компьютерное моделирование и дизайн играют важную роль в этой области. В результате значительно расширяются информационные и коммуникационные платформы, что постоянно расширяет знакомство студентов с современной скульптурой

Также, особое внимание уделяется практическому опыту и профессиональному участию. Ценность предоставления студентам возможности участвовать в производственных проектах колледжа и демонстрировать свои работы на выставках признается как преподавателями, так и студентами. Считается, что такой опыт необходим для приобретения реальных навыков и подготовки к работе.

Развитие творческих способностей необходимо для того, чтобы стать творческой личностью, к чему обязательно должен стремиться каждый дизайнер [15]. Этот атрибут дает человеку способность придумывать творческие идеи, что, в свою очередь, способствует процветанию отрасли. Чтобы быть сегодня высококонкурентным в любой отрасли экономики, продукция должна быть не только оригинальной по внешнему виду, но и отличного качества. Только дизайнер, у которого была возможность отточить свои нетрадиционные навыки творческого мышления во время обучения, может добиться этого [16]. Работа с различными материалами для создания продукта определенной формы, набора параметров и полезности – один из лучших способов приобретения вышеупомянутых навыков.

Заключение

Тщательное понимание преимуществ и недостатков существующей учебной программы по скульптуре для обучения дизайну игрушек подтверждается данными опросов студентов и наблюдениями преподавателей. Результаты показали: значимость пространственного мышления и материальных способностей в постижении формы, фактуры и композиции — всего необходимого для создания трехмерных объектов, таких как игрушки, — подчеркивается как педагогами, так и обучающимися. Очевидно, что учебная программа должна быть расширена, чтобы охватить более широкий круг разделов и тем, таких как анатомическое исследование свободных конечностей человека, объекты животного мира, скульптурная композиция, копирование эталонов образных игрушек, для более полного формирования профессиональных компетенций. Благодаря этому расширению студенты будут лучше подготовлены к профессиональной деятельности. По другим параметрам эффективность программы была доказана, а студенты продемонстрировали позитивное отношение к разработанному содержанию обучения.

Результаты могут способствовать дальнейшим исследованиям в сфере образования и преподавания. Они также будут полезны для пополнения теоретической и практической базы знаний о методах преподавания, существующих систем подготовки будущих дизайнеров игрушек.

Приложение 1

Анкета для студентов (будущих дизайнеров игрушки).

Тема: профессиональная направленность содержания обучения скульптуре будущих дизайнеров в области проектирования, моделирования и оформления игрушки.

Блок 1

1. Какое значение имеет учебная дисциплина «Скульптура» в процессе обучения дизайнеров игрушки?
 - А) Имеет важное значение;
 - Б) Не имеет никакого значения;
 - В) Затрудняюсь ответить;
2. В действующей программе по скульптуре отсутствует теоретическая часть (теория скульптуры). Согласны ли Вы с этим?
 - А) Да, согласна;
 - Б) Нет, не согласна;

- В) Затрудняюсь ответить;
3. Действующая программа по скульптуре предусматривает только практические занятия. Согласны ли Вы с этим?
- А) Да, согласна.
- Б) Нет, не согласна.
- В) Затрудняюсь ответить.
4. Практические занятия по скульптуре основаны на копировании модели. Как Вы считаете одного копирования достаточно?
- А) Да, достаточно.
- Б) Нет, недостаточно.
- В) Затрудняюсь ответить.
5. Большая часть действующей программы посвящена изучению одного объекта - человека? Как Вы считаете соответствует ли это на ваш взгляд профессиональной подготовке будущего дизайнера игрушки?
- А) Да, соответствует.
- Б) Нет, не соответствует.
- В) Частично соответствует.
- Г) Затрудняюсь ответить.
6. Вас устраивает действующая процедура просмотра Ваших учебных работ?
- А) Да, устраивает.
- Б) Нет, не устраивает.
- В) Затрудняюсь ответить.
7. Материал, из которого Вы делаете копии — это глина. Хотели бы Вы работать и с другими материалами?
- А) Да, хотела бы.
- Б) Нет, не хотела бы.
- В) Затрудняюсь ответить.
8. Как Вы считаете способствует ли изучение скульптуры по действующей программе качественной подготовке дизайнера игрушки?
- А) Да, способствует.
- Б) Нет, не способствует.
- В) Затрудняюсь ответить.

Блок 2

1. Как Вы считаете, будущему дизайнеру игрушки нужны знания теории скульптуры?
- А) Да, нужны.
- Б) Нет, не нужны.
- В) Затрудняюсь ответить.
2. Хотели бы Вы как будущие дизайнеры игрушки изучать на занятии объекты анималистики.
- А) Да, хотела бы.
- Б) Нет, не хотела бы.
- В) Затрудняюсь ответить.
3. Хотели бы Вы как будущие дизайнеры игрушки копировать на занятиях скульптурой эталоны образных игрушек?
- А) Да, хотела бы.
- Б) Нет, не хотела бы.
- В) Затрудняюсь ответить.
4. Хотели бы Вы создавать скульптурные композиции?
- А) Да, хотела бы.

- Б) Нет, не хотела бы.
В) Затрудняюсь ответить.
5. Есть ли у Вас желание создавать оригинальную скульптуру малой формы на свободную тему?
А) Да.
Б) Нет.
В) Затрудняюсь ответить.
6. Современные интернет-технологии генерируют изображение по описанию. Хотите ли Вы использовать эти программы на занятиях скульптурой?
А) Да, хочу.
Б) Нет, не хочу.
В) Затрудняюсь ответить.
7. Готовы ли Вы свои скульптурные работы представлять на выставках?
А) Да, готова.
Б) Нет, не готова.
В) Затрудняюсь ответить.
8. Если колледж выступит в качестве продюсера Ваших скульптурных работ, готовы ли Вы принять участие в таком проекте?
А) Да, готова.
Б) Нет, не готова.
В) Затрудняюсь ответить.
9. Профессиональная направленность содержания обучения скульптуре ориентирована на подготовку дизайнеров игрушки высокого уровня. Согласны ли вы с таким утверждением?
А) Да, согласна;
Б) Нет, не согласна;
В) Затрудняюсь ответить;

Приложение 2

Вопросы для интервью с экспертами

1. Какое значение в подготовке будущих дизайнеров игрушки имеет учебная дисциплина «Скульптура»?
2. В достаточной ли мере действующая академическая программа по скульптуре соответствует профилю подготовки дизайнеров детской игрушки?
3. Какие элементы содержания действующей программы Вы бы изменили (добавили, изъяли)?
4. На что должно быть направлено обучение скульптуре будущих создателей игрушки?
5. Согласны ли Вы с утверждением, что профессиональная направленность обучения скульптуре дизайнеров игрушки предполагает оптимальную ориентированность содержания данного учебного предмета на освоение обучающимися проектирования, моделирования и оформления игрушки в соответствии с целями подготовки специалистов?
6. В разработанной программе помимо копирования вводятся темы для создания оригинальных объёмных скульптурных изображений малой формы. Как это, на Ваш взгляд, повлияет на формирование профессиональных компетенций будущих создателей игрушки?
7. Как Вы думаете, что даёт для создания игрушки введение в обучение скульптуре раздела «Композиция» с применением ИКТ (информационно-коммуникационные технологии в образовании)?

8. Разработанная профессионально направленная программа по скульптуре предполагает профессиональное продвижение обучающихся (например, участие в выполнении заказов по скульптуре, выставки – продажи работ студентов). Прокомментируйте это нововведение?

9. Промежуточная аттестация скульптурных работ обучающихся должна проводиться с участием в обсуждении авторов этих работ. Согласны ли Вы с таким положением?

10. Скульптура - базовый фактор создания игрушки в среднем профессиональном образовании. Полностью соответствует, на Ваш взгляд, разработанная профессионально направленная программа обучения скульптуре данному тезису?

ЛИТЕРАТУРА

лопотова Е.Е., Смирнова С.Ю. Ребенок в эпоху цифровых игрушек. Обзор зарубежных исследований // Современная зарубежная психология.– 2022.– № 11.–С. 50-58.

емирова М.И. Изобразительное искусство и его содержательная сущность.–2022.–№1 (2).–С. 187-189.

апунова М.И. Формирование творческого мышления будущих дизайнеров в процессе изучения академической скульптуры // Проблемы современного педагогического образования.–2022. № 76-2.– С. 81-84.

ковлева С.И., Лопатина М.Е. Профессиональное дизайн-образование и проектная деятельность // Проблемы подготовки дизайнеров. Проблемы современного педагогического образования.– 2019. № 63-1.– С. 425-428.

ольнская И.Н. Обучение основам дизайна учащихся художественной школы Сборник материалов XII Всероссийской научно-практической конференции «Инновации в науке: пути развития» посвящен распространению актуального опыта в науке и образовании, заслуживающего самого пристального внимания научной общественности и педагогического сообщества. Материалы сборника предназначены для всех категорий работников образовательных, 2020.– 127 с.

aner V., Dogan F. How to learn to be creative in design: Architecture students' .–2021. № 39. 100781.

. – 2021. № 39 (2). Pp. 171-193.

асиленко Е.В., Василенко П.Г., Фурсов А.И. Академический рисунок-основа образования в сфере дизайна и изобразительного искусства // Modern Science.– 2019.–№ 9-2.– С. 14-16.

. –2022.– № 10 (1).– 199 p.

– Vol. 603, No. 4, 042071.

design on parent–child interactions and spatial language // Early childhood research .– 2019.–№ 46. – Pp. 126-141.

.–2020.– № 39.– 100909.

жун М. Особенности реформирования систем преподавания скульптуры в художественных и нехудожественных вузах современного Китая // Педагогика. Вопросы теории и практики.– 2023.–№ 8 (6).– С. 664-669.

ребенников С.А., Иванов А.О., Ушков В.И. Актуальные вопросы преподавания художественно-графических дисциплин в архитектурно-дизайнерском вузе (опыт кафедры рисунка, живописи и скульптуры) // Творчество и современность.– 2022.– № 2 (17). – С. 70-74.

имофеева Е.Н., Власова И.А. Развитие творческого потенциала студентов кафедры технологии, изобразительного искусства и дизайна через освоение пластических

свойств скульптуры / Актуальные вопросы технологического и художественного образования, 2020. – С. 37-40.

азизова А.Т. Пространственное мышление как основной ресурс развития и формирования художественно-дизайнерского образования / Модернизация культуры: знание как инструмент развития, 2019. – С. 172-175.

REFERENCES

1. Klopotova E.E., Smirnova S.Ju. Rebenok v jepohu cifrovyh igrushek. Obzor zarubezhnyh issledovanij // Sovremennaja zarubezhnaja psihologija.– 2022.–№11 (2).– Pp. 50-58.
2. Temirova M.I. Izobrazitel'noe iskusstvo i ego sodержatel'naja sushhnost' // Innovation: The journal of Social Sciences and Researches.–2022.–№1 (2).–Pp. 187-189.
3. Kapunova M.I. Formirovanie tvorcheskogo myshlenija budushhih dizajnerov v processe izuchenija akademicheskoy skul'ptury // Problemy sovremennogo pedagogicheskogo obrazovanija.–2022. № 76-2.– Pp. 81-84.
4. Jakovleva S.I., Lopatina M.E. Professional'noe dizajn-obrazovanie i proektnaja dejatel'nost' // Problemy podgotovki dizajnerov. Problemy sovremennogo pedagogicheskogo obrazovanija.– 2019. № 63-1.– Pp. 425-428.
5. Polynskaja I.N. Obuchenie osnovam dizajna uchashhihsja hudozhestvennoj shkoly / Sbornik materialov XII Vserossijskoj nauchno-prakticheskoy konferencii «Innovacii v nauke: puti razvitija» posvjashhen rasprostraneniju aktual'nogo opyta v nauke i obrazovanii, zaslužhivajushhego samogo pristal'nogo vnimanija nauchnoj obshhestvennosti i pedagogicheskogo soobshhestva. Materialy sbornika prednaznacheny dlja vseh kategorij rabotnikov obrazovatel'nyh, 2020.– 127 p.
6. Taneri B., Dogan F. How to learn to be creative in design: Architecture students' perceptions of design, design process, design learning, and their transformations throughout their education // Thinking Skills and Creativity.–2021. № 39. 100781.
7. Puppe L., Jossberger H., Gruber H. Creation processes of professional artists and art students in sculpting // Empirical Studies of the Arts. – 2021. № 39 (2). Pp. 171-193.
8. Vasilenko E.V., Vasilenko P.G., Fursov A.I. Akademicheskij risunok-osnova obrazovanija v sfere dizajna i izobrazitel'nogo iskusstva // Modern Science.– 2019.–№ 9-2.– Pp. 14-16.
9. Sterp Moga E., Sánchez-Ortiz A., Hernández-Muñoz Ó. 3D printing of molds for the creation of facsimiles and volumetric reintegrations in wax anatomical sculptures // Heritage Science. –2022.– № 10 (1).– 199 p.
10. Orzechowski M. Teaching Drawing, Painting and Sculpture at the Faculty of Architecture of the Warsaw University of Technology, classics and modernity / IOP Conference Series: Materials Science and Engineering. IOP Publishing, 2019.– Vol. 603, No. 4, 042071.
11. Verdine B.N., Zimmermann L., Foster L., Marzouk M.A., Golinkoff R.M., Hirsh-Pasek K., Newcombe N. Effects of geometric toy design on parent-child interactions and spatial language // Early childhood research quarterly.– 2019.–№ 46. – Pp. 126-141.
12. Kara N., Cagiltay K. Smart toys for preschool children: A design and development research // Electronic Commerce Research and Applications.–2020.– № 39.– 100909.
13. Chzhun M. Osobennosti reformirovanija sistem prepodavanija skul'ptury v hudozhestvennyh i nehudozhestvennyh vuzah sovremennogo Kitaja // Pedagogika. Voprosy teorii i praktiki.– 2023.–№ 8 (6).– Pp. 664-669.
14. Grebennikov S.A., Ivanov A.O., Ushkov V.I. Aktual'nye voprosy prepodavanija hudozhestvenno-graficheskikh disciplin v arhitekturno-dizajnerskom vuze (opyt kafedry

- risunka, zhivopisi i skul'ptury) // *Tvorchestvo i sovremennost'*.– 2022.–№ 2 (17). – Pp. 70-74.
15. Timofeeva E.N., Vlasova I.A. Razvitie tvorcheskogo potenciala studentov kafedry tehnologii, izobrazitel'nogo iskusstva i dizajna cherez osvoenie plasticheskikh svojstv skul'ptury / *Aktual'nye voprosy tehnologicheskogo i hudozhestvennogo obrazovanija*, 2020. – Pp. 37-40.
 16. Gazizova A.T. Prostranstvennoe myshlenie kak osnovnoj resurs razvitija i formirovanija hudozhestvenno-dizajnerskogo obrazovanija / *Modernizacija kul'tury: znanie kak instrument razvitija*, 2019. – Pp. 172-175.

Юй Тин

аспирант кафедры музыкального образования
факультета музыкального искусства
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
e-mail: yuting876749796@gmail.com

Yu Ting

postgraduate student of the Department of Musical Education
Faculty of Musical Arts
Moscow State Institute of Culture

ВОСПРИЯТИЕ ОБУЧАЮЩИХСЯ-ВОКАЛИСТОВ В СПЕКТРЕ АНАЛИЗА

Аннотация. В статье раскрывается актуальность заявленной проблематики, связанной с анализом восприятия обучающихся-вокалистов. Обосновывается детерминационный, многогранный характер исследуемого феномена. Рассматривается объективированная, инвариантная, полимодальная суть восприятия вокального репертуара. На основе проведенного аналитического среза дается классификационная модель восприятия обучающихся-певцов, делаются выводы, обозначаются перспективы дальнейших изысканий в области педагогики вокального исполнительства, творчества.

Ключевые слова: восприятие, обучающиеся-вокалисты, педагог, музыкальное произведение, партия-роль, вокальное исполнительство, вокальный класс.

PERCEPTION OF STUDENT VOCALISTS IN THE SPECTRUM OF ANALYSIS

Abstract. The article reveals the relevance of the stated problems related to the analysis of the perception of students-vocalists. The deterministic, multifaceted nature of the studied phenomenon is substantiated. Objectified, invariant, polymodal essence of vocal repertoire perception is considered. Based on the analytical section, a classification model of perception of students-singers is given, conclusions are drawn, prospects for further research in the field of pedagogy of vocal performance, creativity are indicated.

Keywords: perception, students-vocalists, teacher, musical work, part-role, vocal performance, vocal class.

Феномен восприятия в педагогике музыкального образования, исполнительства имеет различную степень осмысления. В учебно-воспитательной практике к нему разное отношение. Как правило, многие педагоги исполнительских классов, включая вокальный, не ставят во главу угла развитие восприятия обучающихся. Причин здесь несколько. Подобная задача, целевая установка не коррелируется со стандартами и компетенциями общего и профессионального музыкального образования. Некоторые педагоги считают, что развитие музыкального восприятия происходит по большей части в автоматическом режиме, когда, изучается, осваивается музыкальное произведение (например, романс, ария), партия-роль, репертуарные программы в целом. Отдельные учителя, обращают внимание на взаимообусловленный характер восприятия, которое взаимодействует со слухом, памятью, чувством метроритма, темпо-ритма, воображением, мышлением, аффективным комплексом и якобы «не требует персональной опеки», педагогического сопровождения. Целый ряд педагогов, высказывая свою позицию по этому вопросу, не считали необходимым обеспечение целенаправленной организации музыкально-образовательного процесса в классе вокала в контексте развития обозначенного феномена.

Педагогическую ситуацию усугубляет спектр противоречий между уровнем восприятия обучающегося-вокалиста и сложностью смыслового конструкта, эмоционально-чувственного содержания исполняемой партии-роли. «Подобное противоречие между восприятием и осознанием, интересом и возможностями, слушанием и слышанием, звуковой гармонией и слухом проявляется в наибольшей степени в области академической исполнительской традиции, классической музыки» [3, 95].

Но, причин целенаправленно, комплексно развивать восприятие обучающихся-вокалистов достаточное количество.

Во-первых – восприятие многогранная субстанция, действующая различные ощущения, комплекс которых необходимо структурировать (формировать) и совершенствовать. Имеются в виду ощущения: слуховые, зрительные, кинестетические, тактильные, аффективные, перцептивные и др.

Во-вторых – без глубокого, многогранного, целостного восприятия трудно (практически невозможно) развивать как общие, так и специальные музыкальные способности. Например, слух, чувство ритма, память и способность слышать себя (свой вокал) в оркестровой палитре, контролируя весь функционал звучания: мелодию, контрапункт, бас, аккомпанемент, педаль, фигурации.

В-третьих – восприятие вокалиста включает в себя не только целостную музыкальную ткань со всей ее филигранностью, фееричностью и мозаичностью, но и полихудожественный комплекс, представляющий смежные с музыкой виды искусства: литературу (проза, поэзия), театр, хореографию, скульптуру, архитектуру (обстановка сцены, декорации) и др. Элементы многих видов искусства монтируются в содержательную основу художественного образа вокальных сочинений, когда голосовой исполнительский комплекс накладывается на актерскую игру, диалоговые структуры, сценические движения, осуществляются перемещения в историко-культурном контексте.

В-четвертых – восприятие как важный, начальный этап познания априори определяет появление и развитие мотивационно-организационной составляющей учебного процесса вокалистов, их интереса, позже потребности, стимулирующих продвижение к вершинам мастерства. Именно, в условиях развития восприятия появляется возможность нагружать на мотивационно-организационную подложку необходимый объем знаний, формировать круг компетенций, расширять исполнительскую практику, получать соответствующий опыт.

Каким же должно быть восприятие обучающихся-вокалистов? К чему необходимо им стремиться?

Научные изыскания и вокально-педагогическая практика указывают на активное, целенаправленное, глубокое восприятие осваиваемого музыкального материала. Действительно, пассивное (фоновое), поверхностное, бесцельное восприятие вряд ли может удовлетворить потребности певца, который учится звукообразованию, звуковедению, интонированию, слышать себя и предслышать, брать на вооружение музыкальную форму и содержание сочинения.

Для студентов-вокалистов важно через восприятие вычерпывать подлинное содержание, заложенное в партии-роли, его эмоционально-чувственную, логико-конструктивную стороны, видеть и брать на вооружение весь необходимый комплекс выразительных средств. Через подобный тип восприятия певец может «увидеть», услышать культурно-историческую эпоху, жанрово-стилистическую основу музыкального произведения. В данном случае речь идет об адекватном восприятии.

В этом смысле интерес представляет теория В.В. Медушевского об адекватном и иллюзорном (неадекватном) восприятии. Он высказывал следующее: «Адекватное восприятие – это эталон совершенного восприятия данного произведения,

основывающейся на опыте всей художественной культуры. В соответствии восприятия этому опыту заключается критерий адекватности. Уровень культуры реального восприятия есть мера его адекватности» [5, с. 143].

Научные взгляды В.В. Медушевского на обсуждаемую проблематику переплетаются с позицией Е.В. Назайкинского, у которого музыкальное восприятие является «осмысленным, художественным, образным восприятием, адекватным сложившимся в общественном сознании, в музыкальной культуре идеалам, нормам слышания, понимания, оценки, – восприятием, движимым характерными для данного социума целями, например, самосовершенствования, художественного познания, развертывания личностных качеств» [6, с. 96].

Следует говорить о внешнем и внутреннем срезе восприятия обучающихся-вокалистов. Слышать себя, свой индивидуально-творческий контекст, соразмеряя его с жанрово-стилистической основой исполняемого сочинения – важнейшая задача певца. Без ее решения невозможно продвигаться по пути повышения уровня компетентности, мастерства. Умение слышать себя создает благоприятные условия для слухового самоконтроля, который на базе самовосприятия и может быть осуществлен. Для обучающихся-вокалистов данный аспект чрезвычайно важен, так как весь их внутренний мир, организм в целом представляет «музыкальный инструмент» голосообразования, голосоведения, филирования, снятия звука. Без внутреннего слышания себя невозможно управлять собственным исполнительским аппаратом (дыхание, гортань, резонаторы артикуляционный комплекс), приближаться к экологии стиля, жанра, целостному, глубокому воплощению художественно-образного содержания, заложенного композитором.

Вместе с тем, нельзя сбрасывать со счетов внешнюю сторону музыкального восприятия, его информационный, историко-культурный контекст. О значении внешней и внутренней стороне музыкального восприятия недвусмысленно высказывался О.А.Блок. В своей семиэлементной классификации «музыкального восприятия исполнителей», ставя на первое место его внешний и внутренний виды, он подчеркивал их суть: возможность услышать внутренним слухом свое творческое «Я» и одновременно – его внешние проявления, взять на вооружение идущую извне музыкальную информацию [1, с. 394].

Ряд ученых (О.А. Блок, Л.Л. Бочкарев, А.Л. Готсдинер, Г.П. Овсянкина, В.И. Петрушин, Ю.А. Цагарелли, Г.М. Цыпин), высказывался о духовно-содержательной стороне музыкального восприятия, обращая внимание на примат идеально-возвышенного начала. Сердцевина, внутренняя часть музыкального восприятия, базирующаяся на внутреннем слухе, памяти, ценностных ориентирах, жанрово-стилистических основах, исполнительских традициях априори не должна ускользать от взора обучающихся певческому искусству, вокальному творчеству [2]. Гармония внутреннего и внешнего восприятия способствует получению целостной картины художественного образа, нахождению смыслов, осознанию художественно-образного содержания осваиваемого музыкального произведения.

Обучающиеся-вокалисты, согласно лучшим исполнительским традициям, всегда должны стремиться к целостному воплощению художественно-образного содержания сочинения, следуя замыслу композитора. В этом случае надличностная доминанта музыкального восприятия приближает певца к объективной творческой позиции, жанрово-стилистической чистоте (экологии). Напротив, личностно-творческая доминанта, во многом определяет субъективный характер музыкального восприятия, которое в большей степени базируется на ощущениях, переживаниях, впечатлениях, воспоминаниях слушательском, исполнительском опыте подопечных.

Объективное музыкальное восприятие «дружит» с адекватным «собратом», так как старается отразить в своем видении всю совокупность эпохи, подлинность стиля, жанра, содержания, формы, заложенных смыслов, чувств.

Сложность развития музыкального восприятия в вокальном классе заключается в его полимодальном конструкте. Полихудожественная «начинка» музыкальных образов вокалистов налицо: нотный текст (музыка) + литературный текст (поэзия, проза /монолог, диалог/) + сценические движения (элементы хореографии) + актерская игра, мимика (элементы театрализации) + декорации (изобразительное искусство, скульптура, архитектура), светоцветовое сопровождение, кино-фотомонтаж и др. Подобное рассредоточение художественного образа вокалистов по этажам может препятствовать его целостному восприятию, мешать нахождению смысла, смыслов, полной рефлексии. Полимодальное восприятие вокалистов – один из его совершенных видов, которому надо учиться, приобретать соответствующий опыт.

Мономодальное восприятие обучающихся-вокалистов определяет внимание к какой-то одной составляющей художественного образа партии-роли. Его наличие не представляет негативное явление. Детализированный анализ вокальных сочинений, оперных партий нельзя осуществить без мономодального восприятия, которое может выступать этапом на пути к полимодальному. Налицо индуктивная и дедуктивная природа восприятия художественных образов вокального репертуара.

В свою очередь, мономодальное восприятие вокально-художественных образов на чисто музыкальном уровне имеет свою сложность и определенный конструкт. Для восприятия музыки типична инвариантность, которая аккумулирует в себе константное и переменное, общее и особенное. Об этом убедительно высказывалась Г.В. Иванченко: «Инвариантность, представляя собой единство неизменного и меняющегося, общего и особенного, получает свое выражение в нормах и стереотипах конструирования. В музыкальном тексте структурные микро- и макростереотипы одновременно являются и нормами, и единицами. Это позволяет строить музыкальное общение на основе повторяющихся форм музыкальной лексики» [4, с. 66]. Действительно, на фоне стандартной модели музыкальной формы, стабильной совокупности выразительных средств, определяющих специфику конкретного стиля, жанра (константное начало), разворачивается интонационное движение, с эксклюзивной артикуляционно-штриховой подборкой, агогикой, эмоционально-чувственной подачей (переменное начало). Важно подчеркнуть то, что лишь «содружество константного и переменного начала олицетворяет и сохраняет инвариантность музыкального произведения, его художественно-образный духовно-творческий ресурс.

Восприятие технологических, технических и художественно-творческих моментов, внутреннего и внешнего пластов, детализации развития и целостного развертывания драматургии сочинения – значимые атрибуты как репродуктивного, так и продуктивного подходов. Характеризуя развитие исполнительской культуры студентов-вокалистов, об этом справедливо писала У Линьсян. В частности, она подчеркивала: «Специфика развития исполнительской культуры студентов-вокалистов предусматривает: применение педагогических принципов в современном их прочтении (направленности, заинтересованности, сознательности, перспективности, постепенности, последовательности, непрерывности, индивидуального подхода, единства технического и художественного развития, предслышания (внутреннего построения звука-образа); комплексное использование методов объяснительно-иллюстративного, репродуктивного, эвристического, исследовательского, фонетического (лингвистического, концентрического, целостного подхода)» [7, с. 10].

Принимая во внимание результаты аналитического среза по заявленной проблематике, появляется возможность представить авторскую модель музыкального восприятия обучающихся-вокалистов как рабочее структурно-классификационное образование:

- адекватное – неадекватное;
- активное – пассивное;
- целенаправленное – рассеянное;
- внешнее – внутреннее;
- константное – переменное;
- мотивационно-перспективное – аморфное;
- мысленное – чувственное;
- объективное – субъективное;
- полимодальное – мономодальное;
- репродуктивное – продуктивное (творческое).

На основе изложенного выше целесообразно сделать следующие выводы:

1. Изучение феномена «восприятие обучающихся-вокалистов» остается актуальной проблемой, требующей своего разрешения в области педагогики музыкального исполнительства, творчества.
2. Предлагаемая рабочая модель «восприятия обучающихся-вокалистов» получила многоэлементную структуру, которая несет в себе системную, детерминантную организацию.
3. Развитие восприятия обучающихся-вокалистов являет собой основополагающую задачу, решение которой обуславливает успешность всего музыкально-образовательного процесса в классе.
4. Выявление педагогических условий развития феномена, соответствующих технологий составляет перспективу педагогики музыкального образования, исполнительства, творчества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Блок, О.А. Музыкальное восприятие исполнителей: к анализу понятия // Материалы XXI международной научно-практической конференции «Межкультурное взаимодействие в современном музыкально-образовательном пространстве». – М.: МГИК, 2024. – С. 391-395.
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. Иванченко, Г.В. Психология восприятия музыки: подходы, проблемы, перспективы. – М.: Смысл, 2001. – 264 с.
5. Медушевский, В.В. О содержании понятия адекватное восприятие // Восприятие музыки. – М.: Музыка, 1980. – С. 141-155.
6. Назайкинский, Е.В. Музыкальное восприятие как проблема музыкознания // Восприятие музыки. – М.: Музыка, 1980. – С. 91-111.

7. У, Линьсян. Развитие исполнительской культуры студентов-вокалистов в вузе: автореферат на соискание ученой степени кандидата педагогических наук: 13.00.08. – М.: МГУКИ, 2010. – 24 с.

REFERENCES

1. Blok, O.A. Muzykal'noe vosprijatie ispolnitelej: k analizu ponjatija // Materialy XXI mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii «Mezhkul'turnoe vzaimodejstvie v sovremennom muzykal'no-obrazovatel'nom prostranstve». – М.: МГИК, 2024. – Pp. 391-395.
2. Blok, O.A. Pedagogika i psihologija muzykal'nogo tvorcestva kak paradigma vysshego professional'nogo obrazovaniya // 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. Obuchajushhijsja instrumentalist kak garmonija v dushe ili disgarmonija. – Antropologicheskaja didaktika i vospitanie, 2022. – T.5. – №6. – Pp. 93-102.
4. Ivanchenko, G.V. Psihologija vosprijatija muzyki: podhody, problemy, perspektivy. – М.: Smysl, 2001. – 264 p.
5. Medushevskij, V.V. O sodержanii ponjatija adekvatnoe vosprijatie // Vosprijatie muzyki. – М.: Muzyka, 1980. – Pp. 141-155.
6. Nazajkinskij, E.V. Muzykal'noe vosprijatie kak problema muzykoznaniya // Vosprijatie muzyki. – М.: Muzyka, 1980. – Pp. 91-111.
7. U, Lin'sjan. Razvitie ispolnitel'skoj kul'tury studentov-vokalistov v vuze: avtoreferat na soiskanie uchenoj stepeni kandidata pedagogicheskikh nauk: 13.00.08. – М.: МГУКИ, 2010. – 24 p.

Чжан Шугэ

аспирант кафедры музыкального образования
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
e-mail: 2074653597@qq.com

Zhang Shuge

Postgraduate student of the Music Education Department
Moscow State Institute of Culture

ОСВОЕНИЕ СТИЛИСТИЧЕСКИХ ОСОБЕННОСТЕЙ КАМЕРНО- ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКИ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ (НА ПРИМЕРЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПЕСЕН)

Аннотация. В статье предпринята попытка представить некоторые аспекты процесса освоения стилистических особенностей художественных песен китайских композиторов обучающимися вокалистами в вузах КНР. В художественной песне уникальным образом сочетаются музыкальная европейская и литературно-поэтическая китайская традиции, что во многом и определяет сложность освоения этих произведений обучающимися вокалистами. Сделан вывод, что при освоении стилистических особенностей китайской художественной песни необходим комплексный подход, который включает: изучение истории китайского камерного вокального искусства, основные этапы эволюции жанра китайской художественной песни, эстетических и этических концепций китайской философской мысли, знание элементов национального «китайского стиля» и способов их взаимодействия с классико-романтической музыкальной традицией.

Ключевые слова: китайская камерно-вокальная музыка, китайская художественная песня, музыкальный стиль, комплексный подход, музыкальное образование, вокальная педагогика.

MASTERING THE STYLISTIC FEATURES OF VOCAL MUSIC OF CHINESE COMPOSERS (BASED ON THE EXAMPLE OF ART SONGS)

Abstract. The article attempts to present some aspects of the process of mastering the stylistic features of artistic songs of Chinese composers by vocalists studying in universities of the PRC. Artistic songs uniquely combine European musical and Chinese literary and poetic traditions, which largely determines the complexity of mastering these works by vocalists studying. It is concluded that when mastering the stylistic features of Chinese artistic songs, a comprehensive approach is needed, which includes: studying the history of Chinese chamber vocal art, the main stages of the evolution of the genre of Chinese art song, aesthetic and ethical concepts of Chinese philosophical thought, knowledge of the elements of the national "Chinese style" and the ways of their interaction with the classical-romantic musical tradition.

Keywords: Chinese chamber vocal music, Chinese art song, musical style, integrated approach, music education, vocal pedagogy.

В ходе становления и развития китайской национальной школы преподавания вокального искусства, начиная с середины прошлого века и по настоящее время, осуществляется теоретическое осмысление процесса подготовки вокалистов как в образовательных учреждениях Китая, так и среди китайских музыкантов в России. Основная доля музыкально-педагогического репертуара в вузах Китая принадлежит западноевропейской классико-романтической традиции, музыке XX века. Но требования,

предъявляемые современной слушательской аудиторией к исполнителям, очень высоки, что закономерно приводит к пересмотру и расширению исполнительского репертуара, а также его обогащению за счет современных вокальных образцов, а иногда, на какое-то время забытых и вновь восстановленных в своих правах, шедевров. В контексте активного этапа модернизации музыкального образования и культуры, где особое внимание уделяется синтезу традиционного и современного искусства, внедрение в исполнительский репертуар китайской камерно-вокальной музыки будет способствовать сохранению и популяризации китайского культурного наследия, обогащению личного, профессионального опыта обучающихся.

Несмотря на то, что корни камерно-вокального музицирования уходят в глубь тысячелетней национальной культуры Китая, начало академизации этой ветви композиторского творчества было положено в конце XIX - начале XX века. Это время вестернизации страны, обусловленное приобщением к достижениям мировой, в первую очередь, европейской жизни и культуры. Многие молодые китайские композиторы того времени, получив блестящее европейское музыкальное образование, приступили к обновлению средств музыкальной выразительности, жанровой системы китайского музыкального искусства, популяризации европейского инструментария (фортепиано, скрипка и др.), техники вокального исполнения (*bel canto*). Кульминацией этого процесса в области камерно-вокального искусства стало рождение нового жанра – китайской художественной песни, которая «была оценена современниками, так как соответствовала веяниям времени и потребностями народа, став уникальной жанровой формой современного музыкального творчества» [1, p. 156].

Прототипом китайской художественной песни считается немецкая *Kunstlied*. В изданном в Китае в 1980 году «Большом словаре искусств» этот жанр получил следующее определение: «искусный вид малых сольных песенных композиций с выразительным и значимым фортепианным сопровождением на стихи известных мастеров поэзии» [2]. Однако китайская цивилизация с ее многовековой историей, всегда находилась в поиске баланса между сохранением культурных традиций и адаптацией к современным реалиям. Поэтому перед поколением молодых композиторов, стремившихся сочетать в своем творчестве национальное и интернациональное, стояла непростая задача по созданию на основе немецкой песни национальной разновидности жанра. Именно поэтому, форма выражения заимствуется из немецкой песни, написанной для фортепиано и академического голоса, при этом содержание – музыкальное и поэтическое – наполнено китайскими национальными элементами, где в качестве поэтических текстов композиторами избраны стихи лишь китайских классических и современных авторов, а в музыке используются атрибуты так называемого «китайского стиля».

В современной китайской и российской музыковедческой литературе большое внимание уделено вопросам истории и периодизации, жанровой дефиниции и анализу китайской вокальной музыки и художественной песни. Однако процесс освоения стиля китайской художественной песни, во всех его сущностных свойствах и проявлениях, в вузах КНР недостаточно освещен. Между тем, как показывает опыт преподавания вокального искусства в Шанхайской консерватории, внедрение художественных песен в педагогическую и исполнительскую практику студентов-вокалистов, значительно повышает уровень исполнительских компетенций обучающихся.

Во многом сложность освоения обучающимися вокалистами китайской художественной песни обусловлена её синтетической природой, что требует от педагогов повышенного внимания к интеграции в образовательный процесс элементов исполнительского мастерства и анализа композиционных особенностей музыки. Сочетая уникальным образом европейскую классико-романтическую музыкальную традицию с

классическими китайскими поэтическими произведениями, художественная песня становится ценнейшим материалом, посредством которого будущий исполнитель одновременно приобщается к двум культурным мирам – китайскому и европейскому. Эти исторические и культурные слои, формирующие синтез двух традиций, создают препятствие для восприятия всей полноты смысла произведения, требуя от исполнителя не только музыкального мастерства, но и культурологической эрудиции. Поэтому распространено мнение, что включение художественных песен в репертуар вокалиста являются критерием его певческих навыков, высокого профессионализма и глубокой образованности. Такая жанровая особенность требует применения комплексного подхода в освоении вокалистами художественных песен, что предполагает ориентацию на наиболее полноценное обучение, охватывающее различные аспекты музыки и музыкальной культуры: технические навыки, историко-теоретическая музыкальная подготовка, аналитическая работа с музыкальным текстом, навыки ансамблевого взаимодействия, философско-эстетическое воспитание и др.

Гун Цзиньши, исследователь китайской художественной песни, в своих работах говорит об одновременном взаимодействии «доминантных» и «рецессивных» факторов в вокальном произведении. «Доминантный фактор», по мнению исследователя, относится к музыкальному и литературному текстам, представленным в партитуре вокального произведения знаками нотациями и иероглифами. Подобная «знаковая часть» музыкального произведения состоит из подтекстованной вокальной строчки и партии фортепиано. «Рецессивный фактор» относится к содержанию, которое в партитуре вокального произведения невозможно отобразить. Его расшифровка охватывает: исторический и региональный контекст, включая факты творческой биографии композитора и поэта, а также содержание текста, музыкальный стиль и т. д. [3, р. 158].

Наиболее полно отразить содержание музыкального произведения в процессе работы над ним помогает освоение стилевых особенностей поэзии и музыки, так как «стиль в музыке, как и во всех других искусствах, это высший вид художественного единства» [4, с. 10]. Всестороннее рассмотрение и анализ всех аспектов художественного произведения закономерно приводит к тому, что «единство в виде подчас тончайших нитей родства так или иначе пронизывает все стороны произведений – в музыке оно сказывается и в тематизме, и в музыкальном языке, и в формообразовании. Проявляется оно в образном строе произведений в целом, в творческих традициях композитора, в его отношении к жизни, к слушателям, к исполнителям» [там же].

Безусловно, под «творческими традициям композитора» в данном определении стиля, подразумевается один из критериев анализа текста художественного произведения – культурный контекст. В этой связи исследование художественного текста требует тщательного разбора многих аспектов, включая языковые, структурные, идеологические, социальные, исторические, а также таких важных элементов, как история создания, культурные традиции, особенности национального менталитета, символизм и др.

Так, например, выбор текстов классических поэтов для художественных песен в начале XX века во многом связан с «Движением 4 мая» в рамках «Движения за новую культуру», возникшее как общественный отклик на изменения культурно-политической ситуации в стране, и резонировавшее с «витавшими в воздухе» ностальгическими настроениями по национальным корням. В конце XX – начале XXI веков обращение к текстам классических поэтов обусловлено появлением нового витка общенационального интереса к традиционной китайской культуре, главным образом, изучению китайской классической поэзии. Современные авторы художественных песен на стихи классических поэтов также выбирают эти стихи неслучайно. Пропитанные мудростью, нравственными принципами и глубокими эмоциональными переживаниями, они находят отклик в сердцах

людей даже спустя тысячи лет, отражая вечные темы: любовь к родине, уважение к старшим, стремление к справедливости и гармонии, актуальные и в нынешнее время.

Следуя постулату И.В. Гете, «искусство есть посредник того, что чего нельзя высказать», в художественной песне основной смысл музыкального произведения выражен в форме аллегии (в китайской поэзии широко использовались метафоры, символика, аллюзия, заимствования). Во многом эта черта продиктована особенностями национального китайского менталитета, в котором открытое выражение эмоций считалось признаком варварства. Стихи китайских авторов полны намеков и цитат, что требует глубокого понимания культурного и исторического контекста, а чтение китайских стихотворений превращается в увлекательную интеллектуальную игру. Примеры такого рода многочисленны, особенно в любовной лирике древних поэтов. В песне «Весенние шелкопряды мертвы» композитора Ма Шуйлун (1939-2015) на стихи Ли Шаньиня, известного поэта поздней династии Тан, слова «весенние шелкопряды будут ткать, пока не умрут» и «восковые факелы превратятся в пепел» являются символом влюбленных, которые томятся от любви и жаждут встречи друг с другом. Таким образом, в процессе обучения особое внимание следует уделять анализу поэтического текста, стараясь расшифровать заложенные в них смыслы.

Освоение стиля художественной песни не должно проходить в отрыве от основ китайской философской мысли, имеющей глубокое влияние на китайскую культуру и искусство. Национальные философские учения формируют основные мировоззренческие и этические принципы, понимание которых позволяет исполнителю осознать глубинный смысл художественного произведения и передать его слушателям. Так в конфуцианском философско-этическом учении одной из определяющих стала концепция «гармонии», под которой понимается состояние, «когда гнев, печаль, радость выражены умеренно». Существует множество китайских художественных песен, изображающих гармонию между человеком и природой. Художественная песня «Весеннее утро» Ли Инхя на стихи Мэна Хаорана из династии Тан, создает атмосферу созерцательного размышления, характерную для многих китайских поэтических произведений. Центральным здесь является образ поэта, который воспринимает окружающий мир через звуки и воспоминания, вызывающие в нем глубокие эмоции: крик птиц символизирует начало нового дня, обновление и свежесть; воспоминание о ветре и дожде прошлой ночью добавляет контраста, как бы напоминая о быстротечности времени и изменчивости природы; вопрос о количестве упавших ароматных цветов подчеркивает тонкую связь между человеком и природой, заставляя задуматься о красоте и мимолетности жизни.

Обучающемуся вокалисту также необходимо прививать навык тщательного анализа всех средств музыкальной выразительности, что позволит сформировать высокий уровень исполнительских компетенций для грамотного интерпретирования произведения. Кроме умения ориентироваться в ладу, гармонии, фактуре, форме европейской классикоромантической традиции, техниках и приемах музыки XX века, следует получить сведения об использовании композиторами элементов из национальной китайской музыки, которые вносят неповторимый колорит в музыкальный язык художественных песен [см. об этом: 5]. Зачастую это выражается в создании мелодии и гармонии песни на основе пентатоники. Отсюда частое применение пятизвучных кварт-квинтаккордов при гармонизации мелодии. Кроме того, китайские композиторы художественных песен использовали фольклорные мелодии; имитировали звучание различных национальных инструментов Поднебесной (гуцинь, гучжен, пипа); привносили элементы разнообразных этнических диалектов регионов страны. Набор музыкально-выразительных средств некоторых песен демонстрирует знакомство их авторов с национальной китайской оперой.

Особую сложность для освоения обучающимися вокалистами жанра художественной песни представляет стиль и структура мелодической вокальной линии, на которую большое влияние оказало древнекитайское стихосложение. Его яркой отличительной чертой является тесная связь с музыкой, а также возможность не только выразительного чтения, но и «пропеваемости» поэтических строк. Так, например, «заполнение слов в соответствии со звучанием» и «самонаправленная музыка» поэзии династий Тан и Сун служит идеальным доказательством синтеза поэзии и музыки. Стиль китайской художественной песни предполагает обусловленность «с лингвистической тоновой природой китайского языка, – использование характерных мелодико-ритмических особенностей народных песен, декламаций традиционной китайской драмы, а также специфических манер пения многообразных региональных субкультур Китая» [6, с. 36].

Эту традицию древней поэтической культуры Китая с ее спецификой взаимосвязи музыки и поэзии исследователи обозначают понятием интонационно-ритмической модальности (термин Вана Хонтао) – определенности и неизменности интонационного и ритмического контура просодии стиха и соответствия ему мелодии песни [7, с. 4-5]. Поэтому в случаях нарушения интонационного соответствия музыки поэтическому тексту и тоновой направленности речи произведение звучит неестественно, искажается его содержание, усложняется процесс исполнения и восприятия [8, с. 72].

Таким образом, можно сделать вывод, что освоение стилевой специфики художественного произведения является важным условием формирования навыков интерпретации и основой для достижения высокого уровня исполнительских компетенций у обучающихся вокалистов. Изучение многообразия образов классической поэзии, философской составляющей этих текстов, выявление синтеза европейских и китайских музыкальных традиций требует внедрения комплексного подхода в организации учебного процесса при освоении феномена художественной песни. Его использование позволяет наиболее эффективно и успешно воздействовать на развитие как профессиональных, так и личностных качеств обучающегося, способствуя формированию высокого уровня исполнительской культуры вокалистов, успешно реализующихся в своей творческой деятельности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Li Xue. The Style Features of Songs Filled with Ancient Chinese Classical Poetry in the New Era // *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, volume 643. – Atlantis Press, 2022. – Pp. 155-159.
2. Большой словарь искусств. – Пекин: Изд-во Ханжун, 1980. – 1220 с.
3. Meng Z., & Xu D.G. Concept Definition and Morphological Characteristics of Chinese Art Songs // *Academic Exchange*. – 2018. – № 4. 158 p.
4. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей: учебное пособие. – 4-е стер. – Санкт-Петербург: Планета музыки, 2021. – 448 с.
5. Ян Цзиньпэн. «Китайский стиль» в творчестве китайских композиторов: периодизация, специфика претворения [Электронный ресурс] // *Вестник СГК*. – 2023. – №3. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kitayskiy-stil-v-tvorchestve-kitayskih-kompozitorov-periodizatsiya-spetsifika-pretvoreniya> (дата обращения: 30.08.2024).
6. Ли Синьянь. Китайский романс: специфика жанра в композиторском творчестве и вокальном исполнительстве: диссертация канд. искусствоведения. – Санкт-Петербург, 2023. – 184 с.

7. Ван Хонтао. Воплощение поэтического текста в камерной вокальной музыке китайских композиторов (на материале художественных песен на стихи старинных поэтов) : автореферат канд. искусствовед. – Минск, 2016. – 23 с.
8. Ван Хонтао. О специфике просодии китайской поэзии и ее претворении в камерной вокальной музыке китайских композиторов // Весті Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – 2014. – № 24. – С. 71-79.

REFERENCES

1. Li Xue. The Style Features of Songs Filled with Ancient Chinese Classical Poetry in the New Era // *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, volume 643. – Atlantis Press, 2022. – Pp. 155-159.
2. *Bol'shoj slovar' iskusstv.* – Peking: Izd-vo Hanzhun, 1980. – 1220 p.
3. Meng Z., & Xu D.G. Concept Definition and Morphological Characteristics of Chinese Art Songs // *Academic Exchange*. – 2018. – № 4. 158 p.
4. Skrebkov S. S. *Hudozhestvennye principy muzykal'nyh stilej: uchebnoe posobie.* – 4-е изд. – Санкт-Петербург: Планета музыки, 2021. – 448 p.
5. Jan Czin'pjen. «Китайский стиль» в творчестве китайских композиторов: периодизация, специфика претворения [Электронный ресурс] // *Vestnik SGK.* – 2023. – №3. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kitayskiy-stil-v-tvorchestve-kitayskih-kompozitorov-periodizatsiya-spetsifika-pretvoreniya> (дата обращения: 30.08.2024).
6. Li Sin'jan'. *Китайский романс: специфика жанра в композиторском творчестве и вокальном исполнении: диссертация канд. искусствоведения.* – Санкт-Петербург, 2023. – 184 p.
7. Ван Хонтао. Воплощение поэтического текста в камерной вокальной музыке китайских композиторов (на материале художественных песен на стихи старинных поэтов) : автореферат канд. искусствовед. – Минск, 2016. – 23 с.
8. Ван Хонтао. О специфике просодии китайской поэзии и ее претворении в камерной вокальной музыке китайских композиторов // *Весті Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі.* – 2014. – № 24. – С. 71-79.

Цзо Дэсинь

магистрант

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

Zuo Dexin

postgraduate student

The Herzen State Pedagogical University

РАЗВИТИЕ ДИРИЖЕРСКО-ХОРОВОГО ОБРАЗОВАНИЯ В КИТАЕ: ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ И СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ

Аннотация. Статья посвящена развитию дирижерско-хорового образования в Китае. Тема рассматривается в историческом аспекте, подчеркнуты современные тенденции данного процесса. Актуальность вопроса обусловлена различием дирижерско-хоровой подготовки в Китае и России, а также разницей масштабов и значения хорового искусства в данных странах. Между тем, в условиях тесного культурного взаимодействия российского и китайского музыкального образования, необходимо понимать закономерности его развития в аспекте характерных особенностей национальной культуры. В статье анализируются исторические этапы развития хорового искусства Китая, становления дирижерско-хорового образования как профессионального. Уделяется внимание современным направлениям хоровой деятельности, популяризации ее в стране и на мировой сцене. Подчеркивается большое значение, которое придается хоровому исполнительству в китайском обществе с точки зрения культуры, духовной и социальной сферы, политики.

Ключевые слова: хор, музыкальное образование, хоровое искусство, дирижер, традиции.

DEVELOPMENT OF CONDUCTING AND CHORAL EDUCATION IN CHINA: HISTORICAL ASPECT AND MODERN TRENDS

Abstract. The article is devoted to the development of conducting and choral education in China. The topic is considered in the historical aspect, modern trends of this process are emphasized. The relevance of the issue is due to the difference in conducting and choral training in China and Russia, as well as the difference in the scale and significance of choral art in these countries. Meanwhile, in the context of close cultural interaction between Russian and Chinese musical education, it is necessary to understand the patterns of its development in the aspect of the characteristic features of the national culture. The article analyzes the historical stages of the development of choral art in China, the formation of conducting and choral education as a professional one. Attention is paid to modern trends in choral activity, its popularization in the country and on the world stage. The great importance attached to choral performance in Chinese society from the point of view of culture, spiritual and social sphere, politics is emphasized.

Keywords: choir, musical education, choral art, conductor, traditions.

Хоровое искусство в Китае имеет давние традиции и большое значение в культурной, социальной и политической жизни общества. Хор — это универсальное искусство, которое объединяет профессионалов и любителей со всего мира, принадлежащим к разным расам, языкам и культурам. Он имеет широкую социальную базу внутри страны и за рубежом. Хоровое искусство Китая развивалось на основе

традиционной, массовой певческой деятельности. Использование хорового искусства для выражения голоса времени и голоса народа – это потребность эпохи, потребность народа и потребность Родины.

История хоровой музыки в Китае насчитывает всего около ста лет. Лишь во времена поздней династии Цин западная культура воспользовалась своей превосходящей экономической мощью, и западная религиозная музыка пришла на территорию Китая вместе с миссионерами. Это и стало фактором развития китайской хоровой музыки. Ранняя китайская хоровая музыка была основана на христианских гимнах, которые исполнялись с оригинальными западными мелодиями и китайскими переводами. Это был продукт христианских миссионерских целей, а не музыка, созданная китайцами. После возникновения Реформаторского движения представители китайского музыкального общества стали ездить на обучение за границу. Одна из групп студентов-музыкантов, вернувшись в Китай, основала движение «Школьная музыка и песня». Большинство этих песен представляют собой хоровые произведения. Высшего мастерства в данном жанре достиг Ли Шугун [2].

«Движение 4 мая» сыграло большую роль в развитии новой музыки в Китае, стали организовываться и функционировать музыкальные общества. Сяо Юмэй – выдающийся педагог и композитор – обучался в Германии и, вернувшись в Китай, начал дирижерско-хоровую работу, посвятив свою деятельность развитию музыкального образования в стране, создал большое количество произведений для хора. Еще одним ярким представителем дирижерско-хорового образования в Китае является Хуан Цзы – композитор и теоретик. Он окончил Йельскую музыкальную школу в США и вернулся в Китай, чтобы преподавать в Национальной музыкальной школе. Его учениками были такие выдающиеся композиторы, как Лю Сюэчан, Чэнь Тяньхэ, Цзян Диншань, Линь Шэнси и т.д. Большой вклад в развитие хорового искусства Китая привнесли Тан Сюэюн и Ма Сыконг, вернувшиеся после учебы во Франции, Ли Баочэнь, учившийся в США, У Бочао, вернувшийся из Бельгии, Чжао Мэйбо, Ся Чжицю. Именно в этот период фактически зародился китайский хор. В 1930-х гг. стали повсеместно создаваться хоровые коллективы – как профессиональные, так и любительские [5].

После начала антияпонской войны в 1937 году хоровая музыка не только не исчезла, но стала инструментом пропаганды, патриотизма и сплочением нации. Композиторы этого периода создали большое количество произведений, которые исполнялись хорами и певческими коллективами по всей стране. Так началось Антияпонское военное певческое движение. Среди антивоенных песен наиболее характерными произведениями являются «Флаг летит» и «На реке Сунгари». Кантата «Желтая река» Сянь Синхуа состоит из восьми частей, каждая из которых самостоятельна, построена на интонациях народной музыки. Это эпическая кантата с характерным национальным стилем. В истории современной китайской музыки она оказала глубокое влияние на последующее развитие композиторского творчества.

Особого внимания заслуживает тайваньская хоровая музыка. Тайвань находился под властью Японии в течение пятидесяти лет и был возвращен Китаю только за четыре года до того, как правительство переехало на Тайвань. Композиторы, приехавшие на Тайвань, такие как Сяо Эрхуа, У Бочао, Линь Шэнси, Хуан Юди, Ли Баочэнь, Ли Юнган, Кан Юй, преподавали здесь хор и оказали большое влияние на развитие хорового творчества Тайваня. В то же время, они также принесли музыку Хуан Цзы, Лю Сюэчана и Чжао Юаньжэня, что позволило объединить искусство Тайваня с современной китайской музыкальной традицией. Местные композиторы, такие как Лу Цюаньшэн, Го Чжиюань и др. также занимались созданием музыки. Они создавали хоровые произведения на основе тайваньских народных песен [2].

В 1950-е годы существования Китайской Республики многие музыканты вернулись в Китай после обучения за границей, в том числе Сюй Чанхуэй, Ши Вэйлян, Лю Дэйи. Они привнесли в национальный китайский композиторский стиль концепции и методы новой музыки (например, Сюй Чанхуя – «Ода погребальным цветам»). Профессор Лю Дэй оказал большое влияние на хоровое образование. Он основал «Центральный хор», из состава которого вышли многие молодые композиторы, такие как Су Сеньюн, Цянь Наньчжан, Цай Чжунвэнь, Цзэн Синкуй и др. Кроме того, многие учителя начальной и средней школы также активно пропагандировали и развивали хоровое искусство - Го Цзыцю, Сунь Сицяо и другие.

После основания Китайской Народной Республики хоровое искусство Китая активно развивалось. Ма Гэшунь – первый хоровой дирижер в Китае и педагог по хоровому дирижированию. Он родился в 1914 году в Нанкине. Во время антияпонской войны пропагандировал антияпонскую музыку на улицах Сианя. В 1947 году Ма Гэшунь отправился в США изучать хоровое дирижирование и вернулся на родину накануне основания Нового Китая. Он упорно занимался художественными исследованиями и нашел хоровой метод, действительно подходящий китайскому народу. Он также является автором монографии «Хоровые этюды», впоследствии признанной классической и оказавшей большое влияние на развитие китайской хоровой музыки. Он посвятил хоровому искусству всю свою творческую жизнь [1].

В ходе революции и строительства Китая хоровое искусство сыграло незаменимую роль. Кантата «Жёлтая река», «Великая мартовская сюита», «Единство – сила», «Вёслами взмахнем», «Океан, родной город», «История весны», «Дорога к возрождению» и другие прекрасные хоровые произведения отражают дух времени в Китае разных эпох. Господин Тянь Юбинь, председатель жюри Китайского международного хорового фестиваля и председатель Китайской ассоциации хоров, считает, что хор имеет большое социальное значение и играет важную роль в содействии строительству социалистической духовной цивилизации: «Хор обладает способностью выражать эмоции. Он выполняет функции укрепления тела, объединения дружбы и гармонизации людей; хоровое искусство – это общественное искусство, которое стремится к высокой степени гармонии. Оно не только позволяет участникам наслаждаться прекрасным и развивать благородство, но также может вдохновлять, излучать патриотизм и укреплять национальное самосознание» [3].

Китай – хоровая страна номер один в мире. Международные обмены становятся все более тесными, хоровое творчество страны также завоевало признание и уважение во всем мире. Хор как культурно-художественная форма становится все более популярным среди людей. По всей стране в школах, колледжах, университетах, учреждениях, на фабриках, в парках, на улицах и в сельской местности практически каждый день проходят хоровые выступления исполнителей всех возрастов. Повсеместно создаются хоровые платформы, такие как Китайский международный хоровой фестиваль и Гран-при молодых певцов CCTV.

В последние годы китайские хоровые коллективы завоевали множество наград на международных конкурсах. В условиях устойчивого и неуклонного роста китайской экономики материальное положение народа продолжает улучшаться, растет и потребность в духовной культуре. Число людей, которые любят хоровую деятельность и участвуют в ней, становится все больше и больше. По неполным статистическим данным Китайской ассоциации хоров, десятки миллионов людей участвуют в различных профессиональных и любительских хоровых организациях Китая. В стране насчитывается более 10 000 хоровых коллективов различного уровня.

Хор Китая занимает первое место в мире не только из-за своего размера. В качестве примера возьмем Китайский международный хоровой фестиваль, ведущий хоровой

фестиваль в Китае. С момента основания фестиваля в 1992 году он успешно проводился уже более 20 раз. В этом году число зарегистрированных хоровых коллективов достигло 166, а число участников составило почти 10 000 человек, что стало настоящим рекордом.

Тысячелетнее развитие хорового искусства Китая опирается в основном на европейскую культуру. Ряд студенческих хоров университетов (Пекинского, Тяньцзиньского и Нанкайского университета), прославились на международных конкурсах. Детские хоры, представленные Китайским молодежным хором профессора Ян Хунняня, также завоевали всемирную известность. Всемирные хоровые игры, организованные Немецким фондом международного культурного обмена, продемонстрировали огромный потенциал Китая. За последние годы они дважды проводились в Сямыне и Шаосине, это было беспрецедентное событие. При поддержке Министерства культуры Китайский международный хоровой фестиваль и Международная хоровая федерация заключили стратегическое партнерство и совместно проводят Всемирный хоровой саммит. Международная Хоровая Федерация является профессиональной организацией в международном хоровом сообществе, сертифицированной ЮНЕСКО. Она имеет самое широкое представительство и самый авторитетный профессиональный опыт в мире. Установление отношений сотрудничества знаменует собой высокое признание международным хоровым сообществом художественного уровня и уровня оперативного управления Китайским международным хоровым фестивалем.

В настоящее время проблемой в Китае является повышение художественного качества и выразительности различных хоров. Часто говорят: «Нет плохого хора, есть некомпетентный дирижер». Это говорит о важности дирижера. Практика доказала, что дирижер с высоким уровнем развития музыкальных и исполнительских способностей, богатым опытом может привести хор к постоянному совершенствованию и прогрессу. В разных провинциях и городах Китая проводятся мероприятия дирижерско-хоровой направленности. Например, в целях содействия академическому и художественному процветанию хорового дирижирования, а также усиления международного влияния городской культуры Ханчжоу, каждое лето проходит выставка хорового и дирижерского искусства. Его предшественником является Китайская конференция хорового дирижирования и фестиваль хорового искусства в Ханчжоу, основанные в 2021 году. На базе этого события был сформирован «Хор молодых дирижеров», а также проведены такие мероприятия, как «Хор помогает возрождению села» и «Хор помогает национальному эстетическому воспитанию» с участием 5800 хоровых исполнителей и 143 хоров. В мероприятии принимают участие около 30 провинций, муниципалитетов и автономных регионов страны. Эта выставка сформировала уникальную выставочную систему 5С (Конференция, Концерт, Конкурс, Консорциум и Создание), которая разделена на тренировочные лагеря для молодых дирижеров, концерты отечественных и зарубежных хоровых выступлений высокого уровня. Представлено семь основных разделов, в том числе события и мероприятия. Мероприятие привлекает около 7000 любителей хора из разных стран мира [4].

Важнейшей задачей дирижерско-хорового образования в Китае является развитие хорового искусства в сельской местности. В целях дальнейшего усиления функции эстетического воспитания в школах в настоящее время идет формирование системы образования, которая всесторонне воспитывает моральные, интеллектуальные, физические, художественные и трудовые качества личности. Проводятся семинары по обучению и возрождению сельских хоров для учителей начальных и средних школ, организуемые Отделением музыкального образования Китайского музыкального

общества, Шанхайской ассоциацией высшего образования и средним музыкальным колледжем, входящим в состав Шанхайской консерватории.

Включить хор в систему государственного культурного управления – задача современной идеологической политики Китая. По мнению правительства, хор может быть способом укрепления и обновления социального управления, достижения эффективного позитивного руководства посредством универсальных культурных услуг. Национальный фестиваль хорового искусства при поддержке правительства и управляемый ключевыми национальными культурными организациями, может в полной мере реализовать свои лидирующие на рынке преимущества под руководством национальной макроэкономической политики и политики культурной дипломатии, построить высококачественную и высококлассную культурную программу, стать платформой для отечественных и зарубежных любителей хоровой музыки.

Хор в Китае стал лучшим носителем сочетания культуры и туризма. Развиваются новые способы содействия хоровому обмену и развитию через индустрию культурного туризма. В то же время распространение хора и связанных с ним отраслей претерпело фундаментальные изменения в 21 веке, а интеграция хора с такими отраслями, как туризм, издательское дело, Интернет и выставки, находится на подъеме. Развитие хоровой музыки, несомненно, станет важной частью культурной «мягкой силы» страны. Благодаря силе хора, он является не только духовным домом широкой публики, но и огромным «голубым океаном» культурной индустрии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дай Цзиньцюань. Хоровые этюды. - URL: <https://www.tcmc.org.tw/index.php/knowledge/articles/action/view/frmContentId/112> (Дата обращения: 16.09.2024).
2. Инь Чжэнвэнь. Сравнительное исследование системы преподавания хоровых программ в вузах России и Китая // Педагогическое образование в России. – 2024. – № 2. – С. 172-176
3. Сила хора - обзорный отчет о развитии хоровой индустрии Китая. - URL: http://big5.www.gov.cn/gate/big5/www.gov.cn/jrzg/2012-05/29/content_2147323.htm (Дата обращения: 16.09.2024).
4. Чжан Лэй. Третья выставка хорового и дирижерского искусства пройдет в Ханчжоу с 5 по 14 июля. – URL: <http://zj.people.com.cn/BIG5/n2/2024/0628/c186327-40895056.html> (Дата обращения: 16.09.2024).
5. Чжао Ваньюэ. Современное дирижерско-хоровое образование в Китае: персоналии и научно-педагогические исследования // Человеческий капитал. – 2020. – № 3(135). – С. 187-191.
6. Го Ш. Философия и музыка как грани единого творчества / Ш. Го // Искусствоведение. – 2022. – № 2. – С. 41-48. – EDN BNOIFD.

REFERENCES

1. Dai Jinquan. Choral Etudes. - URL: <https://www.tcmc.org.tw/index.php/knowledge/articles/action/view/frmContentId/112> (Accessed: 16.09.2024).
2. Yin Zhengwen. Comparative Study of the System of Teaching Choral Programs in Universities of Russia and China // Pedagogical Education in Russia. - 2024. - No. 2. - Pp. 172-176.

3. The Power of the Choir - an overview report on the development of the choral industry in China. - URL: http://big5.www.gov.cn/gate/big5/www.gov.cn/jrzg/2012-05/29/content_2147323.htm (Accessed: 16.09.2024).
4. Zhang Lei. The Third Exhibition of Choral and Conducting Art will be held in Hangzhou from July 5 to 14. - URL: <http://zj.people.com.cn/BIG5/n2/2024/0628/c186327-40895056.html> (Accessed: 16.09.2024).
5. Zhao Wanyue. Modern conducting and choral education in China: personalities and scientific and pedagogical research // human capital. - 2020. - No. 3 (135). - Pp. 187-191.
6. Go Sh. Filosofija i muzyka kak grani edinogo tvorchestva / Sh. Go // Iskusstvovedenie. - 2022. - № 2. - Pp. 41-48. - EDN BNOIFD.

У Хэнюй

аспирант

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

e-mail: 18204543621why@gmail.com

Wu Hengyu

Postgraduate

The Herzen State Pedagogical University

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ВИРТУОЗНЫХ ФОРТЕПИАННЫХ СОЧИНЕНИЙ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Аннотация. Статья посвящена проблеме педагогического потенциала виртуозных фортепианных сочинений китайских композиторов. Дается характеристика жанрового и стилового многообразия фортепианных сочинений композиторов КНР, дается характеристика средств музыкальной выразительности. Отмечается взаимосвязь национальных и западноевропейских традиций в творчестве Хэ Льютина, Цюй Вэя, Чу Ванхуа, Ван Лисаня, Чжао Сяошэна и др. Автор приходит к выводу, что так как фортепианная исполнительская школа КНР отличается высокой техничностью, это сказалось и на творчестве композиторов. Большое количество фортепианных произведений относятся к виртуозным, сложны в техническом плане, богаты исполнительскими приемами. В статье приводится анализ произведений, определяется их педагогический потенциал.

Ключевые слова: виртуозность, китайские композиторы, фортепианная школа, техничность, композиторские техники, программность, звукоизобразительность звукоподражание.

PEDAGOGICAL POTENTIAL OF VIRTUOSO PIANO WORKS BY CHINESE COMPOSERS

Annotation. The article is devoted to the problem of the pedagogical potential of virtuoso piano works by Chinese composers. The characteristics of the genre and style diversity of piano works by Chinese composers are given, and the characteristics of the means of musical expression are given. The relationship between national and Western European traditions in the works of He Luyting, Qu Wei, Chu Wanhua, Wang Lisan, Zhao Xiaosheng and others is noted. The author comes to the conclusion that since the piano performing school of the PRC is distinguished by high technicality, this has affected the work of composers. A large number of piano works are virtuoso, technically complex, and rich in performance techniques. The article provides an analysis of the works and determines their pedagogical potential.

Keywords: virtuosity, Chinese composers, piano school, technicality, compositional techniques, programming, sound imagery, onomatopoeia.

Культура фортепианного исполнительства в Китае представляет собой уникальное явление в мировом музыкальном сообществе. Активное и повсеместное освоение фортепиано в стране началось чуть более века назад. Но за этот короткий исторический период китайские педагоги и исполнители не только прошли многовековой путь становления и развития искусства игры на фортепиано под руководством своих русских, европейских, японских и американских наставников, но и сумели выдвинуться в число

выдающихся исполнителей мирового уровня. Творчество композиторов Китая разнообразно по жанрам и формам. Но общим является сочетание национального и западноевропейского, опора на народную музыку.

Виртуозные произведения – важная составляющая программы любого исполнителя. Огромное значение они имеют для развития личности пианиста. Технические навыки в синтезе с художественным образом – показатель уровня мастерства, исполнительских способностей музыканта.

Программность – одна из характерных особенностей китайской композиторской школы. Рассмотрим некоторые произведения виртуозного характера, созданные для фортепиано. Виртуозность присуща пьесам не только в быстром темпе. Зачастую и медленные произведения отличаются техническими трудностями в исполнении [4].

Одним из первых виртуозных произведений китайской композиторской школы является пьеса «Пастушок, играющий на дудочке» Хэ Люйтина, написанная в 1934 году [1]. В этой пьесе мы можем увидеть типичные стилевые характеристики китайского фортепианного творчества того времени: музыканты эффективно сочетали европейскую музыкальную теорию с традиционной китайской музыкой. Сочетание гаммообразных движений, скачков в мелодии и аккомпанементе на стакато, мелизмы, необычные гармонические сочетания аккордов делают пьесу виртуозной (Пример 1).

Пример 1

Рассмотрим пьесу «Цветочный барабан» композитора Цюй Вэя. В основе ее мелодии – народная песня «Фэнъянский цветочный барабан» и народная инструментальная мелодия «Цветок жасмина» [10]. Цель композитора – создание колорита страны, особенности национального образа. Сочетание народной мелодии с пассажами, диссонирующими аккордами, распределения темы по разным регистрам, сложным ритмическим рисунком делает пьесу виртуозной и трудной для исполнения в техническом плане (Пример 2).

Пример 2

Для виртуозных фортепианных произведений китайских композиторов характерным является применение таких приемов, как глissандо, мелизмы, трели и т. д. Очень виртуозна пьеса «Маленькие стражи в Южно-Китайском море» Чу Ванхуа, которая передает музыкальные образы из жизни людей, воплощает эмоциональный темперамент нации, образуя художественное целое с сильным национальным колоритом [2]. В основе средств музыкальной выразительности произведения – пассажи, движение которых разнонаправлено, передается из одной руки в другую, много различных штрихов, украшений. Сложен и ритмический рисунок (Пример 3).

Пример 3

Композитором Ван Лисанем написана восхитительная по красоте сюита «Мир живописи Кайи Хигасияма». Произведение создано по мотивам картин известного современного японского художника [7]. Образное построение пьес продиктовано впечатлением от картин художника. Одна из композиций имеет название «Звуки волн».

Эта пьеса очень сложна в исполнении: автор основную мелодию как бы «растворил» в фактуре арпеджированных шестнадцатых длительностей, воссоздающих образ волн. Данный прием был впервые использован в китайском музыкальном творчестве (Пример 4).

Пример 4

The musical score for "Tranguillo" is presented in four systems. The first system is titled "Tranguillo (♩ = 50)" and is in 6/4 time. It features a treble clef with a melodic line of sixteenth notes and a bass clef with arpeggiated accompaniment. The second system continues the piece with similar textures. The third system shows a change in texture with more block chords in the bass. The fourth system concludes the piece with sustained chords in the treble and a final arpeggiated figure in the bass. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

В пьесе «Тайцзи» композитор Чжао Сяошэн апробировал свою композиционную технику «Система композиции тайцзи», в которой сочетается пентатоника, мажорно-минорная ладовая система и 12-тоновая темперация [3]. Здесь сложность исполнения отображается уже визуально в трехстрочном нотномосце. Каждая из строк отображает самостоятельную тему со своим ритмом, темой, штрихами. Несмотря на медленный темп, пьеса очень виртуозная в техническом плане (Пример 5).

Пример 5

Largo di molto

The musical score is written for piano in 6/4 time, marked "Largo di molto". It consists of three systems of music. The first system begins with a bass clef and a key signature of one flat. The second and third systems feature complex rhythmic patterns with triplets and arpeggiated textures in both hands. The piece concludes with a final triplet in the right hand and a sustained note in the left hand. The score includes dynamic markings such as "8^{pb}" and "8^{mo}".

Таким образом, на примере данных произведений можно сделать вывод, что для виртуозных фортепианных сочинений китайских авторов характерно сочетание сложных ритмов, различных украшений, арпеджированной фактуры, использование всех регистров, скрытого тематизма.

В творчестве композиторов КНР существует большое количество пьес, имитирующих приемы игры на национальных музыкальных инструментах. Для этого применяются различные композиторские техники, подразумевающие особые приемы исполнения, связанные с тонкостью педализации, изменения звукового диапазона и динамики.

Рассмотрим специфические трудности пьесы «Осенняя луна Пинху», написанной Чэнь Пэйсюнем на основе кантонской музыки [8]. Композиция очень технична, имитирует

игру на пипе. Пассажи присутствуют как в левой, так и в правой руке, перемежаясь с арпеджированными аккордами (Пример 6).

Пример 6

The musical score for Example 6 is for Piano. It is in 4/4 time and marked *Lento*. The score is divided into two systems. The first system shows the piano introduction with arpeggiated chords and a melodic line. The second system continues with a piano (*p*) section, followed by a mezzo-piano (*mp*) section with a *dolce e espr.* marking.

Композитор Чу Ванхуа написал пьесу «День эмансипации», в основе которой – пентатоника, зажигательный и веселый ритм, имитация исполнения на национальных музыкальных инструментах (бамбуковая флейта, дудка, баньху, перкуссия и т. д.) (Пример 7).

Пример 7

The musical score for Example 7 is in 2/4 time and features a tempo of quarter note = 132. It consists of two systems of staves. The first system shows a piano introduction with a strong (*f*) dynamic. The second system continues with a piano introduction with a strong (*f*) dynamic.

Пьеса «Гром сухого неба» была создана Чэнь Пейсюнем на основе одноименной пьесы для цимбал, фактура пьесы передает звучание эрху. Здесь технические сложности исполнения заключаются в обилии пауз, многослойности фактуры, пассажах, разноплановости и контрастности штрихов (Пример 8).

Пример 8

Пьеса Ли Инхай «Сяо и барабаны в сумерках» масштабная по размеру, состоит из нескольких контрастных разделов. Практически каждый из них построен на имитационных приемах игры на народных инструментах. В частности, используется подражание звучанию барабанов в самом начале пьесы, воплощаемое с помощью остинатных ритмических фигур. Формообразующее значение придается в произведении отрывку (он встречается на протяжении звучания пьесы несколько раз), состоящему из пентатонического инструментального наигрыша шестьдесят четвертыми длительностями (что достаточно редко встречается в фортепианной литературе) в диапазоне почти трех октав (от ноты *си-бемоль* большой октавы до ноты *ля-бемоль* третьей октавы), переходящее в трель с форшлагом на убывающей динамике (на протяжении условных трех тактов). Данный ритмомелодический элемент передает акустическое звучание гучжэн² (Пример 9).

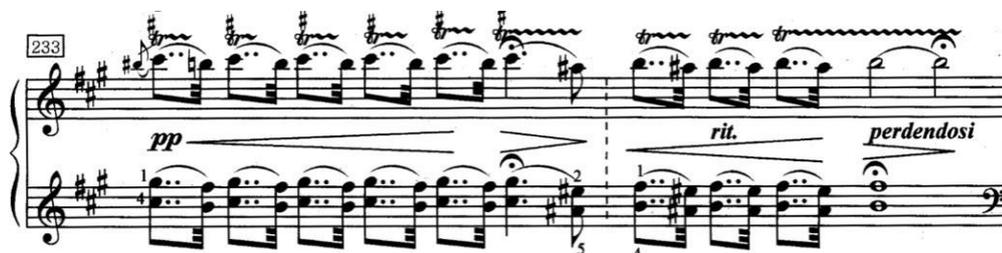
Пример 9

Пьеса «Сотня птиц смотрит на феникса» композитора Ван Цзяньчжон имитирует манеру игры и тембровые особенности соны – духового инструмента, обладающего

² Щипковый инструмент семейства цитры, имеет от двадцати одной до двадцати пяти струн.

высоким тембром и громкой динамикой звучания. Звукоизвлечение в процессе исполнения на ней происходит за счет активных движений языка, поэтому в своей пьесе композитор использовал трели, форшлаги, активные пунктирные ритмы (Пример 10):

Пример 10



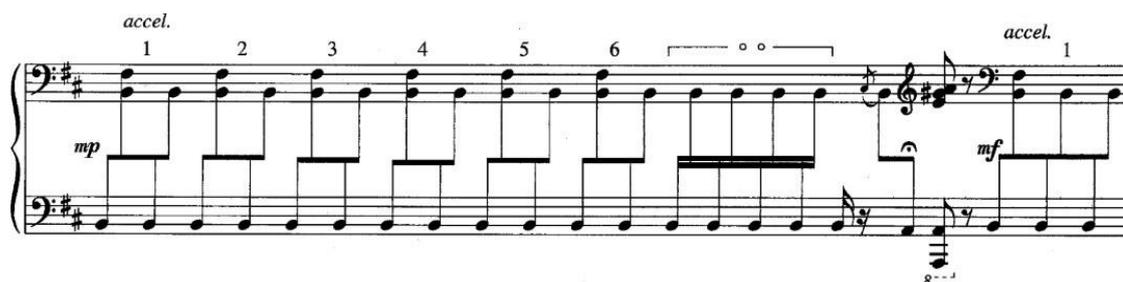
Бамбуковая флейта – традиционный китайский инструмент, символ народной музыки. Звукоизвлечение происходит за счет колебания мембраны. Тембр инструмента громкий, четкий, острый. Инструмент очень техничный, способен исполнять различные штрихи, динамику, мелизмы, украшения. Чжао Сяошэн посвятил этому инструменту свою фортепианную пьесу «Звук флейты на пастбище». Произведение имитирует исполнительские возможности и тембр бамбуковой флейты – высокий регистр, большие скачки, мелкие длительности, мелизматика. Характерен также прием глиссандо (Пример 11):

Пример 11



Композитор Чу Ванхуа создал пьесу «Дом летающих кинжалов», в которой с помощью имитации исполнительских особенностей игры на барабанах военный образ, напряженный характер: равномерны ритм, остинато в партиях правой и левой руки, акценты с помощью чередования квинт, низкий регистр, тремоло (Пример 12):

Пример 12



Таким образом, китайская народная инструментальная музыка оказала влияние на композиторский и исполнительский стиль фортепианных произведений. В них

композиторы воссоздали образ, национальный колорит, приемы игры на музыкальных инструментах, что требует виртуозности и большого мастерства исполнения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бао Хуйцин, Ли Луюань. Национальная коннотация и особенности культуры фортепианной музыки. – URL: <https://www.fx361.com/page/2022/0115/9337367.shtml> (дата обращения 15.07.2024).
2. Бу Ли. Развитие фортепианной музыки в Китае периодов Новой и Новейшей истории // Вестник консерватории им. Синхая. – 2004. – № 4. – С. 78-87.
3. Бянь Мэн. Формирование и развитие китайской фортепианной культуры. – Пекин: Издательство Хуале, 1996. – 111 с.
4. Ван Жуйсюань. Элементы национальной музыки в китайском фортепианном искусстве. – URL: http://www.cflac.org.cn/xw/bwyc/202201/t20220117_580186.html (дата обращения: 17.07.2024).
5. Ван Ин. Претворение национальных традиций в фортепианной музыке китайских композиторов XX–XIX веков: автореф. ... дис. к.иск.: 17.00.02. – Санкт-Петербург, 2009. – 25 с.
6. Ван Лидан, Сунь Сянген. Исследование и анализ национального колорита и духа времени китайской фортепианной музыки // Музыкальное творчество. – 2014. – № 7. – С. 54–56.
7. Го Динчан. Национальный стиль китайской фортепианной музыки — интерпретация, основанная на лингвистике // Народная музыка. – 2008. – № 8. – С. 120–125.
8. Жун Янь. Приемы имитации звучания народных музыкальных инструментов в фортепианных произведениях композиторов Китая // Манускрипт. – 2021. – Том 14. – Выпуск 9. – С. 1920–1927.
9. Сун Бэйни. Произведения современных китайских композиторов как часть учебного репертуара фортепианного класса // THEORIA: педагогика, экономика, право. – 2021. – № 3 (4). – С. 49–54.
10. Ян Ююань. Исследование формирования стиля китайской фортепианной музыки. – Сиань: Издательство Шансийского педагогического университета, 2018. – 240 с.

REFERENCES

1. Bao Huiqin, Li Luyuan. National connotation and cultural features of piano music. – URL: <https://www.fx361.com/page/2022/0115/9337367.shtml> (accessed 07/15/2024).
2. Bu Li. The development of piano music in China during the periods of New and Contemporary history // Bulletin of the Conservatory named after. Xinghaya. – 2004. – No. 4. – Pp. 78–87.
3. Bian Meng. Formation and development of Chinese piano culture. —Beijing: Huale Publishing House, 1996. – 111 p.
4. Wang Ruixuan Elements of national music in Chinese piano art. – URL: http://www.cflac.org.cn/xw/bwyc/202201/t20220117_580186.html (access date: 07.17.2024).
5. Wang Ying. Implementation of national traditions in the piano music of Chinese composers of the 20th–19th centuries: abstract. ...dis. k.is.: 17.00.02. – St. Petersburg, 2009. – 25 p.

6. Wang Lidan, Sun Xiangen. Research and analysis of the national color and spirit of the times of Chinese piano music // *Musical creativity*. – 2014. – No. 7. – Pp. 54–56.
7. Guo Dingchang. National style of Chinese piano music - interpretation based on linguistics // *Folk music*. – 2008. – No. 8. – Pp. 120–125.
8. Rong Yan. Techniques for simulating the sound of folk musical instruments in piano works by Chinese composers // *Manuscript*. – 2021. – Volume 14. – Issue 9. – Pp. 1920–1927.
9. Sun Beini. Works of modern Chinese composers as part of the educational repertoire of the piano class // *THEORIA: pedagogy, economics, law*. – 2021. – No. 3 (4). – Pp. 49–54.
10. Yang Yiyuan. *A study of the formation of the style of Chinese piano music*. – Xi'an: Shanxi Normal University Publishing House, 2018. – 240 p.

Сюй Цижуй

аспирант кафедры музыкального образования
ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»
e-mail: 1279515751@qq.com

Xu Qirui

postgraduate student of the Department of Music Education
Moscow State Institute of Culture

ВЛИЯНИЕ ЗАПАДНЫХ ВОКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИХ КОНЦЕПЦИЙ НА КИТАЙСКИЕ

Аннотация. В данной статье автор сопоставляет некоторые западные и китайские вокально-педагогические тенденции последних времен в их своеобразном музыкально-эстетическом симбиозе и преломлении. Рассматривая их с эволюционно-исторической и с технической сторон, автор делает акцент на то, каким образом европейская традиция бельканто интегрируется в китайскую национальную вокальную школу. Упомянув некоторые исторические аспекты, касающиеся развития и обогащения национального китайского вокала западными веяниями, автор не обходит стороной и некоторые сложности, возникавшие у китайских вокалистов при восприятии во многом эстетически чуждой им культуры бельканто. Но вместе с тем в статье обозначены и весьма светлые и многообещающие перспективы, открывающиеся перед новым поколением китайских певцов на пути их дальнейшего музыкального становления, освоения западных певческих традиций и продолжения активной интеграции последних в стремительно развивающуюся национальную китайскую вокальную школу.

Ключевые слова: вокальное искусство, бельканто, китайская музыка, западная музыкальная школа.

THE INFLUENCE OF WESTERN VOCAL-PEDAGOGICAL CONCEPTS ON CHINESE

Abstract. In this article, the author compares some Western and Chinese vocal pedagogical trends of recent times in their peculiar musical and aesthetic symbiosis and refraction. Considering them from evolutionary-historical and technical sides, the author emphasizes how the European belcanto tradition is integrated into the Chinese national vocal school. While mentioning some historical aspects concerning the development and enrichment of Chinese national vocal music with Western trends, the author does not ignore some of the difficulties that Chinese vocalists had in perceiving the largely aesthetically alien belcanto culture. But at the same time, the article also identifies very bright and promising prospects for the new generation of Chinese singers on the path of their further musical development, mastering Western singing traditions and continuing their active integration into the rapidly developing Chinese national vocal school.

Keywords: vocal art, bel canto, Chinese music, Western music school.

С древнейших времен музыкальное искусство в Китае было одним из любимейших, а важнейшей музыкальной ветвью, бесспорно, было искусство вокала - целый исторический пласт культурного наследия духовной жизни Китая. Однако искусство профессионального китайского пения начало более активно формироваться ближе к началу XX века, и в его дальнейшей необычной эволюции имело место слияние

западных классических традиций и народного вокала, совершенствовавшегося на протяжении долгих сотен лет. Основы для будущего становления профессионального китайского вокала постепенно закладывались еще в далекую эпоху Средневековья - уже тогда создавались первые трактаты о певческой педагогике, многочисленные труды о самих китайских певцах и учителях пения того времени. Нужно отдать дань уважения таким знаменитостям тех времен, как, к примеру, Хан Фэй Цзы (около 280-233 гг. до н.э.) и его трактату «Вай чу шу» (1,145), Сыма Цянь (145/135-86/87/90 гг. до н.э.), его «Трактату о музыке» и другим. И вместе с тем было бы весьма ошибочно полагать, что до XX века Китай был страной совершенно замкнутой в плане культурного взаимодействия с другими странами. Ведь именно с эпохи Средневековья начиналось проникновение на территорию Китая различных музыкальных традиций из-за границы, и прежде всего из соседних стран (из Индии, стран Средней Азии, а также Восточной Европы). Соответственно, педагогические концепции китайского вокала уже тогда начинали постепенно обогащаться и эволюционировать, в то же время, не теряя своих национальных особенностей. Следует отметить, что уже к началу XX века музыкальное образование Китая, в частности вокальное, во многих учреждениях преподносилось учащимся преимущественно по новым японским моделям; так, к примеру, в одной из первых женских шанхайских гимназий, возникшей в 1902 году, вокальные уроки проводились китайским преподавателем. Обучавшемся в Японии, Шэнь Сигуном (1870-1947). Но все же не подлежит никакому сомнению тот факт, что на формирование современной китайской национальной школы вокала наибольшее влияние оказали европейские традиции. Западные веяния дали почву для появления в Китае школы «Нового народного пения», включающего в себя и китайское традиционное песенное искусство, и классическую китайскую оперу, и лучшие традиции европейского бельканто.

Становление новой вокальной школы Китая стало возможным во многом благодаря выдающемуся композитору и педагогу, основателю шанхайской консерватории Сяо Юмэю (1884-1940); достаточно вспомнить такие его фундаментальные труды, как «Учебник пения по новой системе обучения» в трех тетрадях (1924), «Собрание новых песен» (1923) и др. Он неоднократно подчеркивал, что главным ключом к успешному обучению вокалу является наличие педагогических кадров высшего класса. Именно ради этой цели в тот период в китайские учебные заведения приглашались лучшие специалисты из ближнего и дальнего зарубежья, в том числе и высококвалифицированные китайские певцы, получившие образование западного образца за границей. Особую роль в становлении новой китайской национальной вокальной школы сыграли и певцы-педагоги из России. Среди них важнейшее место занимает профессор В.Г.Шушлин – русский бас, который в конце 20-х гг. XX века выступал вместе с Ф.И.Шаляпиным в шанхайской опере, а позже начал работать по приглашению на вокальном факультете консерватории в Шанхае. Среди других педагогов, стоявших у истоков новой китайской вокальной школы, можно назвать и Н.Славинову (сопрано), певицу из Америки Mildred Wiant, Herbert Cave из Великобритании, Чжоу Сяоянь, окончившую Парижскую консерваторию, Ин Шаннэна обучавшегося в США и многих других. Но именно В.Г.Шушлин был одним из первых, кто принялся всесторонне знакомить китайскую публику с европейскими, в том числе и с русскими вокальными школами, а также с особенностями западных певческих методик. Именно благодаря ему в китайское вокальное образование внедрились такие понятия, как «акустический резонанс» и «маска»³ (2, 28), а также так называемый «прикрытый звук» - (темброобразование в верхней части головного резонатора) и много других вокальных терминов, и, соответственно, различных вокальных методик (3, 93-94).

³ Особые понятия певческого аппарата, связанные с резонированием голоса певца в носовой и придаточных полостях одновременно

Кроме того, В.Г.Шушлин, за годы преподавания в Шанхайской консерватории, воспитал целую плеяду выдающихся певцов. Среди них можно вспомнить таких известных, как Чжоу Сяоянь (сопрано), Хун Юкуй (сопрано), Сы Игуй (бас), Шин Сян (тенор), Лан Минсю (колоратурное сопрано) и других. Педагогическая деятельность В.Г.Шушлина оказала неоспоримое влияние на развитие китайского вокального образования в целом, - его, как «первооткрывателя» русской вокальной музыки, почитают в Китае и сегодня. Так, в тридцатые годы в Шанхае в честь него была открыта школа с вокальным уклоном; а знаменитый китайский композитор Хэ Лютин даже называл В.Г.Шушлина основоположником современного китайского вокала (4, 381).

Многие ученики В.Г.Шушлина передавали полученные знания и опыт преподавания своим ученикам. Например, Сы Игуй продолжал, вслед за своим учителем, знакомить китайскую аудиторию с основными принципами техники бельканто, но уже в несколько ином национальном преломлении. Следует отметить, что понятие бельканто в Китае имеет немного другое значение, поскольку китайские оперные певцы еще с начала XX века особым образом синтезируют китайскую и западную технику оперного исполнения. Это дает весьма плодородную почву новым перспективам развития местного вокала, соответственно, и педагогические методики постановки голоса меняются в пользу большей разносторонности.

Основные методические принципы постановки голоса бельканто, усовершенствованные такими знаменитыми итальянскими педагогами-певцами, как Ф.Ламперти, Д.Гальвани и др., основываются на понятиях «звук на опоре», «грудно-брюшной тип дыхания», «полузёв» с вибрацией в области вышеупомянутой «маски» (5, 248) и пр.. Все эти краеугольные постановочные моменты вполне успешно перенимались китайскими певцами на пути к освоению европейской вокальной культуры. Однако у расширяющейся новой китайской оперной школы наблюдались и некоторые проблемные моменты. Так, С.Б. Бердинец в статье «Особенности освоения китайскими студентами исполнительского стиля *belcanto*» неоднократно подчеркивает, что неоспоримым фактором, препятствующим китайским студентам успешному освоению западных певческих традиций, является фонетическая специфика китайского языка, предполагающая произношение (в данном случае - пение) слов и слогов как бы «сквозь зубы» и в то же время «на улыбке», подчас не размыкая зубов и почти не раскрывая рта (2, 456). По этой причине китайским педагогам приходилось всеми возможными способами адаптировать западно-вокальные методики под местные, с учетом особенностей традиционной китайской фонетики, не беря в расчет систему четырех тонов в китайском языке, сопутствующих произношению и, соответственно, пропеванию слогов. Самоотверженный труд этих педагогов, их глубокие разработки новейших техник, адаптация, синтез западных техник с местными манерами пения давали возможность новому поколению китайских певцов вполне успешно исполнять европейские оперы наряду с народными китайскими произведениями, придавая всей этой музыке совершенно иное звучание и эстетическую трактовку. Тем не менее, китайским певцам-народникам, с уже, казалось бы, прочно сформировавшимся голосовым аппаратом, на пути освоения новых вокальных школ временами приходилось нелегко уже при самой постановке оперного голоса: при переучивании с народной китайской манеры на западную или новую гибридную (западную и китайскую вкупе) им подчас приходилось в буквальном смысле ломать свой голосовой аппарат, чтобы научиться мастерски сглаживать регистры в переходных зонах, как это принято в бельканто, и чтобы нивелировать чистый фальцет в пользу верхнего (экстремального) регистра бельканто. Иные сложности у китайских музыкантов неизбежно возникали и возникают в настоящее время на пути к освоению эстетических концепций западной музыки. Однако не стоит забывать, что у китайского

народа свои прочно устоявшиеся эстетические принципы, и поэтому западная музыка, особенно вокальная, исполнялась и будет исполняться в Китае именно в той манере, которая будет наиболее ярко отражать дух национального подъема и веры в «светлое будущее».

В целом, невзирая на определенного рода сложности, «новое народное пение» на основе китайского традиционного вокала и европейского бельканто всячески способствовало обогащению тембрового голосового диапазона, а также расширению восприятия, большей разносторонности в эстетической трактовке своих же национальных произведений. Кроме того, в Китае еще на рубеже столетий появилось множество композиторов совершенно иного музыкального направления, мастерски комбинируя в своем творчестве как европейские традиции, так и местные народные. Среди них можно было бы назвать вышеупомянутых Шэнь Сигуна, Сяо Юмэя, а также Чжао Юньжэня (1892-1982). Досконально изучив лучшие образцы Западной, прежде всего классической, романтической музыки за границей, эти композиторы уделяли большое внимание развитию новой национальной вокальной музыки, создававшейся на почве синтеза европейских и китайских музыкальных культур.

Однако почти сразу после основания Китайской Народной Республики (1 октября 1949) в китайских музыкальных сообществах развернулись серьезные дискуссии о принципах организации китайского вокального образования и, само собой разумеется, о возможностях усовершенствования методик преподавания вокала. На повестке дня в «спорах об отечественном и иностранном» обозначилось несколько позиций, касающихся возможностей дальнейшего развития и обновления «новой народной вокальной школы». Доминирующая позиция этих дискуссий базировалась на условиях необходимости соединения, гибридизации традиционных методов преподавания китайского вокала с лучшими традициями европейского бельканто. Адепты иного метода дальнейшего развития вокальной китайской школы были сторонниками полного переключения на европейскую манеру пения. Они полагали, что западные вокальные методики преподавания «абсолютно научны и художественно эффективны», тогда как традиционные китайские, сформировавшиеся по большей части в фольклорном искусстве, недостаточно научно обоснованы и, соответственно, заметно устарели. Прямо противоположный подход отстаивали убежденные вокалисты-народники. Они всячески пропагандировали идею сохранения чисто национальных манер исполнения, исходя из того, что в китайской вокальной практике, формировавшейся на протяжении нескольких тысячелетий, есть своя совершенно уникальная теория пения не способная претерпевать какие бы то ни было инновации. По их мнению, она должна существовать в чистом виде и в дальнейшем развиваться лишь по сугубо китайскому пути, берущему свое начало в фольклорных традициях, - во избежание потери национальной идентичности. «Ортодоксы-народники» были совершенно бескомпромиссны к оппозиции и всячески упрекали «западников-обновленцев» в «слепом преклонении перед иностранным», а само бельканто («иностранный голос») подвергали жестокой критике и обвиняли в «нечеткой дикции», «неестественном тембре», «мычащем звуке» («словно с оливкой во рту»), «трюкачестве» и т.п. Один из этих ярых противников, знаменитый композитор Хэ Люйтин, ректор шанхайской консерватории, будучи активным пропагандистом западных инноваций отмечал, что «иностранцы уже давно осмыслили, проанализировали и систематизировали опыт и выработали на этой основе системный метод воспитания вокалистов» (5, 57). Он всячески ратовал за расширение педагогической методологии «новой вокальной школы» Китая. Однако его слова были жестко раскритикованы и восприняты как угроза сохранению национальных певческих ценностей. Так, по словам Фэн Цаньвэня, подобная «западно-обновленческая» позиция сулила «опасность слепого

поклонения Западу». (5, 56) При таком подходе уместно было бы вспомнить изречение Конфуция: «Чем больше народ ценит чужую музыку, тем ближе он к исчезновению». Среди противников дальнейшего всестороннего обновления вокальных традиций Китая был и вокальный педагог Линьинского университета Ян Бо. Он даже указывал на ощутимую, по его мнению, «зависимость далеких от политики принципов вокального искусства, - дикции, использования резонаторов, - от официальной идеологии китайского государства». (6, 156) «Долгом любого преподавателя по китайскому вокалу, - по его словам, - является прежде всего продолжение исконно национальных традиций. В то же время Ян Бо подчеркивал, что западная вокальная традиция бельканто никоим образом не может являться угрозой для сохранения национального певческого искусства Китая, а скорее напротив, она «...может быть безболезненно и эффективно интегрирована...». (6,157)

Таким образом, дискуссии о дальнейших путях развития «новой китайской вокальной школы» велись достаточно длительное время, и приверженцы разных музыкальных течений никак не могли прийти к общему знаменателю, хотя и имели перед собой одинаковую цель: обогащение и усовершенствование родной профессиональной вокальной школы.

Однако в 1956 году в истории вокального искусства Китая произошел переломный момент: председатель Мао Цзедун, обнаружив идеологические установки в сфере музыкальной культуры, во время проведения Всекитайской музыкальной недели сказал, что китайцы должны пользоваться возможностями, открытыми перед ними западной культурой, но при этом не забывать и о формировании собственного народного стиля. В 1957 году в Пекине прошла национальная вокальная методическая конференция, все участники которой единогласно пришли к мнению о необходимости поиска гармоничного синтеза западной и китайской школ пения. Таким образом, «с лёгкой руки» Мао Цзедун аполוגеты разных течений, развивающейся новой вокальной китайской школы, пришли к полному и безоговорочному консенсусу.

Известный китайский вокальный педагог Лию Дэшен, повсеместно пропагандировавший культуру бельканто, неоднократно утверждал, что китайцы, бесспорно, не должны забывать свои национальные музыкальные вокальные традиции, но вместе с тем должны всесторонне изучать западное бельканто для того, чтобы глубже развивать свою же народную музыку. В процессе длительных и кропотливых исследований западных вокальных школ Лию Дэшен, однако, сталкивался с существенными различиями двух столь далеких музыкальных культур. К примеру, он пришел к выводу, что в традиционном китайском пении так называемый «закрытый звук», использование носовых гласных является не столь полноценным, как в западной вокальной культуре, тогда как пение «открытых звуков», напротив, объемней и потому более соответствует самой природе человеческого голоса. Соответственно, при заимствовании китайскими певцами манеры пения «закрытым звуком» необходимо применять метод открытых резонаторных центров (носовых с грудными вкупе). Лию Дэшэн учил, что, например, тонкий звук «i» вместе с согласными звуками (в произношении «ni», «di», «di» и в других сочетаниях) при пропевании по большей части верхними резонаторами, нужно в одно и то же время по возможности расслаблять и открывать горло, а также удерживать рот в состоянии полужёва при прочной поддержке дыхания. Позаимствовав тонкие нюансы этой техники в основном от Лучано Паваротти, Лию Дэшэн пришёл к выводу, что в момент пения форма рта должна соответствовать естественному, расслабленному положению челюстей. Соответственно, если высокие звуки поются на узких гласных, то такое положение несколько не должно влиять на ширину воздушного столба верхних и нижних резонаторов (если, конечно, речь не идёт о

резкой смене регистров). Как впоследствии оказалось, именно такой подход к звукоизвлечению дает полную уверенность, свободу и открытость в пении множества «закрытых» звуков, столь характерных именно для китайского языка.

Таким образом, уже впоследствии многие известные китайские вокальные педагоги такие, как Чжоу Сяоянь, Су Шилин и другие, всесторонне изучив культуру бельканто, обнаружили, что и европейское и китайское национальное вокальное наследие может вполне успешно исполняться на китайском языке, и притом, по их мнению, без особых потерь в техническом и эстетическом плане.

Так, группа китайских педагогов-вокалистов, возглавляемая Цзоу Вэньцинем, заимствовала из итальянской школы пения методу так называемых «материнских букв, формирующих образ», известную еще с античных времен. Суть ее заключается в том, что пять гласных звуков («а», «о», «i», «u», «e») скрепляли единство противоположностей, гласные и согласные звуки, полный, объемный воздушный столб и громкое резонирование. Эти «материнские буквы» в данной методике являются своего рода базисом во всех регистровых вокальных упражнениях и способствуют правильному движению дыхания во всех резонаторных зонах, а также, при мастерском использовании, сглаживанию всех регистров, что, как выяснилось, нисколько не противоречит китайской национальной манере пения даже при исполнении западных произведений. Любопытен тот факт, что в сочетании с «тридцатью классами рифм» китайского традиционного пения, вышеуказанная методика создала новую манеру национального пения, характеризующуюся максимально четкой дикцией и правильным произношением как при исполнении китайской народной музыки (обогащенную традициями бельканто), так и классической европейской (пусть даже и с определенной долей китайского колорита).

Во многом благодаря этому синтезу методики преподавания вокала в Китае получили несколько иной вектор развития: за основу стали брать смешанный резонанс, «высокое» положение голоса в сочетании с более объемным тембром, грудно-брюшное дыхание, и пр. В целом, заимствованные западные певческие традиции (прежде всего итальянские) создали особую систему методов вокализации, подразумевающую гораздо большую виртуозность и обертоновое богатство звукоизвлечения.

Само собой разумеется, бельканто и исконно народное китайское пение по большей части трудно совместимы прежде всего в силу совершенно разного использования резонаторных зон и подачи голоса. При синтезе двух этих традиций неизбежны ощутимые потери и в эстетическом плане. Редко кто даже из самых маститых певцов был способен умело совмещать две эти вокальные культуры. Однако все же были яркие исключения, среди них - певица Ву Бисиа (1975). Она стала одним из отчаянных первопроходцев в данной области, мастерски синтезировавших бельканто с народным китайским вокалом, что оказало неоспоримое влияние на ход дальнейшей истории развития новой национальной вокальной школы Китая.

Оценивая нынешнюю ситуацию в мире китайской музыки, можно прийти к однозначному выводу, что европейские вокальные педагогические концепции привнесли существенный вклад в развитие национальной китайской музыки. Несмотря на определенные сложности, касающиеся прежде всего столь далеких эстетических концепций двух этих музыкальных культур, можно с уверенностью констатировать, что в настоящее время китайские музыканты, и в наибольшей мере композиторы и вокалисты, находятся едва ли не в самом мейнстриме мирового музыкального искусства, и многие из них вполне достойны подражания. И вместе с тем перед ними на пути к дальнейшему совершенствованию и освоению западных музыкальных традиций открываются еще неизведанные горизонты, касающиеся прежде всего технического становления в

сложнейшем симбиозе западной и китайской музыкальных культур, а также совершенно иного восприятия музыки в целом как вида искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ли Эр Юн. Вокальные исполнительские традиции на территории Китая в исторической ретроспективе. // Этносоциум. – 2015. – №4(82). – С.144-148.
2. Бедринец С.Б. Особенности освоения китайскими студентами исполнительского стиля belcanto // Россия и Китай: история и перспективы сотрудничества. Материалы VII международной научно-практической конференции. – Выпуск 7. – Благовещенск - Хэйхэ, 22-23 мая 2017 г. – С. 454-458.
3. Шалаева А.А. Об интеграции методических принципов вокальных школ в практике зарубежных представителей вокального искусства в системе высшего музыкального образования Китая // Культура и искусство. – 2020. – №1. – С.92-98.
4. Лю Баося. В.Г. Шушлин и вокальное образование в Китае // Управление в социальных и экономических системах: материалы XIX международной научно-практической конференции, г. Минск, 18 мая 2010 г. / Минский ин-т управления. – Минск, 2010. – С.245-248.
5. Ян Бо. Проблемы становления профессиональной школы пения в Китае периода образования КНР в зеркале музыкальной педагогики // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2016. – №2. – С.55-61.
6. Ян Бо. Динамика развития профессионального сольного пения в Китае: образование, педагогические и исполнительские принципы: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Нижегородская государственная консерватория им. М.И.Глинки. – Нижний Новгород, 2016. –186 с.
7. Яо Вэй. Подготовка специалистов вокального искусства в системах высшего музыкального образования Китая и России: специальность 13.00.01 «Общая педагогика, история педагогики и образования»: диссертация на соискания ученой степени кандидата педагогических наук. – Астрахань, 2015. – 196 с.
8. Сун Цзинань, Краткий курс истории китайской музыки (издание Шаньдуна, 2002).

REFERENCES

1. Li Jer Jun. Vokal'nye ispolnitel'skie tradicii na territorii Kitaja v istoricheskoj retrospektive. // Jetnosocium. – 2015. – №4(82). – Pp.144-148.
2. Bedrinec S.B. Osobennosti osvoenija kitajskimi studentami ispolnitel'skogo stilja belcanto // Rossija i Kitaj: istorija i perspektivy sotrudnichestva. Materialy VII mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii. – Vypusk 7. – Blagoveshhensk - Hjejhje, 22-23 maja 2017 g. – Pp. 454-458.
3. Shalaeva A.A. Ob integracii metodicheskikh principov vokal'nyh shkol v praktike zarubezhnyh predstavitelej vokal'nogo iskusstva v sisteme vysshego muzykal'nogo obrazovanija Kitaja // Kul'tura i iskusstvo. – 2020. – №1. – Pp.92-98.
4. Lju Baosja. V.G. Shushlin i vokal'noe obrazovanie v Kitae // Upravlenie v social'nyh i jekonomicheskikh sistemah: materialy XIX mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii, g. Minsk, 18 maja 2010 g. / Minskij in-t upravlenija. – Minsk, 2010. – Pp.245-248.
5. Jan Bo. Problemy stanovlenija professional'noj shkoly penija v Kitae perioda obrazovanija KNR v zerkale muzykal'noj pedagogiki // Dom Burganova. Prostranstvo kul'tury. – 2016. – №2. – Pp.55-61.

6. Jan Bo. Dinamika razvitija professional'nogo sol'nogo penija v Kitae: obrazovanie, pedagogicheskie i ispolnitel'skie principy: special'nost' 17.00.02 «Muzykal'noe iskusstvo»: dissertacija na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedenija. Nizhegorodskaja gosudarstvennaja konservatorija im. M.I.Glinki. – Nizhnij Novgorod, 2016. –186 p.
7. Jao Vvej. Podgotovka specialistov vokal'nogo iskusstva v sistemah vysshego muzykal'nogo obrazovanija Kitaja i Rossii: special'nost' 13.00.01 «Obshhaja pedagogika, istorija pedagogiki i obrazovanija»: dissertacija na soiskaniya uchenoj stepeni kandidata pedagogicheskikh nauk. – Astrahan', 2015. – 196 p.
8. Sun Czinan', Kratkij kurs istorii kitajskoj muzyki (izdanie Shan'duna, 2002).

Лэй Цянь

аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
Института музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: ley.tsyan.94@bk.ru

Lei Qian

Postgraduate student of the Department of music education
Institute of Music, Theater and Choreography
Herzen State Pedagogical University

ОБУЧЕНИЕ ДЕТЕЙ ВОКАЛЬНОМУ ИСКУССТВУ В ДИНАСТИЧЕСКИЕ ПЕРИОДЫ ПРАВЛЕНИЯ В КИТАЕ

Аннотация. В статье представлена историческая ретроспектива вокального обучения детей в доимперском и имперском Китае. Последовательно проанализированы инициативы представителей разных китайских династий в развитие музыкального образования и вокального обучения подрастающего поколения. Охарактеризованы три вида учебных изданий, в которых, наравне с содержанием по другим учебным дисциплинам были включены знания по музыке – комплексные учебники для начинающих, школьные правила и антологии для учителей. Раскрыто значение *песенной поэзии* как учебного предмета и метода музыкального и вокального обучения в древнем и современном Китае. С эпохи династий Мин и Цин и правления императора Хун Тайци обозначена смена стратегии в музыкальном и вокальном обучении – с элитарного на массово-просветительский. Сделан вывод о неизменности генерального курса в обучении детей пению: не развитие музыкальных способностей и постановка голоса, а воспитание нравственности и добродетели.

Ключевые слова: вокал, песенная поэзия, элитарное образование, комплексные учебники для начинающих, школьные правила, антологии, просветительство, нравственность.

TEACHING CHILDREN IN VOCAL ART DURING DYNASTIC PERIODS OF RULE IN CHINA

Abstract. The article presents a scientific and historical retrospective of vocal training of children in pre-imperial and imperial China. The initiatives of representatives of different Chinese dynasties in the development of music education and vocal training of the younger generation are consistently analyzed. Three types of educational publications are characterized, in which, along with content in other academic disciplines, knowledge of music was included - comprehensive textbooks for beginners, school rules and anthologies for teachers. The significance of song poetry as an educational subject and method of musical and vocal training in ancient and modern China is revealed. Since the era of the Ming and Qing dynasties and the reign of Emperor Hong Taiqi, a change in strategy in musical and vocal training has been indicated - from elite to mass educational. It is concluded that the general course in teaching children music and singing is unchanged - not the development of musical abilities and voice training, but the education of morality and virtue.

Keywords: vocal, song poetry, elitism education, comprehensive textbooks for beginners, school rules, anthologies, morality.

На протяжении более чем пяти тысячелетней истории, вплоть до 1912 года Китаем правили династии: 1) до 221 г. до н.э. – династии доимперской формы правления – Ся, Инь, Шан и Чжоу; 2) после 221 г. до н.э. и до 1912 г. – имперские династии Цинь (с неё начинается история Китая как единого государства), Хань, Цзинь, Суй, Тан, Ляо, Сун, Ся, Цзинь, Юань, Мин и Цин.

Выстраивание ретроспективы вокального обучения детей в Древнем Китае ещё мало изучено. К числу объективных факторов, затрудняющих её исследование, относятся следующие: во-первых, большие временные рамки исторического периода (тысячелетия); во-вторых, «в силу развития науки и техники наличие лишь некоторых аудио материалов эпохи поздней династии Цин; отсутствие многих образцов культурного наследия в области национальной вокальной музыки» [6, с. 5–6]; в-третьих, многие столетия обучение пению происходило только на основе национальных традиций (в основном устных); в-четвёртых, «очень мало исторических материалов дошло до наших дней путём последовательной передачи из поколения в поколение; большая часть этих материалов была сохранена в образцах китайской вокальной классики благодаря работе более поздних поколений китайских учёных и музыкантов» [14].

Вокальное обучение в доимперскую династию Чжоу изучается по сведениям из старинных документов и изданий. Из их содержания известно, что правители этой династии распорядились о создании первого в истории Китая надзорного органа, который управлял процедурой исполнения государственных ритуалов. Этому органу «подчинялись музыканты, мастера, учителя и мастера-изготовители музыкальных инструментов, а также распорядители музыкальных представлений, в том числе руководившие вокальной частью ритуалов. Правители династии Чжоу создали самую раннюю придворную систему "изящной музыки" и систему музыкального образования в истории Китая. Они отбирали молодых людей с музыкальными способностями для изучения пения, танцев и основ теории музыки» [19, с. 46].

Доимперская династия Чжоу знаменита также тем, что в эпоху её заката жил выдающийся философ и педагог Конфуций. Среди его наиболее известных трудов – «Книги песен» («Шицзин»). Учёные считают «Книги песен» ценнейшим поэтическим памятником, потому что этот труд – свидетельство высочайшего культурного уровня китайского народа, «первого в истории человечества открывшего рифмованный стих» [17] и тем самым внёсшего бесценный вклад в развитие поэтического творчества. Всего в этом великом труде представлено триста пять произведений музыкально-поэтического жанра, среди которых «довольно много лирических детских песен, таких как "Shi Chuo", "I will be", "Wu", "Pan", "Duo" и другие» [16, с. 8]. Поэтому с точки зрения вокальной педагогики «Книги песен» могут рассматриваться как энциклопедия древнего китайского фольклора, где представлены такие популярные вокально-поэтические жанры как *песня, гимн, сказание, поговорка, сказка, притча*, которые могут рассматриваться как антология песенных и поэтических текстов вокального репертуара, к исполнению которого привлекались дети. И это очень важно, так как вокальное обучение детей невозможно рассматривать вне контекста репертуара. Важно также и то, что «в эпоху Чжоу и последующие периоды правления династий Цинь и Хань пение становится обязательным элементом системы образования, и детская песня занимает важное место в учебном процессе» [7, с. 189].

В годы правления императора У (141–87 гг. до н.э.) была специально создана так называемая Придворная музыкальная палата Юэфу, работа которой (хоть и с перерывами) продолжалась на протяжении нескольких столетий – со II в. до н.э. и до VI в. н.э. Чиновникам этой палаты в обязанности, кроме всего прочего, вменялся сбор традиционных песен из различных областей страны, благодаря чему для потомков были

сохранены тексты нескольких сотен песен [8]. Эти коллекции дают представление о музыкальной среде и песенной культуре, в которой в то время росли и воспитывались китайские дети. А наиболее одарённые дети даже привлекались к исполнению данного репертуара на придворных церемониях и торжествах.

Период правления династии Чжоу знаменит тем, что «было создано специальное музыкальное учреждение, которое также можно назвать первой в мире музыкальной школой, обеспечивавшей музыкальное обучение детей и молодёжи из элитных кругов китайского общества» [14, с. 19]. Девиз обучения был следующий: «Идеал музыки – это не стремление к музыке с точки зрения звука. Искренне можно сказать, что юношеская музыка рассматривается как квинтэссенция добродетели» [16, с. 6–10]. Таким образом, привлечение детей к участию в торжественных церемониях преследовало не столько задачи формирования певческого голоса и изучения вокального репертуара, сколько было подчинено воспитанию нравственных качеств личности.

С 221 г. до н.э. ведётся отсчёт правления имперских династий. К настоящему времени ещё нет глубоких исследований о вокальном обучении детей в период правления каждой из этих династий. Поэтому очень ценной представляется информация о вокальном обучении детей и молодёжи в Древнем Китае эпохи Тан в период правления императора Сюаньцзуна, который создал в своем дворце «Институт музыки и танца под названием "Грушевый сад" (Лиюань). Свое название Институт получил потому, что располагался в грушевом саду при дворце. Император Сюаньцзун часто лично участвовал в репетициях и постановках этого Института. В Институте обучали вокалу детей младше пятнадцати лет для привлечения их к выступлениям перед императором» [19, с. 46]. В исторических документах имеется также краткое упоминание о том, что в период династии Сун в некоторых провинциях зажиточные семьи начали обучать с раннего возраста музыке и вокалу в частности своих музыкально одарённых дочерей для того, чтобы развить их талант и обучить основам будущей профессии с целью их материального обеспечения в будущем. Не исключался также и вариант подготовки семейных потомственных вокалистов и музыкантов-инструменталистов. В связи с этим при выборе детей для вокального и инструментального обучения предпочтение отдавалось не только музыкально одарённым детям, но и детям из семей певцов, музыкантов и артистов. Также для обучения вокалу привлекали юных евнухов. Это обучение проводилось в индивидуальной форме по типу ремесленного – от мастера к подмастерью, и поэтому преобладающими были методы наставничества и наблюдений, сопровождающиеся краткими устными пояснениями [19, с. 55–64].

В последних династиях – Мин и Цин музыкальное образование вобрало в себя все лучшие достижения предшествующих династий. Современные исследователи пришли к выводу, что во времена династий Мин и Цин существовала *многоуровневая система приобщения к музыке*: на уровне начального образования дети осваивали элементарные музыкальные знания и сведения из истории музыки; в *возрасте десяти лет* их приобщали к исполнительской деятельности – разучиванию песен и декламации стихов (под музыку), обучению игре на музыкальных инструментах; а с *тринадцати лет* они начинали более серьёзно изучать теорию музыки, осваивали танцевальные движения, совершенствовали игру на одном из национальных музыкальных инструментах (которые все условно назывались *цин*). И все это было подчинено нравственному воспитанию» [2, с. 3].

Отличительной особенностью музыкального образования, а значит и вокального обучения в эпохи династий Мин и Цин было «отсутствие в начальных школах специальных учебных материалов по музыке. И хотя учебные предметы по музыке не всегда были обязательными и постоянными в учебном расписании, обучающиеся приобщались к музыкальным знаниям. Это осуществлялось благодаря тому, что

приобретение знаний о музыке и обучение вокалу входило в содержание других обязательных учебных предметов (например, в учебники по истории, этике) и излагалось в виде простых, понятных и легко запоминающихся детьми стишков» [2, с. 5].

В эпоху Мин и Цин для музыкального образования и вокального обучения детей создавались учебные издания трёх категорий. К первой относились *комплексные учебники для начинающих*, в которых, помимо знаний по другим учебным предметам, был включены сведения о музыке: ритму, пению, инструментальной музыке, танцу, декламации стихов; изложение общеизвестных исторических фактов и событий в области искусства и культуры, описания национальных музыкальных инструментов и игре на *цине*, произведений искусства и биографий выдающихся музыкантов того времени (например, Чжун Цзыци, Бойя и Лу Цзян [1; 11]). Ко второй относились так называемые *школьные правила*, то есть «инструкции, иллюстративные исследования, описания ритуалов и т.д. В них были включены разделы: *пение, песенная поэзия и игра на музыкальном инструменте*» [2, с. 7]. Третья категория учебных изданий – это *антологии* для учителей начальной школы, которые представляли собой сборники избранных произведений разных авторов. Поэтому эта категория учебных изданий помогает в наши дни воссоздать картину вокального обучения детей в китайских школах периода династий Мин и Цин [3; 1].

Одним из самых ценных для изучения вопроса о вокальном обучении детей является настоящее предложение Ван Янмина в конце XVI – начале XVII века о «введении в содержание школьного образования учебного предмета *песенная поэзия*» [2, с. 8].

Введенный Ван Янмином в расписание начальной школы учебный предмет *песенная поэзия* является закономерным результатом процесса развития китайской дидактики, отразившим многовековые музыкально-поэтические традиции китайского народа, о которых упоминается в древнейших источниках. В школьной практике это происходило следующим образом. Сначала школьники, обладающие чувством музыкально-поэтического ритма и эмоциональной отзывчивостью на художественные образы, получали от учителя задание выбрать стихотворения для пропевания из «Книги песен» или из специально рекомендованного списка. Затем школьник с каллиграфическим почерком записывал для всех выбранное для пения стихотворение. После этого все несколько раз читали это стихотворение, декламировали его, а дети с хорошим музыкальным слухом и голосом несколько раз пропевали его. Потом к исполнению подключались все дети и сопровождали свое пение игрой на национальных музыкальных инструментах – сначала на колокольчиках и барабанах, а потом на *флейте, шэне, цине* и других. Те дети, которые не смогли вместе со всеми выучить слова и мелодию, прекращали пение, садились отдельно и внимательно слушали исполнение песни другими детьми. Хорошим считалось пение ровным, спокойным, нежным и «элегантным» голосом, а плохим – исполнение песни «вульгарным, слабым, кокетливым или унылым голосом». Детей с плохим исполнением исправляли и переучивали [4].

Описание обучения детей по предмету *песенная поэзия* показывает, что, *во-первых*, связь музыки и поэзии являлась основой содержания преподавания этого предмета; *во-вторых*, активно использовалось вовлечение самих детей в учебный процесс; *в-третьих*, обучение выстраивалось в опоре на детей с развитыми от природы музыкальными способностями и красивым голосом; *в-четвёртых*, оно осуществлялось исключительно на основе метод подражания. Причём индивидуальная работа по развитию музыкальных способностей не проводилась.

Приобщение к вокалу в эпохи Мин и Цин в первые несколько лет осуществлялось через внимательное прослушивание песен, и только потом через их исполнение. Текстами

песен были фрагменты из учебников и ритуалов, литературных (в первую очередь поэтических) произведений китайских авторов. Вокальное обучение в школах было обязательным, а уклонение от него или неверное исполнение строго наказывались «"постановкой на колени" и отстранением от пения» [12].

В эти эпохи обучение детей музыке и пению стало все больше приобретать *просветительский характер*. В начальной школе Китая феодального уклада под задачами просветительства подразумевалось избавление от невежества и формирование правильного отношения к жизни. Эти задачи отличались от задач специального музыкального образования и вокальной подготовки для императорских церемониалов [10; 15].

Для реализации просветительской миссии музыкального образования и вокального обучения в начале своего восхождения на престол Хун Тайци, император эпохи Мин, обнародовал указ, предписывающий всем префектурам и округам страны создавать школы и оговаривающий количество чиновников всех уровней, контролирующих издания самими школами «необходимого количества императорских книг с ритуалами и музыкой» [18].

Начальное образование в школах древнего Китая строго регламентировалось. В старинных документах указано, что «дети десять лет изучают музыку и декламируют стихи» [13]. Это короткое указание наводит на мысль об обучении детей музыке и декламации как самостоятельным видам деятельности, так и взаимодействию музыки и поэтического текста, то есть *чтения стихов нараспев*, в соответствии со звучавшей музыкой (своего рода предшествование жанра мелодекламации). Приобщение к этим навыкам формировало у детей эмоциональную отзывчивость к смыслу и красоте поэзии, развивало чувство поэтического и музыкального метроритма. То есть происходило осознание взаимосвязи музыки и поэзии как двух органично дополняющих друг друга видов искусства.

Возраст детей с тринадцати лет считался в эпоху Мин и Цин следующей ступенью обучения. Освоение пения осуществлялось на основе преемственности с начальной школой. Его главными характеристиками были: 1) воспитание нравственности, добродетели, честности и великодушия через триединство видов образования – музыкального, поэтического и ритуального (этикет) [9]; 2) использование мелодий для пропевания простых стихотворений, слагаемых китайскими учителями для освоения детьми знаний по другим учебным предметам, например, каллиграфии, этике, рифмосложения [5]; 3) постепенное, упорядоченное и последовательное усложнение содержания обучения – сначала дети через *песенную поэзию* осваивали элементарный музыкальный ритм, легко запоминающиеся сведения о китайских музыкантах и простейшие песенные мелодии, а потом изучали такие учебные предметы как *музыка и танец*, *музыка и цинь* (любой национальный музыкальный инструмент) [2, с. 63–64].

В начале XX века правители последней династии Цин проводят серьезные преобразования в музыкальном и вокальном обучении детей: «*пение* как учебный предмет впервые было названо в качестве одной из школьных дисциплин, а в 1907 году *музыка* включена в список обязательных предметов для обычных школ всех уровней» [13, с. 10]. В 1909 году Министерство просвещения Китая издало распоряжение «Об изменении положений о начальных школах», где было четко указано, что во всех начальных школах должны быть созданы «музыкально-песенные» классы [19, с. 64].

Повышение статуса музыкального и в том числе вокального обучения китайской школьников повлекло за собой создание и издание сборников детских песен, в которых остро нуждались учителя. Например, известный китайский композитор и педагог Шэнь Сингун (1870–1947 гг.) только с 1904 по 1911 гг. составил и издал множество сборников

песен для начальных и средних школ: «Школьный певческий сборник» (1904 г.), второй «Школьный певческий сборник» (1906 г.), три «Школьных певческих сборника» (1907 г.), переиздания с первого по шестой выпуски «Школьных певческих сборников» (1911 г.), с первого по четвертый выпуски сборников «Поющая коллекция Китайской республики» (1912 г. [19, с. 9]).

Таким образом, в имперском и доимперском периодах представителями разных династий выдвигались инициативы, которые в исторической ретроспективе позволяют проследить ведущую тенденцию – переход от элитарного к массово-просветительскому характеру обучения детей и молодёжи музыке и пению.

Распоряжения правительственных органов в сфере образования на закате последней династии Цин и инициативы художественно-творческой интеллигенции создали предпосылки для нового уровня в развитии детского музыкального образования и вокального обучения. При этом остаётся неизменным генеральный курс в обучении детей пению: не развитие музыкальных способностей и постановка голоса, а воспитание нравственности и добродетели.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ван Инлинь. Классика трех иероглифов / Публикация Гусу Цинхуачжай. Сорок три года Цяньлуна, 1778. – 14 с.
2. Ван Кунци. Музыкальное образование в раннем возрасте в эпоху династий Мин и Цин: дис. ... маг. Направление: Преподавание основного предмета (музыка). Специальность: Музыкальное образование. – Хунаньский педагогический университет, 2020. – 101 с.
3. Ван Янмин. Полное собрание сочинений Ван Янмина. – Шанхай: Шанхайское изд-во древних книг, 2011. – 78 с.
4. Вэй Сяо. Посмертные письма Чжуан Цюя. Социологические правила Шэньмин. – Гравированное издание Ван Даосина. – Павильон Цин Вэньюань Сику Цюаньшу, 1561. – 31 с.
5. Гу Миньюань. Исследование образовательной системы образовательных ведомств Китая в прошлых династиях. – Т. 2. – Хубэй: Hubei Education Press, 1994, 7 (1). – 2488 с.
6. Гуань Линь. История китайской вокальной музыки. – Пекин: Изд-во Китайской федерации литературных и художественных кружков, 1998. – 498 с.
7. Ли Муси. Песни китайских композиторов для детей в контексте истории нации // Музыкальная культура глазами молодых ученых. – СПб.: Астерион, 2020. – Вып. 15. – С. 188–194.
8. Лисевич И. С. Древняя китайская поэзия и народная песня (Юэфу конца III в. до н. э. – нач. III в. н. э.). – М.: Наука, 1969. – 285 с.
9. Лю Юань, Мэн Сюнь, Чжэн Шипин. Тибетско-монгольские исследования Сикуцзя. – Цзинань: Shandong Pictorial, 2014. – 352 с.
10. Сюй Цзы. Каталог традиционных китайских элементарных исследований. – Тайюань: Shanxi Education Press, 1992. – 309 с.
11. Сяо Лянью. Длинный кнут Лун Вэньи. – Хунань: Юэлу, 1986. – 282 с.
12. Хо Тао. Семейные наставления Хо Вэйя // Цзи Сяньлинь, Чжэн Шипин. Семейная коллекция Сику «Мэн Сюэ». – Shandong: Pictorial Publishing House, 2004. – С. 112.
13. Ху Юйцин. История развития китайской вокальной музыки в XX веке. – Пекин: Народное изд-во, 2017. – 236 с.
14. Хуан Цзинвэй. Преподавание вокала и китайских классических стихов и песен в местных университетах: дис. ... маг.: Китайская консерватория, 2020. – 60 с.
15. Цянь Цзяцин. Краткий анализ особенностей древних китайских учебников. – Китайский журнал. – 2001 – (04). – С. 9–10.

16. Чжан Сяо Нун. Старинное вокальное искусство в Китае. – Пекин: Чжун Хуа, 2003. – 206 с.
17. Шицзин : URL: <https://libking.ru/books/poetry-/poetry/1094439-17-shiczin.html#book> (дата обращения: 25.03.2024).
18. Ю Жуджи. Рукописи Министерства обрядов. Академические правила. – Т. 1. – Павильон Цин Вэньюань Сику Цюаньшу, 1369. – 5 с.
19. Юй Дугань. Вокальная педагогика. – Шанхай: Шанхайское музыкальное изд-во, 2009. – 382 с.

REFERENCES

1. Van Inlin'. Klassika treh ieroglifov / Publikacija Gusu Cinhuachzhaj. Sorok tri goda Cjan'luna, 1778. – 14 p.
2. Van Kunci. Muzykal'noe obrazovanie v rannem vozraste v jepohu dinastij Min i Cin: dis. ... mag. Napravlenie: Prepodavanie osnovnogo predmeta (muzyka). Special'nost': Muzykal'noe obrazovanie. – Hunan'skij pedagogicheskij universitet, 2020. – 101 p.
3. Van Janmin. Polnoe sobranie sochinenij Van Janmina. – Shanhaj: Shanhajskoe izd-vo drevnih knj, 2011. – 78 p.
4. Vjej Sjao. Posmertnye pis'ma Chzhuan Cjuja. Sociologicheskie pravila Shjen'min. – Gravirovannoe izdanie Van Daosina. – Pavil'on Cin Vjen'juan' Siku Cjuan'shu, 1561. – 31 p.
5. Gu Min#juan'. Issledovanie obrazovatel'noj sistemy obrazovatel'nyh vedomstv Kitaja v proshlyh dinastijah. – Т. 2. – Hubjej: Hubei Education Press, 1994, 7 (1). – 2488 p.
6. Guan' Lin'. Istorija kitajskoj vokal'noj muzyki. – Pekin: Izd-vo Kitajskoj federacii literaturnyh i hudozhestvennyh kruzhek, 1998. – 498 p.
7. Li Musi. Pesni kitajskih kompozitorov dlja detej v kontekste istorii nacii // Muzykal'naja kul'tura glazami molodyh uchenyh. – SPb.: Asterion, 2020. – Vyp. 15. – Pp. 188–194.
8. Lisevich I. S. Drevnjaja kitajskaja poezija i narodnaja pesnja (Jufefu konca III v. do n. je. – nach. III v. n. je.). – М.: Nauka, 1969. – 285 p.
9. Lju Juan', Mjen Sjun', Chzhjen Shipin. Tibetsko-mongol'skie issledovanija Sikuczja. – Czinan': Shandong Pictorial, 2014. – 352 p.
10. Sjuj Czy. Katalog tradicionnyh kitajskih jelementarnyh issledovanij. – Tajjuan': Shanxi Education Press, 1992. – 309 p.
11. Sjao Ljan#ju. Dlinnyj knut Lun Vjen'i. – Hunan': Jujelu, 1986. – 282 p.
12. Ho Tao. Semejnye nastavlenija Ho Vjejja // Czi Sjan'lin', Chzhjen Shipin. Semejnaja kollekcija Siku «Mjen Sjuje». – Shandong: Pictorial Publishing House, 2004. – P. 112.
13. Hu Jujcin. Istorija razvitija kitajskoj vokal'noj muzyki v HH veke. – Pekin: Narodnoe izd-vo, 2017. – 236 p.
14. Huan Czinvej. Prepodavanie vokala i kitajskih klassicheskikh stihov i pesen v mestnyh universitetah: dis. ... mag.: Kitajskaja konservatorija, 2020. – 60 p.
15. Cjan' Czjacin. Kratkij analiz osobennostej drevnih kitajskih uchebnikov. – Kitajskij zhurnal. – 2001 – (04). – Pp. 9–10.
16. Chzhan Sjao Nun. Starinnoe vokal'noe iskusstvo v Kitae. – Pekin: Chzhun Hua, 2003. – 206 p.
17. Shiczin : URL: <https://libking.ru/books/poetry-/poetry/1094439-17-shiczin.html#book> (data obrashhenija: 25.03.2024).
18. Ju Zhudzhi. Rukopisi Ministerstva obrjadov. Akademicheskie pravila. – Т. 1. – Pavil'on Cin Vjen'juan' Siku Cjuan'shu, 1369. – 5 p.
19. Juj Dugan'. Vokal'naja pedagogika. – Shanhaj: Shanhajskoe muzykal'noe izd-vo, 2009. – 382 p.

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ

Фаттахова Лейла Ринатовна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры музыкального искусства
ФГАОУ ВО «Омский государственный университет
им. Ф.М. Достоевского»
e-mail: fattler@omsu.ru

Окунев Павел Анатольевич

доцент кафедры музыкального искусства
ФГАОУ ВО «Омский государственный университет
им. Ф.М. Достоевского»
e-mail: okupav@mail.ru

Fattakhova Leila R.

Candidate of Art History,
Associate Professor of the Department of Musical Arts
Omsk State University named after F.M. Dostoevsky

Okunev Pavel A.

Associate Professor of the Department of Musical Arts
Omsk State University named after F.M. Dostoevsky

ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ВЫПУСКНИКОВ МУЗЫКАЛЬНЫХ СПЕЦИАЛЬНОСТЕЙ В УСЛОВИЯХ ЦИФРОВИЗАЦИИ КУЛЬТУРЫ

Аннотация. Статья посвящена практическому использованию современных средств коммуникации в профессиональной деятельности выпускников музыкальных специальностей творческих вузов. Владение современными технологиями играет большую роль в мотивации профессиональной деятельности молодых музыкантов. Определённые знания помогли бы молодым специалистам расширить свои творческие и материальные возможности, тем самым мотивируя успешность своей профессии. От создания конкуренции на рынке музыкально-информационных и образовательных интернет-технологий в культурно-духовном плане выигрывает все общество, поскольку музыканты способны доносить духовно-нравственные ценности до самых отдаленных уголков мира, связанных сетью Интернет.

В данной работе основной ракурс направлен именно на раскрытие материальных возможностей применения компьютерных технологий в профессии музыканта. Приводятся основные виды профессиональной «компьютерной» деятельности для музыкантов, которые имеют стабильный спрос: работа с нотными редакторами, работа со звуковыми редакторами, создание сайта, поиск работы с помощью сети Интернет, социальные сети, интернет-каналы и видеохостинги, онлайн музыкальные школы и студии. Авторы данной статьи считают, что создание здоровой конкурентной среды в сфере музыкально-компьютерных технологий благотворно повлияет на имидж современного музыканта, престиж профессии.

Ключевые слова: цифровизация культуры, интернет для музыканта-педагога, школа музыки онлайн, монетизация музыки, запись фонограмм, сайт для музыканта.

PROFESSIONAL ACTIVITY OF MUSIC GRADUATES IN THE CONDITIONS OF DIGITALIZATION OF CULTURE

The article is devoted to the practical use of modern means of communication in the professional activities of music graduates from creative universities. Mastery of modern technologies plays a big role in motivating the professional activities of young musicians. Certain knowledge would help young professionals expand their creative and material capabilities, thereby motivating the success of their profession. From the creation of competition in the market of musical, information and educational Internet technologies, the whole society benefits in cultural and spiritual terms, since musicians are able to convey spiritual and moral values to the most remote corners of the world connected by the Internet.

In this work, the main perspective is aimed specifically at revealing the material possibilities of using computer technologies in the profession of a musician. The main types of professional “computer” activities for musicians that have a stable demand are given: working with sheet music editors, working with sound editors, creating a website, searching for work using the Internet, social networks, Internet channels and video hosting sites, online music schools and studios. The authors of this article believe that the creation of a healthy competitive environment in the field of music and computer technologies will have a beneficial effect on the image of a modern musician and the prestige of the profession.

Keywords: digitalization of culture, internet for a musician-teacher, online music school, music monetization, recording phonograms, website for a musician.

В настоящее время в творческих вузах электронные технологии, связанные с музыкальным творчеством, входят в учебную программу. Но часто такие дисциплины носят ознакомительный характер и не раскрывают всех возможностей, которые дает нам Интернет. Иногда в силу определённых причин отсутствуют преподаватели, профессионально владеющие необходимыми знаниями в этой области.

Применение современных средств коммуникации играет большую роль в мотивации профессиональной деятельности молодых музыкантов. Неотъемлемой частью нашей жизни являются стремительно развивающиеся информационные технологии, которые применяются во всех сферах человеческой деятельности. Эти возможности «привели к формированию новой информационной инфраструктуры, которая связана с новым типом общественных отношений, с новой реальностью, с новыми информационными технологиями различных видов деятельности» [1, с.3]. При этом, с введением специализированных дисциплин в ВУЗах мало внимания уделяется использованию «рыночных» возможностей Интернета для музыкантов. Все обучение в российских творческих ВУЗах направлено на подготовку специалистов для работы в бюджетной сфере, на выполнение так называемого госзаказа.

Владение определёнными знаниями помогли бы молодым специалистам расширить свои творческие и материальные возможности, тем самым мотивируя успешность нашей профессии. От создания конкуренции на рынке музыкально-информационных и образовательных интернет-технологий в культурно-духовном плане выигрывает все общество. Музыканты выполняют свою миссию как носители духовно-нравственных ценностей, достигая самых отдаленных уголков мира, связанных Интернетом.

На сегодняшний день, преподавание музыкальных дисциплин – это та сфера, в которой используются современные педагогические, включая информационно-компьютерные, технологии и электронные музыкальные инструменты.

Компьютер и современные интернет-технологии открывает многочисленные возможности в творческом процессе обучения музыке как на профессиональном, так и на любительском уровне. Вместе с тем компьютер это всего лишь инструмент в помощь

музыканту-педагогу, выпускник ВУЗа должен обладать необходимыми профессиональными компетенциями по своей специальности.

Современный мир предъявляет изменчивые требования к ведению профессиональной деятельности. Выпускник-специалист должен быть предельно гибок на рынке труда, видеть открывающиеся возможности, изучать новые технические средства, анализировать пути следования музыкального искусства.

Новые технологии помогают создать новые пути воспроизведения музыки: звучащая нотная запись, аранжировка, звукозапись, высококачественные программы звуковоспроизведения, применение музыкально-компьютерных программ в театре и концертах, сетевое вещание.

Компьютерные программы помогают развить музыкальный слух, учат подбору мелодий, удобны при аранжировке, импровизации, создания музыкальных фонограмм. Существуют программы в помощь по настройке фортепиано, что значительно помогает обучению этому сложному ремеслу. Кроме того, компьютер позволяет разучивать песни под «минус». Компьютер и электронные музыкальные инструменты помогают освоить теоретические дисциплины в написании диктантов по сольфеджио, слуховому анализу интервалов, аккордов и т.д. Для обучения музыке Интернет является необъятным источником звуковой, нотной и энциклопедической информации. Необходимо иметь в виду, что «использование компьютерных технологий ориентировано на индивидуальный, определенный характер работы» [2, с. 40].

Таким образом, «одной из главных тенденций в сфере музыкальной педагогики XXI века (это касается всех звеньев музыкального образования) является преподавание учащимся музыкальной информатики с целью овладения ими музыкально-компьютерными технологиями» [3, с.116]

Анализ научных статей, методических разработок в существующем информационном поле по данной тематике показал, что основная масса материала посвящена использованию интернет-технологий для личного пользования, в помощь педагогу-музыканту в его традиционной профессиональной деятельности. Вместе с тем, никто из исследователей не учит, как молодым специалистам зарабатывать деньги с помощью этих технологий в своей профессии, сознательно обходя эту деликатную тему или же из-за отсутствия собственного опыта в этой сфере. Как правило, авторы таких материалов в области информационных технологий пишут свои работы для определённых целей: защиты ученого звания, повышения профессиональной категории, использования в образовательном процессе, повышения рейтинга учебных заведений и т.д. И в противоположном случае, те специалисты, которые успешно работают в данной сфере, не видят необходимости написания и публикации материалов, передающих наработанные знания, умения и навыки. Тем самым сознательно избегая конкуренции в этом виде деятельности.

По нашему мнению, создание здоровой конкурентной среды будет благотворно влиять на имидж современного музыканта-педагога, престиж профессии. Конкуренция в этой области повышает качество предоставляемых услуг, тем самым способствует продвижению культурно-духовных ценностей в общество. В этой работе ракурс направлен именно на увеличение материальных возможностей своей профессии.

Итак, необходимым условием музыкального образования XXI века является знание компьютерных программ и Интернет-технологий. Умение пользоваться компьютерными и информационными технологиями необходимо не только для профессиональной подготовки специалистов в музыкальной сфере или для самообучения при использовании необходимых музыкально-компьютерных программ в своей профессионально

деятельности (нотные редакторы, аудио-видео программы и т.д.), но и для возможного дополнительного источника получения денежных средств.

Рассмотрим способы монетизации своих музыкально-профессиональных навыков с помощью информационно-компьютерных технологий. Существуют виды профессиональной «компьютерной» деятельности для музыкантов, которые имеют стабильный спрос.

1) Работа с нотными редакторами. Существует большое количество программ в этой области, но самые популярные и многофункциональные это Finale и Sibelius. Освоив эти программы, можно иметь постоянный источник заработка по всему миру. Эти компьютерные программы используются для набора нотного и текстового материала, транспонирования в другую тональность, аранжировок для любых составов инструментов, интеграции с электронными клавишными инструментами.

2) Работа со звуковыми редакторами. Наиболее популярные звуковые редакторы: Adobe Audition, Audacity, Bandlab, Reaper, Sound Forge, MixPad, Cubase, Nero. Музыканту, звукорежиссеру важно владеть способами обработки звука, уметь «улучшать» начальный звуковой материал. Эти программы позволяют произволить практически любые манипуляции со звуком. Необходимо освоение этих программ для работы в музыкальной студии, сочинения музыки, записи фонограмм, сведения с видео и т.д. На сегодняшний день при большом спросе на «минусовки» и другие виды фонограмм этот вид деятельности можно использовать как основной или дополнительный источник заработка. Так, например, в настоящее время при дефиците концертмейстеров появился спрос на «живую», акустическую запись фортепианного аккомпанемента. И в Сети появились пианисты, которые прекрасно, на высоком уровне выполняют эти заказы.

3) Создание сайта. Для продвижения своих идей, рекламы своего продукта, возможной монетизации своей деятельности создание собственного сайта или сайта компании просто необходимо. По существующему на сегодняшний день законодательству в Российской Федерации, прямые оплаты с помощью платежных систем безналичным способом товаров и услуг на расчетный счет осуществляется только при наличии собственного сайта. При долгосрочном планировании своей профессиональной деятельности свой сайт показывает всю основательность проекта, повышает доверие клиентов к своей продукции: «разрабатывая концепцию своего сайта, для начала рассматривайте его как электронный пресс-пакет» [4, с.127].

Качественное оформление сайта является важной составляющей успеха. Если есть сомнения в отношении собственных способностей, лучше воспользоваться услугами профессионалов. Но вполне возможно сделать сайт и самостоятельно. Начать нужно с выбора программы, в которой будут создаваться страницы будущего сайта. В настоящее время «самой актуальной технологией создания веб-сайтов <...> считается HTML5» (аббревиатура английского термина HyperText Markup Language – «язык гипертекстовой разметки»), позволяющая конструировать «динамичные, интерактивные, насыщенные данными веб-страницы» [5, с. 5-7]. Но вполне можно обойтись и без знания HTML. Существует множество понятных и доступных программ-редакторов для создания сайтов и веб-страниц. Они работают по принципу шаблона и заполняются обычным текстом. Это посылно практически любому пользователю персонального компьютера, уверенно владеющими базовыми программами, такими как, например, Word. Можно воспользоваться бесплатными редакторами, которые есть в Сети. Это: WordPress, Mobirise, Dreamweaver, FrontPage, Notepad++ и другие.

После определения с выбором редактора, понадобятся идеи для оформления сайта. Для этого можно зайти на другие подобные сайты, при просмотре которых появится масса вариантов для дизайна своих страниц. За достаточно короткий промежуток времени

можно создать свой сайт. Удобно это и тем, что сам автор проекта может редактировать и постепенно улучшать наполнение своего контента, не прибегая к услугам профессиональных разработчиков.

Создавая дизайн и отбирая содержание своего сайта, надо рассматривать его как электронный пакет-визитку с наиболее полной информацией, в то же время «необходимо предложить посетителям ресурса то, что они найдут интересным для себя» [6, с. 89]. Как правило, на сайте должна содержаться следующая информация:

- Ваша фотография или фотографии Вашего ансамбля, коллектива.
- Ваша биография или описание деятельности Вашего проекта.
- Наиболее полная информация Вашей предлагаемой продукции.
- Товары, связанные с Вашей деятельностью: видео-аудио файлы, ноты, книги, учебные пособия, музыкальные инструменты и т.д.
- Информация, касающиеся Ваших продуктов: афиши, информация об исполняемых произведениях, музыкальные иллюстрации, деятельность вашей музыкальной школы и т.д.
- Описание того, что происходит с Вами или коллективом как творческой единицей: концерты, гастролы, конкурсы, и т. д.
- Понятная работа платёжных систем, установленная на Вашем сайте и удобная для оплаты посетителями Вашего ресурса.
- Возможные отзывы на сайте, тексты или ссылки на публикации о Вас в средствах массовой информации.

Необходима контактная информация, расположенная на видном месте (обычно это во вкладке «Контакты»): телефон, E-mail, ссылки на страницы в соцсетях и мессенджерах.

Создание сайта необходимо не только для работы творческих проектов, но и дает возможность получения дополнительного дохода с помощью размещения рекламы, определенного количества просмотров поисковых систем на данном ресурсе.

Существуют примеры создания легендарных сайтов практикующими известными музыкантами, которые много лет успешно совмещают свою профессиональную карьеру и деятельность в сети Интернет. Так, например, известный концертирующий виолончелист, концертмейстер группы виолончелей Большого театра России Борис Лифановский помимо концертной деятельности много лет ведет информационный ресурс Classical Music News.Ru, посвященный академической музыке и пользующийся неизменной популярностью.

Много лет существует и приносит радость музыкантам первый крупный бесплатный нотный сайт в России известного музыканта, хормейстера Бориса Тараканова – Нотный архив Бориса Тараканова. Стоит отметить, что сайт регулярно пополняется новыми произведениями, в том числе и сочинениями современных композиторов.

4) Поиск работы с помощью сети Интернет. Интернет очень помогает в поисках работы для музыкантов. Есть специализированные сайты, где можно найти вакансии практически по всему миру и по любой специальности. К примеру, один из самых популярных и крупных сайтов: <https://www.musicalchairs.info/jobs>. В России пока не существуют таких масштабных проектов, но появляется что-то подобное на страницах в социальных сетях. Например, сообщество «Работа для музыкантов» в социальной сети «ВКонтакте»: https://vk.com/musicians_job

Современный музыкант, стремящийся извлечь пользу из сети Интернет, должен понимать принцип работы поисковых систем, уметь грамотно и эффективно работать с ними. Использование данных ресурсов помогает найти как основную работу, так и возможность подработать на определённое время.

5) Социальные сети, интернет-каналы и видеохостинги. Информацию о своих творческих проектах можно разместить в популярных социальных сетях, таких как, например: «В контакте», «Одноклассники», канале «Телеграмм», видеохостинге «YouTube» и других. При огромной аудитории этих сетей, деятельность музыканта может заметно масштабироваться. Можно использовать законные способы монетизации своей творческой деятельности, размещая интересный и содержательный контент. Каждая социальная сеть предлагает свои условия выплаты вознаграждения. Все желающие могут ознакомиться с правилами монетизации в соответствующих разделах страниц социальных сетей и интернет-каналов.

В современном Интернет-пространстве появились и совершенно новые профессии. Большую популярность в Сети приобрели так называемые блогеры (человек, создающий и публикующий контент на онлайн-площадке, на своем сайте или блог-платформе, профиле, группе в соцсети, на видеохостинге) и коучи (специалист, помогающий людям достигать личных и профессиональных целей). Эта деятельность применима к любой профессии и позволяет заниматься творчеством независимо от места проживания при наличии доступа к Интернету.

б) Онлайн музыкальные школы и студии. Большую популярность в Интернете набирают онлайн школы музыки. Это стало возможным благодаря современным видео-аудио техническим средствам, позволяющим вести трансляцию урока с высоким качеством: «появилось поколение средств обучения, функционирующих на базе информационных и коммуникационных технологий, которые создают предпосылки для небывалой интенсификации образовательного процесса» [7, с. 80].

Этому способствовало также и развитие высокоскоростного, стабильного работающего Интернета. Это направление открывает много возможностей:

- большое количество взрослых учеников;
- работа в разных регионах и даже в других странах;
- масштабирование бизнеса;
- гибкий график (можно взять столько учеников, сколько нужно);
- репетиторство (помимо основного места работы);
- можно быть основателем школы или работать по найму;
- обучение вокалу, игре на разных инструментах, настройке и ремонту фортепиано, изучение теоретических дисциплин, и т.д.

Таким образом, для онлайн-обучения, так же как и для дистанционного образования, характерно: «гибкость, модульность, экономическая эффективность, новая роль преподавателя, специализированный контроль качества образования, специализированные технологии и средства обучения» [8, с. 110]. В то же время при дистанционном обучении по музыкальным направлениям преподаватель должен быть предельно внимательным к ученикам, поскольку «некорректно сформированный моторный навык может стать препятствием для освоения более сложных движений» [9, с. 282].

В последние годы все больше внимания в сфере образования уделяется искусственному интеллекту – исследователи считают, что «работа с нейросетями и программными продуктами на их основе позволяет решать творческие задачи и более широко проявлять креативные способности в процессе обучения» [10, с. 290].

Стоит отметить, что все вышеперечисленные способы работы в Сети должны иметь легальный характер, то есть с дохода необходимо оплачивать налоги. Не нужно бояться каких-то больших сверхналогов. В России сейчас сложились вполне комфортные условия налогообложения и отчисления страховых взносов, в отличие, к примеру, от стран Европейского Союза и США, где действует высокая ставка налогообложения. Так,

например, налог на профессиональный доход (НПД) составляет при работе с физическими лицами 4%, с юридическими лицами 6% [11]. При этом действуют дополнительные скидки в виде бонусов. Тогда как в государственных учреждениях образования и культуры мы платим налог 13%, причем его снимают сразу, при начислении зарплаты. Налогоплательщик в разном статусе сам может выбрать удобный для него режим уплаты налога. Эта информация очень доступная и ее легко получить и применить. Необходимо также обладать минимальными знаниями в правовых, юридических вопросах, защите прав потребителей и т.д. По всем вопросам всегда можно проконсультироваться со специалистами. Как правило, в том месте, где Вы размещаете свой контент, уже сформулированы правила и условия, регулирующие законодательные вопросы. Знание этих возможностей мотивирует выпускников ВУЗов к своей профессиональной деятельности, предоставляя свободу творчества и возможность получить неограниченный дополнительный заработок.

Хотелось бы отметить, что в настоящее время в России государство всячески поддерживает частно-государственное партнёрство в области культуры и искусства: «культура сегодня становится одним из главных факторов инвестиционной привлекательности территории, поэтому все чаще мы видим примеры, когда культурные проекты могут выходить на самоокупаемость, а культура и бизнес способны взаимодействовать на равных» [12, с. 7]. Работают программы по поддержке малого бизнеса, стартапов на федеральном, региональном и муниципальном уровнях, создаются государственно-автономные учреждения культуры. Для организации своего дела на конкурсной основе с разработкой бизнес-плана предоставляются льготные кредиты с низкой процентной ставкой или предоставляются безвозмездные денежные средства в обмен на отчетность по достижению определенных показателей в своей деятельности. К примеру, это могут быть частные музыкальные школы в очном или онлайн формате, студии раннего развития ребенка, студии звукозаписи, концертные организации и т. д. Законодательство в Российской Федерации позволяет совмещать работу по найму в государственных учреждениях культуры и искусств и деятельность в качестве индивидуального предпринимателя или в статусе самозанятого.

Важно понимать, что Интернет не является коротким путем к достижению успеха в профессиональном становлении музыканта, изначально он должен получить традиционное образование, базовые навыки и умения. Вместе с тем выпускник ВУЗа должен использовать имеющиеся профессиональные компетенции для дальнейшего саморазвития, изучения смежных сфер музыкальной деятельности. Интернет-технологии как неотъемлемая часть современного мира помогают раскрыть творческий потенциал, расширяют бескрайние горизонты возможностей и позволяют масштабировать свою профессиональную деятельность.

ЛИТЕРАТУРА

1. Громов Ю.Ю., Дидрих И.В., Иванова О.Г., Ивановский М.А., Однолько В.Г. Информационные технологии: учебник. – Тамбов: Тамбовский государственный технический университет, 2015. – 260 с.
2. Жмаев А.Б. Музыкально-компьютерные технологии (V-Akkordion) в работе с одарёнными обучающимися // Интеграция и межпредметные связи в системе эстетического воспитания как фактор развития личности обучающегося. – Сургут: Библиографика, 2017. – С. 38-42.
3. Окунев П.А. Применение музыкально-компьютерных технологий в обучении игры на фортепиано // Современное состояние и тенденции развития культуры и искусства России и региона. – Омск: Полиграфист, 2009. – С. 114-117.

4. Лифановский Б.И. Интернет для музыканта. – М.: Классика-XXI, 2006. – 213 с.
5. Фримен Э., Робсон Э. Изучаем программирование на HTML5. – СПб.: Питер, 2013. – 640 с.
6. Окунев П.А. Создание сайта для музыканта // Гармония: музыкальный альманах. – Вып.5. – Омск: Литера, 2018. – С.88-89.
7. Вотинцев А.В., Самакаева М.Ю. Музыкально-компьютерные технологии в профессиональной деятельности руководителя вокально-хорового ансамбля. – Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет, 2012. – 88 с.
8. Пашенко О.И. Информационные технологии в образовании: Учебно-методическое пособие. – Нижневартовск: Нижневартовский государственный университет, 2013. – 227 с.
9. Шутова Е.А. Проблемы применения информационных технологий в образовании: философско-антропологический анализ // Информационно-коммуникационные технологии в современном образовательном процессе. Сборник научных статей. – Челябинск: Печатный двор, 2016. – С. 280-284.
10. Дочкин С.А., Костюк Н.В. Создание цифровой образовательной среды с использованием нейросетей // Вестник КемГУКИ. – 2023. – № 65. – С. 287-296. Doi: 10.31773/2078-1768-2023-65-287-296
11. Специальный налоговый режим для самозанятых граждан // Федеральная налоговая служба / Налог на профессиональный доход. URL: <https://npd.nalog.ru/> (дата обращения 25.02.2024 г.)
12. Лучшие практики проектов государственно-частного партнерства в сфере культуры субъектов Российской Федерации. – М.: Минкультуры России, 2016. – 104 с.

REFERENCES

1. Gromov Yu.Yu., Didrikh I.V., Ivanova O.G., Ivanovskiy M.A., Odnol'ko V.G. Informatsionnye tekhnologii: uchebnik (Information technologies: textbook) Tambov: Tambov State University, 2015, 260 p.
2. Zhmaev A.B. Integratsiya i mezhpredmetnye svyazi v sisteme esteticheskogo vospitaniya kak faktor razvitiya lichnosti obuchayushchegosya (Integration and interdisciplinary connections in the system of aesthetic education as a factor in the development of the student's personality), Surgut: Bibliografika, 2017, pp. 38-42.
3. Okunev P.A. Sovremennoe sostoyanie i tendentsii razvitiya kul'tury i iskusstva Rossii i regiona (Current state and trends in the development of culture and art in Russia and the region), Omsk: Poligrafist, 2009, pp. 114-117.
4. Lifanovskiy B.I. Internet dlya muzykanta (Internet for musicians), Moscow: Klassika-XXI, 2006, 213 p.
5. Frimen E., Robson E. (2013) Izuchaem programmirovaniye na HTML5 (Learning HTML5 programming), Saint Petersburg: Piter, 640 p.
6. Okunev P.A. Garmoniya: muzykal'nyy al'manakh, ussue 5, Omsk: Litera, 2018, pp.88-89.
7. Votintsev A.V., Samakaeva M.Yu. Muzykal'no-komp'yuternye tekhnologii v professional'noy deyatel'nosti rukovoditelya vokal'no-khorovogo ansamblya (Musical and computer technologies in the professional activities of the leader of a vocal and choral ensemble, Ekaterinburg: Ural State Pedagogical University, 2012, 88 p.

8. Pashchenko O.I. Informatsionnye tekhnologii v obrazovanii: Uchebno-metodicheskoe posobie (Information technologies in education: Educational and methodological manual), Nizhnevartovsk: Nizhnevartovsk State University, 2013, 227 p
9. Shutova E.A. Informatsionno-kommunikatsionnye tekhnologii v sovremennom obrazovatel'nom protsesse. Sbornik nauchnykh statey (Information and communication technologies in the modern educational process. Collection of scientific articles), Chelyabinsk: Pечатnyy dvor, 2016, pp. 280-284
10. Dochkin S.A., Kostjuk N.V., Vestnik KemGUKI, 2023, No. 65, pp. 287-296.<https://npd.nalog.ru/>
11. Special'nyj nalogovyj rezhim dlja samozanjatyh grazhdan // Federal'naja nalogovaja sluzhba / Nalog na professional'nyj dohod. URL: <https://npd.nalog.ru/> (data obrashhenija 25.02.2024 g.)
12. Luchshie praktiki proektov gosudarstvenno-chastnogo partnerstva v sfere kul'tury sub"ektov Rossiyskoy Federatsii (Best practices of public-private partnership projects in the field of culture of the constituent entities of the Russian Federation), Moskva: Ministry of Culture of Russia, 2016, 104 p.

Пшеницына Наталия Альбертовна

аспирант

ФГБНУ «Институт стратегии развития образования»

e-mail: concept@list.ru

Pshenitsyna Natalia A.

Postgraduate student

Institute of Education Development Strategy

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ПРИОБЩЕНИЯ МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ К ХУДОЖЕСТВЕННОМУ ВОСПРИЯТИЮ МУЛЬТФИЛЬМА

Аннотация. Статья посвящена анализу содержания педагогической работы по художественно-творческому развитию детей в процессе восприятия мультфильма. С опорой на экспериментальные данные, а также на теоретический и практический материал рассматриваются возможности полноценной реализации ее педагогического потенциала. Особое внимание уделяется малоизученному на сегодняшний день вопросу теоретического обеспечения содержания данной работы, как залого продуктивности ее методов и приемов. И прежде всего, в этой связи, положениям эстетики М.М. Бахтина.

Ключевые слова: мультипликационный фильм, художественное восприятие, художественно-творческое развитие, диалог эстетического согласия, младшие школьники, эстетика М.М. Бахтина, экранное искусство.

THE PEDAGOGICAL POTENTIAL OF INTRODUCING YONGER STUDENTS TO THE ARTISTIC PERCEPTION OF THE CARTOON

Abstract. The article is devoted to the analysis of the content of pedagogical work on artistic and creative development of children in the process of perception of a cartoon. Based on experimental data, as well as theoretical and practical material, the possibilities of full implementation of its pedagogical potential are considered. Particular attention is paid to the little-studied issue of theoretical support of the content of this work, as a guarantee of the productivity of its methods and techniques. And first of all, in this regard, to the provisions of M.M. Bakhtin's aesthetics.

Keywords: animated film, artistic perception, artistic and creative development, dialogue of aesthetic agreement, primary school students, M.M. Bakhtin's aesthetics, screen art.

Растущие потребности общества в формировании гармонично развитой личности, побуждает педагогическую науку и практику все активнее искать возможности обогащения духовно-нравственной сферы младшего школьника с помощью искусства. В «Концепции модернизации российского образования на период до 2010 года» говорится, что для достижения нового качества образования предполагается «более полно использовать нравственный потенциал искусства как средства формирования и развития этических принципов и идеалов в целях духовного развития личности» [12].

Этим обусловлено внимание, которое современное образование уделяет художественно-творческому развитию младших школьников. Как известно, в любой деятельности, несущей приобщение к творчеству, присутствует «высокая радость встречи с самим собой... есть вдохновение» [7, с. 99]. Однако, творчество, опосредованное искусством, концентрирует в себе энергию творческого акта личности, с особой силой

преобразуя психические процессы в свете реализации того, что потенциально заложено в человеке. Как отмечает Р. Мэй: «Творчество есть результат борьбы между жизненной силой и формой ... Эти формы общности создают ... в первую очередь художники» [17, с. 179]. Именно художники-творцы, по мнению А. Бергсона, овладевая «секретами эстетической интуиции» [9] оказываются способными расширять возможности и преодолевать ограниченность человеческого восприятия.

Спектр трактовки понятия «художественно-творческое развитие» сегодня достаточно широк («...внутренняя доминанта освоения ребёнком исторически развивающейся культуры человечества» [10, с.10] «комплексный процесс, направленный на создание новых реальностей и ценностей» [11] и т.п.). Но в целом исследователи склоняются к тому, что речь идет о процессе освоения детьми искусства, актуализирующем «художественный потенциал личности» [11], и реализуемом, как через продукты художественно-творческой деятельности, так и через «большой пласт ... "самотворчества", личность человека ... жизнетворчество» [18]. Надо отметить при этом, что «процесс художественного развития ... двуедин». Помимо приобщения к творческому опыту, он включает «восприятие, освоение, понимание, оценивание произведений» [16]. Иначе говоря, его важнейшим компонентом является приобщение детей к основам художественного восприятия. Согласно авторитетному мнению, процесс восприятия искусства является формой творческого акта, по своим психологическим закономерностям зеркальной процессу художественного творчества [5, с. 490]. Однако он имеет иное личностное наполнение. Творец, упрощенно говоря, выражает себя. Воспринимающий откликается на художественное самовыражение другого. Как утверждает Р. Мэй, произведение говорит со зрителем «через его собственное тело, его чувства ... Это мир, в который я должен вжиться» [17, с. 181]. Это очень глубокий пласт общения с художественным произведением, доступный поэтому не каждому.

Особое значение имеет восприятие экранных искусств. И в особенности, мультфильма. В жизненное пространство современных детей очень рано входит экранная культура. Мультфильм как «киноформа», является, по признанию исследователей, одним «из уникальнейших инструментов воздействия на ребенка благодаря своим характерным чертам [14, с. 43]. Однако малая изученность художественного феномена мультипликации ограничивает педагогический потенциал восприятия мультипликационного образа. Подводя детей к постижению содержания произведения, педагоги невольно руководствуются произвольными представлениями о поэтике и природе мультфильма, что препятствует его полноценному освоению. Одним из проявлений этого, является распространенная практика приобщения к мультфильму в «логике» эпического жанра. Как бы в обход мультипликационной условности, проникновение в замысел идет по пути логического освоения «сюжета... мотивов и характера героя...» [19], тем самым акцентируя присущую эпосу роль причинно-следственных связей («Почему мама взяла черную собачку?» [19] и т.п.). Чудо при этом переходит в разряд внешне-экспрессивного, а не сущностного, что придает приобщению к мультфильму упрощенный характер. В целом, надо признать, что на данный момент, не столько эстетическая природа, сколько формальные характеристики: «выразительность, образность и лаконичность сюжета мультфильма позволяют решать широкий круг образовательных и воспитательных задач»¹ [20, с. 90]), включая усвоение детьми с помощью мультфильма «норм, отношений, оценок и привычек» [13]. Между тем, как можно предположить, самый широкий диапазон педагогических возможностей работы с мультфильмом лежит именно в сфере его эстетического освоения. И прежде всего художественного восприятия. Как отмечалось выше, художественное восприятие, как и художественное творчество, есть духовный

¹ Тупичкина

процесс, протекающий в высших сферах сознания. Согласно М.М. Бахтину, таковым, является «эстетическое сознание» [2, с.79-80], единственно способное выйти «в сферу фундаментальных ценностей, последних вопросов бытия» [21].

Проблема, таким образом, состоит в том, что хотя актуальность приобщения детей к художественному восприятию (неотъемлемому компоненту художественно-творческого развития) является общепризнанной, содержание этой работы на материале мультфильма отличается неопределённостью (прежде всего, в силу недостаточного теоретического обоснования), что снижает ее педагогический потенциал.

Отсюда **цель**: обратиться к основам содержания работы по приобщению детей к художественному восприятию мультфильма (как залогом полноценной реализации его педагогического потенциала).

Гипотеза. Приобщение детей к художественному восприятию мультфильма полноценно реализует свой педагогический потенциал, если подразумевает, в соответствии с идеями развивающего обучения, постижение эстетической сути мультфильма как основы существенных свойств его внешней формы.

Содержательная специфика данного процесса рассматривается нами с опорой на идеи эстетики М.М. Бахтина. Художественное восприятие, по М. М. Бахтину, это процесс особого, глубоко личностного, общения с автором, представляющий собой диалог эстетического согласия [4, с. 491-500]. Сутью данного диалога, является такое взаимодействие с произведением, при котором не только необходимо «понимать текст так, как его понимал сам автор. Но понимание может и должно быть лучшим. Могучее и глубокое творчество во многом бывает бессознательным и многоосмысленным. В понимании оно воспринимается сознанием и раскрывается многообразием смыслов. Творческое понимание продолжает творчество, умножает богатство человечества» [3, с.346]. Отсюда структура диалога эстетического согласия, включающая три момента: адекватное постижение произведения; его оценку и интерпретация. На первом этапе происходит выделение существенных свойств произведения, на базе которых формируются адекватное постижение содержания. Вторая стадия, это его оценка и интерпретация (или стадия «активного ответного понимания» [3, с. 154]), на которой как бы создается вариант произведения, т.е. оно интерпретируется в качестве эстетической ценности. Протекание художественного восприятия как диалога эстетического согласия, таким образом, неотделимо от особенностей его объекта, т.е. в данном случае, мультфильма.

Отметим в этой связи, что мультфильм, осваивается нами как образ, повышенной эстетической напряженности, по интенсивности сопоставимый с лирикой. А именно, как образ «чуда жизни»: или «сказочного», контрастно-гармонического, единства рассмотрение природы мультфильма с опорой на эстетику Бахтина и исследования волшебной сказки В.Я. Проппа. Обращаясь к концепции художественного творчества Бахтина, мультфильму, присуще такое соотношение автора и героя, которое свойственно образу поэтическому (и прежде всего лирике): эстетическое (контекст автора) доминирует над познавательным (контекст героя) на всех уровнях художественного мира. Иначе говоря, автор мультфильма переживает мир с такой же напряженностью, как лирик. Это обусловлено спецификой природы мультфильма как произведения сказочного, т.е. по отношению к миру, наивного. В этой связи интересен подход С. Эйзенштейна, к мультфильму как искусству, функционирующему «...на уровне представлений человека, не закованного еще логикой, разумностью, опытом» [22, с. 110], действующему глубинные, «пралогические», пласты сознания. («Сама техника переливающегося ... контура отзывалась в глубинах прапамяти» [22, с. 107]). «Наивное» эстетическое

переживание жизни (как чуда) и, одновременно, специфически сказочное (акцентирующее контраст «двух миров»: «прозы жизни» и «красоты жизни»), и позволяет говорить об особой интенсивности реакции автора мультфильма: по уровню близкой эстетической реакции лирика. Как известно, способ видения, неотделим от формы построения художественного целого [21]. Повышенная эстетическая («мифопоэтическая») напряженность мультипликационного образа (как произведения «пралогического», т.е. в переживании мира наивного) и определяет особенности поэтики. Мультфильм представляет собой мир «праздничного» [15], отличную от будничного, модель мира. Отсюда и сказочная, «двумерная», драматургия повествования: опирающаяся на диалектику житейского и «праздничного». Освоение мультфильма осуществляется при этом посредством образов «большой обобщающей силы, концентрирующих ... внимание на самых главных и масштабных проблемах человеческого бытия» [6, с. 55], присущих, прежде всего, фольклору, и особенно волшебной сказке. На уровне смысловом это получает воплощение как своеобразий «гимн чуду», высокое метафорическое обобщение («кусочек тепла» /«Варежка»/; «мечта» /«В порту»/, «ветер свободы» /«Гаврош»/ др.). На пространственном – как «мир сущностей», контраст будничной формы и метафорической сути, транслируемой средствами невероятного (развивающиеся волосы Гавроша и т.п.). На уровне сюжета, трактуемого нами как история торжества чуда, через две, логически не связанные, линии развития сюжета: житейскую (мира без чуда) и «праздничную (линию красоты, чуда).

Особенностями художественного мира мультфильма и определяется содержание работы, нацеленной на его полноценное освоение, т.е. осуществление диалога эстетического согласия. Как отмечалось выше, такой диалог наиболее продуктивен с произведением, которое, безусловно, «выходит к феномену художественности» [21]. Избежать субъективности в выборе могут позволить общепризнанные «классические» мультфильмы (прежде всего, советские и ранний Дисней). Иначе говоря, мультипликационные произведения, которые вышли, в терминологии М.М.Бахтина, в «большое время», т.е. прорвались из жизни «сейчас» в подлинно человеческую надбытийную действительность, ибо «все, что принадлежит только к настоящему, умирает вместе с ним» [3, 131]. Значимым для выбора также является акцент на мультфильмы для детей определенного возраста.

Ключевым является освоение детьми художественно значимых элементов внешней формы (как проявления художественной сути произведения) и интерпретация произведения как художественного целого. Формой интерпретации могут выступать творческие образы, в том числе, словесный образ, или развернутое суждение. (О продуктивности данного процесса может свидетельствовать динамика таких характеристик восприятия как: насколько в мультипликационном образе, отличающемся особой интенсивностью эстетического переживания, детьми считывается не эмпирическая, а эстетическая составляющая /на всех уровнях: смысловом пространственном, временном/; чувствуют ли метафорический подтекст, или опираются только на фабулу; улавливают ли элементы композиции; считывают ли деталь и т.п.). Например, героиня мультфильма, Серая Шейка, нередко понимается, как активная, героическая, противостоящая трудностям и т.п., т.е. фактически, сквозь призму событийного ряда. Между тем, по мнению М. Бахтина, непременное условие понимания – это опора на «совокупность факторов художественного впечатления» [1, с.18]. И с таких позиций, суть образа в корне иная. Это особенно проявляется на уровне пространства, а именно, в портрете. В нем нет ничего героического, а только милое и одухотворенное. И это суть образа: Серая Шейка, прежде всего, чистая, светлая благородная душа. Именно такие свойства души героини, при ближайшем рассмотрении, и определяют ее поведение.

Базовым методом является просмотр и обсуждение фильма по определённому алгоритму. А приемам: вопросы, связанные с произведением в целом, либо с каждым из трёх его аспектов. Условно их можно разделить на две группы. Вопросы общего порядка (побуждающие детей к выражению и обоснованию впечатлений от произведения. /Понравился фильм? Почему?; Какие места показались самыми важными? и т.п./). А также вопросы «развивающие», цель которых: приобщение к существенным особенностям мультфильма, обусловленным его эстетической природой.

Приведем пример. Так, для постижения образа героя важно донести художественное единство его сути, как «характера», и особенностей портрета. Опорой могут стать вопросы к пространственному целому. В частности, к такому элементу, как деталь (имеющая в мультфильме ярко выраженное метафорическое наполнение). Заметим в этой связи, что в мультфильме герой, при всей индивидуальности, как характер, одновременно и символ, дань иному плану реальности, который благороднее и значительнее. Это проявляется в своеобразной «сказочности» портрета. Добавим, что в мультфильме сказочность несет принципиальную художественную нагрузку (подтекст), формирует не столько внешний план, сколько психологический, внутренний, т.е. прежде всего, линию чуда. Рассмотрим с этих позиций образ главного героя в мультфильме «Паровозик из Ромашкова». Напомним, что сюжет строится на своеобразной дилемме: паровозик опаздывает, т.е. нарушает «паровозные» нормы, но при этом привозит в красоту, раскрывая своим пассажирам чудо жизни, тем самым преображая их, делая счастливее. Истинная суть образа, на деле, однако, не столь очевидна. Паровозик не просто нарушает житейские нормы во имя красоты, но, в конечном итоге, соединяет житейское и красоту («но мы должны приехать вовремя»), выводя житейское в «надбытийный» план и становясь не просто «мультикшным», а истинным чудо-паровозиком. Для понимания образа героя значимо не только освоить дилемму: опоздание-красота, но эстетически проникнуться красотой как сутью героя. Постичь эту, достаточно сложную, эмоцию можно благодаря способности младших школьников к обобщенному образному воспроизведению с опорой на эмоционально значимую для них деталь. Они могут выделить такую деталь сами, либо с помощью педагога. На «универсальный» вопрос: «какой герой?», дети, как правило, отвечают, что он добрый, любит природу, чувствующий др., т.е., скорее, «логичны», чем «эстетичны» в своих высказываниях. Чтобы углубить понимание героя, можно привлечь внимание к такой существенной детали его портрета, как «колеса» («помните, какие у него колеса?»). Напомним, что развивающие вопросы особенно продуктивно ставить к «сказочному» как к транслятору сути. При этом описания детьми яркого цвета колес, вполне справедливые, и даже ответы на вопрос «почему они такого цвета?», не всегда могут решить задачу (о чем сигнализирует, в частности, ответ типа «потому что он мультикшный»). Глубже почувствовать содержание данной детали позволяет игровой вопрос: «Так, может, не надо яркими делать? Он же паровозик, вот и пусть будут серенькими, обычными?», а затем обсудить почему-то возникшее у детей активное нежелание делать их обычными. Цвет, в данном случае, может приблизить к эстетическому переживанию чуда героя. Однако о том, что диалог эстетического согласия состоялся, что герой осваивается эстетически, проникает в душу, свидетельствуют, на наш взгляд, высказывания иного плана. Например, побуждая детей вспомнить и, соответственно, пережить уже более глубоко конкретный эпизод: «Помните, как паровозик поднимал птенцов с земли?», можно получить такой ответ: «Он их поднимал, как ладошками». Посредством детали при этом охватывается единство житейского и чуда, т.е. проявляется возвышенная суть героя как носителя красоты. Фактически, со ссылкой на М.М. Бахтина, можно сказать, что происходит определение свойств произведения через метафору» [4, с.38].

Подведем итоги. Итак, педагогический потенциал восприятия мультфильма полноценно реализуется в процессе работы, ориентированной на диалог эстетического согласия с мультипликационным произведением. Этот диалог имеет определенную структуру и в основе своей, как и само художественное творчество, глубоко специфичен: осуществляясь, прежде всего, как «диалог жизненных и надбытийных смыслов» [21]. Ключевым при этом является освоение мультипликационного произведения как образа контрастного, «надлогического» единства несовместимых начал: жизни (будничного) и «чуда жизни». Это обусловлено присущим мультфильму «пралогическим», или «праздничным», ощущением мира, которое и находит преломление в специфике его внешней формы: делающей доступным переживание чуда. Развивающий характер работы заключается, в частности, в освоении процесса художественного восприятия как способа постижения эстетической сути (т.е. целого) через существенные свойства внешней формы произведения, что соответствует более высокой форме мышления («постигающего») [8, с. 131] и отвечает положениям развивающего обучения. Однако, как известно, эстетическое взаимодействие с произведением есть, прежде всего, и акт своеобразного соучастия, т.е. глубоко личностный, духовный процесс. Логично предположить, что приобщение к эстетической сути мультфильма, т.е. освоение его во всей полноте «художественной силы», делает доступным для детей (с помощью взрослого) новый, более масштабный, не переживание частного, а переживание фрагмента жизни в ценностном контексте культуры» [21].

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет /М. М. Бахтин. – М.: «Художественная литература», 1975. – 506 с.
2. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского /М. М. Бахтин. – М.: Советская Россия, 1979. – 310 с.
3. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества/ М. М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – 414 с.
4. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи /М.М. Бахтин, –М.: Художественная литература, 1986. – 543 с.
5. Борев Ю. Б. Эстетика. В 1-х т. Т. 1. 5-е изд., допол./ Ю.Б. Борев. – Смоленск: Русич, 1997. – 576 с.
6. Буровс А. Художник начинается с детства / А. Буровс // Мудрость вымысла / сост. С. Асенин. – М.: Искусство, 1983. – С. 53 – 60.
7. Бурно М.Е. Терапия творческим самовыражением / М.Е. Бурно. – М.: Медицина, 1989. – 301 с.
8. Давыдов В.В. Проблемы развивающего обучения: опыт теоретического и экспериментального психологического исследования / В.В. Давыдов. – Москва: Педагогика, 1986. – 140 с.
9. Ирдиненко А. Эстетические взгляды Анри Бергсона в контексте европейской гуманистики [Электронный ресурс] / А. Ирдиненко. – URL: <http://www.vestnik.vsu.ru/phylosophy/1017/01>
10. Казакова Т.Г. Теория и методика развития детского изобразительного творчества: учеб. пособие для студентов вузов / Т.Г. Казакова. – М.: Гуманитар. ид. центр ВЛАДОС. – 1006. – 155 с.
11. Карпова И.А. Особенности художественно-творческого развития детей дошкольного возраста [Электронный ресурс] / И.А. Карпова. — URL: <https://moluch.ru/conf/ped/archive/99/4796/>

12. Концепция модернизации российского образования на период до 1010 года [Электронный ресурс] / – URL: <https://elementy.ru/Library9/pr393.htm?context=184>
13. Куниченко О. В. Мультипликационный фильм как средство нрав-ственного воспитания детей старшего дошкольного возраста / О.В. Куниченко // Известия ВГСПУ. Серия «Педагогические науки». – № 7(81). – 1013. – С. 76-79
14. Куниченко О. В. Особенности воспитания нравственного поведения старших дошкольников средствами мультипликационных фильмов: дис. ...канд. пед. наук. – Волгоград, 1015. – 113с. [Электронный ресурс] / О. В. Куниченко.–URL: <https://vgpu.org/sites/default/files/disfiles/avto-kunichenko.pdf>
15. Лотман Ю.М. Художественная природа русских народных картинок / Ю.М. Лотман // Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия "Мир искусств"). – СПб.: Академический проект, 1001. – С. 311-339.
16. Мелик-Пашаев А.А. Мультипликация – надежда художественного образования? [Электронный ресурс] / А.А. Мелик-Пашаев. – URL:<http://art-inschool.ru/article/multiplikaciya-nadezhda-hudozhestvennogo-obrazovaniya?ysclid=laolc6bpuw434077863>
17. Мэй Р. Любовь и воля [Электронный ресурс] / Р. Мэй. – URL: <http://yanko.lib.ru/gum.html>
18. Подгорнев М. Концептуальные основания художественно-творческого развития личности. [Электронный ресурс] / М. Подгорнев – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontseptualnye-osnovaniya-hudozhestvenno-tvorcheskogo-razvitiya-lichnosti>
19. Смирнова Е.О. Исследование возрастной адресации мультфильмов [Электронный ресурс] / Е.О. Смирнова, М.В. Соколова, Н.Ю. Матушкина и др. – URL: https://psyjournals.ru/journals/chp/archive/1014_n4/chp_1014_n4_73416.pdf
20. Тупичкина, Е.А. Мультфильм: друг или враг?»: Решаем вместе с детьми и родителями / Е.А. Тупичкина, Н.В. Олейник // Детский сад от А до Я. – 1011. - № 5 – С. 89-97.
21. Целма Е. Искусство и жизнь как проблема эстетики М.Бахтина [Электронный ресурс] / Е. Целма – URL: <http://anthropology.ru/ru/text/celma-e/iskusstvo-i-zhizn-kak-problema-estetiki-mbahtina>
22. Эйзенштейн С. «Дисней»/С. Эйзенштейн // Проблемы синтеза в художественной культуре. – М.: Наука, 1985. – С. 109 – 184

REFERENCES

1. Bahtin M. Voprosy literatury i jestetiki. Issledovanija raznyh let /M. M. Bahtin. – М.: «Hudozhestvennaja literatura», 1975. – 506 p.
2. Bahtin M. M. Problemy pojetiki Dostoevskogo /M. M. Bahtin. – М.: Sovetskaja Rossija, 1979. – 310 p.
3. Bahtin M.M. Jestetika slovesnogo tvorcestva/ M. M. Bahtin. – М.: Iskusstvo, 1979. – 414 p.
4. Bahtin M.M. Literaturno-kriticheskie stat'i /M.M. Bahtin, –М.: Hudozhestvennaja literatura, 1986. – 543 p.
5. Borev Ju. B. Jestetika. V 1-h t. T. 1. 5-e izd., dopol./ Ju.B. Borev. – Smolensk: Rusich, 1997. – 576 p.
6. Burovs A. Hudozhnik nachinaetsja s detstva / A. Burovs // Mudrost' vymysla / sost. S. Asenin. – М.: Iskusstvo, 1983. – Pp. 53 – 60.
7. Burno M.E. Terapija tvorcheskim samovyrazheniem / M.E. Burno. – М.: Medicina, 1989. – 301 p.

8. Davydov V.V. Problemy razvivajushhego obuchenija: opyt teoreticheskogo i jeksperimental'nogo psihologicheskogo issledovanija / V.V. Davydov. – Moskva: Pedagogika, 1986. – 140 p.
9. Irdinenko A. Jesteticheskie vzgljady Anri Bergsona v kontekste evropejskoj gumanistki [Jelektronnyj resurs] / A. Irdinenko. – URL: <http://www.vestnik.vsu.ru › phylosophy › 1017/01>
10. Kazakova T.G. Teorija i metodika razvitija detskogo izobrazitel'nogo tvorcestva: uceb. posobie dlja studentov vuzov / T.G. Kazakova. – M.: Gumanitar. id. centr VLADOS. – 1006. – 155 p.
11. Karpova I.A. Osobennosti hudozhestvenno-tvorcheskogo razvitija detej doshkol'nogo vozrasta [Jelektronnyj resurs] / I.A. Karpova. — URL: <https://moluch.ru/conf/ped/archive/99/4796>
12. Koncepcija modernizacii rossijskogo obrazovanija na period do 1010 goda [Jelektronnyj resurs] / – URL: <https://elementy.ru/Library9/pr393.htm?context=184>
13. Kunichenko O. V. Mul'tiplikacionnyj fil'm kak sredstvo nprav-stvennogo vospitanija detej starshego doshkol'nogo vozrasta / O.V. Kunichenko // Izvestija VGSPU. Serija «Pedagogicheskie nauki». – № 7(81). – 1013. – Pp. 76-79
14. Kunichenko O. V. Osobennosti vospitanija npravstvennogo povedenija starshih doshkol'nikov sredstvami mul'tiplikacionnyh fil'mov: dis. ...kand. ped. nauk. – Volgograd, 1015. - 113с. [Jelektronnyj resurs]/ O. V. Kunichenko.–URL: <https://vgpu.org/sites/default/files/disfiles/avto-kunichenko.pdf>
15. Lotman Ju.M. Hudozhestvennaja priroda russkih narodnyh kartinok / Ju.M. Lotman // Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva (Serija "Mir iskusstv"). – SPb.: Akademicheskij proekt, 1001. – Pp. 311-339.
16. Melik-Pashaev A.A. Mul'tiplikacija – nadezhda hudozhestvennogo obrazovanija? [Jelektronnyj resurs] / A.A. Melik-Pashaev. – URL:<http://art-inschool.ru/article/multiplikaciya-nadezhda-hudozhestvennogo-obrazovaniya?ysclid=lao1c6bpuw434077863>
17. Mjej R. Ljubov' i volja [Jelektronnyj resurs] / R. Mjej. – URL: <http://yanko.lib.ru/gum.html>
18. Podgornev M. Konceptual'nye osnovanija hudozhestvenno-tvorcheskogo razvitija lichnosti. [Jelektronnyj resurs] / M. Podgornev – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontseptualnye-osnovaniya-hudozhestvenno-tvorcheskogo-razvitiya-lichnosti>
19. Smirnova E.O. Issledovanie vozrastnoj adresacii mul'tfil'mov [Jelektronnyj resurs] / E.O. Smirnova, M.V. Sokolova, N.Ju. Matushkina i dr. – URL: https://psyjournals.ru/journals/chp/archive/1014_n4/chp_1014_n4_73416.pd
20. Tupichkina, E.A. Mul'tfil'm: drug ili vrag?»: Reshaem vmeste s det'mi i roditeljami / E.A. Tupichkina, N.V. Olejnik // Detskij sad ot A do Ja. – 1011. - № 5 – Pp. 89-97
21. Celma E. Iskusstvo i zhizn' kak problema jestetiki M.Bahtina [Jelektronnyj resurs] / E. Celma – URL: <http://anthropology.ru/ru/text/celma-e/iskusstvo-i-zhizn-kak-problema-estetiki-mbahtina>
22. Jeizenshtejn S. «Disnej»/S. Jeizenshtejn // Problemy sinteza v hudozhestvennoj kul'ture. – M.: Nauka, 1985. – Pp. 109 – 184

Олейник Дарья Васильевна
аккомпаниатор-концертмейстер
Институт культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: OleinikDV@mgpu.ru

Oleynik Daria V.
accompanist-concertmaster
Institute of Culture and Arts
Moscow City Pedagogical University

ПОТЕНЦИАЛ СОВРЕМЕННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В РАЗВИТИИ ЦЕЛОСТНОГО ВОСПРИЯТИЯ НОТНОГО ТЕКСТА У ОБУЧАЮЩИХСЯ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО

Аннотация. В статье рассматривается потенциал современных инновационных, в том числе информационно-коммуникационных технологий в развитии целостного восприятия нотного текста у обучающихся игре на фортепиано. Акцентируется внимание на том, что эти технологии активизируют интерактивность учащихся, предполагают инициативность, оказывают влияние на качество и уровень подготовки обучающихся и профессиональный рост преподавателей. Описывая отдельные современные технологии в применении к теме исследования, автор отмечает, что инновационные технологии вносят принципиально новый, существенный элемент в образовательное пространство, превращая занятие в наглядное, увлекательное, запоминающееся действие, с новым использованием текстовой, звуковой, иллюстративной информации, всесторонне обогащая методические возможности уроков.

Ключевые слова: современные технологии, музыкальное образование, потенциал, целостное восприятие, нотный текст, фортепиано.

POTENTIAL OF MODERN TECHNOLOGIES OF MUSIC EDUCATION IN DEVELOPMENT OF HOLISTIC PERCEPTION OF MUSICAL TEXT IN STUDENTS OF PIANO PLAYING

Abstract. The article considers the potential of modern innovative technologies, including information and communication technologies in development of holistic perception of musical text in students of piano playing. Attention is focused on the fact that these technologies activate students' interactivity, suggest initiative, influence the quality and level of training of students and professional growth of teachers. Describing individual modern technologies in application to the topic of the research, the author notes that innovative technologies introduce a fundamentally new, essential element into the educational space, turning the lesson into a visual, fascinating, memorable action, with new use of text, sound, illustrative information, comprehensively enriching the methodological possibilities of lessons.

Keywords: modern technologies, music education, potential, holistic perception, musical text, piano.

Повышение уровня музыкального (и шире – художественного) образования на современном этапе представляет одну из кардинальнейших задач. В данном процессе важнейшим условием представляется использование современных, инновационных, в

том числе информационно-коммуникационных технологий (иными словами – инновационных методов и форм работы) с учащимися в процессе обучения.

Следует отметить, что интенсивные социокультурные изменения, происходящие в художественном (музыкальном) образовании на современном этапе, способствуют и активизации процессов цифровизации, предполагающих обширное внедрение в образовательную среду и возрастание функции цифровых компонентов. При этом, различные усовершенствования педагогических материалов, форм и методов работы с учащимися предполагают наличие ценных сведений и инновационной информации, способствующих не только повышению профессионального уровня самих преподавателей, но и предоставляющих многообразные возможности для стратегически важных целевых установок и качественного роста учащихся.

Иными словами, определенным образом воздействуя на образовательный процесс, инновационные, в том числе информационно-коммуникационные технологии, оказывают влияние на качество и уровень подготовки не только обучающихся, но и профессиональный рост преподавателей. Следовательно, применение данного вида технологий необходимо четко согласовывать не только с учебными и научно-исследовательскими, но и организационными моментами в функционировании учебно-образовательного процесса.

В научно-исследовательской литературе отмечается, что цифровизация художественного образования постепенно переходит от функции дополнительного (или второстепенного) компонента образования к кардинальной и основополагающей величине в рассматриваемой области.

Интенсификация и внедрение инновационных трансформаций в образовательную среду предполагают не только определение их роли и функционального предназначения, но и реализацию в научно-педагогической среде системы норм, правил и стандартов, связанных с цифровыми преобразованиями в процессе развития системы образования.

Являясь одной из актуальнейших концепций модернизации социально-экономических процессов в нашей стране, цифровизация в сфере художественного образования представлена на достаточно высоком уровне. Вместе с тем, выявляются и некоторые проблемные моменты, связанные, прежде всего, с финансовым обеспечением образовательных учреждений, включающим как определенное программное обеспечение, так и надлежащий инструментарий. Несмотря на это, в научно-исследовательской литературе прогнозируются большие надежды в плане дальнейшей цифровизации художественного образования.

Среди основных инновационных направлений в сфере художественного образования в современных реалиях принято называть следующие:

- актуализация сути и значения художественного образования, преобразование и перестройка системы современных образовательных технологий, а также всей структуры стратегического планирования и управления качеством рассматриваемой сферы образования;
- учет требований социального заказа, модернизация и преобразование на этой основе эталонов компетентного профессионала в сфере художественного образования;
- постоянный мониторинг образовательного процесса и успеваемости учащихся в образовательных учреждениях художественной направленности;
- стабильная организация работы выпускников вузов искусств (консерваторий, институтов, университетов и т.д.) [2; 3; 8; 9].

В исследованиях акцентируется внимание на том, что даже самые совершенные и востребованные инновационные технологии, при неверном применении и внедрении в образовательный процесс теряют свою действенность и продуктивность.

Необходимо особо подчеркнуть, что умение современного преподавателя свободно ориентироваться во всем многообразии инновационных, в том числе информационно-коммуникационных технологий, и грамотно применять их в своей педагогической деятельности, а также владение профессиональными компетенциями на высоком уровне и стремление к профессиональному и личностному самосовершенствованию – все это представляет эталон педагога сфере художественного образования на современном этапе.

Важно отметить, что цифровизация процесса обучения в художественном образовании, предполагающая также и дистанционный, смешанный, виртуальный форматы, подразумевает и необходимость соответствующих модификаций и трансформаций учебно-методического оснащения, нацеленного на просвещенность и осведомленность в цифровой сфере, а также компетентности в области новейших педагогических методов.

Говоря об информационно-коммуникационных технологиях, выделим такой уникальный, присущий им показатель, как интерактивность, предполагающий инициативность и непосредственное задействование учащихся в образовательном процессе, прямое общение как с преподавателем, так и с другими учащимися, что в конечном итоге способствует повышению продуктивности обучения.

В системе музыкального образования начального, а также профессионального уровней в целом и при обучении игре на фортепиано, в частности, уникальная роль принадлежит аудио- и видео- материалам, используемым в учебно-образовательном процессе и предоставляющим преподавателям широкие возможности для индивидуального подхода к каждому ученику, а также значительно обогащающим весь учебный процесс. Информационно-коммуникационные технологии, под которыми Г.К. Селевко подразумевает « <...> совокупность аппаратных и программных средств», создают условия для восприятия информации несколькими органами чувств в синхронности, открываясь «в наиболее привычных для современного человека формах: аудиоинформации (звуковой), видеоинформации, анимации (мультипликации, оживления)» [12].

Продолжая эту мысль, подчеркнем, что психологической предпосылкой творческой деятельности, являющейся базовой в художественном (музыкальном) образовании, считается сенсорная (синестезия) и перцептивная (полиmodalность) системы [1].

Отметим, что единство звука и изображения, имманентно присущее целостному восприятию нотного текста при обучении игре на фортепиано, подразумевает включение таких компонентов, как мелкая моторика, пространственно-временные представления, необходимые при восприятии формы, а также подключение полученных теоретических знаний и возникающих неповторимых личностно-индивидуальных ассоциаций, содержащих уникальный жизненный опыт учащегося [6].

Акцентируя внимание на таком качестве человеческого мозга, как мультисенсорность [5; 6; 7], считаем целесообразным обратиться к основным постулатам учения Б.М. Галеева, основывающихся на идеях психофизиологии, нейрофизиологии и нейропсихологии и спроецировать их на развитие целостного восприятия нотного текста.

Так, на основе претворенного целостного анализа феномена полиmodalной перцепции, в которой ученый выделил в качестве основных компонентов координированное действие органов чувств, взаимную сенсibilизацию и отражение в сознании связей, возникающих в процессе синергетического отражения действительности, он сделал вывод о том, что межчувственные связи являются взаимодополняющими и взаимообуславливающими [4].

Психологическую основу полимодальности позиционирует Н.В. Морозова, заостряя внимание на образно-эмоциональном единстве музыкального восприятия и мышления [10].

В этой же связи обратимся к понятию синкретизма, как одного из проявлений феномена целостного восприятия музыки, что реализуется в синестезиях ощущений [6].

Говоря о всестороннем развитии и понимании учащимися музыкального текста с помощью инновационных, в частности, информационно-коммуникационных технологий, мы приходим к выводу о том, что эти технологии и связанные с ними методы, позволяют музыканту, даже на начальных этапах занятий, работать с различными сенсорными системами, и, что особенно важно в рамках настоящей статьи, они способствуют целостной музыкальной деятельности, включающей как видение нотного текста, так и ощущение инструмента в плане прикосновения к нему и звукового слышания. В конечном итоге такая сложная деятельность приводит к возникновению целостного музыкального образа в сознании учащихся. Иными словами, рассматриваемые технологии представляют собой тот новый инструментарий, который дает широкие возможности как учащемуся, так и музыканту-профессионалу с определенным опытом.

Подчеркнем, что в развитии навыка чтения с листа и, в общем, – целостного восприятия нотного текста у учащихся в классе фортепиано, весьма важную роль на современном этапе играют многочисленные компьютерные игровые программы, специально разработанные для отработки определенных навыков у школьников.

В контексте данной статьи важно отметить, что на современном этапе в образовательных процессах музыкантов имеет место активное освоение таких инновационных технологий, как учебный курс «*Soft Mozart*» [13], посредством которого создается богатейшая интерактивная среда с обязательным участием клавишных инструментов; программа *Gentle Piano (Легкое фортепиано)*, представляющая уникальные возможности для обучения, чему способствуют разные уровни сложности, когда для ребенка становится возможным как читать ноты, так и тренироваться в игре на фортепиано, подборе, транспонировании, развивая при этом слух, а также память.

Отметим также игры «*Guess Key name*» («*Угадай клавишу*»), «*Note Alphebe*» («*Нотная азбука*»), предоставляющие начинающим музыкантам разнообразные возможности для ориентации на клавиатуре и нахождения необходимой клавиши. При этом развивается память и нарабатывается умение прочитывать ноты в разном порядке.

Все названные программы дают возможность учащимся развивать такие мыслительные операции, как анализ, синтез, обобщение, а также расширять их представления о музыкальном искусстве, обогащать коммуникативные навыки, способствуя повышению мотивации для дальнейшего обучения.

Кроме того, невозможно не отметить и такие программы, как «*Волшебная флейта*», «*Щелкунчик*», «*Алиса и времена года*» и др., содержащие в себе, помимо собственно игровых компонентов, также интеллектуальный компонент, содержание которого раскрывается в разнообразных викторинах, загадках, упражнениях, требующих активной мыслительной деятельности.

В этом плане в современных образовательных условиях трудно переоценить и значение Электронной библиотеки: «*Шедевры музыки*» («*Энциклопедия Кирилла и Мефодия*»), «*Музыкальная энциклопедия*», диски «*Энциклопедия театра*», «*Энциклопедия балета*», «*Энциклопедия для детей Искусство*» и многие другие, способствующие интенсивному привлечению учащихся-музыкантов к закреплению и оттачиванию полученных теоретических знаний в практической деятельности.

Конечно, говоря об информационно-коммуникационных технологиях в современном образовательном пространстве детских музыкальных школ, школ искусств и

других учреждений дополнительного музыкального образования в процессе развития целостного восприятия нотного текста, нельзя обойти вниманием и обязательное применение в учебном процессе специальных проигрывателей, предоставляющих широкий спектр возможностей: прослушивание и попутный анализ произведений, разучиваемых в классе фортепиано, шедевров классической музыки, запись зачетов, экзаменов и концертов с последующим детальным разбором ошибок, неточностей и положительных моментов исполнения.

В образовательном процессе для обучающихся по общеобразовательным программам в ходе развития целостного восприятия нотного текста значимым является и обращение к мультимедийным презентациям, способствующим визуальному и слуховому восприятию учащимися необходимого материала.

Отметим, что, кроме вышеобозначенных, к инновационным технологиям в сфере музыкального образования, исследователи также относят *модульное обучение*. Возникновение и распространение данного вида инноваций в образовании произошло в Англии и Америке во второй половине XX в. (60-е гг.). Его специфика состоит в том, что планирование и конструирование учебного материала происходит с большой долей самостоятельной работы обучающихся с широким применением разнообразных методических пособий (причем, именно в системе высшего образования).

Учебный материал выстраивается по определенным модулям, где каждый структурный компонент должен быть оснащен необходимым программным обеспечением, в том числе, связанным с компьютеризацией. При этом, подчеркивается гибкое комбинирование как традиционных методов и форм обучения, так и новаторских приемов, технологий и средств.

Полагаем, что элементы модульного обучения вполне могут быть реализованы и в системе художественного (музыкального) детского образования, поскольку самостоятельная работа, являющаяся необходимым и важнейшим компонентом процесса обучения, предполагает использование разнообразных методических пособий (в том числе, цифровых, а также игровых, связанных с цифровой средой), применение которых в условиях самостоятельной работы будет благоприятствовать не только закреплению и отработке материала, но и мотивировать школьников на дальнейшие занятия музыкой.

Логично предположить, что внедрение в образовательных процесс учреждений детского музыкального образования вышеобозначенных технологий предполагает не только возникновение неизбежных сложностей технологического плана, но и подготовкой специалистов, в компетенции которых будет находиться их эффективное решение.

Применяя инновационные, в том числе, информационно-коммуникационные технологии, преподаватели принимают на себя роль выразителей и распространителей целого ряда новаторских идей, в процессе реализации которых в образовательном пространстве создается яркая, неповторимая атмосфера, представляется возможность организовывать самые разнообразные мероприятия с участием как школьников, так и их родителей, что способствует более эффективному усвоению материала, а также, что уже отмечалось, создается положительная мотивация на обучение.

Таким образом, учитывая специфику процесса развития целостного восприятия нотного текста при обучении игре на фортепиано, подчеркнем, что доминирующей целью применения инновационных технологий является качественно организованный учебно-образовательный процесс, благоприятствующий полноценному развитию, саморазвитию, совершенствованию и обогащению личности школьников, особенно, если вышеуказанные технологии будут грамотно и корректно сочетаться с традиционными методами, средствами и формами обучения.

Предоставляя педагогу многообразные возможности, инновационные технологии

вносят принципиально новый, существенный элемент в образовательное пространство, превращая занятие в наглядное, увлекательное, запоминающееся действие, с новым использованием текстовой, звуковой, иллюстративной информации, всесторонне обогащая методические возможности уроков, выводя их на современный уровень.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барышева, Т.А. Психология развития креативности: теория, диагностика, технологии. Монография. – СПб.: Изд-во ВВМ, 2016. – 316 с.
2. Бурдина, Е.В. Развитие творческой одаренности младших школьников в классе фортепиано: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. – Краснодар, 2012. – 29 с.
3. Васильев, М.А. Педагогические условия творческой самореализации личности в дополнительном музыкальном образовании: автореф. дис. . канд. пед наук: 13.00.01. – Санкт- Петербург, 2010. – 24 с.
4. Галеев, Б.М. Историко-теоретический анализ концепций синестезии в мировой психологии // Вестник Российского гуманитарного научного фонда. 2005. № 1 (38). С. 159–168.
5. Горбунова, И.Б. Музыкально-компьютерные технологии и аудиовизуальный синтез: актуальное значение и перспективы развития // Теория и практика общественного развития. 2014. № 19. С. 162–168.
6. Горбунова, И.Б., Плотников, К.Ю., Музыкально-компьютерные технологии в образовании как инструмент реализации полимодальности музыкального восприятия // Музыкальное искусство и образование. 2020. Т.8. №1. С. 25–40.
7. Горбунова, И.Б., Тен, Э.С. Музыкально-компьютерные технологии на уроках музыки в общеобразовательных учреждениях // Общество: социология, психология, педагогика. 2016. № 12. С. 106–109.
8. Ерусева, О.В. Активизация познавательных способностей младших школьников в фортепианном классе: педагогический аспект: автореф. дис. . канд. пед. наук: 13.00.02. – М., 2011. – 28 с.
9. Ким, О.Г. Учебная деятельность в малых группах как фактор оптимизации уроков музыки в начальной школе: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. – М., 2013. – 29 с.
10. Морозова, Н.В. О развитии образного мышления школьников в процессе музыкального образования // Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование». 2017. № 4 (20). С. 28–44.
11. Селевко, Г. К. Современные образовательные технологии. М.: Народное образование, 1998. – 421 с.
12. Селевко, Г.К. Педагогические технологии на основе информационно-коммуникационных средств / Г.К. Селевко. – М.: НИИ школьных технологий, 2005 – 208 с.
13. Soft Mozart Store. Электронный ресурс: – URL: www.musiceducation2.org. (дата обращения 20.03.2024)

REFERENCES

1. Barysheva, T.A. Psihologija razvitija kreativnosti: teorija, diagnostika, tehnologii. Monografija. – SPb.: Izd-vo VVM, 2016. – 316 s.
2. Burdina, E.V. Razvitie tvorcheskoj odarennosti mladshih shkol'nikov v klasse fortepiano: avtoref. dis. ... kand. ped. nauk: 13.00.02. – Krasnodar, 2012. – 29 s.

3. Vasil'ev, M.A. Pedagogicheskie uslovija tvorcheskoj samorealizacii lichnosti v dopolnitel'nom muzykal'nom obrazovanii: avtoref. dis. . kand. ped nauk: 13.00.01. – Sankt- Peterburg, 2010. – 24 s.
4. Galeev, B.M. Istoriko-teoreticheskij analiz koncepcij sinestezii v mirovoj psihologii // Vestnik Rossijskogo gumanitarnogo nauchnogo fonda. 2005. № 1 (38). S. 159–168.
5. Gorbunova, I.B. Muzykal'no-komp'juternye tehnologii i audiovizual'nyj sintez: aktual'noe znachenie i perspektivy razvitija // Teorija i praktika obshhestvennogo razvitija. 2014. № 19. S. 162–168.
6. Gorbunova, I.B., Plotnikov, K.Ju., Muzykal'no-komp'juternye tehnologii v obrazovanii kak instrument realizacii polimodal'nosti muzykal'nogo vosprijatija // Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie. 2020.T.8.№1. S. 25–40.
7. Gorbunova, I.B., Ten, Je.S. Muzykal'no-komp'juternye tehnologii na urokah muzyki v obshheobrazovatel'nyh uchrezhdenijah // Obshhestvo: sociologija, psihologija, pedagogika. 2016. № 12. S. 106–109.
8. Eruseva, O.V. Aktivizacija poznavatel'nyh sposobnostej mladshih shkol'nikov v fortepiannom klasse: pedagogicheskij aspekt: avtoref. dis. . kand. ped. nauk: 13.00.02. – M., 2011. – 28 s.
9. Kim, O.G. Uchebnaja dejatel'nost' v malyh gruppah kak faktor optimizacii urokov muzyki v nachal'noj shkole: avtoref. dis. ... kand. ped. nauk: 13.00.02. – M., 2013. – 29 s.
10. Morozova, N.V. O razvitii obraznogo myshlenija shkol'nikov v processe muzykal'nogo obrazovanija // Vestnik kafedry JuNESKO «Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie». 2017. № 4 (20). S. 28–44.
11. Selevko, G. K. Sovremennye obrazovatel'nye tehnologii. M.: Narodnoe obrazovanie, 1998. – 421 s.
12. Selevko, G.K. Pedagogicheskie tehnologii na osnove informacionno-kommunikacionnyh sredstv / G.K. Selevko. – M.: NII shkol'nyh tehnologij, 2005 – 208 s.
13. Soft Mozart Store. Jelektronnyj resurs: – URL: www.musiceducation2.org. (data obrashhenija 20.03.2024)

Глушаченков Кирилл Алексеевич

старший преподаватель

ФГБОУ ВО «Московский государственный технический университет
гражданской авиации»

Glushachenkov Kirill A.

Senior Lecturer

Moscow State Technical University of Civil Aviation

ПРОБЛЕМЫ ФОРМИРОВАНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ ЦЕННОСТЕЙ СТУДЕНТОВ В УСЛОВИЯХ ВУЗОВСКОГО ОБУЧЕНИЯ

В статье рассматривается проблематика формирования профессиональных ценностей и основных ее компонентов. Данная проблема крайне актуальна на сегодняшний день для вузовского обучения и имеет свою специфику и требует собственного взгляда и путей для ее рассмотрения и изучения. Некоторые сложности ее формировании лежат в определении самой категории «ценность» представителями многих наук (философских, педагогических, психологических, социологических, исторических): Процесс осмысления зародился на заре появления первых научных школ и продолжается сегодня. Многие исследования сопряжены с проблематикой определения «Идеала» выступающая одной из основополагающей частей существования «ценностей»; Содержание идеала связано с жизненным и культурным опытом личности. Выделение специфики внутривузовского обучения является одной из актуальных задач в формировании профессиональных ценностей. Духовно-нравственный компонент является ключевой задачей в образовательных, воспитательных, научных сферах деятельности всех вузов в реализации образовательных программ. Существенным из них является четкое понимание и реализация сформулированных компетенций. На основе анализа реализуемых сегодня в вузах компетенций и диссертационных исследований предпринята попытка сформулировать профессиональные ценности в условиях вузовского обучения.

Ключевые слова: ценности, идеал, классификация ценностей, типологии профессиональных ценностей в вузе.

PROBLEMS OF FORMATION OF PROFESSIONAL VALUES OF STUDENTS IN THE CONDITIONS OF HIGHER EDUCATION

The article considers the problems of formation of professional values and its main components. This problem is extremely relevant today for higher education and has its own specifics and requires its own view and ways for its consideration and study. Some difficulties in its formation lie in the definition of the category "value" itself by representatives of many sciences (philosophical, pedagogical, psychological, sociological, historical). The process of comprehension originated at the dawn of the emergence of the first scientific schools and continues today. Many studies are associated with the problem of defining the "Ideal", which is one of the fundamental parts of the existence of "values". The content of the ideal is associated with the life and cultural experience of the individual. Highlighting the specifics of intra-university training is one of the urgent tasks in the formation of professional values. The spiritual and moral component is a key task in the educational, upbringing, scientific spheres of activity of all universities in the implementation of educational programs. A clear understanding and implementation of the formulated competencies is essential among them. Based on the analysis

of competencies and dissertation research currently implemented in universities, an attempt was made to formulate professional values in the context of university education.

Keywords: values, ideal, classification of values, typology of professional values in a university.

Исторический опыт развития человечества показывает, что каждому историческому периоду присущ огромный комплекс ценностных представлений и в ходе коренных преобразований помимо экономических, политических, социальных изменений серьезной корректировки подвергаются именно они. Не прошедшие серьезное горнило испытаний ценностные ориентации общество «отмечает», смену им принимаются кардинально другие. Этому свидетельствует отечественный опыт строительства общества XX и XXI века.

На основании проведенного нами комплексного анализа научно-педагогической литературы по вопросу профессиональных ориентаций (ценностей) позволять нам выделить некоторые важные проблемы их формирования.

Одной из первых можно выделить проблему современного определения сущности (феномена) понятия «ценность» в отечественном научном пространстве. По мнению отечественных ученых сложность в рассмотрении категории «ценности» представляется на первый взгляд в ее простоте и ясности. Но по мере изучения исследователям открывается все больше и больше малоизученных граней данная категория. Кроме того, авторы ряда научных изданий (С.Ф.Анисимов, М.М.Бахтин, Е.П.Белозерцев, В.С.Библер, Т.И.Власова, В.В.Гречаный, О.Г.Дробницкий, А.Г.Здравомыслов, М.В.Кларин, А.А.Корзинкин, Б.Т.Лихачев, С.И.Маслов, В.Н.Мясищев, Б.М.Неменский, Н.Д.Никандров, Т.И.Петракова, З.И.Равкин, С.Л.Рубинштейн, Л.В.Суров, В.П.Тугаринов, Г.Н.Филонов, В.А.Ядов и др.) сходятся во мнении, что отсутствие единого сущностного понимания категории «ценность» является важным фактором в его осмыслении[1].

На протяжении столетий предметом научных изысканий подавляющего большинства гуманитарных наук является феномен природы появления, существования и развития данной категории.

В XVIII века столетии в период бурного развития педагогической науки по мнению философов того времени «образование» (И.Г.Песталоцци, Гегель), «воспитание» (И.Г.Фитхе), «жизнь» (И.Кант) являлась важнейшей ценностью. Основными формами и критериями проявления ценностей являлись – «свобода», «достоинство», «деятельность». Философская мысль XIX (Р.Г.Лютце, Г.Риккерт, Г.Мюнстерберг и др.) века сосредоточилась на классификации, типологизации проявления ценностей человеческого бытия – личные, религиозные, мистические, логические, нравственные, социально-этические, жизненные, культурные и другие[1].

Так, например, Л.Н.Столович в своих исследованиях отрицает первичный характер появления ценностей: «они производны от соотношения мира человека, выражая то, что в мире, включая и то, что создал человек в процессе истории, значимо для человека»[2]. Волосков И.В. в своей монографии «Динамика ценностей студенчества в условиях трансформации российского общества» связывает появление ценностных отношений с зарождением индивидуальной приоритетов в античный период развития общества[3].

Свой вклад развитие понимание сущности природы ценности внесла и социологическая наука. Среди которых важное место занимает труды П. Сорокина, рассматривающего социальные аспекты появления «ценностей»[4]. В 90-х годах прошлого столетия труды Л.Н. Столовича «Красота. Добро. Истина» (1994), Г.П. Выжлецова «Аксиология культуры» (1996), М.С. Кагана «Философская теория ценности» (1997) стали своеобразным рубежом исследования аксиологического подхода к изучению «ценностей».

В них прослеживается три подхода в понимании сущности данной категории: объективный, субъективный, субъект-объективный[5].

Следующим пластом научных изысканий по изучению понятия ценности, где не до сих пор не утихают дискуссии, является вопрос о соотношении «идеала» и «ценности».

Отечественная наука едино во мнении что, образование является твоей благодатной почвой, на которой формируются закрепляются и изменяются идеалы и ценностные ориентиры. Тот набор компетенций, которые формируются входе обучение в высшем учебном заведении, позволяет человеку (личности) ориентироваться в социуме принимать самостоятельное решение пути своего развития самое главное определять свои ценностные ориентиры и идеалы. Мы будем реалистами и прекрасно осознаем, что степень готовности к реализации сформированных компетенции молодого человека после окончания учебного заведения разный. Существенное влияние на степень готовности канализация своего ценностного потенциала влияет окружающая нас сами действительность. Ш.А. Амонашвили обозначает смысл идеала предельно кратко – «Способствовать становлению, развитию, воспитанию Благородного Человека», что достигается в процессе ориентирования личности на лучшие ценности, обогащения ее высокими образцами культуры[6].

Многочисленные научные изыскания отечественных ученых (Каган М.С., Лэнгле А., Равкин З.И., Розов Н.С., Тугаринов В.П.) подтверждают мысль о том, что существует тесная взаимосвязь между ценностью личности и его мировоззрением. Ценностях отражается вектор отношения личности окружающую его действительность. Ценности зарождаются и формируются в сознании человека в процессе его воспитания и тесно увязываются с педагогической процессом в учебном заведении. Кроме того, отечественные ученые утверждают, что ценность — это не только ориентир, но и ответственность за принятые личностью решения в переломные, судьбоносные периоды своей жизни.

В педагогической науке не вызывает ни у кого сомнений утверждения о том, что ценности несут в себе, в том числе, и социальный отпечаток того времени, в которой они формируются. Существует огромная система классификаций по данному основанию (социальному) ценностных ориентаций, среди которых выделяется и профессиональные (групповые, корпоративные и другие). Среди значимых ценностей ученые выделяют базовые человеческие ценности: ценность жизни, сознания, деятельности, страдания, силы, свободы воли, целеустремленности и так называемые добродетели – «кардинальные добродетели», из которых, по Платону, вытекают все остальные (мужество, благоразумие, справедливость, мудрость)[6].

Изучение проблематики «ценностей» находятся в тесной взаимосвязи с пониманием сущности, содержания и эволюции такого понятия как «Идеал». В Толковом словаре живого великорусского языка Владимира Даля «Идеал» трактуется как «мысленный образец совершенства чего либо, в каком либо роде; первообраз, прообраз, началообраз; представитель; образец-мечта»[7]. Идеал есть «моральное высшее» (Ленин В.И.), «образ нравственно совершенной личности» (Дробницкий О.Г.)[8].

На платформе «Словари онлайн» можно обнаружить и другие подходы к толкованию «Идеала»: «идеальный образ, имеющий нормативный характер и определяющий способ и характер поведения, деятельности человека или социальной группы»(Новейший философский словарь); «предмет мечты, представляемый образцом совершенства» (Толково-фразеологический словарь Михельсона); «это эталон, мысленный образ совершенства, который понимается людьми как возможная конечная цель действий по созданию истинной» (Основы духовной культуры)[9].

Мы ставим своей целью показать весь спектр подходов к пониманию понятия «идеал». На основании проведенного нами анализа широкого круга теоретических посылов можем сформулировать общие черты между «идеалом» и «ценностями». Во-первых, они основываются на человеческом бытии. Во-вторых, они соотносятся с той конкретной исторической эпохой, в которой находится личность. В-третьих, многообразие идеалов и ценностей в одной личности имеют место быть. В-четвертых, содержание этих понятий напрямую зависит от уровня жизненного опыта и мировоззрения конкретного члена социума.

В своих исследованиях С.В.Тимофеева приходит в выводу, что идеал является той побуждающей силой развития и самовоспитания личности. Кроме того, он является своеобразным вектором устремления человека. «Святые истины – святыя имена» (Сухомлинский В.А.) помогают человеку устоять среди всех внешних (порой разрушительных) перемен[6].

В рамках рассматриваемой нами проблематики нельзя не остановиться на рассмотрении всего многообразия к пониманию сущности и содержание духовно-нравственного компонента будущего инженера в контексте его подготовки именно в вузовской среде. Сегодня на этапе коренных преобразований без современных инженерных решений крайне сложно достичь совершенство нашего общества. Доктор педагогических наук, профессор В.В.Афанасьев утверждает: «Инженерное мышление становится ключевым фактором успеха при работе с новыми технологиями, которые предъявляют новые вызовы для инженеров, часто сложные и требующие глубокого анализа, системного подхода и творческого мышления»[10].

Особое место в большом отряде инженеров занимают специалисты данной области в отечественной гражданской авиации. На торжественном вечере по случаю 100-летия гражданской авиации России В.В. Путин отметил: «...Отечественная гражданская авиация всегда служила символом технического прогресса, движения вперед. Её создание и бурное развитие послужило мощным стимулом для науки и техники, промышленного производства и системы образования»[11]. Отмечая особую роль отечественных инженеров, наш Президент подчеркнул: «...Мы по праву гордимся славной историей гражданской авиации, гражданского воздушного флота. Благодаря труду и таланту выдающихся конструкторов Антонова, Туполева, Ильюшина, Яковлева и многих других была создана широкая линейка отечественной авиационной техники, на которой были установлены многие мировые рекорды по скорости, дальности и продолжительности перелётов»[11].

В рамках нашего исследования мы сосредоточимся на выявлении общих из специфических ценностных черт инженерной деятельности в гражданской авиации.

В основу нашего подхода взят анализ компетенций (ФГОС) и выявление на их основании ценностных ориентаций ряда авиационно-инженерных специальностей, подготовка которых осуществляется в Московском государственном техническом университете гражданской авиации на современном этапе: 25.05.05 Эксплуатация воздушных судов и организация воздушного движения «Поддержание летной годности воздушных судов» (специалитет); 25.03.02 Техническая эксплуатация авиационных электросистем и пилотажно-навигационных комплексов (бакалавр); 25.03.01 Техническая эксплуатация летательных аппаратов и двигателей. Поддержание летной годности воздушных судов (бакалавр); 25.03.01 Техническая эксплуатация летательных аппаратов и двигателей. Обеспечение полетов воздушных судов авиационными горюче-смазочными материалами и специальными жидкостями (бакалавр); 09.03.01 Информатика и вычислительная техника Интеллектуальные системы обработки и анализа данных (бакалавр) и ряд диссертационных работ по инженерным специальностям.

К общим ценностям инженерной деятельности в гражданской авиационной отрасли целесообразно отнести.

Профессионализм - осуществление постоянного поиска научно обоснованных решений, даже если они сопряжены с какими-либо трудностями, для установления и защиты истины как основной цели познания.

Репутация. Дорожить престижем российского инженера

Сплоченность. Иметь готовность к творческому общению с представителями смежных профессий, направленная на получение научно-исследовательских результатов, повышение творческого потенциала инженерного коллектива.

Открытость и прозрачность. Строить свою деятельность на принципах информационной открытости. Соблюдение законодательства Российской Федерации в сфере доведения до научного сообщества своих результатов и широкого их внедрения в практику.

Уважение. Ценить созидательный труд своих коллег. Пресекать дискриминацию по половому, национальному, должностному, социальному, религиозному, политическому и другим признакам.

Организованность. Плановость и научно обоснованная последовательность своих действий и коллег с учетом целесообразности, творческого потенциала. В рамках своего исследования Ю.М.Ермошенко «Алгоритмы комплексной первичной обработки данных радиозондирования атмосферы при метеорологическом обеспечении полётов воздушных судов гражданской авиации» утверждает: «Наивысшим приоритетом в деятельности гражданской авиации является обеспечение безопасности полетов. Безопасность полетов в свою очередь зависит от множества факторов, важнейшими из которых являются метеоусловия полёта. По причине неблагоприятных метеоусловий происходит до 20% авиационных происшествий...Еще в 30 % авиационных происшествий неблагоприятные метеоусловия явились сопутствующей причиной их возникновения»[12].

Ответственность. Специфическая форма моральной зрелости личности инженера, выражающаяся выступить перед социумом с отчетом о своих научных, производственных достижениях и действиях. Моральное соизмерение своих профессиональных действий.

В научном исследовании А.А. Кулика «Методы повышения степени безопасности полета воздушного судна на основе оценки, прогнозирования и парирования угрозы авиационных происшествий с использованием интеллектуальных технологий» отмечается, что: «по данным статистики 73% авиационных происшествий приходится на человеческий фактор, 25% – на отказ техники, 2% – на внешние воздействующие факторы. Достаточно часто авиационные происшествия происходят под влиянием совокупности вышеперечисленных факторов. Повышение безопасности полета ВС является народно-хозяйственной проблемой, для решения которой требуется создание методов и средств оценки угроз появления и развития авиационного происшествия, а также способов их парирования»[13].

Добросовестность. Внутренне убеждение личности совершать свои действия не в ущерб интересам отдельных лиц и коллектива. В актуализации своего научного изыскания С.А.Туктаров «Развитие методов и алгоритмов глобально-локальной оптимизации и расчёта на прочность силовых авиационных конструкций»[14].

Эффективность. Отрицание консерватизм и застой в творческой деятельности. В диссертационной работе Н.И.Ковалев «Методы принятия конструкторско-технологических решений для повышения ресурса пластически деформированных в изготовлении элементов авиационных конструкций» подчеркивается: «Большое значение для решения задачи повышения эффективности эксплуатации авиационной техники имеет

обеспечение ресурса конструкций ЛА на стадии принятия конструкторско-технологических решений»[15].

Безопасность. Поиск и принятия научно обоснованных решений по снижению проблемных ситуаций с учетом всех ее социальных, экологических и иных последствий для общества.

Данная ценность хоть и занимает в нашем списке последнее место, но оно имеет первостепенное значение в деятельности авиационного инженера. В известной таблице потребностей Маслоу безопасность занимает ключевое место. Проведенный нами анализ диссертационных инженерно-технических исследований в авиационной отрасли позволяет нам поставить данную профессиональную ценность на первое место.

Так например, в диссертационной работе М.А. Плахотниковой «Разработка метода контроля авиационных масел по показателям термоокислительной стабильности» в актуальности темы отмечается: «Авиадвигатель – это «сердце» самолета. От надежной работы силовой установки и всех её систем зависят жизни пассажиров и экипажа, поэтому обеспечение надежной и безотказной работы является первостепенной задачей»[16]. В исследованиях Е.Ю.Печениной «Совершенствование процесса сборки рабочих колес с антивибрационными полками компрессоров авиационных ГТД» подчеркивается: Важным этапом производства и ремонта газотурбинных двигателей (ГТД) является их сборка. Технологические процессы сборки узлов ГТД оказывают существенное влияние на работоспособность, надёжность и другие эксплуатационные характеристики изделия»[17].

Можно резюмировать: формирование и развитие профессиональных ценностных ориентаций в условиях вузовского обучения на примере инженера в гражданской авиационной отрасли происходит под воздействием ряда объективных (экономических, социальных, управленческих и духовных факторов) и субъективных факторов. Ключевую роль в становлении этих ценностей отводится образовательному, воспитательному и научному потенциалу высшего учебного заведения.

ЛИТЕРАТУРА

едорова С.И. Проблема ценностного отношения в теории и практике в педагогической науке. [Электронный ресурс] // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. – 2014. – Режим доступа: HYPERLINK "https://cyberleninka.ru/article/n/problema-tsennostnogo-otnosheniya-v-teorii-i-praktike" (дата обращения: 12.08.2024)

едорова С.И. Специфика формирования ценностного отношения студентов к героическому прошлому России [Электронный ресурс] // Теория и практика общественного развития. – 2014. – Режим доступа: <https://www.researcher.ru/article/n/spetsifika-formirovaniya-tsennostnogo-otnosheniya-studentov-k-geroicheskomu-proshlomu-rossii> (дата обращения: 12.08.2024)

Блосков И.В. «Динамика ценностей студенчества в условиях трансформации Российского общества» [Электронный ресурс] – Монография. – КДУ. – 2006. – Режим доступа: <https://bookonlime.ru/reader/book/7074> (дата обращения: 02.08.2024)

Брокин П. Человек. Цивилизация. Общество. М.,1992.

Барченкло Л.Н., Березовская О.В. Понятие «ценность» в отечественной научной литературе: к постановке проблемы [Электронный ресурс] // iPoitech Journal – 2013. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/ponyatie-tsennost-v-otchetstvennoy-nauchnoy-literature-k-postanovke-problemy> (дата обращения: 12.08.2024)

Имофеева С.В. К вопросу взаимосвязи ценностей и идеала [Электронный ресурс] // <https://www.researcher.ru/article/n/k-voprosu-vzaimosvyazi-tsennostey-i-ideala> (дата обращения: 12.08.2024)

- Вестник КрасГАУ – 2009. – №5. – С.188-192 – Режим доступа: <https://elibrary.ru/item.asp?id=13075286> (дата обращения: 02.09.2024)
- аль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка [Электронный ресурс]– Режим доступа: <https://runivers.ru/bookreader/book10118/#page/8/mode/1up> (дата обращения: 02.09.2024).
- робницкий, О.Г. Понятие морали [Электронный ресурс]. – М.: Мысль. – 1985. – 235 с – Режим доступа: <https://knigogid.ru/books/1204491-ponyatie-morali/toread13075286> (дата обращения: 10.09.2024).
- ловари онлайн [Электронный ресурс]– Режим доступа: <https://slovaronline.com/search?s=%D0%98%D0%B4%D0%B5%D0%B0%D0%BB> (дата обращения: 02.09.2024).
- фанасьев В.В., Карпова А.И. Инженерное мышление - ключевой компонент становления профессиональной позиции студентов технического вуза [Электронный ресурс] // Журнал психолого-педагогических исследований – 2024. – №1(5). – С.20-25 – Режим доступа: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=67863495> (дата обращения: 02.09.2024)
- оржественный вечер по случаю 100-летия гражданской авиации России [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.kremlin.ru/events/president/news/70485> (дата обращения: 02.09.2024)
- рошенко Ю.М. Алгоритмы комплексной первичной обработки данных радиозондирования атмосферы при метеорологическом обеспечении полётов воздушных судов гражданской авиации [Электронный ресурс] Автореф.дисс...канд.техн наук. – Москва . – 2023. – Режим доступа: [https://vak.minobrnauki.gov.ru/az/server/php/filer_new.php?table=att_case&fld=autoref&key\[\]=100074462](https://vak.minobrnauki.gov.ru/az/server/php/filer_new.php?table=att_case&fld=autoref&key[]=100074462) (дата обращения: 12.09.2024)
- улик А. А. Методы повышения степени безопасности полета воздушного судна на основе оценки, прогнозирования и парирования угрозы авиационных происшествий с использованием интеллектуальных технологий [Электронный ресурс] Автореф.дисс...канд.техн наук. – Москва . – 2023. – Режим доступа: [https://vak.minobrnauki.gov.ru/az/server/php/filer_new.php?table=att_case&fld=autoref&key\[\]=100079908](https://vak.minobrnauki.gov.ru/az/server/php/filer_new.php?table=att_case&fld=autoref&key[]=100079908) (дата обращения: 02.09.2024).
- уктаров Сергей Александрович Развитие методов и алгоритмов глобально-локальной оптимизации и расчёта на прочность силовых авиационных конструкций [Электронный ресурс] Автореф.дисс...канд.техн наук. – Жуковский. – 2022. – Режим доступа: [https://vak.minobrnauki.gov.ru/az/server/php/filer_new.php?table=att_case&fld=autoref&key\[\]=100072955](https://vak.minobrnauki.gov.ru/az/server/php/filer_new.php?table=att_case&fld=autoref&key[]=100072955) (дата обращения: 10.09.2024).
- овалев Н. И. Методы принятия конструкторско-технологических решений для повышения ресурса пластически деформированных в изготовлении элементов авиационных конструкций [Электронный ресурс] Автореф.дисс...канд.техн наук. – Жуковский. – 2023. – Режим доступа: [https://vak.minobrnauki.gov.ru/az/server/php/filer_new.php?table=att_case&fld=autoref&key\[\]=100075295](https://vak.minobrnauki.gov.ru/az/server/php/filer_new.php?table=att_case&fld=autoref&key[]=100075295) (дата обращения: 12.09.2024).
- лахотникова М. А. Разработка метода контроля авиационных масел по показателям термоокислительной стабильности. [Электронный ресурс] Автореф.дисс...канд.техн наук. Красноярск.2024 – Режим доступа: [https://vak.minobrnauki.gov.ru/az/server/php/filer_new.php?table=att_case&fld=autoref&key\[\]=100079908](https://vak.minobrnauki.gov.ru/az/server/php/filer_new.php?table=att_case&fld=autoref&key[]=100079908) (дата обращения: 02.09.2024).
- еченина Е.Ю. Совершенствование процесса сборки рабочих колес с

антивибрационными полками компрессоров авиационных ГТД [Электронный ресурс] Автореф.дисс...канд.техн наук. Самара. 2023 – Режим доступа:

REFERENCES

1. Fedorova S.I. Problema cennostnogo otnosheniya v teorii i praktike v pedagogicheskoy nauke. [Jelektronnyj resurs] // Gumanitarnye, social'no-jekonomicheskie i obshhestvennye nauki. – 2014. – Rezhim dostupa: <https://cyberleninka.ru/article/n/problema-tsennostnogo-otnosheniya-v-teorii-i-praktike-v-pedagogicheskoy-nauke> (data obrashheniya: 12.08.2024).
2. Fedorova S.I. Specifika formirovaniya cennostnogo otnosheniya studentov k geroicheskomu proshlomu Rossii [Jelektronnyj resurs] //Teoriya i praktika obshhestvennogo razvitija. – 2014. – Rezhim dostupa: <https://cyberleninka.ru/article/n/spetsifika-formirovaniya-tsennostnogo-otnosheniya-studentov-k-geroicheskomu-proshlomu-rossii> (data obrashheniya: 12.08.2024)
3. Voloskov I.V. «Dinamika cennostej studenchestva v usloviyah transformacii rossijskogo obshhestva» [Jelektronnyj resurs] – Monografija. – KDU. – 2006. – Rezhim dostupa: <https://bookonlime.ru/reader/book/7074> (data obrashheniya: 02.08.2024)
4. Sorokin P. Chelovek. Civilizacija. Obshhestvo. M.,1992.
5. Harchenklo L.N., Berezovskaja O.V. Ponjatie «cennost'» v otechestvennoj nauchnoj literature: k postanovke problemy [Jelektronnyj resurs] // iPoiytech Journal – 2013. – Rezhim dostupa: <https://cyberleninka.ru/article/n/ponyatie-tsennost-v-otechestvennoy-nauchnoj-literature-k-postanovke-problemy> (data obrashheniya: 02.08.2024).
6. Timofeeva S.V. K voprosu vzaimosvjazi cennostej i ideala [Jelektronnyj resurs] // Vestnik KrasGAU – 2009. – №5. – S.188-192 – Rezhim dostupa: <https://elibrary.ru/item.asp?id=13075286> (data obrashheniya: 02.09.2024)
7. Dal' V.I. Tolkovyj slovar' zhivogo velikoruskogo jazyka [Jelektronnyj resurs]– Rezhim dostupa: <https://runivers.ru/bookreader/book10118/#page/8/mode/1up> (data obrashheniya: 02.09.2024).
8. Drobnickij, O.G. Ponjatie morali [Jelektronnyj resurs]. – M.: Mysl'. – 1985. – 235 s – Rezhim dostupa: <https://knigogid.ru/books/1204491-ponyatie-morali/toread13075286> (data obrashheniya: 10.09.2024).
9. Slovori onlajn [Jelektronnyj resurs]– Rezhim dostupa: <https://slovaronline.com/search?s=%D0%98%D0%B4%D0%B5%D0%B0%D0%BB> (data obrashheniya: 02.09.2024).
10. Afanas'ev V.V., Karpova A.I. Inzhenernoe myshlenie - kljuchevoj komponent stanovlenija professional'noj pozicii studentov tehničeskogo vuza [Jelektronnyj resurs] // Zhurnal psihologo-pedagogičeskikh issledovanij – 2024. – №1(5). – S.20-25 – Rezhim dostupa: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=67863495> (data obrashheniya: 02.09.2024)
11. Torzhestvennyj večer po sluchaju 100-letija grazhdanskoj aviacii Rossii [Jelektronnyj resurs] – Rezhim dostupa: <http://www.kremlin.ru/events/president/news/70485> (data obrashheniya: 02.09.2024)
12. Ermoshenko Ju.M. Algoritmy kompleksnoj pervičnoj obrabotki dannyh radiozondirovaniya atmosfery pri meteorologičeskome obespečenii poljotov vozdušnyh sudov grazhdanskoj aviacii [Jelektronnyj resurs] Avtoref.diss...kand.tehn nauk. – Moskva . – 2023. – Rezhim dostupa: [https://vak.minobrnauki.gov.ru/az/server/php/filer_new.php?table=att_case&fld=avtoref&key\[\]=100074462](https://vak.minobrnauki.gov.ru/az/server/php/filer_new.php?table=att_case&fld=avtoref&key[]=100074462) (data obrashheniya: 12.09.2024)

13. Kulik A. A. Metody povyshenija stepeni bezopasnosti poleta vozdušnogo sudna na osnove ocenki, prognozirovanija i parirovanija ugrozy aviacionnyh proisshestvij s ispol'zovaniem intellektual'nyh tehnologij [Jelektronnyj resurs] Avtoref.diss...kand.tehn nauk. – Moskva . – 2023. – Rezhim dostupa: [https://vak.minobrnauki.gov.ru/az/server/php/filer_new.php?table=att_case&fld=autoref&key\[\]=100079908](https://vak.minobrnauki.gov.ru/az/server/php/filer_new.php?table=att_case&fld=autoref&key[]=100079908) (data obrashhenija: 02.09.2024).
14. Tuktarov Sergej Aleksandrovich Razvitie metodov i algoritmov global'no-lokal'noj optimizacii i raschjota na prochnost' silovyh aviacionnyh konstrukcij [Jelektronnyj resurs] Avtoref.diss...kand.tehn nauk. – Zhukovskij. – 2022. – Rezhim dostupa: [https://vak.minobrnauki.gov.ru/az/server/php/filer_new.php?table=att_case&fld=autoref&key\[\]=100072955](https://vak.minobrnauki.gov.ru/az/server/php/filer_new.php?table=att_case&fld=autoref&key[]=100072955) (data obrashhenija: 10.09.2024).
15. Kovalev N. I. Metody prinjatija konstruktorsko-tehnologicheskikh reshenij dlja povyshenija resursa plasticheski deformirovannyh v izgotovlenii jelementov aviacionnyh konstrukcij [Jelektronnyj resurs] Avtoref.diss...kand.tehn nauk. – Zhukovskij. – 2023. – Rezhim dostupa: [https://vak.minobrnauki.gov.ru/az/server/php/filer_new.php?table=att_case&fld=autoref&key\[\]=100075295](https://vak.minobrnauki.gov.ru/az/server/php/filer_new.php?table=att_case&fld=autoref&key[]=100075295) (data obrashhenija: 12.09.2024).
16. Plahotnikova M. A. Razrabotka metoda kontrolja aviacionnyh masel po pokazateljam termookislitel'noj stabil'nosti. [Jelektronnyj resurs] Avtoref.diss...kand.tehn nauk. Krasnojarsk.2024 – Rezhim dostupa: [https://vak.minobrnauki.gov.ru/az/server/php/filer_new.php?table=att_case&fld=autoref&key\[\]=100079908](https://vak.minobrnauki.gov.ru/az/server/php/filer_new.php?table=att_case&fld=autoref&key[]=100079908) (data obrashhenija: 02.09.2024).
17. Pechenina E.Ju. Sovershenstvovanie processa sborki rabochih koles s antivibracionnymi polkami kompressorov aviacionnyh GTD [Jelektronnyj resurs] Avtoref.diss...kand.tehn nauk. Samara. 2023 – Rezhim dostupa: [https://vak.minobrnauki.gov.ru/az/server/php/filer_new.php?table=att_case&fld=autoref&key\[\]=100079908](https://vak.minobrnauki.gov.ru/az/server/php/filer_new.php?table=att_case&fld=autoref&key[]=100079908) (data obrashhenija: 02.09.2024).

Яо Юйхань

аспирант

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет

им. А. И. Герцена»

e-mail: 1440465792@qq.com

Yao Yuhan

graduate student

The Herzen State Pedagogical University

ОБСУЖДЕНИЕ ЭФФЕКТИВНЫХ МЕТОДОВ ОБУЧЕНИЯ ДЕТЕЙ В КИТАЕ И РОССИИ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО

Аннотация. Цель данной статьи – провести сравнительный анализ ключевых методов и методик обучения детей игре на фортепиано, применяемых в Китае и России. В работе рассматриваются исторические предпосылки становления фортепианной педагогики в обеих странах, выделяются национально-специфические особенности подходов к музыкальному образованию. Методология исследования включает изучение научной литературы, анализ учебных программ и педагогических практик в области фортепианного обучения, а также сравнение традиционных методов преподавания в Китае и России. Результаты проведенного анализа демонстрируют как общие тенденции в развитии фортепианной педагогики, так и существенные различия, обусловленные спецификой национальных школ. Выявлены ключевые методы и методики обучения детей игре на фортепиано, применяемые в Китае и России, определена их эффективность в контексте культурно-исторических особенностей каждой страны. Сделаны выводы о важности сохранения и преемственности традиционных подходов при внедрении инновационных технологий в области музыкального образования.

Ключевые слова: фортепианная педагогика, начальное образование, музыкальное образование, обучение игре на фортепиано, фортепианное исполнительство.

DISCUSSION OF EFFECTIVE METHODS OF TEACHING CHILDREN IN CHINA AND RUSSIA TO PLAY THE PIANO

Abstract. The purpose of this article is to conduct a comparative analysis of the key methods and techniques of teaching children to play the piano used in China and Russia. The paper examines the historical background of the formation of piano pedagogy in both countries, highlighting the nationally specific features of approaches to music education. The research methodology includes the study of scientific literature, the analysis of curricula and pedagogical practices in the field of piano education, as well as the comparison of traditional teaching methods in China and Russia. Particular attention is paid to the role of cultural traditions and historical factors in the formation of music education systems. The results of the analysis demonstrate both general trends in the development of piano pedagogy and significant differences due to the specifics of national schools. The key methods and techniques of teaching children to play the piano used in China and Russia have been identified, and their effectiveness in the context of the cultural and historical features of each country has been determined. Conclusions are drawn about the importance of preserving and continuing traditional approaches while introducing innovative technologies in the field of music education.

Keywords: piano pedagogy, primary education, music education, piano playing, piano performance.

Обучение игре на фортепиано детей является важной частью музыкального образования в обеих странах. Рассмотрим, какие особенности и тенденции выявляют исследования в этой области.

Традиции и методики обучения фортепианной игре в России имеют глубокие исторические корни. Российская фортепианная школа известна своей академичностью, техническим совершенством и артистизмом исполнения. Многие российские исследователи, такие как Л.А. Баренбойм, Г.М. Цыпин, А.Д. Алексеев, изучали психолого-педагогические аспекты обучения детей игре на фортепиано. Они разработали методики развития музыкальных способностей, формирования исполнительских навыков и артистизма. Особое внимание уделяется в российских исследованиях индивидуальному подходу к обучению, учету возрастных и психологических особенностей ребенка, а также тесной связи обучения с музыкальным воспитанием в целом.

В Китае фортепианное образование детей активно развивается с середины XX века. Оно опирается как на традиции китайской музыкальной культуры, так и на заимствование европейских методик. Китайские исследователи, такие как Ч. Цзюньхуа, В. Юйюй, изучают специфику обучения детей игре на фортепиано с учетом культурных особенностей Китая. Большое внимание уделяется развитию музыкального слуха, памяти, чувства ритма. В Китае популярны групповые формы обучения игре на фортепиано, что позволяет оптимизировать учебный процесс. Также применяются инновационные методы, включающие использование информационных технологий.

В целом, исследования в России и Китае демонстрируют как общие тенденции в обучении детей игре на фортепиано (развитие музыкальных способностей, формирование исполнительских навыков), так и национально-культурные особенности, обусловленные традициями и спецификой музыкального образования в каждой стране.

Говоря о развитии фортепианной педагогики в Китае и России следует сказать, что становление фортепианной педагогики в России началось значительно раньше, чем в Китае. Уже в XIX веке в России были учреждены консерватории в Москве и Санкт-Петербурге, которые заложили прочную академическую основу для подготовки пианистов. Развитие фортепианной педагогики в Китае пришлось на более поздний период – XX век. Китайские педагоги активно изучали и заимствовали зарубежный, в том числе советский/российский, опыт, что обусловило значительное сходство моделей музыкального образования в двух странах. Вместе с тем, российские и китайские исполнители отражают в своей интерпретации мирового фортепианного репертуара национально-обусловленные эстетические взгляды, что свидетельствует о формировании самобытных традиций. Российская фортепианная педагогика опирается на более длительную историю становления, тесно связанную с западноевропейским опытом. В XIX веке русская музыка приобрела национальные черты и самобытность. Китайские и российские педагоги, при общности подходов, сталкиваются с определенными специфическими проблемами в фортепианной подготовке, что обусловлено историческими, культурными и образовательными особенностями каждой страны. В целом, анализ развития фортепианной педагогики в Китае и России демонстрирует как общие тенденции, так и национально-специфические черты, сформировавшиеся под влиянием различных исторических условий и культурных традиций.

Одним из ключевых методов, применяемых в китайской фортепианной педагогике, является метод Судзуки. Этот метод, разработанный японским скрипачом Синъити Судзуки, основан на принципе «воспитания талантов» с раннего возраста. Он предполагает обучение игре на инструменте с использованием слухового восприятия и имитации, а также активное вовлечение родителей в процесс обучения. Китайские

педагоги активно применяют этот метод, адаптируя его к национальным особенностям и традициям [11].

Другим широко используемым методом является метод Жака Далькроза. Он основан на идее о тесной связи между музыкой и движением, предполагая использование ритмических упражнений, импровизации и пластического интонирования. Китайские педагоги успешно интегрируют этот метод в свою практику, что позволяет развивать у учащихся чувство ритма, музыкальность и выразительность исполнения.

Кроме того, в китайской фортепианной педагогике активно применяется метод, разработанный немецким композитором Карлом Орфом. Этот метод предполагает использование простых музыкальных инструментов, ритмических упражнений и элементов театрализации, что способствует развитию творческих способностей учащихся и их эмоциональной отзывчивости на музыку.

Важно отметить, что китайские педагоги не ограничиваются применением только этих методов, а творчески сочетают их с традиционными подходами, основанными на многовековых культурных традициях Китая. Это позволяет создавать уникальные методики обучения, учитывающие национальную специфику и особенности восприятия музыки китайскими учащимися [8].

Таким образом, китайская фортепианная педагогика демонстрирует гибкий и творческий подход к обучению, сочетая передовые западные методики с глубокими национальными традициями и культурными особенностями. Это способствует формированию высокопрофессиональных пианистов, способных не только виртуозно исполнять мировой фортепианный репертуар, но и отражать в своем творчестве национальную самобытность.

Российская фортепианная педагогика опирается на богатые традиции, сформировавшиеся на протяжении нескольких столетий. Одним из ключевых методов, лежащих в основе отечественной школы, является метод Карла Черни. Этот выдающийся австрийский педагог и композитор разработал систему технических упражнений, направленных на развитие пианистического мастерства. Его «Школа беглости» и другие сборники этюдов и упражнений стали неотъемлемой частью репертуара начинающих пианистов в России.

Не менее значимым является метод А.Н. Есипова, который акцентировал внимание на формировании рациональной игровой техники. Его педагогические принципы, изложенные в работах «Основы рациональных приемов фортепианной техники» и «Методика обучения игре на фортепиано», легли в основу подготовки многих выдающихся российских пианистов.

Еще одним влиятельным методом, широко применяемым в российской фортепианной педагогике, является метод Г.Г. Нейгауза. Этот выдающийся педагог и пианист разработал целостный подход к обучению, уделяя особое внимание развитию музыкального мышления, художественной интерпретации и эмоциональной выразительности игры. Его работы «Об искусстве фортепианной игры» и «Воспоминания, размышления, дневники» стали классическими трудами в области фортепианной педагогики.

Помимо этих ключевых методов, российская школа фортепианного обучения опирается на традиции Московской и Ленинградской (Санкт-Петербургской) консерваторий, которые внесли значительный вклад в формирование национальной исполнительской и педагогической школы. Такие выдающиеся педагоги, как К.Н. Игумнов, А.Б. Гольденвейзер, С.Е. Фейнберг и многие другие, разработали собственные методические подходы, обогатившие отечественную фортепианную педагогику [7].

В целом, российская фортепианная педагогика характеризуется комплексным подходом к обучению, сочетающим развитие технических навыков, музыкального мышления и художественной интерпретации. Эта традиция, опирающаяся на богатое наследие выдающихся педагогов, продолжает оказывать влияние на современное фортепианное образование в России.

Анализируя роль традиционных методов обучения детей игре на фортепиано в России и Китае, следует отметить их ключевое значение в формировании национальных фортепианных школ.

В российской фортепианной педагогике традиционные методы базируются на глубоких академических основах, заложенных еще в XIX веке. Это, прежде всего, системный подход к развитию технических навыков, формированию музыкального мышления и художественной интерпретации. Большое внимание уделяется работе над звукоизвлечением, кантиленой, педализацией, что отражает специфику русской пианистической школы. Традиционно важную роль играет и индивидуальный подход к ученику, учет его психофизиологических особенностей. Все это способствует воспитанию высокопрофессиональных пианистов, способных к глубокому, содержательному исполнению разнообразного репертуара.

В китайской фортепианной педагогике традиционные методы также имеют определяющее значение, хотя и опираются на более поздний исторический опыт. Здесь прослеживается влияние как западноевропейских, так и советско-российских традиций. Особое внимание уделяется работе над техникой, развитием беглости и виртуозности. Вместе с тем, в процессе обучения отражается специфика китайской культуры, ориентация на достижение гармонии между человеком и природой. Это находит выражение в особом внимании к тембровой палитре, певучести звука, художественной выразительности.

Таким образом, традиционные методы обучения игре на фортепиано в России и Китае, несмотря на определенные различия, играют ключевую роль в формировании национальных исполнительских школ. Они обеспечивают преемственность и устойчивость педагогических традиций, способствуя воспитанию высокопрофессиональных пианистов, обладающих как техническим мастерством, так и художественной индивидуальностью.

Следует отметить также, что домашнее обучение играет ключевую роль в процессе освоения детьми игры на фортепиано в Китае. Как отмечают исследователи, в китайской системе музыкального образования значительное внимание уделяется индивидуальным занятиям под руководством родителей или частных педагогов в домашних условиях.

Согласно научным данным, домашнее фортепианное обучение в Китае зачастую начинается в весьма раннем возрасте, порой с 4-5 лет. Родители активно вовлечены в этот процесс, регулярно контролируя и направляя занятия ребенка. Такая практика способствует формированию высокой мотивации к обучению, развитию дисциплины и трудолюбия у юных пианистов. Кроме того, домашняя среда позволяет учитывать индивидуальные особенности ребенка, выстраивать занятия в соответствии с его темпом усвоения материала и личными музыкальными предпочтениями.

Вместе с тем, исследователи отмечают, что чрезмерная родительская вовлеченность и давление могут оказывать негативное влияние на психологическое состояние ребенка и его творческое самовыражение. Поэтому важно соблюдать баланс между домашним обучением и занятиями в музыкальной школе под руководством профессиональных педагогов. Такой комплексный подход способствует всестороннему развитию юных пианистов и позволяет им в полной мере реализовать свой творческий потенциал.

В ходе проведенного анализа развития фортепианной педагогики в Китае и России можно сделать следующие общие выводы.

Согласно исследованиям ведущих китайских музыковедов [2], ключевую роль в фортепианном обучении детей в Китае играют традиционные методы, основанные на конфуцианских ценностях и принципах. Важное место занимает домашнее обучение под руководством родителей или частных педагогов, что способствует формированию дисциплины, усидчивости и трудолюбия у учащихся [4]. Также широко применяются методики, ориентированные на развитие технических навыков, меморизацию и многократное повторение музыкального материала [4]. Кроме того, в Китае активно используются инновационные подходы, адаптирующие классические методы к современным образовательным реалиям [8].

Российская фортепианная педагогика, как отмечают исследователи, опирается на богатые академические традиции, сформировавшиеся еще в XIX веке. Ключевыми методами обучения детей игре на фортепиано в России являются: развитие музыкального мышления и художественно-образного восприятия [1], акцент на качественное звукоизвлечение и выразительность исполнения [3], а также применение комплексного подхода, сочетающего техническое совершенствование и работу над интерпретацией [5]. Российские педагоги также активно используют методики, направленные на развитие творческих способностей учащихся и их самостоятельности [9].

Таким образом, анализ эффективных методов обучения детей игре на фортепиано в Китае и России демонстрирует как общие тенденции, так и национально-специфические особенности, обусловленные историческими, культурными и образовательными традициями каждой страны.

ЛИТЕРАТУРА

- аренбойм Л.А. Музыкальное мышление пианиста / Л.А. Баренбойм. – Л.: Музыка, 1973. – 212 с.
- ан М. Музыкально-исполнительская деятельность игры на фортепиано в китайской и российской системах музыкального образования / М. Ван // Современное педагогическое образование. – 2021. – № 2. – С. 47-49.
- олубовская Н.И. О музыкальном исполнительстве / Н.И. Голубовская. – Л.: Музыка, 1985. – 143 с.
- нь С. Методы обучения игре на фортепиано китайских детей школьного возраста / С. Инь // Современное педагогическое образование. – 2023. – №12. – URL: [no-kitayskih-detey-shkolnogo-vozrasta](https://doi.org/10.26907/2542-0439.2023.12.09.09) (дата обращения: 09.09.2024).
- альцев С.М. О психологии музыкальной импровизации / С.М. Мальцев. – М.: Музыка, 1991. – 88 с.
- атвеева Л.В. Исторические и методологические предпосылки изучения китайскими студентами российской методики обучения игре на фортепиано / Л.В. Матвеева, Я. Чжу // Музыкальное и художественное образование в современном евразийском культурном пространстве: Международный сборник научных трудов. – Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет, 2019. – С. 10-15.
- авенко С.В. Достижения современной китайской системы музыкального образования / С.В. Савенко // Теория и практика образования в современном мире: материалы X Междунар. науч. конф., Чита, апрель 2018 г. – Чита: Молодой ученый, 2018. – С. 57-60.
- ой В. Методы развития технических навыков в фортепианном обучении китайских

учащихся. Музыкальное образование и воспитание / В. Сюй. – 2021. – Т. 15. № 1. – С. 23-31.

ыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано / Г.М. Цыпин. – М.: Просвещение, 1984. – 176 с.

ковлева 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.

н 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.

н Ф., Дай И. Реальное влияние русской фортепианной школы на китайское фортепианное музыкальное образование / Ф. Ян, И. Дай // Китайский художник. – 2020. – № 2. – 132 с.

REFERENCES

1. Barenboim L.A. Muzykal'noe myshlenie pianista / L.A. Barenboim. – L.: Muzyka, 1973. – 212 p.
2. Van M. Muzykal'no-iskolnitel'skaya deyatel'nost' igry na fortepiano v kitaiskoi i rossiiskoi sistemakh muzykal'nogo obrazovaniya / M. Van // Sovremennoe pedagogicheskoe obrazovanie. – 2021. – No. 2. – Pp. 47-49.
3. Golubovskaya N.I. O muzykal'nom iskolnitel'stve / N.I. Golubovskaya. – L.: Muzyka, 1985. – 143 p.
4. In' S. Metody obucheniya igre na fortepiano kitaiskikh detei shkol'nogo vozrasta / S. In' // Sovremennoe pedagogicheskoe obrazovanie. – 2023. – No. 12. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/metody-obucheniya-igre-na-forte-piano-kitayskih-detey-shkolnogo-vozrasta> (data obrashcheniya: 09.09.2024).
5. Mal'tsev S.M. O psikhologii muzykal'noi improvizatsii / S.M. Mal'tsev. – M.: Muzyka, 1991. – 88 p.
6. Matveeva L.V. Istoricheskie i metodologicheskie predposylki izucheniya kitaiskimi studentami rossiiskoi metodiki obucheniya igre na fortepiano / L.V. Matveeva, Ya. Chzhu // Muzykal'noe i khudozhestvennoe obrazovanie v sovremennom evraziiskom kul'turnom prostranstve: Mezhdunarodnyi sbornik nauchnykh trudov. – Ekaterinburg: Ural'skii gosudarstvennyi pedagogicheskii universitet, 2019. – Pp. 64-72.
7. Savenko S.V. Dostizheniya sovremennoi kitaiskoi sistemy muzykal'nogo obrazovaniya / S.V. Savenko // Teoriya i praktika obrazovaniya v sovremennom mire: materialy Kh Mezhdunar. nauch. konf., Chita, aprel' 2018 g. – Chita: Molodoi uchenyi, 2018. – Pp. 57-60.
8. Syui V. Metody razvitiya tekhnicheskikh navykov v fortepiannom obuchenii kitaiskikh uchashchikhsya. Muzykal'noe obrazovanie i vospitanie / V. Syui. – 2021. – Т. 15. No. 1. – Pp. 23-31.
9. Tsypin G.M. Obuchenie igre na fortepiano / G.M. Tsypin. – M.: Prosveshchenie, 1984. – 176 p.
10. 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. – No. 3(59). – Pp. 233-241.

11. 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.
12. Yan F., Dai I. Real'noe vliyanie russkoi fortepiannoi shkoly na kitaiskoe fortepiannoe muzykal'noe obrazovanie / F. Yan, I. Dai // Kitaiskii khudozhnik. – 2020. – No. 2. – 132 p.

Ковалёв Александр Викторович

аспирант

УО «Гомельский государственный университет им. Франциска Скорины»

e-mail: Smychok777@mail.ru

Kovalev Alexander V.

Postgraduate

Gomel State University named after Francisk Skorina

ВЛИЯНИЕ ФИЗИЧЕСКОЙ НАГРУЗКИ И СПЕЦИАЛЬНЫХ УПРАЖНЕНИЙ НА АМПЛИТУДНО-ЧАСТОТНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ГОЛОСА

Аннотация. Тембр вокального исполнителя – одно из основных и наиболее сложных качеств в вокальном искусстве. Наряду с диапазоном, слуховыми данными, умением исполнителя в реализации данного качества и создаётся целостный образ певца.

Тембр – это врождённое физическое качество, которое, как и любое другое физическое качество, нуждается в развитии, если оно будет применяться в профессиональной деятельности. В статье рассмотрена проблематика современного вокального искусства на этапе подготовки молодых вокальных исполнителей и научный эксперимент, в котором рассматривается влияние физической нагрузки и специальных упражнений, построенных на основе принципов теории и методики физической культуры и спортивной подготовки, на параметры амплитудно-частотных характеристик голоса. Результаты эксперимента показали рациональность применения данного подхода и высокую эффективность.

Ключевые слова: тембр, развитие, эксперимент, упражнения, физические качества.

THE INFLUENCE OF PHYSICAL EXERTION AND SPECIAL EXERCISES ON THE AMPLITUDE-FREQUENCY CHARACTERISTICS OF THE VOICE

The timbre of a vocal performer is one of the main and most complex qualities in vocal art. Along with range, auditory perception, and the performer's ability to realize this quality, it creates a holistic image of the singer. Timbre is an innate physical quality that, like any other physical quality, needs development if it is to be applied in professional setting. The article discusses the issues of contemporary vocal art at the stage of training young vocal performers and a scientific experiment examining the influence of physical exertion and special exercises based on the principles of physical education theory and sports training on the parameters of voice amplitude-frequency characteristics. The results of the experiment demonstrated the rationality of applying this approach and its high effectiveness.

Keywords: timbre, development, experiment, exercises, physical qualities.

Тембр вокального исполнителя – одно из основных и наиболее сложных качеств в вокальном искусстве. Наряду с диапазоном, слуховыми данными, умением исполнителя в реализации данного качества и создаётся целостный образ певца.

Развитие цифровых технологий позволяет произвести частотную коррекцию и тоновую модуляцию, что часто допускает возможность игнорирования исполнительских дефектов на стадии звукозаписи. При этом возможность анализа и поиска высокоэффективных способов повышения качества вокальных навыков заменяется возможностями музыкального оборудования.

В последнее время появилось много современных методов изучения динамических и акустических характеристик голосообразования, которые открыли новые перспективы в этой области [1, с. 389].

При подготовке современного вокального исполнителя, исключая консервативное академическое и народное пение, основной упор делается на технику исполнения и полное отсутствие инструментария для влияния на амплитудно-частотные характеристики голоса. При этом для развития голоса, как правило, используются именно классические, академические упражнения со времён М. И. Глинки (1804–1857) [2], у которых совершенно иная цель и задача. Академическое и народное пение зародились задолго до появления электричества и основной задачей было обеспечить слышимость и читаемость голоса в больших помещениях и на больших пространствах. Часто это происходило за счёт компромиссного упрощения и сужения частотных характеристик тембра голоса в угоду повышению мощности.

В современном мире эстрадного искусства идёт более сбалансированный подход к голосообразованию и тембр голоса имеет наиважнейшее значение, но реализация классическими инструментами зачастую не даёт должного результата. Проблема заключается в том, что в процессе подготовки к вокальной деятельности, доходя до переходных нот, студентов либо продолжают распевать, обращаясь к головной резонанции, что в современных стилях считается неприемлемым, либо, чаще всего, в подготовительной части, урока распеваются до переходных нот, что существенно отражается на объёмах диапазона и, соответственно, на сложности исполняемых произведений, что отчётливо прослеживается в современных трендах и тенденциях.

Западные методики (EVT, CVT [3]), как и известные преподаватели (в частности Сет Риггс [4]), предлагают различные вокальные приёмы, одним из которых является бэлтинг. Бэлтинг – это высоко энергозатратный способ звукоизвлечения, используемый исполнителями высокого уровня, такими как Том Джонс, Дженифер Хадсон, Уитни Хьюстон, Селин Дион, Лара Фабиан, Адам Ламберт и многие другие. Сложностью для студентов и начинающих исполнителей, является то, что это исключительно коммерческие, закрытые проекты, в которых получить знания и практику возможно только за достаточно внушительную оплату. Основная проблема в том, что на данный момент мы имеем довольно ограниченный набор упражнений, которые не лишены недостатков и содержат в себе много рудиментарных и архаичных представлений о подготовке исполнителя высокого уровня. В этой связи перспективу петь бэлтингом рассматривают исключительно на основе врождённых данных, без учёта фактора возможной адаптации и развития. Поэтому, большинство исполнителей высокого уровня, с развитым верхним участком голосового диапазона, развиваются не при помощи применения современных методик, а благодаря личному поиску методом проб и ошибок, что приводит на этапе формирования к большому количеству травм и внушительному проценту профнепригодности. Так же это даёт невысокий процент появления выдающихся исполнителей и, ввиду малой конкуренции, вакантные места занимают достаточно посредственные певцы, что приводит к снижению общего уровня вокального мастерства в целом. При этом, из-за отсутствия объективных критериев оценки вокальных возможностей, основным инструментом продвижения и роста является реклама и маркетинг.

Использование специальных физических упражнений, при индивидуальном подходе к сегменту вокального исполнительства, может обеспечить значительный вклад в подготовку высококвалифицированного исполнителя. Это предполагает подбор и интегрирование специальных комплексов из арсенала физической культуры, которые

учитывают все стороны влияния на вокальный аппарат исполнителя и организм в целом [5, с. 350].

Развитие физических и вокальных качеств происходит в результате адаптационных изменений в организме [6, с. 58]. Следовательно, необходимо разработать программу использования физических упражнений, создающий стимул для мобилизации ресурсов и создания условий для включения механизмов срочной и долговременной адаптации.

Согласно принципу специфичности, тренировочная программа должна обеспечить нагрузку всех физиологических систем, которые имеют решающее значение для достижения оптимальных результатов в данной деятельности и будут способствовать достижению специфической адаптации [7, с. 15].

ЦЕЛИ И ЗАДАЧИ

Цель исследования определение влияния применения физической нагрузки и специальных физических упражнений на амплитудно-частотные характеристики и тембр исполнителя.

Задачей исследования явилась разработка тренировочной программы и поиск эффективных специальных упражнений, повышающих уровень физических качеств, оказывающих влияние на развитие вокальных возможностей и специальных физических качеств, включая тембр исполнителя.

МЕТОДЫ И ОРГАНИЗАЦИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ

Исследование проводилось на базе учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств». В качестве исследуемых выступали студенты данного университета. Основная часть студентов (контрольная группа) занимались по стандартной программе. В экспериментальную группу были включены студенты класса преподавателя Александра Ковалёва и добровольцы. Экспериментальная группа занималась повышением вокальных возможностей с применением средств физической культуры и специальных упражнений.

На протяжении нескольких лет, начиная с момента поступления, студенты циклично проходили специально разработанный тест. Исследование было комплексным и весь основной процесс фиксировался аудио и видео записью. Микрофоны позволяли конвертировать акустическую волну в электрические или емкостные колебания [8, с.62]. Данное обстоятельство позволило получить цифровую копию звучания голоса для последующего анализа и сопоставления полученных результатов при помощи инструментов современных цифровых технологий. Для анализа тембра или амплитудно-частотных характеристик, использовался метод быстрого преобразования Фурье из штатного программного обеспечения секвенсора Cubase 12. Преобразование Фурье (Fourier transformation) является инструментом спектрального анализа непериодических сигналов [9, с. 22]. Этот метод является наиболее достоверным, т.к. при преобразовании в график, файл изначально автоматически нормализуется до усреднённого RMS, что исключает погрешность частотного графика относительно разных динамических уровней исходного файла. Так же, был использован полнофункциональный анализатор спектра из плагина DMG Audio TrackMeter v1.1.0 в режиме 3D для визуализации и наглядности полученных данных.

Запись производилась на два конденсаторных микрофона. Один узконаправленный в режиме стандартного использования микрофона, а второй, широкополосный петличный, крепился на груди для дополнительного анализа работы грудного резонатора.

Каждая из групп студентов была поделена по голосам на мужские и женские подгруппы, т. к. их рабочий диапазон находится в разных участках диапазона. В то же время каждая подгруппа не делилась по типам голосов, так как анализировались ноты, доступные для большинства участников.

В виду ограниченного количества принимаемых студентов (8 бюджетных мест), эксперимент проводился в несколько этапов. Основное тело эксперимента составляют студенты 2021 и 2022 года поступления. При этом в экспериментальной группе использовались результаты предыдущих исследований. Дополнительно, для сопоставления полученных данных были протестированы некоторые студенты старших курсов, включая выпускной, для составления общей картины развития уровня вокальных возможностей. Первичный тест проводился либо во время вступительной компании, либо в первый месяц обучения, минимизируя влияние учебного процесса на полученный результат. Подбор тестовых упражнений учитывал возможную вариативность звукоизвлечения и включал в себя певческие позиции как близкие или глубокие, так и нейтральные в каждом звене. В виду того, что наши связки воспроизводят только гласные звуки – тестовые упражнения содержали исключительно гласные буквы, чтобы максимально исключить любые искажения участия дикционного аппарата. Для анализа тембра использовалось 2 упражнения на звуки А-Е-У и О-И-Ы. Параллельно измерялся интервал диапазона голоса, регистрировалась частота сердечных сокращений и была взята проба по методу Серкина. Аудиозапись происходила на частоте дискретизации 88,200 кГц в разрешении 24 бит.

Основной этап тестирования проходил с 01.09.2021 и сбор основного массива данных закончился 31.03.23. Каждая подгруппа проходила повторный тест в среднем после трёх семестров обучения. Все студенты занимались вокалом и постановкой голоса согласно официальному расписанию. Однако студенты экспериментальной группы, помимо основного домашнего задания, получали индивидуальные рекомендации по физической активности, направленной на развитие необходимых или отстающих физических качеств.

РЕЗУЛЬТАТЫ

Во время проведения первичного теста научного эксперимента были определены максимальные границы диапазона. Наибольший интерес, в первую очередь, вызывает именно верхний участок диапазона. Для анализа и чистоты полученных данных была выбрана одна нота, максимально близкая к краю диапазона для каждого участника подгруппы. Единичные случаи, когда студенты не справлялись с нагрузкой – в результатах не отражены. Далее, был проведён спектральный анализ каждого файла, на котором можно наблюдать расположение формант, их соотношение и наличие дополнительных пиков, отражающих сложные непериодические колебания, демонстрирующих наличие положительных колебаний, влияющих на тембральное наполнение. Форманты тембра выстраиваются в определённом порядке и имеет следующую последовательность: октава (Ч8), квинта (Ч5), кварта (Ч4) и далее. Это равно соотношениям 2:1, 3:2, 4:3, 5:4 относительно частоты в герцах (Гц) от основного тона. Помечаются форманты латинской буквой F и порядковым номером (F1 – F9), где F0 является основным тоном. Соотношение формант напрямую влияют на звуковой профиль тембра, но помимо основных формант есть ещё обертоны (так называемые призвуки), которые и делают каждый голос уникальным.

Самым сложным субъективно ощущаемым параметром является тембр. С определением этого термина возникают сложности, сопоставимые с определением

понятия «жизнь»: все понимают, что это такое, однако над научным определением наука бьется уже несколько столетий. [1, с. 73].

В качестве примера, на графиках (рисунок 1 и 2) приведены фрагменты первичного теста до начала эксперимента при сравнении двух теноровых голосов на ноте Фа первой октавы на звуки А-Е-У, записанных в петличный микрофон. Частота основного тона, согласно современному темперированному строю, составляет 349,2 Гц.

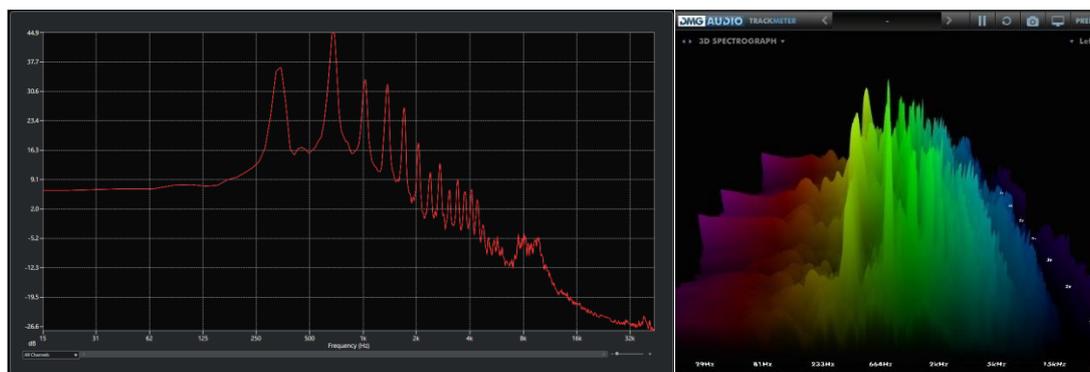


Рисунок 1 – Визуализация частот тембра участника контрольной группы до начала эксперимента

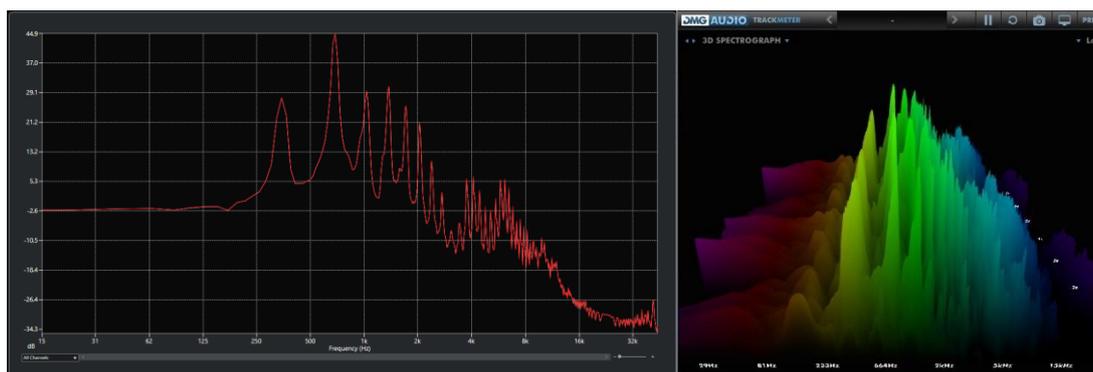


Рисунок 2 – Визуализация частот тембра участника экспериментальной группы до начала эксперимента

На графиках быстрого преобразования Фурье отчётливо видно, что до 2 кГц разницы практически нет, как и у большинства участников тестирования. У участника контрольной группы достаточно ровный график с подъёмом в районе 8 кГц, тогда как у участника экспериментальной группы провал в районе 3 кГц и подъём в районе от 4-х до 8 кГц. Для акустического анализа частотный диапазон, согласно событиям на графике, был разделён на следующие сегменты: 0 - 250 Гц, 250 Гц - 3,5 кГц, 3,5 кГц - 8 кГц, 8 кГц – 20кГц. При прослушивании диапазона частот 0-250 Гц ощутимой разницы не обнаружено. В диапазоне частот 250 Гц-3,5 кГц голос участника контрольной группы звучит более округло и мягко, тогда как у участника экспериментальной группы голос звучит резко и переближенно, с оттенками народного вокала. В диапазоне частот 3,5 кГц - 8 кГц картина схожая, но у участника контрольной группы отмечена повышенная высокочастотная составляющая (песочность), которая отражена на графике преобразования Фурье. В последнем сегменте 8 кГц – 20кГц прослеживаются аналогичные тенденции. При этом голос участника экспериментальной группы более читаем, но звучит очень резко.

В течение периода обучения, студенты экспериментальной группы применяли 3 вида физической активности:

1. Базовый – индивидуальные рекомендации, направленные на корректировку и развитие основных или отстающих качеств. К данной нагрузке относится бег, плавание, силовой тренинг, езда на велосипеде, прыжки на скакалке, стретчинг, закаливание и многое другое.
2. Вспомогательный – использование упражнений, по мере необходимости, во время пения. Сюда можно отнести прыжки, махи, повороты корпуса и головы, наклоны, пение в планке, гиперэкстензии, работа с утяжелителями, использование мышц антагонистов для борьбы с рефлексорными зажимами определённых групп мышц.
3. Основной – специальный комплекс вокальных упражнений, выполняемый в подготовительной части урока, фрагменты которого построены на основе дыхательных гимнастик, модифицированных под процесс фонации, на основе современных данных в области физической культуры и спортивной тренировки.

По окончании эксперимента было проведено повторное комплексное тестирование, включая анализ тембра и амплитудно-частотных характеристик голоса. На рисунках 3 и 4 приведены примеры записи повторного теста в головной микрофон, на котором установлена кардиоидная направленность для четкого разделения источников звука. Нота и пропеваемые звуки идентичны первичному тесту.

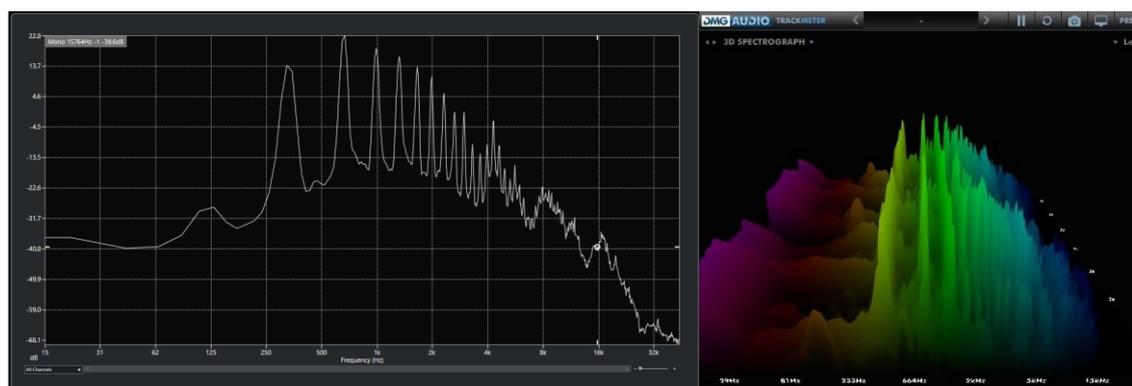


Рисунок 3 – Визуализация частот тембра участника контрольной группы по окончании эксперимента

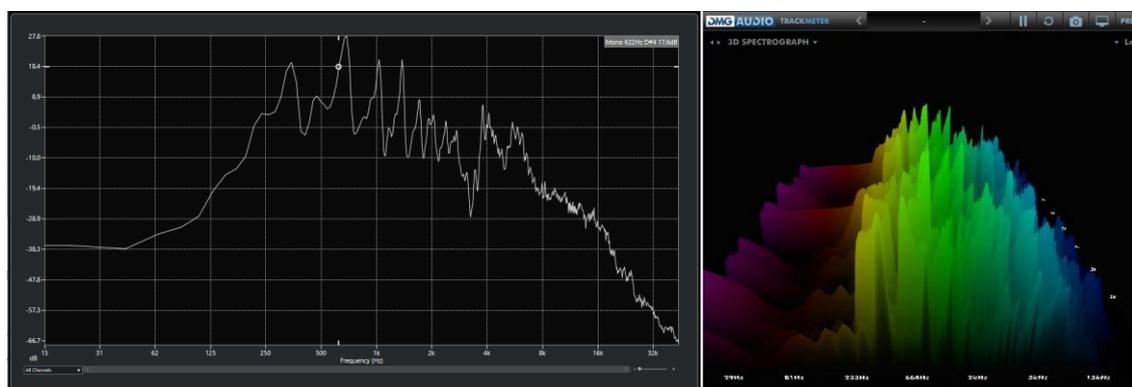


Рисунок 4 – Визуализация частот тембра участника экспериментальной группы по окончании экспериментаа

Несмотря на то, что в общем обе группы показали рост по анализу Estimated Pitch Middle, повторное тестирование свидетельствовало об ярком доминировании участников

экспериментальной группы по всему спектру частот. Помимо основных формант отчётливо выделялись дополнительные обертоны, что делает голос более насыщенным и плотным. В приведённом примере участника экспериментальной группы очень ярко был выражен диапазон частот с 4 до 8 кГц. 3D спектрограмма только подтверждает и наглядно подчёркивает преимущество участника экспериментальной группы. Акустически, участник контрольной группы в общем с трудом справился с пропеваемыми нотами и это отчётливо слышно, хотя «Фа» первой октавы не является пороговой или высокой для тенорового голоса. Голос участника экспериментальной группы звучит плотно, уверенно и, благодаря высокому уровню физической подготовки и развитию определённых физических качеств, имеет ощутимый запас в верхней части вокального диапазона.

Аналогичная тенденция была выявлена в групповых показателях и не является единичным случаем.

На данный момент времени обрабатывается основной массив данных, где будут определены взаимосвязь специальной работоспособности с кардиореспираторной системой, а также закономерности влияния методики на диапазон голоса и амплитудно-частотные характеристики, выраженные в процентном соотношении.

ВЫВОДЫ

Внедрение в процесс подготовки вокальных исполнителей физической нагрузки и специальных упражнений показало высокую эффективность и целесообразность. Посредством применения специальных физических нагрузок можно корректировать и развивать отстающие физические и функциональные возможности, позволяющие петь выше, дольше и сильнее. Применение локальных, индивидуально подобранных упражнений позволило бороться с основными вокальными дефектами. Использование специальных физических упражнений, построенных в первую очередь на основе дыхательных упражнений, существенно влияют на все основные параметры вокального исполнителя, включая тембр голоса, так как вся вокальная деятельность построена в первую очередь на выдохе.

Дыхательные упражнения – это не новое слово в вокальной деятельности, однако имеющиеся на данный момент инструментарий подходит исключительно для начинающих, но мало пригодны для исполнителя высокого уровня. Именно поэтому большинство педагогов отказываются от их использования, тем самым пренебрегая потенциалом воздействия на вокальный сегмент культуры [10, с. 246].

Укрепление экспираторных мышц и улучшение функций кардиореспираторной системы положительно сказывается на всех основных вокальных параметрах. Хочется подчеркнуть, что применение физической нагрузки и специальных физических упражнений повлияло не только на тембр и амплитудно-частотные характеристики голоса, но также на диапазон и другие характеристики вокальных возможностей. Косвенно участники экспериментальной группы получили укрепление здоровья и коррекцию морфологических параметров.

Данная работа направлена не на совершенствование техники исполнительства, а на развитие вокального аппарата и организма в целом, на основе чего и будет формироваться техника исполнения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алдошина И., Приттс Р. Музыкальная акустика. Учебник. - СПб.: Композитор Санкт-Петербург, 2006. – 720 с., ил.
2. Глинка М. И. Упражнения для усовершенствования голоса; методические к ним пояснения и вокализы - сольфеджио : (Для среднего голоса) / Общ. ред. И.К. Назаренко. - М. ; Л. : Музгиз, 1951. - 59 с.

3. Cathrine Sadolin Complete Vocal Technique © 2012 Cathrine Sadolin CVI Publications· Kulturvet • Hausergade 3, 5th floor· DK-1128 Copenhagen2012. – 273 с.
4. Сэт Риггз (Seth Riggs) Пойте как звезды. (+2CD). "Питер". 2007. – 120 с.
5. Ковалёв, А. В., Синергизм физической культуры и вокального искусства: новые горизонты взаимодействий / А. В. Ковалёв / Олимпийский спорт и спорт для всех : материалы XXV Междунар. науч. Конгр., Минск, 15-17 окт. 2020 г. : в 2 ч. / Белорус. Гос. ун-т физ. культуры ; редкол. : С. Б. Репкин (гл. ред.), Т.А. Морозевич-Шилюк (зам. гл. ред.) [и др.]. – Минск : БГУФК, 2020. – Ч. 1. – 347 с.
6. Холодов, Ж.К. Теория и методика физического воспитания и спорта: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. Заведений / Ж. К. Холодов, В.С. Кузнецов. - М.: Издательский центр «Академия», 2000. - 480 с.
7. Уилмор, Дж. Х. Физиология спорта и двигательной активности / Дж.Х. Уилмор, Д.Л. Костилл. – Киев: Олимпийская литература, 2001. – 459 с.
8. Бунькова А. Д., Мещеряков С. Н. Студийная звукозапись и основы звукорежиссуры: монография; ФГБОУ ВПО «Уральский государственный педагогический университет». – Екатеринбург, 2014. 174 с.
9. Сергиенко А. Б. Цифровая обработка сигналов: учеб. пособие. – 3-е изд. – СПб.: БХВ-Петербург, 2011. – 768с.: ил. – (Учебная литература для вузов)
10. Ковалев, А. В. Внедрение специализированных дыхательных упражнений в процесс подготовки вокального исполнителя / А. В. Ковалев // Проблемы и перспективы развития высшего образования в сфере культуры и искусств : Материалы научно-методической конференции профессорско-преподавательского состава учреждения образования, Минск, 03 февраля 2022 года. – Минск: Белорусский государственный университет культуры и искусств, 2023. – С. 244-248.

REFERENCES

1. Aldoshina I., Pritts R. Muzykal'naja akustika. Uchebnik. - SPb.: Kompozitor Sankt-Peterburg, 2006. – 720 p., il.
2. Glinka M. I. Uprazhnenija dlja usovershenstvovaniya golosa; metodicheskie k nim pojasnenija i vokalizy - sol'fedzhio : (Dlja srednego golosa) / Obshh. red. I.K. Nazarenko. - M. ; L. : Muzgiz, 1951. - 59 p.
3. Cathrine Sadolin Complete Vocal Technique © 2012 Cathrine Sadolin CVI Publications· Kulturvet • Hausergade 3, 5th floor· DK-1128 Copenhagen2012. – 273 p.
4. Sjet Riggz (Seth Riggs) Pojte kak zvezdy. (+2CD). "Piter". 2007. – 120 p.
5. Kovaljov, A. V., Sinergizm fizicheskoj kul'tury i vokal'nogo iskusstva: novye gorizonty vzaimodejstvij / A. V. Kovaljov / Olimpijskij sport i sport dlja vseh : materialy XXV Mezhdunar. nauch. Kongr., Minsk, 15-17 okt. 2020 g. : v 2 ch. / Belorus. Gos. un-t fiz. kul'tury ; redkol. : S. B. Repkin (gl. red.), T.A. Morozevich-Shiljuk (zam. gl. red.) [i dr.]. – Minsk : BGUFK, 2020. – Ch. 1. – 347 p.
6. Holodov, Zh.K. Teorija i metodika fizicheskogo vospitaniya i sporta: Ucheb. posobie dlja stud. vyssh. ucheb. Zavedenij / Zh. K. Holodov, B.C. Kuznecov. - M.: Izdatel'skij centr «Akademija», 2000. - 480 p.
7. Uilmor, Dzh. H. Fiziologija sporta i dviatel'noj aktivnosti / Dzh.H. Uilmor, D.L. Kostill. – Kiev: Olimpijskaja literatura, 2001. – 459 p.
8. Bun'kova A. D., Meshherjakov S. N. Studijnaja zvukozapis' i osnovy zvukorezhissury: monografija; FGBOU VPO «Ural'skij gosudarstvennyj pedagogicheskij universitet». – Ekaterinburg, 2014. 174 p.

9. Sergienko A. B. Cifrovaja obrabotka signalov: ucheb. posobie. – 3-e izd. – SPb.: BHV-Peterburg, 2011. – 768p.: il. – (Uchebnaja literatura dlja vuzov)
10. Kovalev, A. V. Vnedrenie specializirovannyh dyhatel'nyh uprazhnenij v process podgotovki vokal'nogo ispolnitelja / A. V. Kovalev // Problemy i perspektivy razvitija vysshego obrazovanija v sfere kul'tury i iskusstv : Materialy nauchno-metodicheskoj konferencii professorsko-prepodavatel'skogo sostava uchrezhdenija obrazovanija, Minsk, 03 fevralja 2022 goda. – Minsk: Belorusskij gosudarstvennyj universitet kul'tury i iskusstv, 2023. – Pp. 244-248.

Ван Мэнюнь

аспирант

Института музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университета
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

К ВОПРОСУ О СУЩНОСТИ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА ТРАДИЦИОННЫХ КИТАЙСКИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Опираясь на исследования китайских ученых, автор раскрывает педагогический потенциал традиционных музыкальных инструментов в развивающем, воспитательном, патриотическом аспектах, межпредметных связях при обучении на уроках музыки в современной общеобразовательной школе Китая. Выявлены проблемы освоения традиционных инструментов и предложены конкретные рекомендации по эффективному их внедрению в образовательную практику школ Китая.

Ключевые слова: традиционные музыкальные инструменты, педагогический потенциал, традиционная китайская культура, обучение игре на инструменте.

ON THE ISSUE OF THE ESSENCE OF THE PEDAGOGICAL POTENTIAL OF TRADITIONAL CHINESE MUSICAL INSTRUMENTS

Based on the research of Chinese scientists, the author reveals the pedagogical potential of traditional musical instruments in the developmental, educational, patriotic aspects, interdisciplinary connections when teaching music lessons in a modern secondary school in China. The problems of mastering traditional tools are identified and specific recommendations for their effective implementation in the educational practice of schools in China are proposed.

Keywords: traditional musical instruments, pedagogical potential, traditional Chinese culture, learning to play an instrument.

Китайская инструментальная культура насчитывает в общей сложности несколько тысяч лет своего развития. Музыкальные инструменты Древнего Китая представляют важное достояние традиционной культуры страны. Многие из них относятся к международным и / или общекитайским спискам нематериального культурного наследия. В наши дни в Китае доминирует западная инструментальная культура, в том числе, и в области школьного образования. Тем не менее, ряд школ предлагает учащимся для изучения те музыкальные инструменты, которые были распространены в китайском обществе с древних времён, ведь их использование в рамках образовательного процесса обладает значительным педагогическим потенциалом.

В настоящей статье рассматривается педагогический потенциал эрху и гучжэна как двух наиболее часто встречающихся музыкальных инструментов для изучения в рамках общеобразовательной (чаще всего начальной) школы.

Старинный смычковый инструмент эрху появился в Китае в период правления

династии Тан и был модифицирован из традиционных музыкальных инструментов монгольских и среднеазиатских народов. Гучжэн – исконно китайский щипковый музыкальный инструмент, представляющий корпус, на котором находится 21-25 струн. Оба инструмента широко используются в современном китайском школьном образовании в рамках обязательной программы и факультативных дисциплин. Они имеют значительный потенциал в таких сферах, как воспитание художественно-эстетического вкуса школьников, формирование их музыкальных способностей, а также познание культуры и любовь к родному краю.

Одной из важных задач музыкального образования является воспитание эстетического вкуса и способностей обучающихся. По мнению Сюй Цзе, улучшение этих качеств основано, во-первых, на регулярном прослушивании и исполнении качественной музыки, а, во-вторых, на знаниях [1, с. 43].

Прослушивание лучших образцов музыкального искусства возможно как в исполнении учителя музыки, так и в аудиозаписи. В последнем случае важно выбирать произведения высокого качества в исполнении лучших музыкантов Китая и мира, чтобы учащиеся общеобразовательных школ имели возможность слушать образцовую игру с самых ранних лет. Также рекомендуется организовывать музыкальные экскурсии с обязательным посещением школьниками концертов традиционных инструментов на городских площадках, устраивать подобные мероприятия в школе. Возможно приглашение профессиональных музыкантов в школьный класс с целью проведения мастер-классов, использование дистанционного формата.

Исполнение авторских и народных песен на эрху, гучжэне и других инструментов поможет закрепить полученные эстетические компетенции на практике.

Рекомендованные работы для прослушивания представлены в таблице 1. Представленные сочинения являются классическими для современной китайской культуры и обладают заметным потенциалом в области формирования художественно-эстетического вкуса у современных китайских школьников.

Таблица 1

Примерный репертуар для прослушивания сочинений с использованием традиционных китайских музыкальных инструментов на уроках музыки

Композиции для эрху	Отражение луны в двух родниках (китайская народная мелодия). Пение птиц в пустынных горах (композитор – Лю Тьеньхуа). Шум сосен на ветру (композитор – Хуа Еньцзюнь).
Композиции для гучжэна	Высокие горы и струящиеся воды (композитор точно неизвестен). Осенняя луна над ханьским дворцом (композитор – Лю Тьеньхуа).

Важно отметить, что для воспитания эстетического вкуса школьников также необходимы знания в области теории и истории традиционного китайского исполнительского искусства. Прежде всего учащиеся должны знать историю изучаемого инструмента. К примеру, если речь идёт о гучжэне, то это инструмент династии Цинь. Как отмечает Ван Тянь, гучжэнь зародился среди простого народа, в связи с чем его звучание считалось в древнекитайском обществе вульгарным и примитивным (в отличие от гуциня, щипкового струнного инструмента аристократического происхождения, звуки которого

воспринимались как изысканные и утончённые). Тем не менее, композиции гучжэна пользовались популярностью в аристократических домах и при императорском дворце [2,

История эрху насчитывает чуть более тысячи лет (точная дата изобретения инструмента и имя создателя точно неизвестны). Прародителями эрху являются другие инструменты, первые упоминания о которых появились уже более 4 тысяч лет назад.

Каждый традиционный китайский музыкальный инструмент имеет свою историю. Её изучение помогает лучше понять художественные характеристики инструмента и способствует формированию эстетического вкуса школьников.

Изучение традиционных музыкальных инструментов также позволяет учащимся лучше понять особенности традиционной китайской поэзии. Многие мелодии написаны в качестве аккомпанемента к стихам древнекитайских поэтов, таких как Ли Бо, Ду Фу и другие. Исполняя песни на классические стихотворения школьники легче выучивают наизусть их тексты; обсуждение текстов песен помогает узнать больше о реалиях жизни Древнего Китая как в бытовом плане, так и в контексте исторических событий. Как считает Чжан Ютун, тексты поэзии помогают и в изучении историзмов, культуронимов, архаизмов и фразеологических оборотов китайского языка, которые редко используются в настоящее время [3, с. 102].

Все это способствует не только повышению общекультурного кругозора учащихся, но также повышает их успеваемость по таким дисциплинам, как история, китайский язык и литература. Многие родители в Китае считают музыку неважной дисциплиной, которая отвлекает от подготовки к экзаменам с целью дальнейшего поступления в престижный вуз. Поэтому педагоги по гучжэну, эрху и другим инструментам должны показать собственным примером и терпеливыми объяснениями, что уроки исполнительского инструментального искусства не только не мешают, но прежде помогают в основной учёбе, давая школьникам новые знания, закрепляют имеющиеся.

Таблица 2 отражает роль гучжэна и эрху в изучении истории Китая, китайского языка, географии и китайской литературы.

Таблица 2

Роль традиционных китайских инструментов в процессе освоения учащимся образовательных дисциплин

Китайский язык	Многие стихотворения древнекитайских поэтов могут быть исполнены в сопровождении гучжэна. Если речь идет о текстах современных поэтов, то они также часто используют в своих работах высокий поэтический стиль и элементы устаревшего китайского языка. На занятиях школьники поют эти тексты, увеличивая собственный словарный запас за счёт историзмов и архаизмов, которые в них содержатся. Они также узнают большое количество фразеологизмов и крылатых выражений, а также названий растений и цветов, многие из которых обладают символической нагрузкой.
Китайская литература	Помимо собственно изучения текстов классических стихотворений (что уже само по себе может содействовать в изучении китайской литературы), школьники также могут больше узнавать деталей из биографии поэтов, которые являются авторами этих произведений.
История Китая	Преподаватель должен больше рассказывать учащимся об истории инструмента, а также о социально-культурном и историческом контексте создания некоторых сочинений,

	написанных для гучжэна. Рекомендуется концентрироваться на необычных случаях и эмоционально насыщенных фактах, чтобы сделать урок более интересным.
География	Важно рассказывать школьникам о местах, связанных с жизнью и творчеством композиторов и поэтов, а также с историей самого инструмента. Эти места учащиеся должны будут потом найти на карте Китая или мира.

Также возможно положительное влияние на изучение иностранных языков и математики. Это связано с тем, что уроки музыки учат различать звуковые интонации, способствуют развитию логического мышления школьников.

Педагогический потенциал китайских традиционных музыкальных инструментов проявляется также при решении задач *воспитания эмоционального интеллекта школьников, в процессе совершенствования техники исполнения.*

Воспитание эмоционального интеллекта актуально для учащихся, кто в будущем не планирует карьеру профессионального музыканта, а занимается музыкой в качестве хобби или в рамках обязательной дисциплины школьной программы. Virtuозность исполнения в этом случае является излишней, тогда как наиболее приоритетная задача состоит в том, чтобы дать школьникам возможность попробовать себя в инструментальном исполнении, а также раскрыть через музыку собственный творческий потенциал, полюбить качественное исполнительское искусство и воспитать эстетический вкус.

Это означает, что в процессе изучения эрху, гучжэна и других традиционных китайских музыкальных инструментов важно уделять больше внимания выражаемым эмоциям. В традиционной китайской культуре музыкальное искусство воспринималось, прежде всего, в контексте эстетического наслаждения, которое испытывал как исполнитель, так и его слушатели. Гучжэн и эрху являются эффективными средствами выражения эмоций через музыку. Как и китайская живопись, они позволяют передать очарование природы в различные времена года, тоску расставания, радость встречи, журчание воды, пение птиц и т. д. Педагог должен дать возможность учащимся прочувствовать эстетику музыки, а также рассказать об истории инструмента и некоторых композиций, которые для него написаны, - считает Фань Луяо [4, с. 110].

В процессе обучения важно также воспитание эмоций на примерах конкретных музыкальных произведений, для чего существуют определённые способы. С этой целью Дуань Янь предлагает, во-первых, организовать в классе дискуссию относительно того, что именно хочет передать композитор и как музыканту лучше добиться ожидаемого эффекта. Во-вторых, прослушать несколько интерпретаций одного и того же произведения, а затем сравнить и выбрать наиболее понравившуюся. Также педагогу необходимо мотивировать школьников на развитие собственного стиля исполнительской интерпретации, где они могли бы выразить свои чувства и проявить индивидуальность [5,

Не следует также забывать о *технической* составляющей исполнительского процесса. В частности, если говорить об эрху, то это уникальный музыкальный инструмент, тембр которого обладает определёнными сходствами с человеческим голосом. Овладение исполнительским тембром должно стать важной частью технического аспекта музыкального образования игры на эрху, ведь от правильного звучания тембра зависит адекватность восприятия музыкального произведения слушателем.

Тембр гучжэна требует от исполнителя умения взять правильную высоту звука, развитого музыкального слуха и других компетенций. Педагогу также необходимо учить школьников правильно держать смычок, наклонять инструмент в нужную сторону и

задействовать обе руки в исполнительском процессе. При этом, одна рука должна держать смычок, а другая – следить за положением корпуса музыкального инструмента [6, с. 38].

Сила воли и дисциплина – это также те качества, которые можно развить в процессе изучения эрху и гучжэна. Целенаправленные занятия музыкальным искусством могут быть интересными и увлекательными, однако, даже в этом случае они требуют полной концентрации внимания, упорной работы и ежедневных упражнений. Обучение школьников инструментальному исполнительству способствует раскрытию этих качеств, что с большой степенью вероятности им пригодится на протяжении последующей жизни.

Раскрывая уникальный педагогический потенциал эрху и гучжэна, отметим, что они могут воспитать у школьников *любовь к родной стране* и гордость за её культурные достижения, научить их традиционной китайской поэзии, а также продолжить музыкально-исполнительские традиции, передавая их будущим поколениям исполнителей и слушателей.

Познание культуры родного края, любовь к Китаю, к его древней истории, традиционной культуре и искусству также может сформироваться у учащихся под воздействием обучения игре на этнических инструментах в общеобразовательной школе. Одной из проблем многих китайцев является низкий уровень культурной уверенности: люди искренне верят в преимущество всего иностранного над китайским вне зависимости от того, соответствует это действительности или нет. Если школьники будут слушать и исполнять традиционную китайскую музыку, а также изучать историю создания мелодий и стихотворения древнекитайских поэтов, которые эти мелодии сопровождают, то они, при правильном педагогическом подходе сумеют лучше понять родную культуру и сформировать осознанную любовь к её достижениям [7, с. 25].

Помимо композиций, созданных в Древнем Китае, важно также отметить некоторые работы новейшего времени, написанные для традиционных инструментов и имеющие потенциал в области воспитания любви к родине. В частности, это произведения «Скульптуры души Снежной горы», «Моя Родина» и другие, созданные для эрху в середине XX века и посвящённые социалистической тематике [8, с. 45].

Таким образом, педагогический потенциал китайских традиционных музыкальных инструментов является важным фактором, способствующем качественной подготовке учащихся общеобразовательных школ Китая. Их изучение помогает развивать у школьников исполнительскую технику, формировать эмоциональный интеллект и воспитать художественно-эстетический вкус. Освоение в рамках школьной программы тренирует силу воли и дисциплину учащихся, помогает в воспитании любви к родному краю, позволяет лучше узнать историю Китая и выучить произведения традиционной китайской поэзии. Кроме этого, накопленные традиции передаются следующим поколениям. Обучение игре на традиционных китайских музыкальных инструментах в общей школе также является первой ступенью к карьере профессионального музыканта или музыкального педагога. Поэтому освоение традиционных китайских музыкальных инструментов рекомендуется в рамках обязательной или факультативной программы современной общеобразовательной школы Китая.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сюй Цзе. Исследование эстетического воспитания в классах гучжэн начальной школы. Интеграция поэзии и музыкального искусства в преподавании // Традиционные китайские музыкальные инструменты. – Сиань, 2023. – №8. – С. 42-45.
2. Ван Тянь. Потенциал гучжэн в области эстетического образования // China Ethnic Expo. – Чэнду, 2023. – №2. – С. 152-154.

3. Чжан Ютун. Стратегия интеграции классической поэзии и искусства в процесс музыкальных занятий в классе гучжэн // *Art View*. – Чунцин, 2024. – №8. – С. 101-103.
4. Фань Луяо. Краткая дискуссия об улучшении сценической выразительности в исполнительском искусстве эрху // *Пионовая беседа*. – Чэнду, 2021. – №22. – С. 109-111.
5. Дуань Янь. Исследование художественного-эстетического потенциала на занятиях по эрху // *Китайская традиционная культура*. – Ханьчжоу, 2022. – №56. – С. 100-102.
6. Чжан Чжао. Развитие исполнительского тембра и музыкального слуха во время игры на эрху // *Популярная литература и искусство*. – Шэньчжэнь, 2024. – №11. – С.
7. Цао Цзин. Эффективные методы обучения игре на гучжэн и исполнения песен на стихи древнекитайских поэтов для развития понимания музыки и эстетического воспитания // *Музыкальное образование КНР*. – Жичжао, 2022. – №9. – С. 23-29.
8. Лу Цзышуо. Изучение социалистических музыкальных произведений на занятиях эрху на примере песен «Скульптуры души Снежной горы» и «Моя Родина» // *Китайская музыка прошлого и настоящего*. – Харбин, 2024. – №8. – С. 46-48.

REFERENCES

1. Sjuj Cze. Issledovanie jesteticheskogo vospitanija v klassah guchzhjen nachal'noj shkoly. Integracija poezii i muzykal'nogo iskusstva v prepodavanii // *Tradicionnye kitajskie muzykal'nye instrumenty*. – Sian', 2023. – №8. – Pp. 42-45.
2. Van Tjan'. Potencial guchzhjen v oblasti jesteticheskogo obrazovanija // *China Ethnic Expo*. – Chjendu, 2023. – №2. – Pp. 152-154.
3. Chzhan Jutun. Strategija integracii klassicheskoj poezii i iskusstva v process muzykal'nyh zanjatij v klasse guchzhjen // *Art View*. – Chuncin, 2024. – №8. – Pp. 101-103.
4. Fan' Lujao. Kratkaja diskussija ob uluchshenii scenicheskoj vyrazitel'nosti v ispolnitel'skom iskusstve jerhu // *Pionovaja besedka*. – Chjendu, 2021. – №22. – Pp. 109-111.
5. Duan' Jan'. Issledovanie hudozhestvennogo-jesteticheskogo potenciala na zanjatijah po jerhu // *Kitajskaja tradicionnaja kul'tura*. – Han'chzhou, 2022. – №56. – Pp. 100-102.
6. Chzhan Chzhao. Razvitie ispolnitel'skogo tembra i muzykal'nogo sluha vo vremja igry na jerhu // *Populjarnaja literatura i iskusstvo*. – Shjen'chzhjen', 2024. – №11. – Pp. 37-39.
7. Cao Czin. Jeffektivnye metody obuchenija igre na guchzhjen i ispolnenija pesen na stihii drevnekitajskih pojetov dlja razvitija ponimaniya muzyki i jesteticheskogo vospitanija // *Muzykal'noe obrazovanie KNR*. – Zhichzhao, 2022. – №9. – Pp. 23-29.
8. Lu Czyshuo. Izuchenie socialisticheskikh muzykal'nyh proizvedenij na zanjatijah jerhu na primere pesen «Skul'ptury dushi Snezhnoj gory» i «Moja Rodina» // *Kitajskaja muzyka proshlogo i nastojashhego*. – Harbin, 2024. – №8. – Pp. 46-48.

Цзэн Сьюань

аспирант

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

e-mail: zsy2020@yandex.ru

Jiang Siyuan

Postgraduate student

The Herzen State Pedagogical University

РАЗВИТИЕ УЧЕБНЫХ СИСТЕМ КИТАЙСКОГО КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА И РУССКОГО БАЛЕТА: ОТ ИСТОРИЧЕСКИХ ОСНОВ К УНИКАЛЬНЫМ СТИЛЯМ

Аннотация. Разнообразие танцевальной истории включает множество форм и стилей, каждый из которых обладает своим происхождением, развитием и культурным значением. В статье проводится сравнительный анализ эволюции методик обучения китайскому классическому танцу и русскому классическому балету, которые считаются одними из самых уважаемых танцевальных традиций в мире. Исследование начинается с их исторических корней и прослеживает эволюцию этих методик через различные эпохи, социальные изменения и межкультурные взаимодействия. Китайский классический танец берёт своё начало от древних придворных представлений и народных сказаний, в то время как русский классический балет сформировался под влиянием европейского Возрождения и поддержки русской аристократии. Обе танцевальные формы возникли из уникальных культурных, исторических и философских предпосылок и развивались на протяжении веков, что привело к созданию сложных систем обучения и преподавания.

Ключевые слова: классический китайский танец, русская балетная школа, балет, методика обучения, классический балет.

THE DEVELOPMENT OF EDUCATIONAL SYSTEMS OF CHINESE CLASSICAL DANCE AND RUSSIAN BALLET: FROM HISTORICAL FOUNDATIONS TO UNIQUE STYLES

Abstract. The diversity of dance history includes many forms and styles, each of which has its own origin, development and cultural significance. The article provides a comparative analysis of the evolution of teaching methods of Chinese classical dance and Russian classical ballet, which are considered one of the most respected dance traditions in the world. The research begins with their historical roots and traces the evolution of these techniques through different eras, social changes and intercultural interactions. Russian Russian classical dance originates from ancient court performances and folk tales, while Russian classical ballet was shaped by the influence of the European Renaissance and the support of the Russian aristocracy. Both dance forms originated from unique cultural, historical and philosophical backgrounds and have evolved over the centuries, leading to the creation of complex learning and teaching systems.

Keywords: classical Chinese dance, Russian ballet school, ballet, teaching methods, classical ballet.

Введение

Исторические основы китайского классического танца и русского балета уходят корнями в глубокую культурную традицию своих стран. Китайский классический танец формировался под влиянием философских учений, таких как даосизм и конфуцианство, что отразилось на его выразительности и технике. Он основан на старинных церемониальных и дворцовых танцах, а также на народных танцевальных традициях, которые включают элементы боевых искусств и акробатики, что придаёт ему уникальность и силу.

Русский балет развивался в тесной связи с европейскими классическими традициями и культурными движениями эпохи Просвещения. Его основные принципы были заимствованы из французской и итальянской школ, но благодаря таким мастерам, как Мариус Петипа и Михаил Фокин, балет в России приобрёл свой неповторимый стиль [1]. Элементы народных танцев и музыкальная драматургия сочетаются в русском балете с утончённостью и строгостью классической формы, делая его зрелищным и технически сложным.

Современные учебные системы обоих танцевальных направлений разработали множество уникальных методик и тренировочных программ, направленных на развитие физических и художественных способностей танцоров. В Китае, например, Пекинская академия танца адаптировала традиционные методы с учётом современного подхода к обучению, сохраняя культурные корни и готовя танцоров к международной арене. В России, такие институты, как Академия русского балета имени А. Я. Вагановой, сохраняют строгие стандарты классического балета, внедряя инновационные элементы для поддержания высокого уровня конкурентоспособности своих выпускников на мировых сценах [2].

Несмотря на различия в стилях и техниках, обе системы уделяют большое внимание дисциплине, выразительности и синтезу телесной и духовной эlegantности. Китайский классический танец и русский балет выступают не только как формы высокой культуры и искусства, но и как инструменты для передачи ценностей и философских идей своих народов. Оба направления продемонстрировали невероятную способность к адаптации и инновациям, доказывая, что традиция и современность могут сосуществовать в гармонии, открывая новые горизонты мастерства и творчества.

Основная задача этого исследования — изучить сложные взаимоотношения между танцем и культурой, а также понять, как различные образовательные системы отражают дух общества, из которого они происходят. Анализируя взаимодействие танца и культурной идентичности, мы хотим осветить более широкое влияние искусства на формирование национального и этнического самосознания. Это исследование сосредоточено на том, как физический язык танца раскрывает духовные, эмоциональные и интеллектуальные аспекты, присутствующие в культуре народа. Благодаря этому сравнительному анализу мы стремимся улучшить наше понимание этих видов искусства и подчеркнуть универсальность и разнообразие танцевального языка, который находит отклик среди разных поколений и культур.

Китайский классический танец и русская система обучения классическому балету представляют собой два выдающихся явления в мире танцевального искусства, которые развивались по своим уникальным путям, но обладают множеством общих черт, таких как строгость обучения, эстетическая утончённость и культурная значимость [3].

Симбиоз китайского классического танца и русского балета

Китайский классический танец берёт своё начало в глубокой древности и тесно связан с богатой культурой и духовностью китайской цивилизации. Он черпает вдохновение из различных источников, включая традиционное оперное искусство,

народные танцы и боевые искусства. Характерными особенностями китайского классического танца являются выразительные жесты, плавные движения и глубокий символический смысл каждого элемента танца. Особое внимание уделяется точности исполнения и гармонии движений, что делает этот вид танца настоящим искусством.

Техника китайского классического танца включает в себя разнообразные элементы, такие как баланс, гибкость, сила и акробатические навыки. Танцоры часто проходят многолетнее обучение, начиная с самого детства, чтобы достичь высокого уровня мастерства. Обучение часто начинается с изучения базовых позиций и движений, которые постепенно усложняются по мере роста профессионализма ученика.

В отличие от китайского танца, русская система обучения классическому балету основывается на принципах и методах французского и итальянского балета, но со временем превратилась в самостоятельное направление. Русская школа балета известна своей строгой дисциплиной, акцентом на техническом совершенстве и высоком уровне исполнения. основоположницей этой системы стала Агриппина Ваганова, разработавшая методику обучения, основанную на глубоком знании анатомии и механики человеческого тела, что позволило создать уникальную технику, сочетающую силу и гибкость, выразительность и точность.

В русской балетной системе обучение начинается с детального изучения основных позиций и движений, таких как плие, батман и ронд де жамб. Затем ученики переходят к более сложным техникам, включая прыжки, вращения и сложные комбинации. Большое значение придаётся музыкальности и артистизму, что позволяет танцорам создавать настоящие волшебные образы на сцене [4].

Таким образом, китайский классический танец и русская система обучения классическому балету, несмотря на различия, подчёркивают важность традиций, художественного совершенства и глубокой преданности искусству танца. Оба направления оказывают значительное влияние на мировую культуру, способствуя взаимопониманию и обогащению различных танцевальных традиций.

Формирование системы китайского классического танца происходило в период активного культурного обмена и политических преобразований начала XX века. В это время Китай переживал глубокие трансформации, связанные с переходом от имперского правления к республике, гражданским конфликтом и становлением социалистического государства. В процессе поиска национальной идентичности, сочетающей современность и традиционные ценности, китайские культурные деятели обратились к внешним влияниям, способным дополнить и обогатить местную хореографию [5].

Русский классический балет стал образцом технического совершенства и структурированного подхода к обучению, что было особенно важно для китайских танцоров, стремящихся повысить своё мастерство. Интеграция китайских и русских балетных техник позволила создать уникальный гибрид, сочетающий строгую дисциплину, физическую точность и театральность русского балета с выразительностью и философией китайской эстетики.

Таким образом, взаимодействие китайского классического танца и русского классического балета стало примером динамического взаимодействия между культурным самоутверждением и международным обменом, демонстрируя, как танец может служить мостом между традициями, способствуя диалогу и взаимному обогащению между различными культурными идентичностями.

Особенности формирования систем обучения китайскому классическому танцу и русскому классическому балету

Танцевальный гобелен, сотканный из времени, отражает культурные, социальные и исторические особенности своего возникновения. Развитие китайского классического

танца и русского балета как художественных форм тесно связано с историей и традициями их народов. Изучение сравнительных изменений этих известных танцевальных направлений, позволяет говорить о том, что со временем они сформировали собственные уникальные методики обучения. Понимая их эволюцию в различных культурных условиях и периоды взаимного влияния, повлиявшие на их основы, а также дальнейшие этапы, на которых каждая из них утверждала свою национальную идентичность, мы можем лучше осмыслить сложные взаимосвязи между культурой, историей и искусством в мире танца [6].

Китайская классическая система обучения танцу и русская балетная школа имеют долгую историю развития, что делает их образцовыми с точки зрения танцевального стиля и культурных особенностей. Китайский классический танец основан на древних традициях и отражает классический дух китайской культуры. Русская балетная школа, основанная на принципах французского и итальянского балета, развивалась и достигла своего расцвета благодаря Агриппине Вагановой, разработавшей уникальную методику обучения, сочетающую силу, гибкость, выразительность и точность. Обе системы придают большое значение точности исполнения, гармонии движений и музыкальности.

Китайская классическая система обучения танцу и русская балетная школа имеют богатую историю, что делает их образцовыми с точки зрения танцевального стиля и культурных особенностей. Китайский классический танец основан на древних традициях и отражает классические черты китайской культуры [7]. Русская балетная школа, основанная на принципах французского и итальянского балета, развивалась и достигла своего расцвета благодаря Агриппине Вагановой, разработавшей уникальный метод обучения, сочетающий силу, гибкость, выразительность и точность. Обе системы придают большое значение точности исполнения, гармонии движений и музыкальности.

Достижения современного балетного искусства во многом связаны с русской балетной школой, которая вывела балетное искусство на новый уровень. Балет зародился в Италии эпохи Возрождения, расцвёл во Франции и развивался в России. Во времена Людовика XIV классический балет начал отделяться от других художественных категорий и выделяться как самостоятельная форма искусства со своими уникальными характеристиками. Он сочетает в себе простые художественные сюжеты, великолепные и сложные танцевальные шаги и формы исполнения, постепенно формируя уникальную систему движений, эстетический вкус и технические нормы.

Людовик XIV открыл Королевскую школу танца для подготовки профессиональных исполнителей. Франция стала мировым центром балета в первые годы своего существования. Балет «Жизель» заложил основу романтической школы французского балета. Чтобы повысить уровень преподавания и балетного искусства. С 1840-х годов иностранные танцоры часто посещали Россию, отец и дочь Мариони, Перо, Сен-Леон и другие, занимались постановкой и хореографией, обучали сущности французского балета, постепенно формируя новую школу — русскую танцевальную школу.

Почти через 40 лет после официального открытия Мариинского театра русские наконец обогнали своих французских мастеров и стали мировыми лидерами в балете. В начале XX века русский балет занял доминирующее положение, имея свой репертуар, стиль исполнения и систему обучения.

Система обучения китайскому классическому танцу представляет собой результат слияния классического эстетического сознания с современными научными методами обучения. После создания Нового Китая несколько поколений танцоров объединили и усовершенствовали сущность духа культуры китайского классического танца, а также

интегрировали традиционные элементы китайского искусства с научным подходом и элементами западного балетного искусства.

Система обучения китайскому классическому танцу начала развиваться после приезда советских специалистов в Пекинскую академию танца. В настоящее время существует множество школ и типов китайского классического танца, таких как классический танец с рифмой тела, классический танец Хань и Тан, классический танец Двэнь Хуан, танец Квэнь и другие [8].

Система обучения китайскому классическому танцу других школ имеет общие корни с системой школы ритма тела Пекинской академии танца, но также обладает своими особенностями и является наиболее полным, научным и влиятельным материалом по обучению классическому танцу. Таким образом, система обучения китайскому классическому танцу, относится к академической системе обучения, представленной школой ритма тела Пекинской академии танца.

Становление китайской системы обучения классическому танцу происходило при поддержке Советского Союза, который оказал помощь в подготовке специалистов для Пекинской академии танца. Благодаря обмену опытом и знаниям, танцевальная культура СССР повлияла на развитие танцевального образования в Китае.

В 1953 году Ольга Александрина Ирина, советский специалист и преподаватель Московской школы танца, приехала в Китай. Она изучила особенности китайского танца и представила китайскому сообществу идеи и методы преподавания танцев. Ирина подчеркнула необходимость решения проблемы нехватки профессиональных преподавателей в Пекинской академии танца и создания системы обучения учителей танцев для подготовки талантливых специалистов в области танцевального образования в Китае.

Со второй половины XIX века, в отличие от упадка балетного искусства в Западной Европе, русский классический балет пережил стремительный подъем. С одной стороны, появилось большое количество классических постановок; с другой стороны, мировое турне балета Дягилева стимулировало всемирное возрождение балетного искусства и сыграло решающую роль в мировой репутации русской балетной школы. Оно также сыграло чрезвычайно важную роль в современном развитии французской, английской и американской балетных школ. С XVIII века европейские балетмейстеры обучали русский танцевальный мир лучшему из трех великих школ балета: итальянской, французской и датской, и в конце XIX века постепенно возникла новая школа — русская школа балета. Это была система строгого обучения и простого исполнения, унаследовавшая мягкую элегантность французской школы, энтузиазм итальянской школы и сложную технику датской школы. Русская школа взяла пример с французской, датской и итальянской балетных школ, привнеся в них свой собственный стиль и постепенно сформировав полноценную и независимую систему обучения. В 1930-х годах публикация работ Вагановой «Основ классического танца» и Тарасова «Классический танец» ознаменовала созревание и стандартизацию русской системы обучения балету. Искусство русского балета всегда стремилось к балансу между полюсами физической грации и силы. Оно вывело искусство русского балета на мировую платформу обмена танцевальным искусством с его тонким обучением скульптуре тела и высоким техническим воздействием. Русская система обучения балету, которая извлекает пользу из мирового балетного искусства, в конечном итоге питается им и даже питает современное развитие мирового танцевального искусства, включая китайскую систему обучения классическому танцу.

Классическая балетная система обучения, основанная на методике Вагановой, и китайская классическая танцевальная система обучения, представленная Пекинской

академией танца, прошли через процесс национального самоопределения, сформировав уникальные стили и подходы. Эти системы обучения представляют собой важный элемент национальной идентичности и гордости. Эксперты в области танца фокусируются на профессиональной оценке и анализе эффективности этих систем обучения, однако именно национальная специфика, танцевальная культура и эстетические особенности определяют уникальность и самобытность этих систем.

Китайский классический танец, происходящий из китайской оперы, интегрирует принципы русского балета и танцевальной системы, включающей китайские боевые искусства и тайцзицюань. Основываясь на ритме тела, он быстро разработал профессиональную систему обучения танцам, сохраняя при этом ритм тела и внутренний ритм классического китайского танца, а также используя научные методы обучения для разработки учебных программ и комбинированных хореографических композиций классического балета. Одновременно он сохраняет ключевые аспекты техники движений классического китайского танца, такие как «контрритм», и учитывает физическое развитие учеников в процессе обучения, не забывая о национальных особенностях танцевального искусства и внутренней сущности классического китайского танца [8].

Система обучения балету в России, основанная на методике Вагановой, стала символом национальной идентичности, поскольку представляет собой синтез мудрости национального танцевального искусства и эффективный инструмент для изучения и распространения балетного мастерства в других странах. Система Вагановой характеризуется строгим контролем качества образования, начиная с отбора преподавателей и заканчивая оценкой учеников, что обеспечивает высокий художественный уровень работ. Кроме того, методика фокусируется на практической стороне балетного искусства, следуя принципам классического балета и используя опыт выдающихся мастеров.

Метод Вагановой применяется во всём мире двумя способами: во-первых, он наследуется в полном объёме, и исследования последующих поколений в области преподавания балета продолжают развиваться в рамках этого метода, унаследованного из одного источника. Во-вторых, метод Вагановой используется наряду с другими методиками преподавания балета, после чего происходит их синтез, развитие и адаптация к местным условиям.

Российская система обучения балету, как и китайская система обучения классическому танцу, основана на образовании, исполнительской и творческой практике предыдущих поколений артистов балета, которые впитывают исторический и культурный контекст своего искусства, а также опыт других этнических групп в области танцевального образования. Такой подход позволяет находить наиболее эффективные методы обучения и образовательные концепции для дальнейшего развития и сохранения национального танцевального наследия.

Заключение

Танец как форма искусства является не только проявлением творческой энергии человека, но и отражает социальные, исторические и культурные особенности места своего происхождения. Изучение истории развития китайского классического танца и российской системы обучения балету показывает влияние множества факторов на их формирование. От обширного исторического контекста, наполненного культурными традициями, до периодов заимствования внешних элементов, эти танцевальные традиции демонстрируют устойчивость, адаптивность и непрерывное развитие. Примечательно, что создание уникальных стилей, имеющих глубокие национальные корни, подчёркивает тесную связь между искусством и государством. Сравнительный анализ указывает на то, что, несмотря на различные источники танцевальных форм, процесс их эволюции,

адаптации и утверждения является общим для всего художественного мира. Это подчёркивает не только уникальность каждой танцевальной традиции, но и общую потребность людей передавать истории, выражать эмоции и запечатлеть исторические моменты через танец.

ЛИТЕРАТУРА

1. Красовская В.М. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. М.: Искусство, 2008. – 309 с.
2. Катыхева Д. Н. Формирование основ традиции русского балетного театра (историко-художественные аспекты) // Манускрипт. – 2019. – №8. – С. 184-188
3. Хисамутдинов, А.А. Русский балет в Китае: монография. Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 2015. URL: <https://evols.library.manoa.hawaii.edu/> (дата обращения: 29.09.2024)
4. Цзян Юйхао Китайский классический танец // StudNet. 2022. №4. С. 2858-286.
5. Чжан Личжэнь. Современная китайская опера (история и перспективы развития): автореф. дисс. ... к. иск. СПб., 2010. – 24 с.
6. Ян Чэньюй, Шпагина А.Ю. Влияние русского классического балета на становление китайской школы танца // Культура и цивилизация. 2023. Том 13. № 8А. С. 208-213. DOI: 10.34670/AR.2023.99.12.001
7. Красовская В.М. Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. М.: Искусство, 2008. – 309 с.
8. Сунь Лу. Китайская народная опера: к проблеме становления и развития жанра: автореф. дисс. ... к. иск. Ростов-наДону, 2016. – 30 с.

REFERENCES

1. Krasovskaja V.M. Russkij baletnyj teatr ot vzniknovenija do serediny XIX veka. M.: Iskusstvo, 2008. – 309 p.
2. Katysheva D. N. Formirovanie osnov tradicii russkogo baletnogo teatra (istoriko-hudozhestvennyye aspekty) // Manuskript. – 2019. – №8. – Pp. 184-188
3. Hisamutdinov, A.A. Russkij balet v Kitae: monografija. Vladivostok: Izd-vo Dal'nevost. un-ta, 2015. URL: <https://evols.library.manoa.hawaii.edu/> (data obrashhenija: 29.09.2024)
4. Czjan Jujhao Kitajskij klassicheskij tanec // StudNet. 2022. №4. Pp. 2858-286.
5. Chzhan Lichzhjen'. Sovremennaja kitajskaja opera (istorija i perspektivy razvitija): avtoref. diss. ... k. isk. SPb., 2010. – 24 p.
6. Jan Chjen'juj, Shpagina A.Ju. Vlijanie russkogo klassicheskogo baleta na stanovlenie kitajskoj shkoly tancja // Kul'tura i civilizacija. 2023. Tom 13. № 8А. Pp. 208-213. DOI: 10.34670/AR.2023.99.12.00
7. Krasovskaja V.M. Russkij baletnyj teatr ot vzniknovenija do serediny XIX veka. M.: Iskusstvo, 2008. – 309 p.
8. Sun' Lu. Kitajskaja narodnaja opera: k probleme stanovlenija i razvitija zhanra: avtoref. diss. ... k. isk. Rostov-naDonu, 2016. – 30 p.

Лю Хэсинь

аспирант департамента музыкального искусства
Института культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Хао Ляньцзе

аспирант департамента музыкального искусства
Института культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
Научный руководитель – доктор педагогических наук, профессор
Л. И. Уколова

Liu Hexin

Postgraduate student, Department of Musical Arts
Institute of Culture and Arts
Moscow City Pedagogical University

Hao Lianjie

Postgraduate student, Department of Musical Arts
Institute of Culture and Arts
Moscow City Pedagogical University
Scientific supervisor - Doctor of Pedagogical Sciences, Professor
L. I. Ukolova

ОСОБЕННОСТИ И ТРУДНОСТИ ПОДГОТОВКИ К КОНЦЕРТНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ВОКАЛИСТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ

В статье рассматриваются особенности и трудности, с которыми может столкнуться вокалист в процессе подготовки к выступлениям. Мы предложим некоторые советы и рекомендации по организации работы и преодолению этих трудностей.

Ключевые слова: концертная деятельность, вокалист-исполнитель, особенности подготовки, эстрадный вокал.

FEATURES AND DIFFICULTIES OF PREPARATION FOR CONCERT ACTIVITIES OF A VOCALIST-PERFORMER

The article discusses the features and difficulties that a vocalist may encounter in the process of preparing for performances. We will offer some tips and recommendations on how to organize work and overcome these difficulties.

Keywords: concert activity, vocalist-performer, features of preparation, pop vocals.

Сегодня музыкальная эстрада играет особую роль среди различных видов музыкального искусства. Она является популярной формой развлечения и развлекательного искусства, которое охватывает широкий спектр жанров, стилей и исполнителей. Музыкальная эстрада предлагает разнообразные музыкальные жанры, от поп-музыки до рока, джаза, рэпа и танцевальной музыки, что делает ее доступной для широкой аудитории.

Эстрадная музыка также играет важную роль в культурной жизни общества, она может служить средством самовыражения, способствовать созданию общественного единства и поддержанию культурного наследия. Исследователи отмечают рост интереса к вокальной эстраде среди подрастающего поколения, что может быть связано с доступностью музыки, активным продвижением через различные медийные платформы и

возможностью для молодых исполнителей проявить себя на различных конкурсах и фестивалях. Также стоит отметить, что музыкальная эстрада часто олицетворяет собой модные тенденции и культурные движения, что может быть привлекательно для молодежи, которая стремится быть в тренде и выразить свою индивидуальность через музыку.

Выступления перед живой аудиторией позволяют исполнителю проявить свои музыкальные способности, эмоциональную отдачу и вовлечь зрителей в своё выступление. Концертная деятельность является важным этапом в карьере певца и помогает ему раскрыть свой творческий потенциал перед широкой аудиторией. Она помогает вокалисту-исполнителю укрепить свою позицию на музыкальной сцене, привлечь новых поклонников и укрепить отношения с уже существующей аудиторией. Для успешной концертной деятельности необходимо иметь хорошую подготовку, умение контролировать голос и выступать перед публикой.

Подготовка к концертной деятельности вокалиста-исполнителя – это сложный и трудоемкий процесс, который требует серьезной и систематической работы, многих усилий и времени. Исследователи и педагоги-практики выделяют различные группы подходов. Так, Куруленко Э.А. выделяет следующие направления [8]:

1. Общетеоретические основы обучения вокалистов-исполнителей, включая музыкальное и художественно-образное мышление, профильную подготовку, профессионально-личностное развитие и др.
2. Содержание профессиональной подготовки вокалистов-исполнителей, учитывающее эмоции и характер звучания, музыкально-образное мышление и наблюдение, целостность и психологию восприятия музыкальных произведений.
3. Педагогические средства профессиональной подготовки вокалистов через аспекты мастерства исполнителя, исследовательскую деятельность, художественное творчество, технологии развивающего обучения вокалиста, исполнительский стиль.
4. Психологическая готовность вокалистов к профессиональной деятельности, опираясь на специфику мышления исполнителей, интерпретацию музыкального произведения, взаимодействие с публикой, психологические особенности личности исполнителя и его музыкальные способности.

К основным элементам, которые необходимо учитывать при подготовке к концертной деятельности вокалиста-исполнителя, являющихся основой певческой деятельности, относятся:

1. Работа над постановкой голоса, дыханием, артикуляцией, дикцией.
2. Совершенствование техники пения, звукообразования, интонирования.
3. Подбор репертуара в соответствии с природой голоса исполнителя, художественным образом музыкального произведения.
4. Формирование навыков работы с микрофоном, использование вокальных эффектов и приемов.
5. Формирование сценической культуры и мастерства, сценического поведения исполнителя на сцене.
6. Формирование навыков преодоления сценического волнения, снятия психологических «зажимов».
7. Развитие творческих способностей, вокальной выразительности, креативности.

Певческий аппарат – голос, который состоит из трех элементов: гортани, дыхания и резонаторов, является объектом пристального внимания и совершенствования вокалиста [5].

На первом этапе подготовки важно постоянно заботиться о здоровье своего голоса, чтобы избежать проблем с ним в будущем. Это может включать в себя регулярные упражнения для голоса, правильное дыхание, правильное питание и регулярные занятия с педагогом. Особая роль отводится голосовой гимнастике, которой вокалист должен заниматься на регулярной основе, чтобы развивать и укреплять свой голос. Это могут быть упражнения на дыхание, массаж горла и губ и другие техники. При постановке голоса происходит развитие координации голоса и слуха, ровности звучания, распределение дыхания, улучшение артикуляции и дикции.

Совершенствование техники пения, звукообразования, интонирования включает в себя регулярные упражнения для развития диапазона голоса, контроля над дыханием, артикуляции и выразительности. Для эстрадно-джазового вокала характерна полуприкрытая манера пения, в отличие от академической и народной манеры исполнения. Также важно работать над тембром голоса, чтобы создавать уникальный звук, что позволит выделять исполнителя среди других вокалистов. Важную роль играет также развитие музыкального слуха и чувства ритма, что поможет исполнителю лучше взаимодействовать с музыкой или оркестром во время выступлений.

Важная роль в процессе занятий отводится техническим приемам интонирования, свойственным эстрадно-джазовой музыке, к которым относятся вибрато, бендинг, слайд, пение «блюзовых» нот и др., а также овладению украшениям (форшлаг, трель и пр.) и звукоизвлечению (субтон, расщепление, фальцет, флаттер, йодоль и пр.).

Особое внимание отводится организации дыхания, где ключевую роль играет «правило выдоха» при исполнении музыкального произведения, заключающееся в плавной подаче, без толчков или ослабления, а соответственно и вдох должен быть не глубоким и не резким, что естественным образом повлияет на формирование атаки звука. С дыханием тесно связаны артикуляция и дикция, для тренировки которых выполняют комплекс специальных упражнений, направленных на работу разных групп мышц: снятие зажимов губ и щек, сольмизирование и четкое выговаривание в быстром темпе скороговорок и слогов и др.

Кроме того, важно постоянно расширять свой репертуар и экспериментировать с разными стилями и жанрами музыки, чтобы быть более интересным для аудитории. Вокалист должен выбирать песни, которые подходят ему по стилю и тембру голоса, а также учитывать свои возможности и ограничения. Кроме того, необходимо учитывать вкусы аудитории и тренды в музыкальной индустрии. Бархатова И. Б. выделяет такие принципы выбора репертуара, как индивидуальные особенности и уникальность исполнителя, художественная ценность, стилевые возможности, доступность для исполнения [2].

При формировании сценической культуры исполнителя уделяется внимание образу и имиджу на сцене, сценическому воплощению, соответствию содержательному аспекту музыкального произведения и эмоциональной составляющей. Возможно использование игровых приемов и средств выразительности, применение театрального реквизита и декоративного грима, что оказывает существенное влияние на восприятие аудиторией.

Чтобы подготовка к выступлению прошла на высоком уровне и обеспечила качественное выступление, необходимо снизить степень сценического волнения. Этот этап тесно связан с индивидуальными психологическими особенностями исполнителя, особенностями его нервной системы, сильными и слабыми сторонами. Важно придерживаться режима подготовки, выучить и отработать весь материал, провести ролевою репетицию в костюме. Следующим шагом будет овладение методами психорегуляции, приемами самовнушения, техниками управления эмоциями. Если волнение перед или во время выступления носят постоянный характер, проявляющийся в

мышечных зажимах, дрожи в голосе, повышенном потоотделении и др., то необходимо выяснить причины, вызывающие данные волнения и определить меры по их устранению.

Подготовка к концертной деятельности вокалиста-исполнителя может быть сложной и требовательной. Вот несколько трудностей, с которыми может столкнуться вокалист:

1. Усталость голоса. Регулярные выступления могут привести к усталости голоса, что может негативно сказаться на качестве исполнения. Вокалист должен уметь правильно распределять нагрузку на голос и отдыхать после выступлений.
2. Стресс. Выступление перед большой аудиторией или на важном мероприятии может вызвать стресс у вокалиста. Это может повлиять на качество исполнения и требует дополнительных усилий для преодоления.
3. Технические проблемы. Непредвиденные технические проблемы со звуком или освещением могут повлиять на качество выступления и требуют быстрого реагирования со стороны вокалиста и команды.
4. Большой объем работы. Подготовка к выступлению требует много времени и усилий от вокалиста, включая репетиции, подбор репертуара, работу с аранжировками и т.д. Это может быть очень напряженным процессом и требует хорошей организации времени.
5. Необходимость постоянного развития. Вокалист должен постоянно развиваться и улучшать свой голос и исполнительские навыки, чтобы оставаться конкурентоспособным на рынке музыкальной индустрии.

Все эти трудности могут быть преодолены благодаря правильной подготовке и организации работы вокалиста, тренировки голоса. Вокалист должен работать над техникой пения, дыханием, выносливостью и контролем голоса. Для преодоления этих трудностей важно организовать свою работу и планировать все заранее. Необходимо также находить временные промежутки для отдыха и расслабления голосовых связок.

Формирование сценической исполнительской культуры певца — это многогранный процесс, включающий в себя как технические, так и художественные аспекты. Вот несколько ключевых компонентов, которые играют важную роль в этом процессе.

Прежде всего, это: Технические навыки, Музыкальная грамотность, Актерское мастерство, Техника сценического движения, Художественное осмысление музыкального произведения, Сценическая харизма, Профессиональная этика, Культурное понимание контекста.

Под техническими навыками мы понимаем вокальную технику, освоение дыхательной гимнастики, правильную постановку голоса, артикуляцию и интонацию.

Музыкальная грамотность, это - понимание нотной грамоты, умение читать партитуры и работать с различными музыкальными стилями.

Один из ключевых компонентов - Актерское мастерство, которое включает в себя эмоциональную выразительность при исполнении вокального произведения, умение передавать чувства и эмоции через вокализацию и мимику.

Освоение техникой сценического движения очень сложный, многогранный процесс, который также необходим певцу на сцене при работе с пространством сцены, умение пользоваться жестами и позами, чтобы создать целостный художественный образ.

Художественное осмысление – это умение солиста понимать и передавать замысел композитора и автора текста, а также владеть интерпретацией текста и создавать художественный образ (лирический, трагический, и т.д.) при этом имея свой

индивидуальный стиль, то есть имея собственный подход к исполнению, который, как известно, и отражает личность певца, его природные данные.

Умение певца на концертном исполнении устанавливать контакт с зрителями, вовлекать их в исполнение, уверенность в себе, умение преодоления страха перед публикой, коммуникация с аудиторией и свободная и артистичная работа с аудиторией – это и есть сценическая харизма.

Но владение профессиональной этикой – это очень существенный багаж самосовершенствования. Это и дисциплина, и ответственность, и регулярные репетиции, и соблюдение графика выступлений. То есть умение работать в команде, с музыкантами, с другими исполнителями украшает любого певца-солиста при сотрудничестве с коллегами.

Процесс формирования сценической исполнительской культуры требует времени, терпения и постоянной практики. Успешный певец должен быть не только отличным вокалистом, но и артистом, способным создать уникальное сценическое представление.

В заключение отметим, что подготовка к концертной деятельности вокалиста-исполнителя – кропотливый труд, требующий больших сил и времени. Многие исследователи и педагоги выделяют прямую зависимость качества подготовки исполнителя и успешного выступления. Важно правильно выбрать репертуар, системно работать над техникой пения и контролировать свое время, регулировать свои эмоции. Следуя этим советам, вокалист-исполнитель сможет успешно выступать на различных площадках и радовать свою аудиторию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Афанасьев В.В., Грибкова О.В., Кудринская И.В., Левина И.Д., Низамутдинова С.М., Потапов Д.А., Уколова Л.И. Развитие творческого потенциала будущего педагога-музыканта в социокультурной среде вуза: Монография. - М., 2022.
2. Бархатова И. Б. Постановка голоса эстрадного вокалиста: метод диагностики проблем. Издательство «Лань». 2023. — 64 с.
3. Грибкова О.В. Развитие профессиональных качеств будущих педагогов-музыкантов в исторической ретроспективе // Педагогика искусства. 2010. № 1. С. 124-127.
4. Грибкова О.В. Искусство как творческая константа в формировании профессиональной культуры педагога-музыканта / О. В. Грибкова // Искусствоведение. – 2022. – № 1. – С. 6-15. – EDN ММСТОМ.
5. Иванов А. П. Искусство пения: учебное пособие. Санкт-Петербург: Планета музыки, 2019. — 260 с.
6. Калимуллина О.А. Самоактуализация педагога-музыканта: понятие и сущность, содержание и условия реализации / О. А. Калимуллина, И. Д. Левина, С. М. Низамутдинова // Искусство и образование. – 2023. – № 5(145). – С. 193-201. – EDN LZEP LI.
7. Кудринская И.В. Методы организации учебно-воспитательной деятельности в работе с подростками / И. В. Кудринская, С. М. Низамутдинова // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2023. – № 6-2. – С. 279-285. – EDN DZZTJC.
8. Куруленко Э.А., Плаксина К.Г. Подготовка вокалистов-исполнителей: исторический аспект // Сентябрь 2018Современные исследования социальных проблем. 2018. № 9. С. 93-106

9. Низамутдинова С.М. Просветительская миссия интерпретаций шедевров музыкальной классики / С. М. Низамутдинова // Антропологическая дидактика и воспитание. – 2022. – Т. 5, № 6. – С. 124-130. – EDN UXURYN.
10. Поляков А.С. Методика преподавания эстрадного пения: экспресс-курс. Москва: Сogласие, 2015. — 248 с.
11. Уколова Л.И., Кудринская И.В. Методические и практические советы опытных педагогов по развитию вокальных навыков у молодёжи // Антропологическая дидактика и воспитание. 2022. №3. С.115-127.
12. Уколова Л.И. Педагогическое воздействие музыкальной среды как фактор творчества, духовного совершенствования, нравственных поисков, созданных представителями русской культуры / Л. И. Уколова // Педагогический научный журнал. – 2022. – № 3. – С. 20-28. – EDN RCFGK.

REFERENCES

1. Afanasyev V.V., Gribkova O.V., Kudrinskaya I.V., Levina I.D., Nizamutdinova S.M., Potapov D.A., Ukolova L.I. Development of the creative potential of the future teacher-musician in the socio-cultural environment of the university: Monograph. - M., 2022.
2. Barkhatova I.B. Voice training of a pop vocalist: a method for diagnosing problems. Publishing house "Lan". 2023. - 64 p.
3. Gribkova O.V. Development of professional qualities of future teachers-musicians in historical retrospect // Pedagogy of Art. 2010. No. 1. Pp. 124-127.
4. Gribkova O.V. Iskusstvo kak tvorcheskaja konstanta v formirovanii professional'noj kul'tury pedagoga-muzykanta / O. V. Gribkova // Iskusstvovedenie. – 2022. – № 1. – Pp. 6-15. – EDN MMCTOM.
5. Ivanov A. P. Iskusstvo penija: uchebnoe posobie. Sankt-Peterburg: Planeta muzyki, 2019. — 260 p.
6. Kalimullina O.A. Samoaktualizacija pedagoga-muzykanta: ponjatie i sushhnost', sodержanie i uslovija realizacii / O. A. Kalimullina, I. D. Levina, S. M. Nizamutdinova // Iskusstvo i obrazovanie. – 2023. – № 5(145). – Pp. 193-201. – EDN LZEPLI.
7. Kudrinskaja I.V. Metody organizacii uchebno-vospitatel'noj dejatel'nosti v rabote s podrostkami / I. V. Kudrinskaja, S. M. Nizamutdinova // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2023. – № 6-2. – Pp. 279-285. – EDN DZZTJC.
8. Kurulenko Je.A., Plaksina K.G. Podgotovka vokalistov-ispolnitelej: istoricheskij aspekt // Sentjabr' 2018Sovremennye issledovanija social'nyh problem. 2018. № 9. Pp. 93-106
9. Nizamutdinova S.M. Prosvetitel'skaja missija interpretacij shedevrov muzykal'noj klassiki / S. M. Nizamutdinova // Antropologicheskaja didaktika i vospitanie. – 2022. – Т. 5, № 6. – Pp. 124-130. – EDN UXURYN.
10. Poljakov A.S. Metodika prepodavanija jestradnogo penija: jekspress-kurs. Moskva: Soglasie, 2015. — 248 p.
11. Ukolova L.I., Kudrinskaja I.V. Metodicheskie i prakticheskie sovety opytnyh pedagogov po razvitiju vokal'nyh navykov u molodjozhi // Antropologicheskaja didaktika i vospitanie. 2022. №3. Pp.115-127.
12. Ukolova L.I. Pedagogicheskoe vozdejstvie muzykal'noj sredy kak faktor tvorchestva, duhovnogo sovershenstvovanija, нравstvennyh poiskov, sozdannyh predstaviteljami russkoj kul'tury / L. I. Ukolova // Pedagogicheskij nauchnyj zhurnal. – 2022. – № 3. – Pp. 20-28. – EDN RCFGK.

Чжан Янь

аспирант

Институт изящных искусств

ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»

e-mail: 911686589@qq.com

Zhang Yan

Postgraduate

Institute of Fine Arts

Moscow Pedagogical State University

ВОПРОС ИНТЕГРАЦИИ СОДЕРЖАТЕЛЬНЫХ КОМПОНЕНТОВ РЕГИОНАЛЬНЫХ НАРОДНО-ПЕВЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ В СИСТЕМУ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ УЧИТЕЛЕЙ МУЗЫКИ В КНР

Аннотация. Данное исследование сосредоточено на возможности и стратегиях интеграции традиционного содержания местных народных песен в профессиональную подготовку китайских музыкальных учителей. Путем глубокого изучения исторических корней местных народных песен Китая и их ценности в культуре и образовании, статья выявляет проблемы, с которыми сталкивается подготовка музыкальных учителей в выборе содержания и методах преподавания. Анализируя текущую систему подготовки музыкальных кадров, данное исследование предлагает принципы проектирования содержания подготовки с использованием местных народных песен и разрабатывает учебные ресурсы и методы, соответствующие этой концепции. Далее, через практическое исследование конкретных случаев, была оценена эффективность реализации курса и собраны отзывы, указав на возможности и ограничения в повышении квалификации преподавателей. Заключение данного исследования направлено на то, чтобы внести свой вклад в профессиональную подготовку музыкальных учителей, способствуя органическому сочетанию местных народных песен и современного образования, с целью подготовки музыкальных учителей с более высоким уровнем национальной культурной осведомленности.

Ключевые слова: подготовка музыкальных учителей, местные народные песни, культурная ценность, разработка учебных ресурсов.

THE ISSUE OF INTEGRATING THE CONTENT COMPONENTS OF REGIONAL FOLK-SINGING TRADITIONS INTO THE SYSTEM OF PROFESSIONAL TRAINING OF MUSIC TEACHERS IN THE PRC

Abstract. This study focuses on the possibilities and strategies for integrating local folk song traditions into the professional training of music teachers in China. By exploring the historical roots of local folk songs and their value in culture and education, this article reveals the challenges faced by music teacher training in terms of content selection and teaching methods. After analyzing the current music teacher training system, the study proposes design principles for incorporating local folk songs as training content and develops teaching resources and methods that align with this concept. Furthermore, through practical exploration of specific cases, the study evaluates the implementation effects of the curriculum and collects feedback, highlighting the potential and limitations in enhancing teacher competencies. The conclusion of this study aims to contribute to the professional training of music teachers, promoting the organic integration of local folk songs and modern education, with the goal of cultivating music teachers

who possess a stronger sense of national cultural literacy.

Keywords: music teacher training, local folk songs, cultural value, teaching resource development.

Местные народные песни Китая являются концентрированным выражением региональной культуры, охватывающим богатую историю, культуру и фольклорные ценности. Происхождение местных народных песен можно проследить до древнего аграрного общества, они часто сопровождали трудовые процессы, праздничные ритуалы и народные обычаи. В зависимости от региона местные народные песни приобрели разнообразные стили и особенности, например, северные народные песни, такие как песни Шэньбэй, известны своей грубой и мощной манерой, в то время как южные песни отличаются тонкостью и нежностью.

В количественном отношении, в Китае существует множество видов местных народных песен, каждая местность имеет свои уникальные мелодии и тексты. Например, в Сычуани есть «Чжушань цю», в Юньнани «Песни народа И», а в Хунане «Чу Нань сяо дяо» и так далее. Статистика показывает, что около 5000 видов местных народных песен были зафиксированы в литературе, среди которых несколько сотен песен имеют широкое распространение. Эти народные песни не только выражают жизненные чувства местных жителей, но и содержат богатые исторические рассказы и философские идеи.

В создании текстов местных народных песен обычно используются разговорный язык и местные диалекты, через яркие метафоры и образные описания передавая чувства народа и отражая все аспекты социальной жизни. В музыке часто используются простые и ритмичные мелодии, которые часто исполняются в формах «девяти тактов и пяти звуков» или «контрапунктической гармонии», что делает народные песни более доступными для исполнения. Кроме того, выбор инструментов для аккомпанемента также тесно связан с регионом; например, в северных районах часто используются эрху и дудка, в то время как на юге широко применяются суона и другие инструменты.

Функция местных народных песен заключается в содействии региональной идентичности, укреплении культурной уверенности и формировании важной части «нематериального культурного наследия». В структуре традиционной китайской культуры местные народные песни являются не только формой музыкального искусства, но и важным носителем передачи местных обычаев и культурной идентичности. В последние годы, благодаря систематическим исследованиям и охране местных народных песен, соответствующие органы провели множество мероприятий, таких как организация выставок местных народных песен и создание реестра нематериального культурного наследия, чтобы способствовать их передаче и развитию.

На образовательном уровне постепенно интегрировать местные народные песни в подготовку музыкальных педагогов, помогая обучающимся глубже понять художественные особенности и исторический контекст местных народных песен, развивая их способности к музыкальному анализу и исполнению. Путем введения курсов по оценке местных народных песен и практических мероприятий, повысить способность будущих музыкальных педагогов интегрировать местные народные песни в классе, чтобы способствовать применению местной культуры в современном образовании.

Местные народные песни играют важную роль в традиционной культуре Китая, их культурная ценность проявляется в следующих аспектах:

Во-первых, местные народные песни являются носителями местной культуры, содержащими богатую историческую информацию. Жизнь, верования, обычаи и социальные изменения простых людей передаются через эти песни. Например, многие народные песни отражают природную среду и культурные ландшафты определенного

региона, демонстрируя местные особенности, усиливая местную идентичность и культурную гордость.

Во-вторых, местные народные песни обладают сильной социальной функцией. Как форма коллективной культуры, народные песни часто исполняются на общественных мероприятиях и праздниках, способствуя эмоциональному обмену и взаимодействию между людьми. Особенно в сельских районах народные песни являются важным способом общения между жителями деревни, усиливая социальную сплоченность. Кроме того, мелодии и тексты местных народных песен на важных событиях, таких как свадьбы, жертвоприношения и урожай, часто отражают богатую народную культуру и верования, становясь важной частью социальных культурных традиций.

Более того, художественная ценность местных народных песен также не следует недооценивать. Они демонстрируют уникальный музыкальный стиль и эстетическую ценность в мелодии, ритме и текстах. Местные народные песни обычно передаются устно и формируют различные характерные стили через разных исполнителей, регионы и контексты, такие как эржунтай Шаньбэя и народные баллады на северо-востоке. Это разнообразие делает местные народные песни уникальными в китайской музыкальной системе и предоставляет богатый материал для музыкального творчества.

Еще одним важным аспектом является образовательное значение местных народных песен для молодежи. Изучая и исполняя местные народные песни, молодежь может глубже понять местную историю и культуру, что имеет решающее значение для формирования их идентичности и чувства культурной принадлежности. Кроме того, местные народные песни как форма традиционного искусства могут повысить музыкальную грамотность молодежи, развивая их способность к оценке и выражению народного искусства.

Местные народные песни также играют важную роль в языковом наследии. Тексты песен часто используют местные диалекты, наследуя языковую культуру предков, отражая образ жизни и мышления местных жителей. Использование диалектов не только усиливает близость народных песен, но и способствует защите и передаче диалектов, тем самым предотвращая утрату местной культуры.

Кроме того, способы распространения местных народных песен также претерпели значительные изменения с развитием новых медиа-технологий. Возникновение цифровых платформ расширило диапазон распространения народных песен, придавая традиционным народным песням новую жизнь. Независимо от того, через интернет-трансляции, короткие видео или музыкальные платформы, местные народные песни могут легко достичь более широкой аудитории, формируя новые тенденции культурного потребления и способствуя модернизации традиционной культуры.

Культурная ценность местных народных песен проявляется во всех аспектах передачи местной истории, социальной интеракции, художественного выражения, образовательного значения и защиты языка, что составляет их глубокую культурную основу и важную социальную функцию. В будущей практике профессиональной подготовки китайских музыкальных педагогов необходимо в полной мере учитывать и интегрировать элементы местных народных песен для повышения качества образования и содействия передаче и инновациям традиционной культуры.

Система подготовки китайских музыкальных педагогов основана на глубоком понимании потребностей музыкального образования и интеграции с местной культурой. Эта система включает в себя несколько уровней учебных целей, от базовых курсов музыкальной теории до специализированной практической подготовки, с целью повышения общей квалификации и преподавательских навыков учителей. Ключевыми целями являются повышение осведомленности учителей о местных народных песнях,

развитие навыков музыкального творчества и аранжировки, а также углубление культурного содержания в учебном процессе.

Текущая система подготовки осуществляется несколькими учреждениями и высшими учебными заведениями и делится на три уровня: национальный, провинциальный и местный. Национальная подготовка организует около 10 мероприятий в год, охватывающих различные регионы страны; Провинциальные и местные уровни проводят от 5 до 8 обучающих мероприятий в год, чтобы адаптироваться к культурным различиям в разных местах. Курсы подготовки для учителей насчитывают до 20 видов, охватывающих теоретические знания, методы обучения, музыкальные навыки и другие области, особенно исследование и практика местных народных песен, что стало одним из основных направлений подготовки в последние годы.

В процессе конкретной реализации применяется модульная модель подготовки, сочетающая теорию и практику. Теоретический модуль обычно длится 2 дня и охватывает историю, особенности местных народных песен и их применение в обучении; Практический модуль длится 3 дня и сосредоточен на исполнении, адаптации и аранжировке местных народных песен, участникам необходимо продемонстрировать свои навыки в ходе мероприятий. Количество участников на каждом курсе подготовки ограничено 30 человеками, чтобы обеспечить качественное взаимодействие.

Для точной оценки эффекта подготовки установлены несколько критериев оценки, включая демонстрацию обучения, обратную связь от участников, оценку практики обучения и т.д. Демонстрация обучения оценивается опытными экспертами в отрасли, критерии оценки включают глубину содержания обучения, интеграцию культурного воспитания и уровень участия участников. Обратная связь от участников использует комбинированный метод количественного и качественного анализа, анкета охватывает такие аспекты, как удовлетворенность курсом и повышение способности применения знаний.

На данный момент более 2000 музыкальных учителей приняли участие в различных обучающих программах этой системы, результаты опроса показывают, что 98% учителей считают содержание подготовки актуальным и способствующим эффективной поддержке реформы обучения в классе. Кроме того, через сотрудничество с местными художественными коллективами организуются регулярные мероприятия по созданию и исполнению местных народных песен, что позволяет учителям углубить понимание и применение местной культуры на практике, а также повысить уровень их преподавания.

В будущем развитии, для музыкальных учителей из разных регионов, система подготовки будет постоянно оптимизироваться, корректируя содержание и формы курсов, чтобы соответствовать разнообразию местных народных песен и новым требованиям в образовании. С помощью регулярного анализа данных и сбора обратной связи, система увеличит долю содержания местных особенностей, способствуя всестороннему повышению профессионального развития музыкальных учителей.

При обсуждении текущего состояния интеграции традиционного содержания местных народных песен в профессиональную подготовку китайских музыкальных учителей, мы провели сравнительный анализ нескольких существующих программ подготовки. На этой основе была составлена подробная таблица сравнения текущего состояния содержания профессиональной подготовки китайских музыкальных учителей, которая позволяет систематически оценивать и демонстрировать различия и связи между проектами по охвату содержания обучения традиционным народным песням, подготовке учебных ресурсов, кадровым потенциалом, а также уровнем удовлетворенности курсом и практическим применением. В измерении охвата максимальный показатель достиг 92%, что свидетельствует о том, что некоторые проекты уже высоко ценят и интегрируют

местные народные песни, анализ доли практического применения показывает максимальный показатель 75%, этот индикатор отражает степень и частоту применения учителями полученных знаний в реальном обучении.

Глубокий анализ различных показателей показывает, что, хотя охват содержания обучения традиционным народным песням в некоторых проектах довольно идеален, все же существует значительный разрыв, требующий нашего внимания. Например, охват содержания проекта 1 составляет всего 50%, что существенно ограничивает общий эффект подготовки. Подготовка учебных ресурсов, например, проект 3 с 9.5 баллами, демонстрирует его преимущества в богатстве и применимости учебных ресурсов, однако 5.4 балла проекта 6 указывает на недостатки в подготовке ресурсов. Что касается оценки кадрового потенциала, проект 8 получил 9.4 балла, что отражает сильный кадровый фон, однако в стандартном распределении мы также обнаружили, что кадровый потенциал варьируется.

Сравнительный анализ удовлетворенности курсом показал, что удовлетворенность проектом 4 85% подчеркивает высокую адаптивность его содержания курса и методов обучения. Что касается процента практического применения учителей, мы используем его для оценки эффективной трансформации содержания подготовки в практике и его устойчивого влияния; проект 8 и проект 3 соответственно имеют 75% и 70% лидерство, что явно демонстрирует тесную связь между содержанием подготовки и практическим применением.

В целом, хотя различные проекты показывают выдающиеся результаты в некоторых областях, нельзя отрицать, что в качестве и эффективности общего содержания профессиональной подготовки все еще существует значительное пространство и потенциал для улучшения. Методология данного исследования основана на сочетании количественного и качественного анализа, с помощью данных, углубляющих понимание текущего состояния содержания подготовки, а также на эмпирическом исследовании, которое детально сравнивает различные учебные программы, выявляя возможные пути и стратегии для улучшения.

Продолжение углубления этой исследовательской темы предоставит конкретные и ценные стратегии для лучшего внедрения содержания традиции местных народных песен в современную систему музыкального образования. Это не только может усилить профессионализм и практические навыки музыкальных учителей, но и является мощной поддержкой для передачи китайской традиционной культуры. Предпринимаемые усилия, как ожидается, вызовут широкий академический и социальный резонанс в области музыкального образования, способствуя повышению стандартов содержания профессиональной подготовки, максимальному использованию ресурсов образования народной песни и стимулированию инновационного потенциала учителей в практической деятельности.

Программа подготовк и	Процент охвата содержания обучения традиционны м народным песням (%)	Индекс подготовки учебных ресурсов (максимум 10 баллов)	Оценка кадрового потенциал а тренеров (максимум 10 баллов)	Удовлетворенност ь курсом (%)	Процент практическог о применения учителей (%)
Проект 1	75	8.2	7.5	82	65
Проект 2	68	7.0	8.3	79	60
Проект 3	85	9.5	9.0	88	70
Проект 4	80	8.8	8.6	85	68
Проект 5	63	6.7	7.2	76	55
Проект 6	50	5.4	6.5	71	50
Проект 7	58	7.5	7.8	74	58
Проект 8	92	9.8	9.4	90	75
Проект 9	70	7.9	8.0	80	62
Проект 10	78	8.0	7.7	83	65

Таблица 1. Сравнительная таблица состояния содержания профессиональной подготовки китайских музыкальных учителей

В профессиональной подготовке китайских музыкальных учителей в настоящее время существуют проблемы, такие как однородность содержания подготовки, недостаток инновационных методов и недостаточная культурная передача. Для решения этих проблем необходимо внедрение инновационных моделей подготовки. Можно рассмотреть возможность систематического включения содержания традиции местных народных песен в курсы подготовки, что не только обогатит учебные материалы, но и усилит понимание и осознание местной культуры у обучающихся. Способ интеграции местных народных песен в обучение может использовать стратегию “Модульная культура”, создавая независимый модуль местных народных песен и сочетая его с практическим обучением и практикой. Модуль должен включать в себя основные содержания, такие как исторический контекст местных народных песен, музыкальные особенности, техники исполнения и т.д. Рекомендуемое время обучения для каждого модуля составляет две недели, охватывающие теорию и практику не менее 32 часов.

В методах обучения рекомендуется использовать “Обучение на основе примеров”, анализируя репрезентативные местные народные песни и сочетая это с практическими выступлениями, чтобы учащиеся глубже понимали их культурное содержание и художественную ценность. Можно выбрать такие классические произведения, как «Цветок жасмина» и «Вышитый мешочек», организовать регулярные выездные экскурсии и концерты народной песни, чтобы повысить вовлеченность и мотивацию учащихся. Также рекомендуется создать цифровую базу данных местных народных песен, чтобы предоставить богатые учебные ресурсы для обучения. С помощью мультимедийных материалов и онлайн-платформ следует поощрять учащихся к самостоятельному обучению и обмену, усиливая интерактивность и эффективность знаний.

В области подготовки кадров, для повышения качества обучения, высшие учебные заведения должны сотрудничать с носителями местных народных песен и местными художественными коллективами, привлекая экспертов по народной песне с местными особенностями к разработке курсов и преподаванию. Это междисциплинарное сотрудничество позволяет учащимся непосредственно соприкоснуться с культурным “живым языком”, не ограничиваясь только книжными знаниями. В то же время, опираясь на цифровые технологии, разработать серию онлайн-семинаров и мастер-классов, чтобы музыканты из разных регионов могли делиться своим опытом и методами преподавания, способствуя реформе обучения на национальном уровне.

Для оценки эффективности обучения рекомендуется ввести “обратную связь, ведущуюся учащимися”, чтобы после завершения курса собрать отзывы учащихся о содержании и форме обучения с помощью анкет и интервью. Также необходимо создать стажировки и практические занятия, требуя от учащихся интегрировать изучение народных песен в реальные классы во время практики в местных школах, чтобы проверить эффективность применения обучения. Если обратная связь от учащихся будет своевременно интегрирована в улучшение курса, это повысит адаптивность и перспективность модели обучения.

Кроме того, на уровне политики необходимо призвать правительство поддержать сочетание передачи народных песен и подготовки музыкальных учителей, способствуя направлению соответствующих средств и политики на местные художественные коллективы и высшие учебные заведения, чтобы обеспечить необходимые ресурсы для обучения. Ожидается, что реализация этих мер приведет к значительному прогрессу в разнообразии и эффективности профессиональной подготовки музыкальных учителей, создавая благоприятные условия для передачи и развития местных народных песен.

Заключение

В профессиональной подготовке китайских учителей музыки в настоящее время

существуют такие проблемы, как однообразное содержание обучения, отсутствие инноваций в методологии и недостаточное культурное наследие. Чтобы справиться с этими проблемами, необходимо разработать инновационную модель обучения. Можно рассмотреть возможность систематического включения традиционного содержания местных народных песен в учебную программу как для обогащения учебного материала, так и для расширения знаний и понимания слушателями местной культуры.

В процессе профессиональной подготовки китайских учителей музыки интеграция местных народных песенных традиций в преподавание является сложным и систематическим проектом. В будущем необходимо уделять особое внимание разработке программ повышения компетентности преподавателей, направленных на улучшение понимания, оценки и применения местных народных песенных традиций посредством профессиональной подготовки, что позволит расширить содержание и форму преподавания музыки и усилить местные культурные особенности преподавания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лу Яо. Размышления о разработке учебной программы по местной музыке в сельских музыкальных школах – на примере «2023 Семинара по наследию и развитию китайских народных песен» // Янтарный агрономический журнал, 2024. – № 8. – С. 143-145.
2. Цюй Цзюаньин. Исследование практики идеологического обучения в музыкальном курсе средней школы на основе преподавания китайских народных песен, 2012. – С. 170-179.
3. Wang. An Exploration of Liangshan Yi Folk Songs in Popular Song Singing. // Art & Performance Letters, (02): Pp. 28-30.
4. Чан Цзиньби. Исследование жизненных стилей народных песен с одинаковыми словами и разными мелодиями, 2023.
5. AK Banerjee. Of Loss, Belonging and Remembrance: Indian Poetic Responses to World War I. // South Asia Journal of South Asian Studies, 2023, 23 с.
6. Сюй Чэнчжэнь. Исследование контекстного обучения народным песням в старшей школе «Музыкальная оценка» // Издательство Народной Музыки. – 2019. – С. 170–
7. Го Шуэйхуэй. Генерация и конструкция: Поиск мышления в профессиональном обучении традиционной китайской музыке [J]. Музыкальное искусство // Журнал Шанхайской музыкальной академии. – 2022. – С.101–112.
8. Мэн Жун. Краткое обсуждение стратегий передачи народных песен в музыкальном обучении средней школы. // Искусство и зрелище. – 2019. – С. 12-15.
9. Чэнь Синьлей. Музыка · Танец в единстве: Олф " Оригинальность " // Система преподавания в практике обучения народным песням в средней школе. – 2023. – №2. – С. 23-33.
10. Лю Цайпин. Интеграция нематериальной культурной наследия в школу – Практическое исследование подготовки «наследников» 晋南民歌 // Китайская этнографическая выставка. – 2020. – №2. – С. 23-33.

REFERENCES

1. Lu Yao. Reflections on the development of local music curriculum in rural music schools -- the example of “2023 Seminar on the heritage and development of Chinese folk songs ” // Amber Agronomy Journal, 2024, No. 8. Pp. 143-145.
2. Qiu Juanyin. Research on the practice of ideological learning in middle school music course based on the teaching of Chinese folk songs, 2012 - Pp. 170-179.

3. Y Wang. An Exploration of Liangshan Yi Folk Songs in Popular Song Singing. // *Art & Performance Letters*, (02): Pp. 28-30.
4. Chang Jingyi. Exploration of the vital styles of folk songs with the same words and different melodies., 2023.
5. AK Banerjee. Of Loss, Belonging and Remembrance: Indian Poetic Responses to World War I. // *South Asia Journal of South Asian Studies*, 2023, 23 p.
6. Xu Chengzhen. Research on the contextual teaching of folk songs in high school 《Musical evaluation》 // Folk Music Publishing House. 2019. Pp. 170-179.
7. Guo Shuihui. Generation and construction: Searching for thinking in professional teaching of traditional Chinese music [J]. *Musical Art // Journal of Shanghai Academy of Music*. 2022. Pp. 101-112.
8. Meng Rong. A brief discussion on the strategies of transmitting folk songs in middle school music teaching. // *Art and Spectacle*, 2019. Pp. 12-15.
9. Chen Xinlei. Music - Dance in Unity: Olf “ Originality ” // Teaching system in the practice of teaching folk songs in middle school. 2023, №2. Pp. 23-33.
10. Qaiping Liu. Integrating intangible cultural heritage into school -- A case study of ining “heirs” 晋南民歌. // *Chinese Ethnographic Exhibition*, 2020, No. 2. Pp. 23-33.

Лю Чженьюань

аспирант департамента музыкального искусства
Института культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Ян Мэй

аспирант департамента музыкального искусства
Института культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
Научный руководитель – доктор педагогических наук, профессор
Л. И. Уколова

Liu Zhenyuan

Postgraduate student of the Department of Musical Arts
Institute of Culture and Arts
Moscow City Pedagogical University

Yan Mei

Postgraduate student of the Department of Musical Arts
Institute of Culture and Arts
Moscow City Pedagogical University
Scientific supervisor – Doctor of Pedagogical Sciences, Professor
L. I. Ukolova

ПЕВЧЕСКИЙ ГОЛОС И ЕГО ОПРЕДЕЛЕНИЕ КАК ОСНОВОПОЛАГАЮЩИЙ ЭТАП ОБУЧЕНИЯ ПЕВЦА В КЛАССЕ СОЛЬНОГО ПЕНИЯ

Аннотация. В данной статье рассматриваются проблемы, связанные с определением типа голоса в процессе обучения студентов отделений вокального искусства, в частности необходимость актуализации исследований данной тематики и возможные способы решения проблемы. Показана недостаточность теоретической базы данного направления вокальной педагогики, обоснована необходимость не только индивидуальных, но и коллективных решений силами педагогов-вокалистов – коллег по кафедре, департаменту учебного заведения, их внимание к данной области обучения молодых певцов.

Ключевые слова: академический вокал, педагогика, певческий голос, определение типа певческого голоса, вокальная методика, особенности техники звукообразования и звуковедения, индивидуальный подход, коллективный анализ развития певческого голоса.

SINGING VOICE AND ITS DEFINITION AS A FUNDAMENTAL STAGE OF SINGER'S TRAINING IN A SOLO SINGING CLASS

Abstract. This article examines the problems associated with determining the voice type in the process of teaching students of vocal art departments, in particular the need to update research on this topic and possible ways to solve the problem. The insufficiency of the theoretical basis for this area of vocal pedagogy is shown, the need for not only individual but also collective solutions by vocal teachers - colleagues in the department of the educational institution, their attention to this area of training young singers is substantiated.

Keywords: academic vocals, pedagogy, singing voice, determining the type of singing voice, vocal methodology, features of sound production and sound engineering, individual approach, collective analysis of the development of the singing voice.

Певческий голос — это основное средство выражения музыкального искусства, представляющее собой уникальное сочетание физических и музыкальных аспектов. Определение певческого голоса можно рассматривать как сложный процесс, включающий в себя:

- анатомические и физиологические аспекты: певческий голос формируется за счет работы органов дыхания, гортани, гласных связок и резонирующих полостей (фонационного аппарата).
- технику звукоизвлечения: обучение певца включает в себя изучение правильной техники дыхания, поддержки звука, контроля над тембром и динамикой. Эти навыки необходимы для достижения чистоты и выразительности исполнения.
- музыкальность и художественное выражение: певческий голос не только производит звук, но и передает эмоции и смысл произведения. Важно развивать музыкальный слух, интерпретацию и артистизм.
- стиль и жанр: у каждого жанра (опера, классическая музыка, поп и др.) существуют свои особенности, которые необходимо учитывать при обучении. Певец должен уметь адаптировать свой голос и технику исполнения под различные стили.

Обучение певца в классе сольного пения включает в себя систематическую работу над развитием этих аспектов. Основные этапы могут включать:

- развитие дыхательной техники: упражнения на диафрагмальное дыхание и контроль над выдохом.
- работу над диапазоном: упражнения для расширения диапазона и улучшения интонации.
- развитие слуха: тренировку музыкального слуха через специальные упражнения, изучение и интонирование интервалов и аккордов.
- эмоциональная интерпретация: анализ вокальных произведений, работа над передачей эмоций и смыслов через голос.

Таким образом, певческий голос и его развитие являются ключевыми элементами в обучении сольному пению, обеспечивая певцу возможность выразить себя и достичь профессионального уровня исполнения.

Проблема определения типа певческого голоса всегда была одной из наиболее актуальных и непростых тем в практике вокального исполнительства и вокальной педагогики. При всей своей очевидной важности данная тема и по сей день остается одной из наиболее противоречивых и неисследованных в области вокального искусства. Существуют различные подходы к определению типа голоса начинающего певца, однако зачастую они находятся в конфронтации, а технологии, способные приводить к точным результатам, и вовсе отсутствуют.

В силу того, что теоретическая база исследований, посвященных теме определения типа певческого голоса крайне мала, этот важнейший аспект работы с начинающим певцом зачастую игнорируется педагогом, начинающим действовать как бы «наощупь», что приводит к глобальным негативным последствиям. В подавляющем большинстве педагогические методы работы с начинающими певцами-студентами вокальных отделений образовательных учреждений основываются на интуитивном подходе, эмпирических знаниях каждого конкретного педагога, при этом технологии и стратегические планы развития почти всегда отсутствуют.

Важно, чтобы на первых уроках новый ученик полностью сохранил свои старые навыки, старые привычки, выработанный стиль исполнения. Педагог же должен занять

позицию полного невмешательства и внимательно, последовательно анализировать как особенности техники звукообразования и звуковедения, так и музыкально-исполнительского дарования ученика [2, с. 536].

В классах вокала довольно распространена такая система обучения, при которой привлекаются одни и те же упражнения для «разогрева» голоса и выработки техники, один и тот же репертуар для исполнения. Более того, игнорируются индивидуальные особенности типа и качества голоса студента, его психофизиологическая специфика. Это способствует тому, что педагогический процесс в классе, направляется на построение однообразной манеры пения и унифицированной актерской интерпретации [6, с.157].

Сложность определения типа певческого голоса заключается в абсолютной субъективности вокальной педагогики. Каждый педагог, слушатель, ученик воспринимает звучание голоса совершенно по-своему, индивидуально, основываясь на своих эстетических, вкусовых предпочтениях, на своем личном опыте.

В связи с этим отмечаем, что именно поэтому крайне важна коллективная работа, коллективный анализ, ответственное отношение коллег (особенно более опытных, высокопрофессиональных педагогов-вокалистов), всего учебного подразделения в целом (кафедры, департамента) к оценке пути развития начинающего певца. Нередко взгляд «со стороны» – во время зачета, экзамена, концерта или другого прослушивания студента поможет увидеть то, что во время регулярных занятий со студентом уходит на второй план, а зачастую и ускользает от внимания педагога.

Пристальное наблюдение и анализ изменений, происходящих с голосом студента, а также полный отказ от позиции невмешательства помогут педагогу быть более точным как в определении типа голоса студента, так и в выборе направлений его развития. Необходим осознанный отказ и самого педагога, и студента от обучения по методикам, направленным на воспитание голоса, каким по природе данный певец не обладает.

Окончательное выявление типа голоса начинающего певца – это, как правило, достаточно длительный, сложный процесс, требующий значительного внимания и от педагога, и от ученика. Необходимо понимание того, что голос певца, будучи частью целого организма развивается постепенно и в своем собственном, индивидуальном, темпе.

Иногда требуются годы для того, чтобы понять, к какому типу принадлежит голос того или иного певца. В связи с этим вспомним, что Дмитрий Хворостовский, например, вначале обучался как тенор и только по прошествии некоторого времени стало понятно, что тип его голоса – баритон.

Ненадежность субъективно-слуховых определений типа голоса по тембру вытекает из того очевидного факта, что певец, подобно талантливому звукоподражателю, может искусно имитировать (осознанно или интуитивно) не свойственный ему тип голоса, что происходит, естественно, ценой больших физиологических перестроек и напряжений голосовых органов. Это-то, кстати, и является причиной деградации и профессиональной бесперспективности певца при длительном пении не своим типом голоса [7, с. 115].

М.И. Глинка, который считается основоположником русской вокальной школы, советовал начинать настройку голоса учащихся с «тонов, на которых держится спокойная речь». Именно эти тоны он принимал за «примарные», где звуки речевого голоса образуются без каких-либо усилий и затруднений на основе естественной координации в работе всех звеньев голосового аппарата на рефлекторном уровне [7, с. 31].

Глинка Михаил Иванович (1804-1857) действительно считается основоположником русской вокальной школы. Его творчество стало значительным вкладом в развитие русской музыки и вокального искусства. Глинка первым начал интегрировать элементы народной музыки в классическую форму, что сделало его произведения уникальными и запоминающимися.

Среди его наиболее известных вокальных произведений можно выделить:

- Духовные песни — такие как "Небо и земля" и "Вечерняя молитва", которые отражают его глубокую духовность и любовь к русским традициям.
- "Руслан и Людмила" — опера, в которой есть множество ярких вокальных партий, раскрывающих характеры персонажей.
- "Иван Сусанин" — еще одна опера, в которой Глинка использует народные мелодии и создает запоминающиеся вокальные линии.
- "Лирические песни" — такие как "Светит месяц", "Не жалею, не зову, не плачу" и другие, которые завоевали популярность среди исполнителей и слушателей благодаря своей мелодичности и эмоциональной насыщенности.

М.И. Глинка также оставил значительное наследие в области камерной музыки и песенного жанра, что стало основой для дальнейшего развития русской вокальной школы. Его влияние ощущается в творчестве таких композиторов, как Чайковский, Рахманинов и многих других.

Верное определение типа певческого голоса – наиболее существенный критерий в правильном, успешном подборе репертуара певца. Здесь довольно часто допускающиеся ошибки преждевременной классификации певческого голоса, так как игнорируются физиологические признаки певца, его внешние данные, мимика и жесты, способные «подсказать» вероятный тип голоса. Легко допустить ошибочное определение типа певческого голоса в случае, когда ученик еще не обладает важными техническими способностями, подражает услышанному, или же проходил ранее обучение в ошибочном направлении.

Именно поэтому важно организовать учебный процесс таким образом, чтобы исполняемый репертуар был максимально удобен для исполнения, минимально сложен технически, обладал удобной для певца tessiturой и диапазоном, с избеганием сложной для исполнения мелодики, сложных темпо-ритмических характеристик.

Высокие требования к скорости продвижения студентов-вокалистов, освоения ими значительного по своему объему репертуара, необходимость подготовки программ для выступлений в концертах, участия в фестивалях и конкурсах исполнителей в условиях ограниченности учебного времени способствуют тому, что реализация учебной программы нередко осуществляется в быстром темпе, и сопровождается постоянно увеличивающейся сложностью исполняемого репертуара.

Такие условия могут провоцировать имитацию молодыми певцами зрелых голосов, сопровождающуюся ложным укрупнением голоса, затемнением тона, что крайне опасно и потенциально может привести к разрушению голоса. Точно также и зрелые голоса не должны стремиться казаться молодыми, так как это приводит к зажимам, перенапряжениям и, соответственно, также негативно влияет на состояние голоса в целом.

Очевидно, что правильное определение типа певческого голоса является критически важным аспектом обучения вокальному искусству и успешного становления будущего певца. К огромному сожалению, в силу противоречивости и сложности данной тематики, до настоящего времени все еще недостаточно исследований, посвященных данному вопросу.

Разработка точных технологий, планов и стратегий, глубокое изучение данной тематики позволят избежать множества негативных последствий и добиться эффективных результатов.

Определение голоса — это сложнейшая задача, которая требует огромных знаний и использования различных технологий и методов. Вот основные из них:

1. Анализ звуковых волн:

- частотный анализ: использование преобразования Фурье для выделения частотных характеристик голоса;
- спектрограмма: визуализация частотного спектра звука во времени, что помогает выявить уникальные особенности голоса.

2. Машинное обучение и искусственный интеллект:

- модели глубокого обучения: использование нейронных сетей, таких как LSTM или CNN, для распознавания и классификации голоса;
- обучение на больших объемах данных: сбор и анализ голосовых образцов для создания более точных моделей.

3. Фонетические и акустические признаки:

- изучение тембра, высоты, темпа и других акустических характеристик, которые могут помочь в идентификации личности.

4. Биометрические технологии:

- использование уникальных голосовых признаков, таких как длина голосовых связок и форма ротовой полости, для идентификации человека.

5. Системы распознавания речи:

- применение алгоритмов для преобразования речи в текст, которые также могут помочь в идентификации голоса.

6. Анализ интонации и эмоционального окраса:

- оценка настроения и эмоций, переданных через голос, что может дополнительно улучшить точность определения.

7. Интеграция с другими технологиями:

- комбинирование голосового анализа с системой распознавания лиц или отпечатков пальцев для повышения точности идентификации.

Эти технологии используются в различных приложениях, включая безопасность, биометрию, виртуальных помощников и многом другом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Грибкова, О. В. Опыт реализации дистантных технологий обучения в системе дирижёрско-хоровой подготовки / О. В. Грибкова, О. Б. Ушакова // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2021. – № 5. – С. 233-243. – EDN TXXNJX.
2. Дмитриев, Л. Б. Основы вокальной методики / Л. Б. Дмитриев. – М.: Музыка, 1968. – 675 с.
3. Зайцева, М. Л. Цифровые технологии в искусстве XXI века / М. Л. Зайцева, Р. Р. Будагян // Обсерватория культуры. – 2022. – Т. 19, № 1. – С. 26-33. – EDN PSRPTZ.
4. Кудринская, И. В. Становление личностно-профессиональных качеств будущих педагогов-музыкантов как актуальная научная проблема / И. В. Кудринская // Антропологическая дидактика и воспитание. – 2021. – Т. 4, № 4. – С. 53-63. – EDN SYYVTO.
5. Лю, Ч. Обзор трудов российских и зарубежных педагогов-музыкантов по развитию вокальных навыков у молодёжи / Ч. Лю, Л. Чжан, Л. И. Уколова, О. В. Грибкова // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2022. – № 4. – С. 83-91. – EDN VKAURN.
6. Морозов, В. П. Профотбор вокалистов: экспериментально-теоретические основы профессиональных объективных критериев / В. П. Морозов // Вопросы вокальной педагогики. – 1984. – №7. – с. 110-125.

7. Стулова, Г. П. Акустические особенности вокальной методики. Учебное пособие для студентов магистратуры музыкальных факультетов педагогических университетов / Г. П. Стулова. – М.: СПб.: Лань; Планета музыки, 2015. – 144 с.
8. Уколова, Л. И. Влияние русской вокальной школы на иностранных студентов в процессе обучения в российском педагогическом вузе / Л. И. Уколова, Х. Лю // Педагогическая антропология. – 2023. – № 1. – С. 23-26. – EDN SBVPNX.
9. Уколова, Л. И. Особенности развития певческой культуры у детей младшего школьного возраста / Л. И. Уколова, Б. Хань, И. В. Кудринская // Искусство и образование. – 2021. – № 5(133). – С. 108-113. – EDN JBVTZH.

REFERENCES

1. Gribkova, O. V. Opyt realizacii distantnyh tehnologij obuchenija v sisteme dirizhjorsko-horovoj podgotovki / O. V. Gribkova, O. B. Ushakova // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2021. – № 5. – Pp. 233-243. – EDN TXXNJX.
2. Dmitriev, L. B. Osnovy vokal'noj metodiki / L. B. Dmitriev. – M.: Muzyka, 1968. – 675 p.
3. Zajceva, M. L. Cifrovye tehnologii v iskusstve XXI veka / M. L. Zajceva, R. R. Budagjan // Observatorija kul'tury. – 2022. – T. 19, № 1. – Pp. 26-33. – EDN PSRPTZ.
4. Kudrinskaja, I. V. Stanovlenie lichnostno-professional'nyh kachestv budushhih pedagogov-muzykantov kak aktual'naja nauchnaja problema / I. V. Kudrinskaja // Antropologicheskaja didaktika i vospitanie. – 2021. – T. 4, № 4. – Pp. 53-63. – EDN SYYVTO.
5. Lju, Ch. Obzor trudov rossijskih i zarubezhnyh pedagogov-muzykantov po razvitiju vokal'nyh navykov u molodjozhi / Ch. Lju, L. Chzhan, L. I. Ukolova, O. V. Gribkova // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2022. – № 4. – Pp. 83-91. – EDN VKAURN.
6. Morozov, V. P. Profotbor vokal'istov: jeksperimental'no-teoreticheskie osnovy professional'nyh ob#ektivnyh kriteriev / V. P. Morozov // Voprosy vokal'noj pedagogiki. – 1984. – №7. – Pp. 110-125.
7. Stulova, G. P. Akusticheskie osobennosti vokal'noj metodiki. Uchebnoe posobie dlja studentov magistratury muzykal'nyh fakul'tetov pedagogicheskikh universitetov / G. P. Stulova. – M.: SPb.: Lan'; Planeta muzyki, 2015. – 144 p.
8. Ukolova, L. I. Vlijanie russkoj vokal'noj shkoly na inostrannyh studentov v processe obuchenija v rossijskom pedagogicheskom vuze / L. I. Ukolova, H. Lju // Pedagogicheskaja antropologija. – 2023. – № 1. – Pp. 23-26. – EDN SBVPNX.
9. Ukolova, L. I. Osobennosti razvitija pevcheskoj kul'tury u detej mladshogo shkol'nogo vozrasta / L. I. Ukolova, B. Han', I. V. Kudrinskaja // Iskusstvo i obrazovanie. – 2021. – № 5(133). – Pp. 108-113. – EDN JBVTZH.

Люй Лян

аспирант

ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»

e-mail: lianglv@yandex.com

Lu Liang

graduate student

Moscow State Institute of Culture

СПЕЦИФИКА ВЛИЯНИЯ РОССИЙСКОЙ МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО НА ПРОФЕССИОНАЛЬНУЮ ПОДГОТОВКУ ПИАНИСТОВ В КИТАЕ

Аннотация. В статье рассмотрена проблема процесса формирования фортепианной исполнительской школы и методики обучения пианистов в колледжах и консерваториях Китая на протяжении XX века в контексте влияния принципов исполнительско-педагогической фортепианной школы России. В статье прослеживается преемственная связь традиций советской и китайской фортепианной педагогики, рассматриваются принципы обучения педагогов из СССР, получивших развитие в Китае; определяется специфика процесса формирования фортепианной техники у студентов-пианистов в вузах Китая.

Ключевые слова: профессиональное музыкальное образование, исполнительские и педагогические школы, методика обучения, профессиональная подготовка, техническая оснащенность, студенты-пианисты.

SPECIFICS OF THE INFLUENCE OF THE RUSSIAN METHOD OF TEACHING PIANO ON THE PROFESSIONAL TRAINING OF PIANISTS IN CHINA

Annotation. The article considers the problem of the formation of a piano performing school and the methods of teaching pianists in colleges and conservatories in China during the 20th century in the context of the influence of the principles of the performing and pedagogical piano school in Russia. The article traces the continuity of the traditions of Soviet and Chinese piano pedagogy, examines the principles of teaching teachers from the USSR who were developed in China; determines the specifics of the process of formation of piano technique among piano students in universities in China.

Keywords: professional music education, performing and pedagogical schools, teaching methods, vocational training, technical equipment, piano students.

Введение. Фортепиано появилось в Китае в середине XIX века после открытия первых крупных торговых портов. В 1850 году в Шанхае начал работать первый магазин по продаже роялей английской компании «Moutrie Piano Company», вскоре появились и другие магазины музыкальных инструментов [19, p. 3]. Таким образом, КНР подключилась к «пианомании» лишь в начале XX века, когда в западноевропейских странах уже сложилось две школы игры: так называемая школа «высокого подъема пальцев», который необходим при игре музыки эпохи барокко и классицизма, и школа «игры всем весом руки», соответствующей музыке 19-20 веков [12].

Эти виды техники соответствуют стилям исполнения музыкального репертуара определённого временного периода [4]. В Китае предпочтение отдается мелкой пальцевой

технике, так как фундаментом методического сопровождения процесса обучения будущих пианистов составили традиции русского фортепианного искусства и русская же методика обучения.

На рубеже XIX-XX веков многие китайские музыканты, например, Шутонг Ли и Ксихонг Шен обучались в Японии и осваивали, ставшие к тому времени, наиболее перспективные и востребованные педагогами-музыкантами методами обучения игре на фортепиано – методы Ганона и Черни [2, р. 8-9]. Этюды Черни позднее стали классическим пособием по игре на фортепиано и для китайских студентов, в том числе.

Открытие в 1927 году Национальной консерватории в Шанхае положило начало профессиональной подготовке молодого поколения пианистов, которая зиждилась на принципах западного музыкального образования. Среди первых преподавателей фортепиано в Китае были американцы (числе Рут Сталь и Грэхамс), а многие китайские пианисты обучались в США и возвращались на родину, где активно включались в педагогическую деятельность.

Самым известным педагогом по фортепиано в то время считался Борис Захаров, которому предложил должность заведующего кафедрой. До иммиграции в Китай Захаров учился у российской пианистки Анны Есиповой и Леопольда Годовского, тесно общался с Прокофьевым, преподавал в Ленинградской консерватории. Техника игры Захарова была основана на принципе так называемого высокого подъема пальцев, ведущего свое начало еще с игры на клавесине и клавикорде. Современный принцип глубокого погружения пальцев благодаря всему весу руки сформировался лишь к началу XX столетия. Захаров же играл, по словам Генриха Нейгауза, «слегка сухо и холодно» [2, р. 17]. Однако китайские слушатели воспринимали игру Захарова как «страстную и выразительную» [16, р. 35].

Методы и методология. Для исследования специфики влияния российской методики обучения игре на фортепиано на процесс профессиональной подготовки пианистов в вузах в Китае были применены исторический и сравнительный анализ методов и принципов обучения китайских педагогов, интерпретация их убеждений взглядов, оценка результатов их деятельности, а также исследование процесса преемственности технологий и форм работы китайских педагогов-музыкантов, участвующих в процессе реализации образовательных программ по профессиональной подготовке пианистов.

Результаты.

Фортепианная техника Захарова уходит своими корнями в школу Есиповой, ученицы и жены знаменитого пианиста Лешетицкого [16, р. 14]. Последний, в свою очередь, обучался по системе С. Леберта и Л. Штарка. Введенная ими в концертную и педагогическую практику техника «высокого пальца» требовала фиксированной позиции «округлой» кисти с согнутыми фалангами пальцев и при этом высокого подъема каждого из них. Такое «статичное» положение руки в целом не характерно для профессиональных пианистов, однако эффективно при обучении начинающих исполнителей. Ученица Захарова, известная китайская пианистка Leyi Wu вспоминала: «Он делал акцент на пальцевой технике игры и настаивал на округленной форме кисти, как будто она держит яйцо. На занятиях он давал своим ученикам упражнения Ганона и этюды Черни» [19, р. 15].

Как руководитель кафедры Захаров приглашал других русских педагогов и пианистов преподавать в Китае или давать мастер-классы; среди них был знаменитый Борис Лазарев, который разделял мнение Захарова по технике игры.

Авторитет Захарова был настолько велик, что многие его ученики – уже известные педагоги-пианисты передавали его педагогические принципы из поколения в поколение.

Так, например, Shande Ding основал Шанхайский частный музыкальный институт и посвятил свою жизнь сочинению музыки, став одним из крупных китайских композиторов XX века [7]. В 1949 году он стал профессором композиции в Шанхайской консерватории, и его фортепианные произведения вошли в концертный репертуар китайской фортепианной музыки. Среди его учеников-пианистов были Gongyi Zhu, Guangren Zhou, Wenzhong Zhou и другие [9; 11; 17]. Позже они станут преподавателями фортепиано в Шанхайской консерватории, Центральной консерватории в Пекине и музыкальных колледжей, развивая введенную им технику игры (это Yu Wang, Naixiong Liao, Qifang Li, Xiaosheng Zhao и Liqing Yang).

Мелкая пальцевая техника игры на фортепиано, выверенная Захаровым, продолжает внедряться в учебный процесс сегодня в китайских колледжах. Среди педагогов колледжей в 2019–2020 годах был проведен опрос о предпочтениях в области методики обучения игре на фортепиано, который показал, что 68% респондентов подтвердили эффективность применения пальцевой техники против 32% опрошенных, признавших эффективность за техникой игры путем глубокого погружения пальцев за счет веса руки, которая, например, преобладает сегодня в российских колледжах и вузах.

При этом педагоги колледжей отмечали, что «техника высокого пальца» эффективна именно на раннем этапе развития пианистических навыков и умений по физиологическим и психологическим причинам: дети осваивают мир методом многократного повторения, а повторение упражнений и этюдов при освоении пальцевой техники игры обеспечивает достижение поставленных целей – формирования технических навыков и умений пианиста-исполнителя. Именно поэтому подавляющее большинство педагогов в китайских колледжах, согласно опросу (74%), обучает пианистов на основе упражнений Ганона и этюдов Черни, тогда как 26% использует так называемый «жанрово-стилистический» подход, когда пианистическая техника формируется в процессе освоения произведений с разной фактурой, метроритмикой, мелодикой и штрихами.

После основания в 1949 году Китайской народной республики связь между Китаем и Западом прервалась, а между Китаем и Советским Союзом укрепилась. Многие русские и восточноевропейские музыканты начали преподавать в двух консерваториях Китая, давать мастер-классы и выступать в концертах. Так, например, А.Н. Серов преподавал в Шанхайской консерватории около двух лет, а А.Г. Татулян и Т.П. Кравченко преподавали в Пекинской центральной консерватории [2, р. 41].

Пианисты из Советского Союза привнесли в китайское музыкальное образование новые технические и методические принципы, в том числе внедрили концепцию игры всем весом свободной руки, которую характеризует высокое качество звука, сочность тембра и полнозвучность аккордов.

Развивая идею использования в игре всем весом руки, советские специалисты открыли новые измерения фортепианной техники для китайских пианистов [19, р. 81]. Ведущий педагог и пианистка Guangren Zhou осваивая методику обучения игре на инструменте в классе А.Г. Татуляна, отмечала, что ее обучали на основе «концепции включения в игру кисти руки и использования ее веса для придания силы пальцам. Благодаря этой новой концепции я заметно усовершенствовала свою технику» [5, р. 123].

Chi Lin писал, что Татулян подчеркивал важность максимально связной, певучей игры на фортепиано. Она учила китайских пианистов представлять звук перед тем, как его извлечь и применять в игре естественный вес руки для получения глубокого, сочного тона. Изучение российской фортепианной музыки закрепило полученные китайцами навыки и усовершенствовало технические способности. Руки и запястья стали более гибкими, а игра – более выразительной [3, р. 16].

Свидетельством вышеизложенному выступает тот факт, который демонстрирует успехи китайских пианистов на международных конкурсах. Советские пианисты и педагоги не только привнесли в музыкальное образование в Китае новые технические и методические подходы, но и повысили исполнительский уровень [3].

После создания КНР правительство страны направляло талантливых студентов учиться за границей. В Советском Союзе прошли профессиональную подготовку Shikun Liu, Chengzhong Yin и Pingguo Zhao [15, p. 35]. Все они стали известными пианистами мирового уровня. Они принимали участие в международных фортепианных конкурсах и выигрывали призовые места. Например, Shikun Liu получил вторую премию на Первом конкурсе имени П.И. Чайковского в 1958 году, а Chengzhong Yin – вторую премию на Втором конкурсе в 1962 году.

После культурной революции классическая музыка в Китае начала переживать новый подъем. В 1979 году вышло первое учебное пособие по игре на фортепиано Nai Xiong Liao «Разговор об фундаментальных принципах в преподавании фортепиано» [9]. Автор считал, что педагог должен сформировать у ученика методическую платформу обучения в соответствии с его индивидуальными потребностями [9, p. 592]. Фундаментальными принципами игры педагог считал ровную осанку, округлую форму руки, независимость движения пальцев, гибкость и свободу кисти [9]. При этом он все же настаивал на независимости пальцев и важности технических упражнений, забывая при этом о весе руки, что свидетельствует о влиянии на его методику преимущественно мелкой пальцевой техники «старой» школы.

Для эффективности процесса формирования у студентов Центральной консерватории фундаментальных технических навыков преподаватели разрабатывали на каждый курс индивидуальные планы, акцентируя в них внимание на игру упражнений и этюдов, основанные на пальцевой технике. На каждом двухчасовом уроке она просила учеников играть технические упражнения от тридцати минут до часа. Упражнения обычно начинались с игры гамм всеми пятью пальцами, за которыми следовали двойные ноты, арпеджио, октавы и аккорды. [Lin, p. 38].

Таким образом, известные китайские пианисты достаточно долгое время находились между выбором мелкой пальцевой техникой и игрой глубоким звуком за счет веса руки, привнесенным в китайскую фортепианную педагогику советскими музыкантами, так как по мнению педагогов-пианистов Китая, техника высокого подъема пальцев эффективна, так как традиционные методы обучения, по-прежнему, остаются основополагающими.

Обсуждение. В последние десятилетия приток молодых педагогов из Европы в Китай значительно увеличился. Но традиционные методы обучения остаются по-прежнему на переднем плане, так как подавляющее большинство преподавателей консерваторий, музыкальных школ, считают их перспективными. Об этом свидетельствуют не только их высказывания, но и количество используемых в учебном процессе сборников упражнений и этюдов.

Во-первых, педагоги работают по методике, которая хорошо изучена ими и апробирована многолетним опытом. Во-вторых, система музыкального, включая фортепианное исполнительство, в Китае складывалась по принципу «сверху - вниз» – сначала получило развитие высшее образование в консерваториях и институтах, а только потом данные принципы начали внедряться в пространство колледжей и музыкальные школы. У специалистов начального уровня образования практически отсутствует доступа к современным методикам обучения и воспитания будущих пианистов. Это, в частности, отмечают Bao [1], Guangren [5], Liao [9], Pingguo [15], Sun [18], Xu [20] and Zhaoyi [22].

Значительно усложняет процесс строго регулируемое государством использование Интернета. Кроме этого, в условиях высокой конкуренции среди детей и

подростков метод технического «натаскивания» пианистов на упражнениях и этюдах предпочтителен потому, что он приносит ученикам более быстрый результат, то есть количество преобладает над качеством. Дети очень быстро осваивают технически совершенную игру, а виртуозная игра ребенка и его победы в конкурсах покоряет аудиторию. Помимо этого, победы в конкурсах способствуют признанию публикой личности исполнителя и его карьеры активно развивается. В условиях развивающейся экономики и расслоения общества эти факторы играют особенно важную роль в Китае.

Однако согласно опросу преподавателей колледжа, в последние годы у юных пианистов все чаще наблюдается синдром зажатия запястного канала и общее напряжение кисти (данный факт отметили 46% респондентов). Конкурентная борьба за призовые места заставляет родителей отдавать своих детей в музыкальные школы с самого раннего возраста, и дети часами выучивают упражнения при еще не сложившемся игровом аппарате.

В работе Отто Ортманна «Физиологические механизмы фортепианной техники» [13] экспериментальным путем исследован процесс работы мышц, задействованных в фортепианной игре, и ее воздействия на выразительность звучания инструмента. Ортманн выяснил, как именно работает игровой аппарат пианиста, и доказал, что высокий подъем пальца не только неэффективен для игры, но и анатомически неудобен, а перенос силы руки к кончикам пальцев, напротив, освобождает мышцы от излишней нагрузки и способствует более плотному погружению в клавишу без усилий, напряжений и траты сил [13].

Заключение. Таким образом, основополагающие для российской фортепианной педагогики и, привнесенные в китайскую систему обучения принципы переноса силы руки пианиста к кончикам пальцев, глубина погружения в клавишу, свобода и гибкость запястья, а также применение упражнений и этюдов для укрепления пальцев, лишь на начальном этапе обучения определяют специфику процесса обучения игре на фортепиано в китайских колледжах и консерваториях. Именно такая методика обучения игре на фортепиано предпочтительна китайским пианистам, которые стремятся получить или продолжить профессиональное образование в российских музыкальных вузах, и поэтому плодотворное сотрудничество между Россией и Китаем значительно активизировано в последние годы.

Исследованный в работе процесс формирования методической базы профессионального фортепианного образования в Китае на протяжении XX века, а также обозначенные тенденции в выборе той или иной техники игры и соответствующих педагогических подходов в обучении пианистов в Китае могут быть учтены в оценке перспектив развития музыкального образования в Китае и поиске путей его дальнейшего совершенствования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бао Х. Интервью с Ван Юйцзя // Фортепианное искусство. 2015. № 5. С. 12–18.
2. Бянь М. Формирование и развитие фортепианной культуры в Китае. Пекин: Yuehua Press, 1996. 368 с.
3. Чи Л. Философия преподавания фортепиано и ее влияние на пианизм в Центральной консерватории музыки в Пекине, Китай. Диссертация доктора музыкальных искусств, Университет штата Луизиана, 2002. 268 с.
4. Гериг Р. Известные пианисты и их техника. Блумингтон и Индианаполис: Indiana University Press, 2007. 378 с. С. 278–279.
5. Гуанжэнь З. Искусство преподавания фортепиано / под ред. Х. Дагана. Пекин: Central Conservatory of Music Press, 2006. 562 с.

6. Хуэйцяо Б. Интервью с концертным пианистом Лан Лан // Интервью с китайскими и зарубежными пианистами. Т. 2. Пекин: China Federation of Literary and Art Circles Publishing Corporation, 2010. С. 71–84.
7. Цзянь Цз. Композитор Шаньдэ Дин // Биографии современных китайских музыкантов, т. 2. Шэньян: Chunfeng Art and Literature Press, 1994. С. 167–180.
8. Лан Л. Мастерство игры на фортепиано: техника, исследования и репертуар для начинающих пианистов. Лондон: Faber Music, 2014. 298 с.
9. Ляо Н. Рассказывая о фундаментальных секторах в преподавании игры на фортепиано. О музыкальном образовании. Пекин: Central Conservatory of Music Press, 2010. 608 с.
10. Ляо Ф. О Захарове // Искусство музыки-Журнал Шанхайской консерватории музыки. 1985. № 4. С. 35–37.
11. Лидан З. Заметки с занятий Яфен Чжу на Хайнана // Little Performer. 2006. № 3. С. 17–23.
12. Миланович Т. Обучение и преподавание здоровой техники игры на фортепиано: обучение как инструктор по подходу Таубмана. Германия: Scholar's Press, 2014.
13. Ортманн О. Физиологическая механика техники игры на фортепиано. Нью-Йорк: E. P. Dutton & Co., Inc., 1929. 308 с.
14. Переверзева М.В., Кац М.Л., Овсянникова В.А., Аксенова С.С., Ющенко Н.С. Технологии и инновации в обучении школьников: развитие музыкальных и актерских навыков // Universal Journal of Educational Research. 2020. Vol. 8. No 7. Pp. 2766–2771.
15. Pingguo Z. Talking about Piano // Little Performer. 2007. No 7. Pp. 30–37.
16. Prentner M. Leschetizky's Fundamental Principles of Piano Technique. New York: Dover Publications, 2005. 216 с.
17. Shimin Z. Pianist Guangren Zhou // Biographies of Modern Chinese Musicians, vol. 4. Шэньян: Chunfeng Art and Literature Press, 1994. С. 141–142.
18. Sun Y. Межкультурное влияние формирования и развития фортепианной педагогики в Шанхайской консерватории музыки. Диссертация доктора музыкальных искусств, Городской университет Нью-Йорка, 2012. 308 с.
19. Wang A. Эволюция фортепианного образования в Китае двадцатого века с акцентом на Шанхайскую и Пекинскую консерватории. Диссертация доктора музыкальных искусств, Мэрилендский университет в Колледж-Парке, 2001. 198 с.
20. Xu K. Преподавание фортепиано в Китае в двадцатом веке. Диссертация доктора музыкальных искусств, Иллинойский университет в Урбане-Шампейне, 2001. 256 с.
21. Yuhe W. Дин Шаньдэ: пожизненный вклад в китайский музыкальный мир // Народная музыка. 1996. № 1. С. 5–9.
22. Чжао Д. Труды по фортепианному образованию. Шанхай: Shanghai Music Publishing House, 2013. 312 с.

REFERENCES

1. Bao H. Interview of Wang Yujia // Piano Artistry. 2015. No 5. Pp. 12–18.
2. Bian M. The Formation and the Development of Piano Culture in Chin. Beijing: Yuehua Press, 1996. 368 p.
3. Chi L. Piano Teaching Philosophies and Influences on Pianism at the Central Conservatory of Music in Beijing, China. Doctor of Musical Arts dissertation, Louisiana State University, 2002. 268 p.

4. Gerig R. *Famous Pianists & Their Technique*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2007. 378 p. Pp. 278–279.
5. Guangren Z. *The Art of Piano Teaching* / ed. H. Dagang. Beijing: Central Conservatory of Music Press, 2006. 562 p.
6. Huiqiao B. *Interview with Concert Pianist Lang Lang // Interviews with Chinese and Foreign Pianists*. Vol. 2. Beijing: China Federation of Literary and Art Circles Publishing Corporation, 2010. Pp. 71-84.
7. Jian Z. *Composer Shande Ding // Biographies of Modern Chinese Musicians*, vol. 2. Shenyang: Chunfeng Art and Literature Press, 1994. Pp. 167–180.
8. Lang L. *Mastering the Piano: Technique, Studies and Repertoire for the Developing Pianist*. London: Faber Music, 2014. 298 p.
9. Liao N. *Talking about Fundamental Sectors in Piano Teaching*. About Music Education. Beijing: Central Conservatory of Music Press, 2010. 608 p.
10. Liao F. *About Zakharoff // Art of Music-Journal of the Shanghai Conservatory of Music*. 1985. No 4. Pp. 35–37.
11. Lidan Z. *Notes from Yafen Zhu's Class in Hainan // Little Performer*. 2006. No 3. Pp. 17–23.
12. Milanovic T. *Learning and Teaching Healthy Piano Technique: Training as an Instructor in the Taubman Approach*. Germany: Scholar's Press, 2014.
13. Ortmann O. *The Physiological Mechanics of Piano Technique*. New York: E. P. Dutton & Co., Inc., 1929. 308 p.
14. Pereverzeva M.V., Kats M.L., Ovsiyannikova V.A., Aksenova S.S., Yushchenko N.S. *Technology and innovations in schoolchildren training: development of musical and acting skills // Universal Journal of Educational Research*. 2020. Vol. 8. No 7. Pp. 2766–2771.
15. Pingguo Z. *Talking about Piano // Little Performer*. 2007. No 7. Pp. 30–37.
16. Prentner M. *Leschetizky's Fundamental Principles of Piano Technique*. New York: Dover Publications, 2005. 216 p.
17. Shimin Z. *Pianist Guangren Zhou // Biographies of Modern Chinese Musicians*, vol. 4. Shenyang: Chunfeng Art and Literature Press, 1994. Pp. 141–142.
18. Sun Y. *The cross-cultural influence of the formation and evolution of piano pedagogy at the Shanghai Conservatory of Music*. Doctor of Musical Arts dissertation, The City University of New York, 2012. 308 p.
19. Wang A. *The evolution of piano education in twentieth-century China with emphasis on Shanghai and Beijing Conservatories*. Doctor of Musical Arts dissertation, University of Maryland at College Park, 2001. 198 p.
20. Xu K. *Piano teaching in China during the twentieth century*. Doctor of Musical Arts dissertation, University of Illinois at Urbana-Champaign, 2001. 256 p.
21. Yuhe W. *Ding Shande: Lifelong Contribution to Chinese Music World // People's Music*. 1996. No 1. Pp. 5–9.
22. Zhaoyi D. *Writings on Piano Education*. Shanghai: Shanghai Music Publishing House, 2013. 312 p.

Вань Жуньмэй

аспирант

ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»

Научный руководитель - кандидат искусствоведения,

доцент кафедры теории и истории искусств

ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»

М.А. Румянцева

Wan Runmei

postgraduate student

Moscow State Pedagogical University

Supervisor - Candidate of Art History,

Associate Professor of the Department of Theory and History of Arts

Moscow State Pedagogical University

M.A. Rumyantseva

СУБЪЕКТИВНЫЕ И ОБЪЕКТИВНЫЕ УСЛОВИЯ ВОСПРИЯТИЯ КИТАЙСКИМИ СТУДЕНТАМИ ВОКАЛЬНЫХ ФАКУЛЬТЕТОВ МЕЖКУЛЬТУРНОГО РАЗНООБРАЗИЯ

Аннотация. В статье анализируются наиболее значимые объективные и субъективные условия формирования способности воспринимать китайскими студентами культурное многообразие. Объективные условия связаны с типологической разницей западной и китайской картины мира и эстетических категорий, формирующих две художественные традиции. Вводится понятие объективной и субъективной ментальности. Руководствуясь положениями психологической теории действия и многоуровневой модели личности А.Н. Леонтьева, автор рассматривает сложную структуру познавательного процесса иной музыкальной традиции как комплекса исходного мотива, лежащего в области мировоззренческих ценностей личности, видения конечного результата, и самого процесса познания как особого вида деятельности, подразумевающего многоуровневость цепи действий и операций, активность волевых процессов психики.

Ключевые слова: межкультурное разнообразие, субъективные и объективные условия, типологическая разница культур, теория деятельности А.Н.Леонтьева, сравнительный анализ.

SUBJECTIVE AND OBJECTIVE CONDITIONS FOR THE PERCEPTION OF INTERCULTURAL DIVERSITY BY CHINESE STUDENTS OF VOCAL FACULTIES

Annotation. The article analyzes the most significant objective and subjective conditions for the formation of the ability of Chinese students to perceive cultural diversity. Objective conditions are connected with the typological difference between the Western and Chinese worldview and the aesthetic categories that form the two artistic traditions. The concept of objective and subjective mentality is introduced. Guided by the provisions of the psychological theory of action and the multilevel personality model of A.N. Leontiev, the author considers the complex structure of the cognitive process of another musical tradition as a complex of the initial motive lying in the field of ideological values of personality, vision of the final result, and the

process of cognition itself as a special type of activity, implying a multilevel chain of actions and operations, the activity of volitional processes of the psyche.

Keywords: intercultural diversity, subjective and objective conditions, typological difference of cultures, A.N.Leontiev's theory of activity, comparative analysis.

Межкультурное разнообразие является, с одной стороны порождением универсального качества человеческого мышления – креативности, с другой - само по себе является стимулом для творчества: «Великие достижения цивилизации часто возникали при взаимодействии различных культурных традиций» [9, с. 261]. При этом структурное и содержательное разнообразие отдельной культуры позволяет ей сохранять самобытность и динамику в пространстве и времени, вступать в коммуникацию с другими культурами [10]. В последнее десятилетие в Китае фундаментом всех реформ в области культуры и образования является провозглашенная Си Цзинпином доктрина «Новой эры», предполагающая развитие человечества и народа КНР в русле гуманизма, открытости, миролюбия и сотрудничества. В этом контексте особую значимость приобретает проблема восприятия межкультурного разнообразия как основа формирования системы образования в общем и подготовки высокопрофессиональных специалистов в области вокального исполнительства и педагогики в частности. Сегодня успешность реформ в области вузовского вокального образования в Китае напрямую зависит от способности отдельного его субъекта (педагога, студента, исполнителя) к восприятию межкультурного разнообразия – не только традиций, составляющих культуру современного Китая, но и всей мировой музыкальной традиции.

Задача настоящей статьи - выявление и анализ основных факторов - объективных (историко-культурных, социо-культурных, политических) и субъективных (внутренних, психофизиологических), доминирующих в процессе воспитания и формирования восприятия межкультурного многообразия в творческом сознании китайских студентов. Учет этих факторов (или иначе - условий) не только будет способствовать развитию методологических установок педагогического процесса в классе вокала по освоению мировой оперно-вокальной традиции, но и в перспективе – может внести важную лепту в решение проблемы повышения конкурентности китайских вокалистов на мировой оперно-концертной сцене. Известно, что исполнители из Китая, обладая блестящими вокально-техническими данными и навыками, не часто занимают призовые места в международных конкурсах, уступая своим западным коллегам в понимании сущности и передаче нюансов художественного образа оперного спектакля, владении навыками сценического поведения, существующей в рамках европейской традиции культурой артистизма.

Однако было бы неверно считать освоение наследия европейской традиции единственным мотивом формирования восприятия межкультурного многообразия. В этом процессе заключена своеобразная «точка роста новых ценностей» [9, с. 265] самой китайской традиции, возможность создания такого состояния культуры «где зарождаются новые мировоззренческие смыслы, которые могут быть восприняты различными культурами, в том числе и сохранившими стереотипы традиционалистских ментальностей» [Там же]. Формирование слоя творческой интеллигенции, способного воспринимать, передавать, создавать подобного рода мировоззренческие ценности, влиять на общественное сознание – одна из задач государственного значения, лежащая в основе педагогической реформы в КНР. Рассмотрим наиболее значимые условия объективного и субъективного характера, влияющие на формирование восприятия межкультурного разнообразия в процессе подготовки студентов вокальных факультетов.

Находясь в русской культурной среде в период обучения в российском вузе, студенты из Китая показывают разные результаты освоения и понимания чужой (в данном

случае - русской) культуры – разные по глубине проникновения в ее смыслы и ценности, скорости усвоения норм и навыков межкультурной коммуникации, отражения в творческом процессе интерпретации произведений русских композиторов. Как бы то ни было, все эти студенты, возвращаясь на родину в Китай сформировавшимися специалистами – исполнителями и педагогами - отличаются большей гибкостью не только в восприятии иных культурных традиций, но и более тонким восприятием многообразия своей культуры. Уникальное межкультурное пространство, в котором находятся студенты во время своего обучения в России, формирует у них множество качеств и навыков, способствующих становлению личности, совершенствованию профессионального мастерства, формированию уникального жизненного и творческого опыта, «мультикультурного» взгляда, позиции в искусстве и жизни.

В то же время в процессе освоения основ русской музыкальной культуры дают о себе знать объективные параметры – присущие мышлению всех китайских студентов ментальные, когнитивные модели, которые, с одной стороны, их отличают, выражая их культурную идентичность, и служат границами сохранности культурно-цивилизационного опыта, который они получили в родной культуре. С другой стороны, являются серьезным барьером на пути восприятия и освоения оперно-вокального репертуара европейской традиции. Объективным и наиболее серьезным условием, создающим с одной стороны своего рода барьер, с другой – эстетический камертон для восприятия иной традиции, являются типологические различия европейской и китайской музыкальных культур. Разница эта носит системный характер и охватывает все уровни – не только смысловой, ценностный, но и жанровую систему, инструментарий (тембры), средства выразительности (ладово-интонационный, ритмический, формообразовательный параметры музыкального языка).

К началу XXI века культура европейского бельканто в своем технико-исполнительском аспекте была полностью освоена, можно сказать «присвоена» китайской вокальной школой. Более того, начался процесс ее сближения с вокальной школой китайской оперной традиции: появились методики, сочетающие принципы вокализации обеих традиций, дающие яркие художественные результаты и выдающихся исполнителей: «Современные условия диктуют вокалисту необходимость владения сразу несколькими манерами вокализации, так как современные композиторы требуют от вокалистов всё большей универсальности» [11, с.126]. Однако в ситуации оперной постановки китайские исполнители обнаруживают недостаточно адекватное понимание сущности того или иного образа, передачи нюансов состояния, движений его души, динамики образа в процессе спектакля. Причина подобного рода недопонимания лежит на ценностном уровне несоответствия концептов культуры, ментальных и когнитивных моделей, существующих в сознании китайских исполнителей. Классико-романтическая европейская опера утверждает индивидуальную значимость человека, его внутреннего мира, в то время как в китайской оперной традиции, так же, как и в искусстве в целом, личность находится в границах социального порядка конфуцианства и даосского стремления достичь гармонии с природой. Как отмечает Яо Вэй, «в Древнем Китае в основе подготовки вокалистов лежали философско-мировоззренческие представления о взаимосвязи искусства и духовного мира человека, о целостности и гармонии физических, психических и духовных сил как основе высокого уровня вокального исполнительства» [11, с.27].

Формируемый культурой опыт отражения и восприятия определенных эмоций и референтных значений, образов, сюжетов с ними связанных, уникален и непередадим в своих онтологических сущностях, основных категориях. Носителю типологически иной культуры сложно концептуализировать опыт другой культуры вдвойне, если в нем нет

привычных для него системы категорий и оппозиций. Очень выразительно об этом сказал русский поэт Иосиф Бродский: «Конечно, память одной цивилизации не может — и, наверное, не должна — стать памятью другой. Но когда язык отказывается воспроизвести негативные реалии другой культуры, тут возникают тавтологии наихудшего свойства» [10]. Процесс восприятия европейской традиции китайскими студентами связан с решением этой сложнейшей ментальной задачи, поскольку он невольно побуждает искать в своей культуре референции категориям чужой традиции, и преодолевать это побуждение, изменяя саму ментальную модель.

Культурные модели существуют в сознании ее носителя неразделенно, неосознанно и они являются большим, чем просто сумма частей, точно так же воспитание восприимчивости к другой культуре не подразумевает «вживление», прививание какого либо культурного паттерна, существующего в этой новой культуре: «В каждой культуре присутствует огромное, бесконечное количество элементов и черт, которые не только изолированы и независимы друг от друга, но и <...> связаны между собой и совместно преобразуются, потому что все они — часть одной и той же конфигурации (паттерна)» [1, с. 192]. Автор данной цитаты итальянский культуролог Л.Анолли предлагает понимание термина «культуральная модель» как «более или менее последовательная интеграция совокупности черт и характеристик, функционирующих в определенной культуре» [1, с. 192]. На примере вокальной традиции *bel canto*, освоенной китайским музыкальным и исполнительским слухом, видно как «инородное» явление типологически другой культуры прошло более чем 100 летний путь, прежде чем она была освоена музыкальным слухом начались процессы синтеза с китайской певческой традицией.

Одно из объективных условий, формирующих систему установок по отношению к европейской музыкальной культуре, кроется в основаниях китайской художественной традиции. Необходимо учитывать, что в традиционной китайской картине мира нет точного соответствия европейским понятиям красоты и искусства. Если европейское искусство мыслится как иной, создаваемый воображением и умением художника мир (приходящий из «иных пространств», согласно Платону), то в сознании китайцев искусство является онтологией человеческого существования, областью, где оперируют понятиями философии, космологии и морали. Конфуцианская концепция искусства как высшего выражения и соединения духовного и интеллектуального прямо противоположна европейскому пониманию искусства как маргинального по отношению к иным видам человеческой деятельности. Искусство в Китае «наравне с управлением общественными делами представляет собой занятие, не являющееся ни пустячным, ни маргинальным, но сущностно взаимодополняющим по отношению к другим областям деятельности «благородного мужа» (цзюньцзы)» [5, с. 279-280]. Музыка, входящая в квадравиум благородных занятий наряду с каллиграфией, поэзией и живописью, сама по себе служила: 1) инструментом иерархической регуляции общества и регламентации его жизни; 2) внутренней регуляции, гармонизации личности (практика медитации в сольном музицировании на цине). Средства музыкального языка китайской традиционной музыки формировались из потребности древнего музыканта к выражению в музыкальном сочинении «самой ткани бытия», что воплощалось в ряде звукоподражательных приемов (пение птиц, шум ветра, дождя, моря, журчание ручья) и до сих пор присутствует в китайской инструментальной музыке. В контексте данной работы важно подчеркнуть то, что музыка в китайской картине мира служила для формирования подлинно зрелой личности, ее гармонизации — внутренней психологической и внешней, социальной («Музыка — источник гармонии мира, ритуал — источник порядка мира» - говорил Конфуций [6, с.102]). Прочтение художественного образа в музыкальных композициях — инструментальных или вокальных (в том числе оперных) — в китайской культуре

следовало конфуцианскому в своих основах соответствии ритуалам с набором условностей. Испытываемые в ходе спектакля эмоции должны быть восприняты слушателем/зрителем однозначно. Отсюда – наличие сохраняющихся в течение столетий оперных амплуа. Слушатель в ходе спектакля видит знакомых героев, знакомые мизансцены, сюжеты, областью творчества и оценки уровня исполнителя в данном случае является мастерство и точность воплощения традиционных канонов спектакля. Индивидуальность актера отходит на второй план. Подобная условность в прочтении образа далеко противоположно от европейской концепции психологического театра и его образной драматургии. Ряд сложностей, возникающих у китайских студентов в понимании художественного образа западной оперы, заключается в том, что образ камерно-вокального и тем более оперного произведения подчинен всякий раз новой логике, он динамичен, насыщен различными нюансами. Область реализации субъективного и эмоционального мира человека, находится в центре европейской классико-романтической традиции, в то время как в китайской картине мира и искусства она существует на второстепенном плане.

Рассматривая устойчивые культурные/ментальные модели, следует учесть два уровня функционирования ментальности: генетический (объективный) и приобретенный (субъективный), являющийся результатом среды воспитания, образования: «Как субъективная форма, ментальность образует собой духовный мир человека, отображая динамику душевных внутренних состояний и психических свойств человека, которые личность проявляет в специфических реакциях, присущих только ей, на воздействие культуры и социума. Как совокупность поступков субъектов, ментальность всего общества формирует комплекс норм мотивационного поведения в конкретной социальной группе. В своей субъективной форме ментальность преобразует индивида в личность, а группу – в целостное общество. Как способ видение мира, ментальность – это своеобразный психологический уровень воспроизведения информации» [2, с. 42]. Уровень субъективной ментальности, способной изменяться – осознанно или неосознанно, - является связующим звеном между описываемыми объективными и субъективными условиями формирования восприятия межкультурного разнообразия китайскими студентами.

В числе факторов, отражающих субъективную ментальность и препятствующих формированию установки на открытое восприятие и усвоение ценностей русской культуры, входит закрытость китайского студенческого сообщества. Находясь в России, китайские студенты продолжают общаться и проводить время преимущественно со своими соотечественниками. При таком условии процесс познания другой культуры затруднен, равно как и изучение языка, коммуникативные связи со сверстниками. Возможно это продиктовано неосознанным стремлением китайских студентов сохранить свою культурную идентичность. В данном случае велика роль педагога (объективный фактор), который должен мотивировать китайских студентов знакомиться с русской культурой, приобретая в межкультуральном пространстве ценный опыт познания иной культурной традиции.

Уровень субъективных условий связан с отдельно взятой личностью исполнителя, уровнем его одаренности, гибкости художественного восприятия, навыками вокального интонирования, освоенными в процессе обучения. В данном случае процесс освоения художественных канонов иной традиции лежит в поле творческого процесса, который может быть рассмотрен как особый род деятельности. Это понятие стало ключевым в теории выдающегося русского психолога А.Н.Леонтьева: деятельность в его понимании является высшим отражением «многоуровневой модели психики» личности, категория деятельности наполняется конкретным психологическим содержанием [7]. Согласно

Леонтьеву, в основе любой деятельности лежит мотив и представление о конечном результате: «Действие – есть процесс, подчиненный представлению о том результате, который должен быть достигнут» [8, с.56]. Руководствуясь этим положением можно заключить, что осознание мотива и формирование конечного результата (целеобразования) в педагогическом процессе воспитания восприятия межкультурного разнообразия лежит в зоне ответственности педагога, с одной стороны, и поисков реализации самим студентом внутреннего певческого идеала и соответствия требованиям мировой оперно-вокальной сцены - с другой. Этот особый вид деятельности, в соответствии с теорией Леонтьева, имеет сложный иерархический характер, подразумевающий многоуровневость цепи операций и действий, перехода от одного уровня к другому (членение действия на ряд операций и наоборот – объединение серии операций в действие).

Психологическая теория деятельности А.Н.Леонтьева применительно к познавательным процессам обнаруживает их сложную многоэтапную структуру. Эстетическое восприятие как деятельность задействует разные уровни психики (психофизиологический – на уровне ощущений, интеллектуальный, логический – на уровне восприятия единиц художественного текста, логики композиции, деятельностный – на уровне воспроизведения, интерпретации и т.д.). В данном случае восприятие как деятельность организуется, формулируется ее цель – услышать, увидеть художественный текст другой традиции не с позиций «чужого», а с позиций изнутри другой культуры, с позиции «своего».

Восприятие межкультурного разнообразия, являясь познавательным процессом, реализуемым в сложной многоуровневой деятельности, требует работы личности педагога и студента на уровне смыслообразования, исходя из понимания личности как «структуры жизненных смыслов» [3, с. 225], поиска точек заинтересованности студента в познании, появления эмоции, задействуя такой важный структурный компонент личности студента, как волевые процессы психики.

Значимость таких характеристик его творческой природы, как интерес к другой культуре, способность слышать, замечать и воспроизводить разницу на тонком уровне интонации, тембро-артикуляции, звуковедения создает таким студентам преимущество в процессе освоения другой музыкальной традиции. Воспитание подобных качеств у студентов, не отличающихся открытостью к другой традиции, может идти по пути освоения различных исторических стилей – к примеру, освоения стиля барочного пения, существенно отличающегося от манеры вокального интонирования классико-романтической традиции. Важно, что знакомство с тем или иным историческим стилем должно происходить в комплексе музыкального и артистического начал. Студенту необходимо объяснять природу артистического жеста, движения, мимики при исполнении разных стилей в контексте эстетических категорий той или иной эпохи, воспитывать у студента вкус к деталям, понимание их обусловленности более глубокими установками и категориями культуры.

Одним из путей освоения опыта другой культуры является сравнительный анализ художественно-выразительных средств, используемых, к примеру, в контексте оперного спектакля – китайского и европейского. Уровни сравнения могут быть разными: 1) анализ героев оперы, выявление амплуа, динамики образа, характер взаимоотношений между героями, мотивы поступков и пр.; 2) внешнее выражение эмоций героев (сценическое движение, пластика, мимика, жест, танец); 3) музыкальная интонация и ее связь с эмоциональным состоянием героя. Наряду с этим существенное значение имеет уровень культуры исполнителей, а именно – их знание исторического контекста сюжета оперы,

богатство ассоциативных сплетений, возникающих у исполнителя. Последнее образует уже уровень субъективных качеств вокалиста.

Подытоживая сказанное, подчеркнем, что восприятие межкультурного разнообразия китайскими студентами вокальных факультетов зависит от комплекса объективных и субъективных условий (факторов), обусловленных культурой, изменениями социальной, исторической и геополитической ситуацией, с одной стороны и определены в значительной степени субъективными условиями – уровнем образования, культуры студента, особенностями его психической деятельности. Мы показали далеко не все подобные условия и возможность оказывать через них влияние на формирование позиции открытости по отношению к другой культуре, способности к ее восприятию. В основе совместной деятельности педагога и студента должна быть система занятий, сочетающая воздействия на область субъективной ментальности, формирования интереса к познанию другой культуры, ее ценностных, смысловых категорий и работа с профессиональными параметрами – интонации, артикуляции, понимания формы, сюжета, артистического мастерства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анолли Л., Психология культуры/ Пер. с итал. Ю.С.Вовк. Х.: Изд-во «Гуманитарный центр», 2016. 480 с.
2. Барынина О.А., Павлова И.К. Мировые культуры и межкультурные коммуникации: курс лекций / ВШТЭ СПбГУПТД. СПб., 2020. 62 с.
3. Бороздина Л. В. Различие личности и характера // Ежегодник Российского психологического общества. Психология и ее приложения. М., 2002. Т. 9, вып. 2. С.222-225.
4. Бродский И. Меньше единицы. URL: https://smartfiction.ru/prose/less_than_one/ (дата обращения 30.10.2024).
5. Каменарович Иван Классический Китай. М.: Вече, 2006. 416 с.: ил.
6. Китайское искусство: Принципы. Школы. Мастера. Сост., пер. с кит. и англ., вступ. ст., оч. и комм. В.В.Малявина М.: ОАО «Люкс»: Издательство «Астрель»: Издательство «АСТ», 2004. 432 с.
7. Леонтьев А.Н. Деятельность. Сознание. Личность. М., 2004. 352 с.
8. Сидоров К.Р. Уровневая модель психики: психологическая теория деятельности// Вестник Удмуртского Университета. Философия. Психология. Педагогика. 2010. Вып.2. С. 56-62.
9. Степин В. С. Цивилизация и культура. СПб.: СПбГУП, 2011. 408 с.
10. Факторы межкультурных коммуникаций в разнообразии культур. URL: https://vuzlit.com/489308/factory_mezhkulturnyh_kommunikatsiy_v_raznoobrazii_kultury (дата обращения 21.10.2024).
11. Яо Вэй Подготовка специалистов вокального искусства в системах высшего музыкального образования Китая и России. Диссертация на соиск. уч. степени канд. педагог. наук. Астрахань, 2015. 196 с.

REFERENCES

1. Anolli L., Psihologiya kul'tury Per. s ital. Yu.S.Vovk. H.: Izd-vo «Gumanitarnyj centr», 2016. 480 p.
2. Barynina O.A., Pavlova I.K. Mirovye kul'tury i mezhkul'turnye kommunikacii: kurs lekcij / VShTE SPbGUPTD. SPb., 2020. 62 p.

3. Borozdina L. V. Razlichie lichnosti i haraktera // Ezhegodnik Rossijskogo psihologicheskogo obshchestva. Psihologiya i ee prilozheniya. M., 2002. T. 9, vyp. 2. Pp.222-225.
4. Brodskij I. Men'she edinicy available at: URL: https://smartfiction.ru/prose/less_than_one/ (31.10.2024)
5. Kamenarovich Ivan Klassicheskij Kitaj. M.: Veche, 2006. 416 p.
6. Kitajskoe iskusstvo: Principy. Shkoly. Mastera. Sost., per. s kit. i angl., vstup. st., och. i komm. V.V.Malyavina M.: OAO «Lyuks»: Izdatel'stvo «Astrel»: Izdatel'stvo «AST», 2004. 432 p.
7. Leont'ev A.N. Deyatel'nost'. Soznanie. Lichnost'. M., 2004. 352 p.
8. Sidorov K.R. Urovnevaya model' psihiki: psihologicheskaya teoriya deyatel'nosti// Vestnik Udmurtskogo Universiteta. Filosofiya. Psihologiya. Pedagogika. 2010. Vyp.2. Pp. 56-62.
9. Stepin V. S. Civilizaciya i kul'tura. SPb.: SPbGUP, 2011. 408 p.
10. Factory mezhkul'turnyh kommunikacij v raznoobrazii kul'tur. URL: https://vuzlit.com/489308/factory_mezhkulturnyh_kommunikatsiy_v_raznoobrazii_kulturu (21.10.2024).
11. Yao Vej Podgotovka specialistov vokal'nogo iskusstva v sistemah vysshego muzykal'nogo obrazovaniya Kitaya i Rossii. Dissertaciya na soisk. uch. stepeni kand. pedagog. nauk. Astrahan', 2015. 196 p.

Омирбекова Мария Кайратовна

аспирант

Институт музыки, театра и хореографии

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет

им. А. И. Герцена»

e-mail: o.mari.ka@mail.ru

Omirebekova Mariya K.

Post-graduate student

Institute of Music, Theater and Choreography

The Herzen State Pedagogical University

РЕЗУЛЬТАТЫ ЭМПИРИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ ОТНОШЕНИЯ РАЗЛИЧНЫХ ПОКОЛЕНИЙ К КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ В РОССИИ И КАЗАХСТАНЕ

Аннотация. Актуальность исследования заключается в том, что в связи с настоятельной потребностью нравственного и духовного возрождения общества особую значимость приобретает реформирование музыкального воспитания, формирующего социальные свойства и ценностные ориентации личности. Представленные результаты анализа данных социологического опроса двух поколений (18-27 и 28-37 лет) россиян и казахстанцев свидетельствуют о том, что при сохраняющемся интересе у основной массы респондентов к классической музыке знания о ней крайне недостаточны. Для формирования успешно социализированной личности система музыкального воспитания, тесно переплетающаяся с музыкальным просветительством, нуждается в кардинальном усовершенствовании. Получены доказательства неэффективности пассивных форм обучения и необходимости у обучающихся вызывать интерес и увлечение музыкой, т.е. музыкальное воспитание должно нести творческий характер. Музыкальное просветительство также необходимо трансформировать с учётом особенностей работы на онлайн-платформах, которые пользуются популярностью у основной массы любителей музыки.

Ключевые слова: классическая музыка, социологический опрос, музыкальное воспитание, музыкальное просветительство, различные поколения россиян и казахстанцев.

THE RESULTS OF EMPIRICAL STUDIES OF THE ATTITUDE OF DIFFERENT GENERATIONS TO CLASSICAL MUSIC IN RUSSIA AND KAZAKHSTAN

Abstract. The relevance of the study lies in the fact that in connection with the imperative need for moral and spiritual renovation of the society, the reforming of music education, which forms the social character and values-based orientations of the individual, becomes of particular importance. The presented results of the analysis of findings from a sociological survey of two generations (18-27 and 28-37 years old) of Russian and Kazakhstan people indicate that with the holding interest of the bulk of respondents in classical music, knowledge about it is extremely insufficient. In order to form a successfully socialized personality, the system of music education, closely intertwined with music enlightenment, needs key improvement. The obtained evidence prove the ineffectiveness of passive forms of training and the need to stir the students' interest and enthusiasm in music, i.e. music education should be creative. Music education also

needs to be transformed taking into account the peculiarities of work on online platforms, which are popular with the bulk of music lovers.

Keywords: classical music, sociological survey, music education, music enlightenment, various generations of Russian and Kazakhstan people.

В настоящее время в России и Казахстане особую значимость приобретает нравственное и духовное возрождение общества. Настоятельной потребностью становится воспитание успешной социальной личности с развитыми духовными запросами. В формировании социальных свойств человека в течение многих столетий исключительная роль отводилась музыке, которая служила уникальным по своей природе средством коммуникации: передача мыслей, чувств, идей, объединяющих самые различные слои населения. Примером тому служит история таких цивилизаций как Древняя Греция, Древняя Индия, Древний Египет, Китай и др. Советская эпоха, когда академическая музыка была наделена важной социальной функцией формирования «культурности», продемонстрировала особую значимость классического музыкального наследия для общества [9]. Включение в образовательный стандарт профессионального музыкального обучения, особая роль радио для привлечения к классической музыке в быту, высокий статус таких форм досуга, как посещение концертов и музыкальных театров и т. д., способствовало «интеграции “низов” в систему элитарных ценностей» [2, с. 199]. Социально-культурная ситуация в России и Казахстане, которая сложилась после распада СССР, характеризуется исследователями как время изменений социально-психологической обстановки с обесцениванием знаний, духовности личности и выходом на первый план материального обогащения [3, 8]. В погоне за «практически значимыми» знаниями упущена важность формирования нравственного мира человека [7, с. 29].

В современном обществе, когда исключительность всеобщего музыкального воспитания в духовно-эстетическом развитии человека осознается вновь, всемирный, включая советский, опыт, на наш взгляд, нельзя не принимать во внимание. Как свидетельствуют многочисленные исследования, классическая музыка – это интегративная система совокупного социального опыта. Социокультурные функции классической музыки (эстетическая, личностно-преобразующая и познавательно-коммуникативная) обеспечивают преемственность музыкальной культуры, которая, в свою очередь, способствует социальному прогрессу общества и формированию целостной личности [6, 10, 12].

Вышеизложенное позволило сформулировать гипотезу о том, что процесс нравственного и духовного формирования ценностных ориентаций личности находится в прямой зависимости от музыкального воспитания, при этом особую значимость приобретает классическое музыкальное наследие.

Цель настоящей работы – определить закономерности и тенденции отношения различных поколений к классической музыке в России и Казахстане, эмпирически зафиксированные в ходе социальных опросов, для научного обоснования методологических основ музыкального образования и просвещения.

Для ее достижения решено использовать социологическое анкетирование. Этот метод позволяет получить объективную и однозначную информацию, будучи свободным от влияния анкетера, что крайне важно на этапе аналитики и социальных измерений. Мы согласны с мнением А. А. Ушкарева [11], что социологические исследования путем опросов населения дают наиболее целостное представление об отношении общества к искусству и незаменимы в решении проблем его социального функционирования. Они «обладают большим гносеологическим и прогностическим потенциалом» [11, с. 7]. Достижение поставленной цели позволит определить методологические основы

формирования ценностных ориентаций различных возрастных категорий, в том числе и молодежи, к классической музыке на приемлемом уровне достоверности.

Материалы и методы. В работе задействованы следующие методы: теоретический – изучение и анализ научной и методической литературы по проблеме исследования; эмпирический (анкетирование); количественный и качественный анализы с привлечением математической статистики (расчеты экстенсивных, интенсивных коэффициентов, среднего арифметического, их ошибок, коэффициента корреляции и t-критерия Стьюдента) с помощью программы «Microsoft Excel» [4]; общие методы синтеза и обобщения для включения полученных результатов в культурологический контекст.

Основным методом сбора первичной информации в настоящем исследовании стало анонимное онлайн-анкетирование путем простой случайной выборки, размещенное на платформе «Testograf» для проведения опросов. Исследование построено на основе анализа ответов на заданные вопросы 375 респондентов в возрасте 18-37 лет, в том числе из России – 186, из Казахстана – 189 (таблица 1). По представленным данным основная масса участвовавших в опросе из России и Казахстана находится в возрасте 18-22 года. Сравнительный анализ проведен по двум поколениям: 18-27 (1996-2005 гг. рождения) и 28-37 лет (1986-1995 гг. рождения). Это позволит проследить, как изменения в системе школьного образования в Российской Федерации и Республике Казахстан, двух независимых государствах, образовавшихся после распада Советского Союза, отразятся на отношении к классической музыке.

Таблица 1. Возрастной состав респондентов из России и Казахстана

Возрастные группы	Россия		Казахстан		t-критерий Стьюдента	
	Количество	Проценты, % M±m	Количество	Проценты, %, M±m	t	p – вероятность ошибки
18-22 года	134	72,0±3,3	120	63,5±3,5	1,8	>0,05
23-27 лет	20	10,8±2,3	29	15,3±2,6	1,3	>0,05
28-32 года	11	5,9±1,7	24	12,7±2,4	2,3	<0,05
33-37 лет	21	11,3±2,3	16	8,5±2,0	0,9	>0,05
Всего	186	100,0	189	100,0		

На первое поколение респондентов (28-37 лет) в России приходилось 17,2±2,8%, в Казахстане – 21,2±3,0%, на второе поколение (18-27 лет), соответственно, в России 82,8±2,8%, в Казахстане 78,8±3,0%. Статистически значимых различий в процентах респондентов этих поколений в сравниваемых совокупностях нет ($t_1=0,97$, $p>0.05$; $t_2=0,97$, $p>0.05$).

Результаты. При анализе уровня образования установлено, что подавляющее большинство респондентов из России и Казахстана имеют высшее (бакалавры, магистры, специалисты): 68,3±3,4% и 63,0±3,5%; среднее и средне-специальное образование: 29,6±3,3% и 25,9±3,2%, соответственно. Это позволяет допустить, что задаваемые вопросы будут понятны, а ответы адекватны.

Что касается рода деятельности респондентов, в России основная масса является студентами 19,4±2,9%, а также специалистами в сфере информационных технологий (34,4±3,5%), педагогами (13,4±2,5%), инженерами (4,3±1,5%). В Казахстане 20,1±2,9% опрошенных – студенты, 15,9±2,7% – специалисты в сфере информационных технологий, 9,5±2,1% – журналисты, 9,0±2,1% – финансисты и экономисты, 6,3±1,8% – педагоги, 4,8±1,5% – режиссеры, 4,2±1,5% – технологи.

Одним из первых задан вопрос: «Был (есть) ли у вас в школе предмет музыки?». Результаты ответов приведены на рисунке 1.

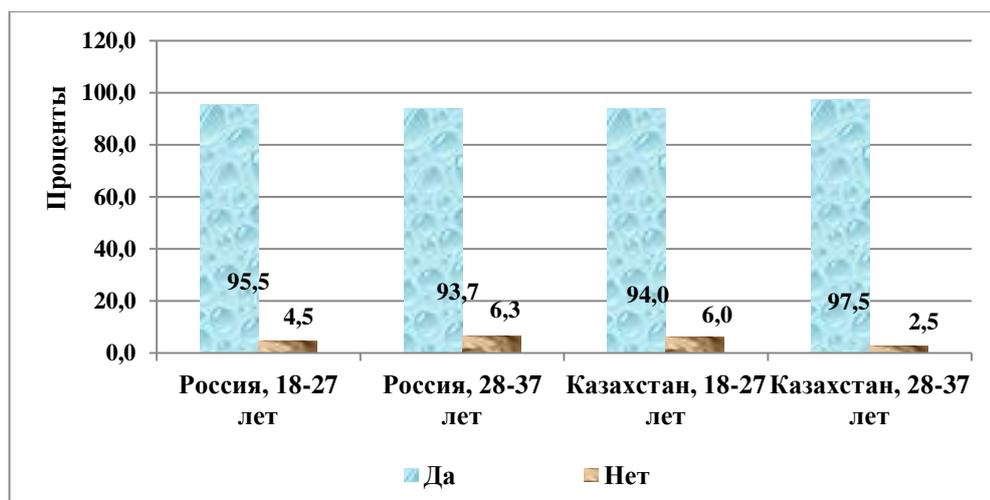


Рисунок 1. Показатели ответов на вопрос «Был (есть) ли у вас в школе предмет музыки?» (%)

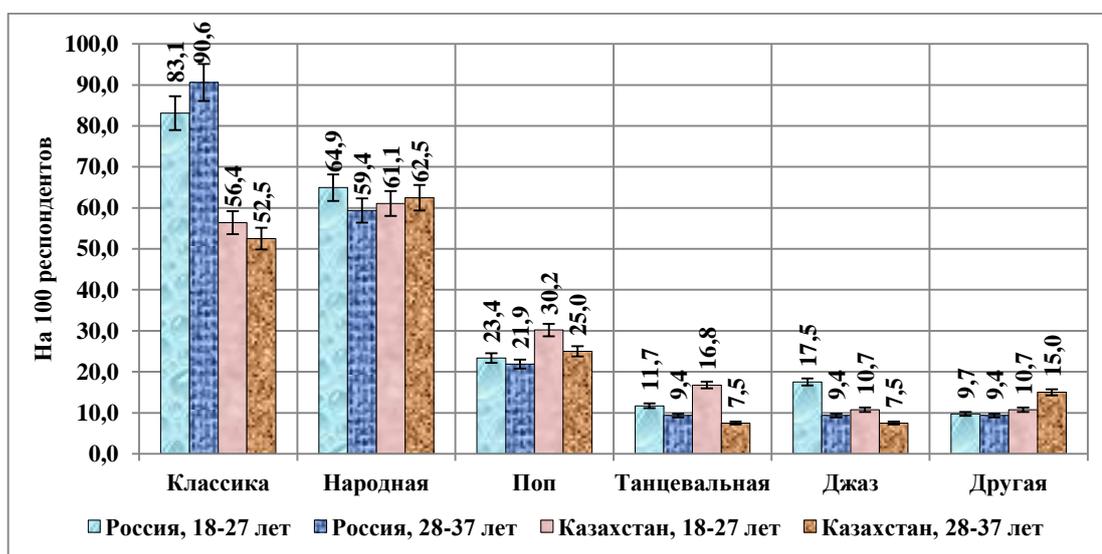


Рисунок 2. Интенсивные показатели ответов «Какую музыку Вы слушаете(ли) на уроках музыки?», на 100 респондентов

По представленным данным, у подавляющего большинства респондентов обоих поколений и в РФ, и в РК в общеобразовательной школе были уроки музыки. Ответы на вопрос «Какую музыку Вы слушали на уроках музыки?» (рисунок 2), – позволяют заключить, что это в основном классическая и народная музыка.

Если в России интенсивный коэффициент респондентов, слушающих классическую музыку в школе, был значительно выше у обоих поколений, чем в Казахстане ($83,1 \pm 3,0\%$ против $56,4 \pm 4,1\%$, $t=5,2$, $p<0,001$; $90,6 \pm 5,2\%$ против $52,5 \pm 7,9\%$, $t=4,0$, $p<0,001$), то народную музыку слушали приблизительно с одинаковой частотой.

Привлекает внимание тот факт, что часть респондентов брали уроки классической музыкой по собственной инициативе (рисунок 3).

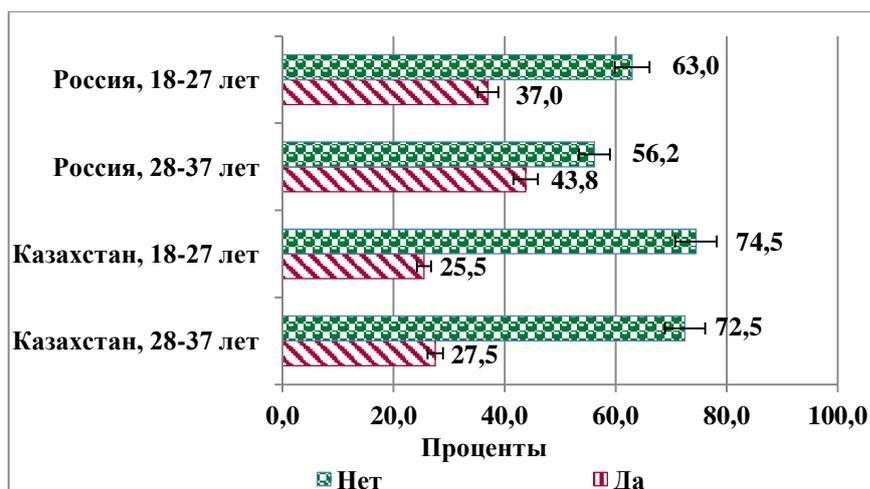


Рисунок 3. Показатели ответов на вопрос: «Занимаетесь(лись) ли Вы классической музыкой по собственной инициативе?» (%)

Процент таких россиян в возрасте 28-37 лет, был в 1,5 раза выше, чем у их сверстников из Казахстана ($43,8 \pm 8,8\%$ против $27,5 \pm 7,1\%$, $t=1,4$, $p>0,05$), но эти различия статистически не значимы. Среди более молодого поколения (18-27 лет) процент коэффициент россиян, занимавшихся классической музыкой по собственной инициативе, несколько уменьшился. Что касается казахстанцев обоих поколений, показатели остались на уровне 27,5-25,5%.

Результаты анализа ответов с оценкой полученных знаний о классической музыке у двух совокупностей: во-первых, тех, кто слушал рассказы о композиторах, их произведениях с музыкальным сопровождением; во-вторых, о тех, кто сам учил, многократно повторяя и воспроизводя сочинения на музыкальных инструментах, приведены на рисунках 4 и 5.

Было установлено, что из россиян первого поколения, занимавшихся музыкой по своей инициативе, сохранили знания о классической музыке $93,1 \pm 2,0\%$. Из числа получавших музыкальные уроки только по общешкольной программе имели знания о классической музыке $59,4 \pm 4,0\%$: t -критерий Стьюдента=7,5, $p<0,001$. Разница высоко достоверна. В Казахстане сложилась похожая ситуация: $76,3 \pm 9,5\%$ против $52,2 \pm 4,1\%$, $t=2,3$, $p<0,05$. Аналогичный анализ проведен по результатам ответов респондентов второго поколения. У россиян соответствующие данные составили: $92,9 \pm 4,5\%$ против $50,0 \pm 6,1\%$, $t=5,6$, $p<0,001$.

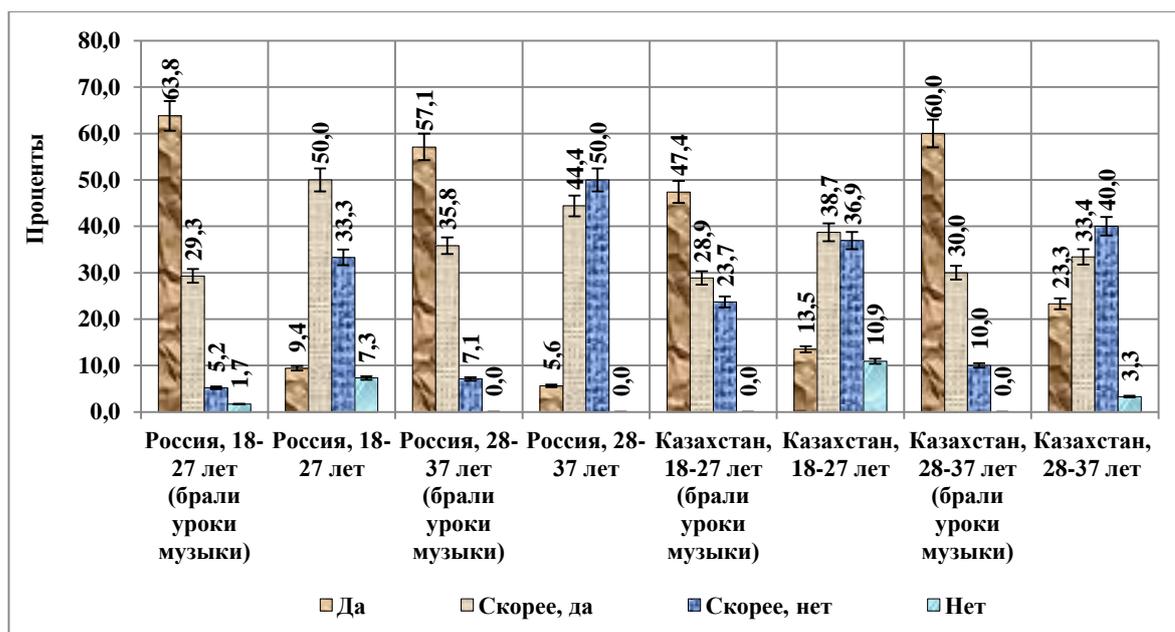


Рисунок 4. Показатели ответов на вопрос: «Имеете ли вы знания о классической музыке (о произведениях, композиторах)?» (%)

Среди казахстанцев второго поколения, получивших дополнительное музыкальное образование, имели знания о классической музыке $90,0 \pm 4,7\%$, а те, кто занимался по общешкольной программе – $56,7 \pm 7,8\%$. Различия также достигали статистически значимых величин – $t=3,7$, $p<0,001$.

Несмотря на высокий процент лиц, считающих, что они имеют знания о классической музыке, их оценка своих знаний в баллах по шкале от 1 до 10 колеблется. У тех, кто не брал музыкальных уроков, – от 3,7 до 4,5, то есть практически неудовлетворительно, а у тех, кто брал уроки музыки, – от 5,3 до 6,6, что говорит об удовлетворительных знаниях. То есть уровень знаний далеко невысокий.

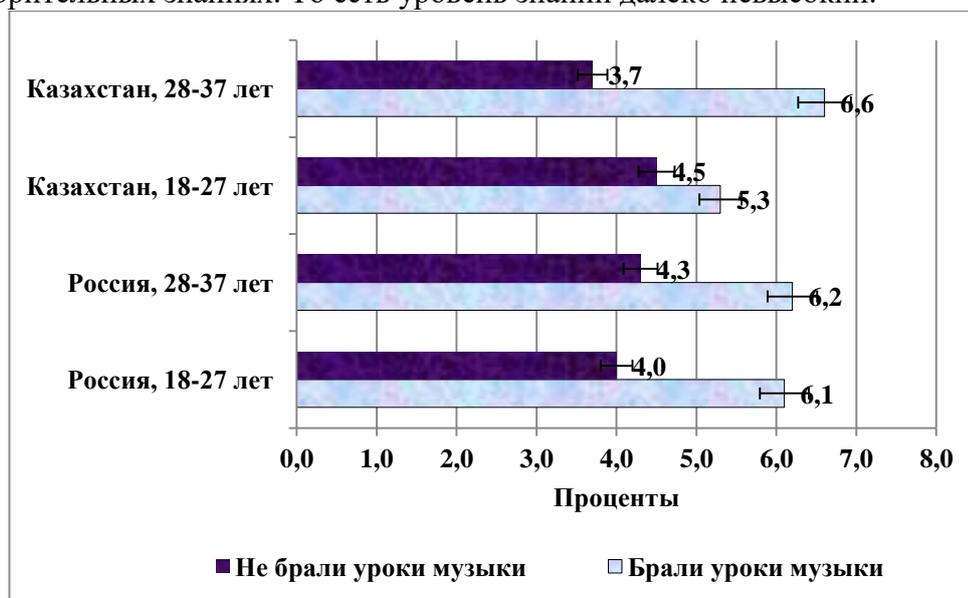


Рисунок 5. Показатели ответов на вопрос: «Оцените свой уровень знаний о классической музыке по шкале от 1 до 10» (%)

Большую роль в выборе музыкальных предпочтений играет окружение (родственники, друзья, соседи и т.д.). Об этом свидетельствует обнаруженная тесная положительная корреляционная связь ($r=+0,82-0,87$, при вероятности ошибки подобного

утверждения $p < 0,001$) между музыкальными предпочтениями казахстанцев обоих поколений и их окружением и россиян 18-27 лет и их окружением. Что касается поколения россиян 28-37 лет, связь между музыкальными предпочтениями респондентов и их окружением существует: она положительная, но средней силы ($r = +0,56$).

В ходе исследования были установлены и такие интересные факты: хотели бы слушать классическую музыку в возрасте 18-27 лет 74,7±3,5% россиян и 85,2±2,9% казахстанцев; в возрасте 28-37 лет – 87,5±5,8% россиян и 90,0±4,7% казахстанцев (рисунок 6).

Около половины россиян и казахстанцев обоих поколений готовы посещать лекции о классической музыке.

Подавляющее большинство: 77,5±3,4% россиян в возрасте 18-27 лет, 83,9±6,5% в возрасте 28-37 лет и 92,0±2,2% казахстанцев в возрасте 18-27 лет и 95,0±3,4% в возрасте 28-37 лет, – считают, что посещение классических концертов престижно. Однако слушают они классическую музыку чаще всего на онлайн-платформах (79,2±2,3% и 76,5±3,5%, соответственно).

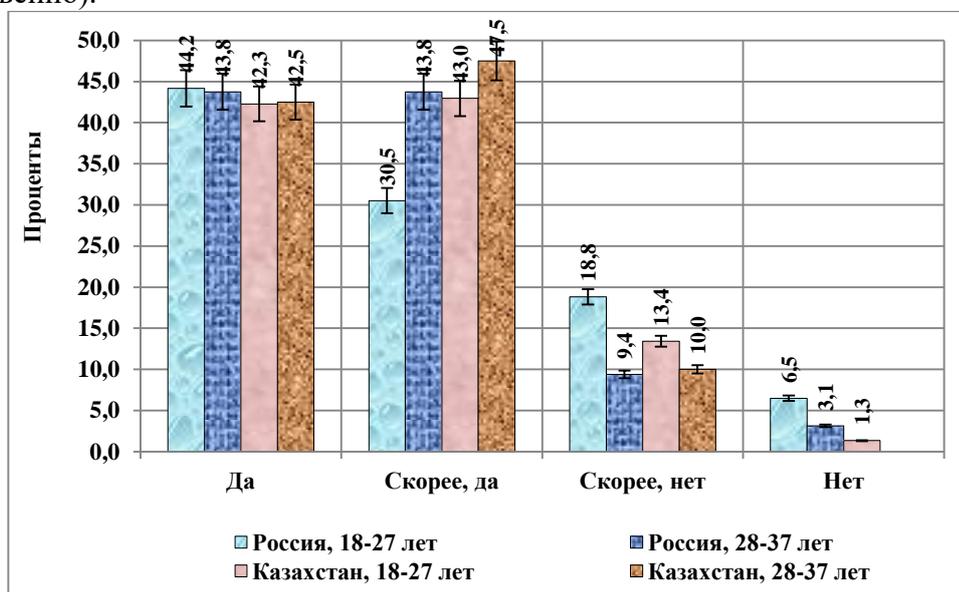


Рисунок 6. Показатели ответов на вопрос: «Вы хотите слушать классическую музыку?» (%)

Введение обязательных музыкальных занятий классической музыкой в общеобразовательных школах поддерживает 31,8±3,7% россиян и 44,3±4,1% казахстанцев второго поколения и 50,0±8,8% россиян и 92,5±4,1% казахстанцев первого поколения. Что касается курса классической музыки в вузах, против его введения высказываются 87,7±2,6% россиян и 73,2±3,6% казахстанцев первого поколения; 84,4±6,4% россиян и 47,5±7,9% казахстанцев второго поколения.

Таким образом, проведенный анализ позволяет заключить:

– Знания классической музыки востребованы большинством респондентов обоих поколений в России и Казахстане. Не подвергается сомнению престижность знания и посещения концертов классической музыки и необходимость обучения этому предмету в школе.

– На данный момент качество получаемых знаний о классической музыке в общеобразовательных школах неудовлетворительное.

– Классическую музыку на данный момент слушают чаще всего на онлайн-платформах (79,2±3,2% россиян и 76,5±3,5% казахстанцев первого поколения и 75,0±7,6% россиян и 57,5±7,8% казахстанцев второго поколения), а концертные залы посещают

31,8±3,7% россиян и 31,5±3,8% казахстанцев первого поколения и 25,0±7,6% россиян и 42,5±7,8% казахстанцев второго поколения.

– У половины опрошенных россиян и казахстанцев обоих поколений есть потребность в лекциях о классической музыке. Эти данные наводят на мысль, что музыкальное просветительство имеет благодатную почву в лице поколения 18-27 лет, как в России, так и в Казахстане. Поэтому крайне важны исследования по разработке форм музыкального просветительства с использованием возможностей медиaprостранства.

Результаты социологического опроса свидетельствуют о том, что система массового музыкального просвещения, тесно переплетающаяся с музыкальным воспитанием, нуждается в кардинальном усовершенствовании [13]. Еще в начале XX столетия педагоги и учёные пришли к заключению, что музыкальное воспитание должно носить творческий характер. Эту позицию довольно точно сформулировал Д. Б. Кабалевский [5], весьма справедливо и обоснованно настаивая на том, что школьников нужно заинтересовывать и увлекать музыкой, а для этого необходимо изменить методику обучения этому «живому искусству», опираясь на закономерности самой музыки. К настоящему времени, как отмечает Е. А. Бодина [1], наработаны ценные новаторские подходы в практической деятельности учителей – специалистов в области художественного образования. Однако «должного общественного резонанса и практической поддержки со стороны государственных органов образования столь масштабная профессиональная акция до сих пор так и не получила» [13, с. 32].

Что касается музыкального просветительства, оно тоже должно трансформироваться в связи с особенностями работы на онлайн-платформах, которые пользуются популярностью у основной массы любителей музыки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бодина, Е. А. Музыкальное образование в новых социокультурных реалиях // Педагогика искусства. – 2021. – № 1. – С. 17-22.
2. Волков, В. В. Концепция культурности, 1935-1938 годы: советская цивилизация и повседневность сталинского времени // Социологический журнал. – 1996. – № 1-2. – С. 194-213.
3. Гаврилюк, В. В., Трикоз, Н. А. Динамика ценностных ориентаций в период социальной трансформации (поколенный подход) // Социологические исследования. – 2000. – № 12. – С. 104-108.
4. Донелли-мл., Р. А. Статистика / пер. с англ. Н. А. Ворониной. – М.: Астрель: АСТ, 2007. – XIV, 367 с.
5. Кабалевский, Д. Б. Воспитание ума и сердца: книга для учителя. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Просвещение, 1984. – 206 с.
6. Коломиец, Г. Г. Концепция ценности музыки как субстанции и способа ценностного взаимодействия человека с миром: дисс. ... доктора философских наук. – М., 2006. – 454 с.
7. Овсянкина, Г. П. Современное музыкальное воспитание: некоторые этические и психологические проблемы // Педагогика Культуры. – 2005. – № 2. – С. 29-32
8. Павленко, Е. В. Формирование ценностных ориентаций молодежи средствами музыки // Гуманитарные и социальные науки. – 2018. – № 1. – С. 212-223.
9. Раку, М. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. – М.: Новое литературное обозрение, 2014. – 720 с
10. Сохор, А. Н. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы / Сохор, А. Н. Вопросы социологии и эстетики музыки. В 3 т. – Л.: Советский композитор, 1983. – С. 129- 142.

11. Ушкарев, А. А. Аудитория искусства: культурный феномен в социальных измерениях: автореф. дисс. ... доктора культурологии. – М., 2018. – 42 с.
12. Холопова, В. Н. Музыка как вид искусства: учебное пособие. – 4-е изд., испр. – СПб.: Лань, 2014. – 320 с.
13. Шишлянникова, Н. П. К проблеме формирования музыкального вкуса подростков в общеобразовательной школе // Научно-педагогическое обозрение. – 2022. – № 3(43). – С. 26- 33.

REFERENCES

1. Bodina, E. A. Muzykal'noe obrazovanie v novyh sociokul'turnyh realiyah // Pedagogika iskusstva. – 2021. – № 1. – Pp. 17-22.
2. Volkov, V. V. Konceptiya kul'turnosti, 1935-1938 gody: sovetskaya civilizaciya i povsednevnost' stalinskogo vremeni // Sociologicheskij zhurnal. – 1996. – № 1-2. – Pp. 194-213.
3. Gavrilyuk, V. V., Trikoz, N. A. Dinamika cennostnyh orientacij v period social'noj transformacii (pokolennyj podhod) // Sociologicheskie issledovaniya. – 2000. – № 12. – Pp. 104-108.
4. Donelli-m., R. A. Statistika / per. s angl. N. A. Voroninoy. – M.: Astrel': AST, 2007. – XIV, 367 p.
5. Kabalevskij, D. B. Vospitanie uma i serdca: kniga dlya uchitelya. – 2-e izd., ispr. i dop. – M.: Prosveshchenie, 1984. – 206 p.
6. Kolomic, G. G. Konceptiya cennosti muzyki kak substancii i sposoba cennostnogo vzaimodejstviya cheloveka s mirom: diss. ... doktora filosofskih nauk. – M., 2006. – 454 p.
7. Ovsyankina, G. P. Sovremennoe muzykal'noe vospitanie: nekotorye eticheskie i psihologicheskie problemy // Pedagogika Kul'tury. – 2005. – № 2. – Pp. 29-32.
8. Pavlenko, E. V. Formirovanie cennostnyh orientacij molodezhi sredstvami muzyki // Gumanitarnye i social'nye nauki. – 2018. – № 1. – Pp. 212-223.
9. Raku, M. Muzykal'naya klassika v mifotvorchestve sovetskoj epohi. – M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2014. – 720 p.
10. Sohor, A. N. Teoriya muzykal'nyh zhanrov: zadachi i perspektivy / Sohor, A. N. Voprosy sociologii i estetiki muzyki. V 3 t. – L.: Sovetskij kompozitor, 1983. – Pp. 129- 142.
11. Ushkarev, A. A. Auditoriya iskusstva: kul'turnyj fenomen v social'nyh izmereniyah: avtoref. diss. ... doktora kul'turologii. – M., 2018. – 42 p.
12. Holopova, V. N. Muzyka kak vid iskusstva: uchebnoe posobie. – 4-e izd., ispr. – SPb.: Lan', 2014. – 320 p.
13. SHishlyannikova, N. P. K probleme formirovaniya muzykal'nogo vkusa podrostkov v obshcheobrazovatel'noj shkole // Nauchno-pedagogicheskoe obozrenie. – 2022. – № 3(43). – Pp. 26- 33.

Чэнь Мяо

аспирант

Института музыки, театра и хореографии

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет

им. А. И. Герцена»

e-mail: elena-musik@yandex.ru

Chen Miao

Post-graduate student

Institute of Music, Theater and Choreography

The Herzen State Pedagogical University

ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ ДЕТЕЙ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

Опираясь на работы современных исследователей, автор рассматривает специфику музыкально-эстетического воспитания младших школьников в настоящее время. Выявлена роль педагога-музыканта и семьи в процессе познания и восприятия музыки. В качестве ориентира для развития музыкально-эстетического воспитания учащихся в КНР предлагает к внедрению педагогическую концепцию Д. Б. Кабалеvского и систему воспитания Карла Орфа, направленные на творческое развитие детей, связанное с содержанием различных видов искусства.

Ключевые слова: музыкально-эстетическое воспитание, младшие школьники, обучение музыке, образовательная организация.

FEATURES OF MUSICAL AND AESTHETIC EDUCATION OF PRIMARY SCHOOL CHILDREN AT THE PRESENT STAGE

Based on the work of modern researchers, the author examines the specifics of musical and aesthetic education of younger schoolchildren at the present time. The role of the teacher-musician and the family in the process of learning and perceiving music is revealed. As a guideline for the development of musical and aesthetic education of students in the People's Republic of China, D. B. proposes to introduce the pedagogical concept. Kabalevsky and the education system of Karl Orff, aimed at the creative development of children associated with the content of various types of art.

Keywords: musical and aesthetic education, primary school students, music education, educational organization.

В настоящее время музыкально-эстетическое воспитание младших школьников воспринимается системой общего образования как своеобразный фундамент образного, слухового и эстетического познания данной категорией учащихся окружающего мира. Такое восприятие мира очень важно. В процессе осуществления аудиторной и внеаудиторной работы учитель музыки «нацеливает» детей на знакомство с лучшими образцами мировой музыкальной культуры, представляя для изучения и ознакомления лучшие, представленные в программах для изучения.

Однако важным условием всегда был и остается факт формирования интереса к знакомству с шедеврами музыкальной культуры, широко представленными в мировой

музыкальной литературе музыкальными произведениями классиков и сочинениями талантливых современных композиторов.

Особое место в вопросе формирования музыкально-эстетического воспитания имеет семья. Факт «поддержки» активности ребенка в посещении секций, кружков и подготовки к музыкальным занятиям важен. Факты одобрения посещений концертов фортепианной, скрипичной, вокальной, симфонической музыки, концертов хореографических, фольклорных коллективов, театра, выставок в художественных салонах семьей всегда значим. Одобрение, поощрение, а еще лучше – личный пример занятий, посещений концертов и выставок взрослыми являются положительной чертой в музыкально-эстетическом воспитании младших школьников.

Музыкально-эстетическое воспитание в таком «ключе» происходит активной и эффективней по веской причине того, что у возрастной категории младших школьников высок авторитет взрослых и они буквально «считывают» интересы родителей, авторитетных для них учителей, педагогов образовательной организации, сопровождающих их в посещении концертов и рассказывающих о них.

Роль семьи и заинтересованность родителей в музыкально-эстетическом воспитании младших школьников не менее важна, чем аудиторные и внеаудиторные занятия музыкой в общеобразовательной школе. Для младших школьников очень важен факт присутствия родителей на концертах, которые организуются в школах искусств, филармониях, обсуждение просмотренных мероприятий и совместное планирование посещения последующих – важный шаг к формированию жизненных эстетических установок в конкретно взятой отдельной семье и шаги к проблеме формирования качественного совместного досуга.

Необходимо отметить, что система музыкального образования в России акцентирует внимание на выявление и развитие творческих музыкальных способностей учащихся, нацеливая на дальнейшее развитие личности в самых разных направлениях. Имя Д. Б. Кабалевского – известного советского композитора, дирижера, пианиста, педагога, публициста и общественного деятеля известно всему миру. Он писал о том, что музыка, преподаваемая в общеобразовательной школе, преодолевает границы искусства: «Многочисленные социологические исследования и богатый педагогический опыт убедительно доказывают, что развитая эмоциональная сфера учащихся стимулирует и умственную деятельность» [1]. Для категории младших школьников данный аспект весьма значим, именно в этом возрасте формируются фундаментальные основы отношения человека к процессу обучения.

В СССР и современной России музыкально-эстетическому воспитанию всегда придавалось и придается огромное значение, к занятиям в музыкальных школах, студиях, художественных школах, театральных кружках и занятиям танцами привлекалось огромное количество учащихся младшего школьного возраста. Музыкально-эстетическое воспитание поощрялось и становилось национальной идеей также во многих странах.

Огромное значение в реализации образовательной государственной политики современного Китая имеет связь музыкального и общего образовательного развития подрастающего поколения. Как отмечает Аотегенгуар, «китайская музыкальная культурная и образовательная системы с древних времён выступают неотъемлемой частью государственной политики и являются областью реализации национального стратегического курса» [2, с. 3].

На современном историческом этапе дети младшего школьного возраста обладают достаточно широкими возможностями для расширения общего кругозора, развития интересов в самых разных областях искусства и культуры. Возможность «окунуться» в сеть интернета в настоящее время, грамотно используемая педагогами-

наставниками, позволяет сделать учебный процесс более наглядным. Опытные педагоги, зная заинтересованность детей в пользовании современными телефонами, предоставляют им эту возможность, показывая младшим школьникам, например, виртуозное «владение» инструментом солирующих исполнителей, предоставляя запись танцевальных номеров в исполнении артистов балета.

Уникальные возможности и наличие записей игры на разных музыкальных инструментах или пения исполнителей, выполненные на разном уровне, дают возможность детям, при наличии оценки преподавателя, сравнивать и выбирать лучшее исполнение. Слушание и просмотр позволяют оценить качество предоставленных для просмотра или прослушивания музыкальных произведений, не покидая аудиторное или внеаудиторное занятие.

Заинтересованность школьников и увлечение изучением лучших образцов музыкальной культуры – мощный фактор для формирования музыкального вкуса, который, претерпевая небольшие изменения, присутствует у каждого взрослого человека на протяжении всей сознательной жизни, делая ее насыщенной, радостной, эмоциональной и интересной.

В процессе аудиторного обучения в образовательной школе младшие школьники занимаются разными видами музыкальной деятельности: слушанием музыки, пением, игрой на простейших музыкальных инструментах. Во внеаудиторной образовательной деятельности, в процессе обучения в музыкальных школах, есть возможность глубже «погрузиться» в область музыкального искусства. Игра на различных музыкальных инструментах, посещение внеурочных мероприятий, пение в хоре, возможность сочинять музыку и овладение основами импровизации, – это те составляющие обучения музыке, которые глубже позволят наслаждаться ее эстетикой и заниматься творчеством.

Концепция, предложенная Д. Б. Кабалеvским о занятиях музыкой в общеобразовательной школе, положенная в основу преподавания дисциплины «музыка» на протяжении десятилетий в советских школах, претерпев изменения, продолжает сохранять свои «позиции».

Важно отметить, что в настоящее время и в Китае наметился настоящий «бум», касающийся вопросов получения качественного музыкального образования, которое опирается на музыкальное воспитание и эстетическое восприятие окружающей действительности, «заложенное» в младшем школьном возрасте. Современные исследователи много пишут об этом. Об изменениях и важности модернизации системы подготовки кадров в области музыкального образования и основополагающих положений методики музыкального воспитания в Китае писали Ван Пэйюань, Ли Чуцай, Сунь Цзинань, Чен Хэцин, Чжан Сянь, Чжан Юань, Чжу Юнбэй, Ма Да и многие другие китайские исследователи.

Хуан Сяньюй, подчеркивая важность взаимодействия танцевальной, вокальной и инструментальной составляющих для развития популярного жанра мюзикла в Китае, который влияет на музыкально-эстетическое воспитание и внимание к которому «приковано» детей самого разного возраста, начиная с младшего школьного, пишет: «Для оценки положения и развития мюзикла в Китае необходимо знание достижений современной психологии и педагогики – И.С. Аврамковой, И.А. Богданова, Э. Жак-Далькроза, З. Кодая, Е.Б. Костюк, С.Т. Махлиной, В.В. Молзипского, И.Н. Налетовой, К. Орфа, А.А. Пономарева, Е.С. Протанской, Р.Н. Слонимской, Б. Тричкова, Г. М. Цыпина, Р. Г. Шитиковой и др» [3, с. 5].

Конечно, не все перечисленные Хуан Сяньюй авторы являются современными, но стоит остановиться подробнее, на наш взгляд, на концепции Карла Орфа, представленной в XX веке и постепенно ставшей «отправной точкой» для педагогов, занимающихся с

детьми. В музыкальном воспитании детей, по мнению К. Орфа, необходимо «опираться» на специальный репертуар, предназначенный для детей и доступный для их понимания, делать акцент на детскую психологию, необходимую для восприятия конкретного музыкального материала, предлагаемого для исполнения.

Кроме того, Карл Орф широко распространял и доказывал проведением собственных музыкальных занятий наличие творческих способностей у всех детей. Идея К. Орфа о том, что реакция ребенка на звучащее музыкальное произведение – детскую песню, танцевальную музыку, просмотр детского спектакля с песнями «будит» фантазию ребенка, действительно заслужила повсеместное развитие. Поощряя любую двигательную деятельность учащегося под звучащую музыку, – притопы, прихлопы, отбивание ритма руками или ногами, подпевание, педагог «запускает» механизм взаимодействия ребенка с миром прекрасного, который «предстает» перед ребенком в виде «погружения» в собственное эмоциональное состояние не только созерцания, но и взаимодействия. Система Карла Орфа получила заслуженное мировое признание.

Карл Орф справедливо полагал, что непосредственная «реакция» на прослушивание – начало эстетического и музыкального воспитания. Меняются события в мире, время, однако на современном этапе особенностью музыкально-эстетического воспитания младших школьников все равно является их желание реагировать на звучащую музыку. Осознанно заниматься обучением игре на музыкальных инструментах, петь, заниматься танцами учащиеся начальной школы будут лишь тогда, когда в раннем детском возрасте получен эмоциональный «отклик» на услышанные и увиденные произведения.

Национальные вариативные версии применения системы музыкального воспитания Карла Орфа, которая получила название «Шульверк», нашли распространение во многих странах. Немецкий композитор стал своего рода родоначальником направления в обучении детей музыке, которое развивалось в Японии, Канаде, США, Великобритании, Чехословакии и России. В настоящее время антология, написанная в 5 томах в 1950-1954 годах и получившая название «Шульверк. Музыка для детей», стала практическим пособием для педагогов, ведущих обучение музыке по системе К. Орфа.

Девизом для педагогов при обучении детей музыке по системе Карла Орфа стала его замечательная цитата: «Элементарная музыка» – это не музыка сама по себе: она связана с движением, танцем и словом; ее нужно самому создавать, в нее нужно включаться не как слушатель, а как ее участник» [4]. «Включение» в процесс слушания музыки в раннем детстве, ощущения радости от изданных простейших музыкальных фраз в исполнении голоса и их повторение, интерес и слушание звучания музыкальных инструментов, поощрение выполнения движений под музыку формируют устойчивый интерес в младшем школьном возрасте для систематических занятий музыкой.

Музыка, находясь на «стыке» творческого и духовного начал восприятия общей картины мира у ребенка, воздействует на его «внутренне состояние», настроение, ее слушание и воспроизведение, особенно в младшем школьном возрасте, когда есть основы осознанного восприятия мира, весьма полезно. Современные исследователи проблему слушания музыки тщательно изучают, делая акцент на важном аспекте, связанном с организацией слушательской деятельности педагогом. Эмоциональная беседа о звучащем музыкальном произведении, правильно заданные вопросы, касающиеся художественного образа и средств его воплощения, передачи в звучащем произведении, формируют устойчивый интерес и желание детей слушать самую разную музыку.

В настоящее время музыкально-эстетическое воспитание младших школьников реализуется в разных странах в соответствии с национальными программами, разработанными на уровне государственных ведомств. Современные исследователи,

анализируя состояние музыкального образования и действующую систему воспитания в Китае, пишут, что система включает «дошкольное (семейное) и школьное воспитание, ряд профессионально-образовательных ступеней и в своих основаниях строится на традиционных китайских этических принципах дисциплинированности, терпения, настойчивости, целеустремленности в достижении желаемого» [2]. Для обучения игре на музыкальных инструментах, пению в хоре, занятиях танцами всегда требовались выдержка и терпение, только систематические занятия помогут ребенку добиться качественного результата в творческой деятельности, которая только на первый, неискушенный взгляд, оставляет впечатление легкого, непосредственного эмоционального отклика детской души.

Огромное значение процессу слушания музыки в общем музыкальном воспитании уделял Д.Б. Кабалевский, автор программы по музыке для общеобразовательной школы в СССР, разработавший ее основные принципы и методы, получившие дальнейшее распространение. Он подчеркивал важность процесса слушания музыки для человека любого возраста, а задачей музыкального воспитания считал способность слушать и слышать, которая «ведет» далеко за пределы музыкального искусства. Д.Б. Кабалевский писал, что важно «сделать каждого человека культурным слушателем музыки, способным любить и ценить серьезные произведения великого искусства музыки» [5, с. 89].

Особое место в музыкально-эстетическом воспитании занимает область танцевального жанра. Исполнение танцевальной музыки «входит» в состав репертуарных планов, предназначенных для детей младшего школьного возраста, занимающихся игрой на музыкальных инструментах в музыкальных студиях и музыкальных школах, стимулируя детей своей игривой и в тоже время четкой организацией метроритмической структуры. Доступная в исполнении, танцевальная музыка исполняется детьми младшего школьного возраста с особым энтузиазмом.

Современный китайский исследователь Вэй Лили пишет о том, что для китайцев характерно использование в музыкально-эстетическом воспитании этнических танцев. Исполнение таких танцев, по мнению молодого ученого, «позволяет погрузиться в культурное наследие своего этноса, способствует формированию музыкального сознания, эстетического вкуса, воспитанию чувства прекрасного, развивает эмоциональный интеллект и творческое мышление, укрепляет самоидентификацию и национальное самосознание» [6]. Рождение положительных эмоций в процессе обучения музыке – особый процесс, который наполняет детские сердца непосредственной и живой радостью восприятия, насыщает жизнь особыми красками. Музыкальные фразы, предложения, а затем и музыкальные произведения «появляются», рожденные прикосновением детских рук, наполняя мир удивительным качеством непосредственного и быстротечного звучания.

Особенностью музыкально-эстетического воспитания детей младшего школьного возраста на современном этапе является развитие музыкальных способностей, в числе которых развитие памяти, чувства ритма, музыкального и эстетического вкуса. Оценить влияние музыкально-эстетического воспитания возраста младших школьников на формирование личностных качеств, расставить «приоритеты» в собственном общем развитии, они смогут сами, имея возможность выбора направлений и дисциплин для дальнейшего углубленного изучения.

Все виды творческой деятельности, которые доступны детям младшего школьного возраста, всегда дадут положительный эффект в будущей профессиональной деятельности взрослого человека, даже если она не будет связана с творчеством. Музыкально-эстетическое воспитание учащихся общеобразовательных школ «обогатит» восприятие

окружающего мира будущего взрослого человека, позволяя сделать его взрослую жизнь более яркой, «насытить» положительными эмоциями и поиском новых вариативных решений для реализации планов в любой сфере профессиональной деятельности, личной и общественной жизни.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дмитрий Борисович Кабалевский. Искусство в школе / URL: <http://kabalevsky.ru/page/article-art-at-school> (дата обращения 03.11.2024).
2. Аотегенгуар. Человек в музыкальной культуре Китая : история, современность и парадигмы образования : автореф. дисс ... канд. философских наук : 5.7.8. – Белгород, 2024. – 25 с.
3. Хуан Сяньюй. Становление системы музыкального эстрадно-джазового образования в современном Китае : автореф. дис ... канд. пед. наук : 13.00.02. – Санкт-Петербург, 2015. – 20 с.
4. Элементарное музицирование по системе Карла Орфа / URL: <https://nsportal.ru/shkola/raznoe/library/2014/04/15/elementarnoe-muzitsirovanie-po-sisteme-karla-orfa> (дата обращения 23.10.2024).
5. Кабалевский, Д. Б. Основные принципы и методы программы по музыке для общеобразовательной школы // Музыкальное воспитание в СССР. – М., 1978. – Вып. I. – 488 с+15 ил
6. Вэй Лили. Музыкально-эстетическое воспитание подростков средствами этнического танца в образовательных организациях КНР: дисс. ... канд. пед. наук / URL: <https://www.dissercat.com/content/muzykalno-esteticheskoe-vozpitanie-podrostkov-sredstvami-etnicheskogo-tantsa-v-obrazovatelny> (дата обращения 28.10.2024).

REFERENCES

1. Dmitriy Borisovich Kabalevskij. Iskusstvo v shkole / URL: <http://kabalevsky.ru/page/article-art-at-school> (data obrashhenija 03.11.2024).
2. Aotegenguar. Chelovek v muzykal'noj kul'ture Kitaja : istorija, sovremennost' i paradigmy obrazovaniya : avtoref. diss ... kand. filosofskih nauk : 5.7.8. – Belgorod, 2024. – 25 p.
3. Huan Sjan'juj. Stanovlenie sistemy muzykal'nogo jestradno-dzhazovogo obrazovaniya v sovremennom Kitae : avtoref. dis ... kand. ped. nauk : 13.00.02. – Sankt-Peterburg, 2015. – 20 p.
4. Jelementarnoe muzicirovanie po sisteme Karla Orfa / URL: <https://nsportal.ru/shkola/raznoe/library/2014/04/15/elementarnoe-muzitsirovanie-po-sisteme-karla-orfa> (data obrashhenija 23.10.2024).
5. Kabalevskij, D. B. Osnovnye principy i metody programmy po muzyke dlja obshheobrazovatel'noj shkoly // Muzykal'noe vospitanie v SSSR. – M., 1978. – Vyp. I. – 488 p.+15 il
6. Vvej Lili. Muzykal'no-jesteticheskoe vospitanie podrostkov sredstvami jetnicheskogo tanca v obrazovatel'nyh organizacijah KNR: diss. ... kand. ped. nauk / URL: <https://www.dissercat.com/content/muzykalno-esteticheskoe-vozpitanie-podrostkov-sredstvami-etnicheskogo-tantsa-v-obrazovatelny> (data obrashhenija 28.10.2024).

Чжао Сяолэй

аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
Институт музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»

Zhao Xiaolai

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

РОЛЬ РОССИЙСКОЙ ВОКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ В СОВЕРШЕНСТВОВАНИИ ОБРАЗОВАНИЯ В ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ВУЗАХ КИТАЯ

Аннотация. В статье поднимается вопрос о совершенствовании преподавания вокала в музыкально-педагогических институтах (факультетах) КНР. Дается краткая характеристика планов по вокальному образованию, разработанных Министерством высшего образования. Однако, по мнению автора, в реальности не всё соответствует этому плану, поэтому перечисляются основные недостатки, которые предстоит устранить. Подчеркивается, что необходимо обращаться к опыту российского вокального образования в педагогических вузах. В качестве образца избран Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена. Исходя из личных наблюдений за работой кафедры сольного пения и обобщая учебно-методические разработки преподавателей, автор статьи выявляет наиболее полезные для китайского вокального образования принципы и положения.

Ключевые слова: вокальная техника, певческое дыхание, вокальный слух, резонансное пение, артикуляция, интонирование, художественный образ.

THE ROLE OF THE RUSSIAN VOCAL SCHOOL IN IMPROVING EDUCATION IN PEDAGOGICAL UNIVERSITIES IN CHINA

Abstract. The article raises the issue of improving vocal teaching in music pedagogical institutes (faculties) of the People's Republic of China. A brief description of the vocal education plans developed by the Ministry of Higher Education is given. However, according to the author, in reality, not everything corresponds to this plan, therefore, the main disadvantages that need to be eliminated are listed. It is emphasized that it is necessary to refer to the experience of Russian vocal education in pedagogical universities. The Herzen State Pedagogical University of Russia was chosen as a model. Based on personal observations of the work of the Department of Solo Singing and summarizing the educational and methodological developments of teachers, the author of the article identifies the most useful principles and provisions for Chinese vocal education.

Keywords: vocal technique, singing breathing, vocal hearing, resonant singing, articulation, intonation, artistic image.

Будучи страной древней певческой культуры, Китай только немногим более ста лет назад стал осваивать академический вокал. Успехи, совершенные им за этот период, действительно впечатляющи. Сегодня китайские вокалисты выступают на лучших сценах мира, завоёвывают признание на международных конкурсах и фестивалях. Примеры, подтверждающие высокие достижения китайских вокалистов, в том числе закончивших

консерватории в КНР, убедительно обобщаются в статье Ду Хуэйцю и Г.П. Овсянкиной [3, с. 208–209]. Однако нельзя игнорировать и тот факт, что многие культовые вокалисты получили образование за рубежом или, начав постигать вершины искусства в китайских учебных заведениях, затем получали окончательную огранку за рубежом, в странах Западной Европы, в России, Японии, ныне – всё чаще в США. И это не просто естественное стремление молодёжи посмотреть мир, проникнуть в другие исполнительские школы. Нередко в этих школах они получают то, чего ещё нет на их Родине. Да и история академического пения в Европе и России насчитывает не одно столетие. К тому же источник *bel canto* – Италия.

Если обратиться к современному состоянию вокального образования в Китае, то оно значительно выше в консерваториях, а в институтах музыки или на факультетах педагогических университетов в целом значительно слабее. Но именно они составляют подавляющее большинство музыкального образовательного пространства, в сущности формируя ландшафт современной музыкальной культуры огромной страны. И здесь встаёт вопрос об изучении недочётов, повсеместно наблюдаемых в высшем педагогическом вокальном образовании КНР.

Основной путь в совершенствовании преподавания вокала в Китае (**объект** исследования – только сфера педагогического образования) видится в изучении опыта зарубежья, где вокальная академическая школа обладает значительным историческим опытом. Поэтому **целью** настоящей статьи является стремление выявить тот зарубежный опыт, внедрение которого позволит усовершенствовать вокальное образование в китайских музыкально-педагогических вузах. **Материалом** стали личные наблюдения автора в Китае и за рубежом, прежде всего в России. Немаловажную роль сыграли новейшие постановления Министерства высшего образования в Китае в области музыкального образования. **Методы** исследования апеллируют к **рефлексии** автора статьи, **анализу** теоретико-методических материалов, а также **сравнению** вокального образования в Китае и в Российском государственном педагогическом университете (РГПУ) им. А.И. Герцена (г. Санкт-Петербург).

Для решения поставленной цели необходимо решить две крупные **задачи**. *Во-первых*, определить наиболее значимые для современной китайской вокальной педагогики проблемы, требующие безотлагательного решения. *Во-вторых*, выявить то ценное, что содержит исторический и современный опыт вокальной школы России, чтобы адаптировать его в китайское вокально-педагогическое образование.

В 2023 году Главное управление Министерства образования КНР выпустило план по обязательным курсам на бакалавриате (*музыковедение, педагогическое образование*) в высших учебных заведениях. Это руководящий документ, в том числе в области вокала в . В нем определяются цели преподавания вокального искусства, включающие знания, умения, навыки, психологический настрой, прежде всего в интеллектуальной и эмоциональной сферах. Согласно документу, базовая подготовка предполагает основы певческой техники – управление дыханием, резонирование, принципы вокализации основных элементов музыки – интервалов, гамм, ощущение ритмического рисунка и т. д.,

Выбор репертуара должен ориентироваться на различные музыкальные стили и жанры. Предполагается обязательное обращение к национальному наследию и его популяризация, знакомство с новинками мировой музыки

В документе помимо вокала планируется изучение элементарной теории музыки, включая все основные средства музыкальной выразительности. Это рассматривается как основа выразительного пения. Его развитие включает понимание и воплощение содержания музыкального произведения, его эмоционального подтекста. Все это связано с воспитанием искусства интерпретации и других навыков.

В совокупности всё перечисленное направлено на воспитание полноценного восприятия, приобщение к анализу музыки. В заключении подчёркнуто: «Учитесь оценивать и анализировать музыкальные произведения, понимать особенности различных . Выполнение всех поставленных задач должно лежать в основе критерия оценок, чтобы определить уровень обучения учащихся и его прогресс. В целом перспективный план учитывает все основные вопросы вокального обучения, Как и всякий документ, он предполагает совершенствование, изменение, прорисовку в деталях и т. д.

Тем не менее, по разным причинам в преподавании вокала существуют недостатки, особенно в системе педагогического образования. Основные причины заключается в том, что не хватает педагогических кадров соответствующего профессионализма, не организованы в масштабе всей страны курсы повышения квалификации для преподавателей по вокалу, наконец, не хватает опыта практического воплощения намеченных задач. В результате, анализируя свою работу по преподаванию вокала в Китае, наблюдения за деятельностью вокальных отделений и факультета, а также материалы бесед с коллегами нами сделан вывод о целом ряде недостатков, которые необходимо устранить, по возможности, в ближайшее время.

Во-первых, это нехватка учебных ресурсов, прежде всего, как уже отмечалось, педагогических кадров. В некоторых регионах Китая отмечается своего рода педагогический голод, особенно учителей по вокалу. Часто нет должного оборудования и технической оснащённости, что ограничивает качество и уровень преподавания. Не хватает фортепиано, методических разработок по вокалу, необходимого нотного материала. А недостаток компьютеров, множительной техники, а порой, и интернета делает его пополнение невозможным.

Во-вторых, до сих пор не определён тот принцип обучения академическому вокальному стилю, который должен стать в стране доминирующим; не установлена единая планка мастерства, необходимая для достижения обучающимися (в министерском документе намечены самые общие параметры).

Слишком много внимания уделяется овладению техническими навыками в отрыве от художественных задач. Приоритет нередко отдаётся традиционному репертуару и народным стилям пения. Явно не хватает изучения произведений различных музыкальных стилей и жанров, что ведёт к ограниченному кругозору студентов, не раскрывает полноценно их вокальные и музыкантские способности, не содействует творческому самовыражению и тем более изучению певческих и композиторских новаций в области вокальной музыки. Нельзя не отметить, что в тех учебных заведениях, где репертуар включает значительную часть западной классики, русской музыке отведено очень небольшое пространство. Причем число авторов очень ограничено. В основном это некоторые романсы П.И. Чайковского и С.В. Рахманинова. В большинстве своём молодёжь, изучающая вокал, не имеет настоящего представления о стилевом богатстве и художественно-психологической глубине русской вокальной лирики, особенно камерной.

В-третьих, в процессе обучения слишком много внимания уделяется системе оценивания. Сам механизм выставления оценки весьма не совершенен и требует осмысления. Большинство педагогов-вокалистов ориентируется только на результаты экзаменов учащихся и чтобы они были сданы вовремя. При этом игнорируется основательность вокальной подготовки и ее связь с образным воплощением, накопление певческого опыта. Не учитывается понимание музыки и ее художественных оснований. Между тем общекультурный и музыкальный уровень студенчества часто низок.

В совершенствовании нуждается система преподавания и вокала и историко-теоретических музыкальных дисциплин. Порой нет обратной связи между обучающимся и его наставником. Доминирует авторитарный стиль общения, не признающий

индивидуального подхода. Это подчёркивалось ещё несколько лет назад в диссертации Ду Хуэйцю: «Один из основных недочётов современной модели вокального обучения в Китае заключается в том, что в ней главным действующим лицом является только педагог. Образование в рамках этой модели зачастую исключает или даже подавляет самостоятельность ученика. Между тем, только самостоятельные исследования, проведённые субъектом, могут привести к истинному пониманию. <...> И здесь нельзя не обратиться к опыту российской педагогики с ее методом индивидуального подхода» [2, с.

Педагогическая реальность показывает, что надо не только следовать требованиям циркуляра, разработанного министерством образования КНР (см. указ. источник [9]), но и владеть практикой его воплощения, обогащать множеством деталей, взятых из зарубежных вокально-педагогических школ.

Прежде всего поясним причину обращения именно к достижениям российской вокальной педагогики. Россия, как и Китай обладает многовековой высокоразвитой музыкальной культурой. Древнерусский – в целом восточнославянский фольклор, очень жанрово разнообразен и стал формироваться ещё до нашей эры [4]. Древнерусская церковная монодия стала зарождаться, начиная с конца X века. К этому следует добавить более древнее искусство былинных сказителей, скоморохов с их богатым инструментарием [4]. Вплоть до конца XVII века все эти ветви и направления музыкальной культуры развивались практически автономно от западноевропейского искусства, в том числе вокального. Только при царе Алексее Михайловиче Романове –1676) появляются зачатки влияния Запада, усилившиеся в эпоху Петра I (1682–1725). Начинается активное освоение западноевропейских вокальных жанров. Наиболее интенсивно в русле западноевропейского направления русская музыка развивается с середины XVIII столетия, охватывая все академические вокально-хоровые и музыкально-театральные жанры: от оперы, хорового концерта, кантаты, до сентиментального романса, бытовой лирической песни и т. д. [4]. При этом они обогащаются русским влиянием, исходящим из фольклора, профессионального и полупрофессионального искусства во всех аспектах: жанра (петровский кант, лирическая протяжная песня), интонации, ритмики, поэтических и театральных сюжетов (оперы В.А. Пашкевича, М.М. Соколовского, Е.И. Фомина) и т. д.

К середине XIX столетия музыкальное искусство России знаменуется выдающимися достижениями: «Это позволило XIX столетие назвать *золотым веком* русской культуры (в том числе музыкальной), а период с 1890-х годов до первых десятилетий XX века – *серебряным веком* (термин Н. А. Бердяева). С выдающимися достижениями связана и советская эпоха...» [6]. Причем достижения мирового уровня относятся и к композиторскому творчеству, и к исполнительскому, и к вокальной педагогике.

Формируется русская вокальная школа, аккумулирующая в себе достижения западноевропейского вокала и национальной певческой школы [см.: 7]. В XX столетии все эти аспекты русского вокального искусства поднимаются на новую высоту. Доказательством тому становятся Международные конкурсы музыкантов-исполнителей имени П.И. Чайковского, которые с 1970 года включают *номинацию вокала*. Выступление на этих конкурсах становится профессиональной честью для вокалиста.

Автор статьи, как отмечалось ранее, очень серьёзно изучала российскую вокальную педагогику, сконцентрировав внимание на работе кафедры сольного пения в Институте музыки, театра и хореографии РГПУ имени А.И. Герцена под руководством заслуженного работника культуры РФ, почётного работника высшего профессионального образования Т.Д. Смелковой. Кафедра достигла очень высоких результатов в сфере вокальной

подготовки среди музыкально-педагогических институтов/факультетов России. Её выпускники проявили себя и как классные исполнители и как преподаватели-вокалисты высокого уровня. Результаты педагогического мастерства кафедры основаны на лучших традициях российской вокальной школы и обогащены собственным опытом Т.Д. Смелковой и ее коллег (см. 2.2 диссертации Ду Хуэйцю [2]).

Во-первых, при обучении вокалу изначально вводится такое понятие как *вокальный слух*, его развитие и тренировка. Этим термином обозначается особая психическая способность певца, без которой не может состояться вокалист-профессионал: «Под вокальным слухом подразумевается способность к пониманию не только особенностей правильного певческого звучания, но и ощущение работы голосового аппарата во время пения [8, с. 23]. Функционирование вокального слуха базируется на внутрислуховом представлении (внутреннем слухе) в сочетании с постоянным обогащением музыкального опыта. Он является основным контролирующим аппаратом в освоении всех элементов певческой техники и её взаимосвязи с художественным образом.

Во-вторых, детальное внимание уделяется целому комплексу элементов базовой подготовки, начиная с правильной осанки певца, глубины и способа дыхания. «Начинающий певец должен осознавать значимость каждого из компонентов дыхательной системы в процессе формирования звука» [8, с. 26]. Постепенно осваиваются методы брюшного дыхания, контроля выдоха, отработки точных механизмов этого метода и доведения их до автоматизма. Разнообразие звуковых атак: твёрдой, мягкой, придыхательной рассматривается как основа правильного дыхания. Все элементы певческого дыхания осваиваются, особенно на начальном этапе обучения, по принципу от простого к сложному на материале специальных, даже беззвучных упражнений. Изначально развитие техники дыхания исходит из его взаимосвязи с фразировкой.

Огромное внимание уделяется резонаторам и разработке методики освоения различных резонансов. Широко распространена в педагогике разработанная В.П. Морозовым *теория резонансного пения* [5]. Она основана на глубоком понимании певцом всех ступеней пользования головным и грудным резонаторами и тренировкой в их освоении. Студентов учат свободно пользоваться регистрами, достигать ровности и сглаженности их звучания.

В-третьих, преподавание русского вокала сосредоточено на развитии навыков, выявляющих индивидуальные качества голоса, включая расширение диапазона, формирование тембра. Преподаватели помогают обучающимся выявить красоту и тембральную неповторимость их голосов, придать звучанию стабильность и чистоту.

Поэтому внимание уделяется не только детальной классификации мужских и женских голосов, что предполагает различие в методическом подходе при обучении. Детский голос рассматривается как основа будущего певческого искусства. Поэтому создана методика развития детских голосов в аспекте академического пения.

Сюда же входит и скрупулёзная отработка точного произношения, причём и согласных и гласных звуков. В совокупности всё это сочетается с работой над дикцией, с осмысленным пропеванием слова.

Наконец, главное, что преподавание вокала в русской певческой школе фокусируется на музыкальном самовыражении и эмоциональном общении. Работа над вокальной техникой не проходит без смыслового/образного компонента. Тем более, если речь идёт о художественном материале: преподаватели помогут учащимся понять эмоциональный подтекст и смысловой контекст музыкального произведения и реализовать образно-смысловое начало музыкального содержания с помощью исполнительских навыков и методов, чтобы сделать пение более заразительным.

Основой выразительного пения является *искусство интонирования*, обучение которому идёт параллельно техническому освоению. Этот принцип обучения вокалу базируется на учении Б.В. Асафьева об интонации [1], как смысловой единице музыки (она не задействуется в китайской вокальной педагогике). Вот как транслируются основы асафьевской теории в методику вокала: «Выразительность в пении связана не только с точным выполнением темповых, динамических и других указаний композитора, но и особого отношения к процессу пения, не точечного воспроизведения нотного текста (“скакания по интервалам”, “пения нот”), а напряжённого “переживания”, “вчувствования” в каждую интонацию, в каждую фразу» [8, с. 49–50].

Ценным качеством российской академической школы, которое необходимо перенять китайским вокалистам, является изучение анатомии голосового аппарата, физиологического механизма звукоизвлечения. Преподаватели используют анатомические знания и объясняют строение голосовых связок, чтобы помочь студентам понять процесс звукообразования, а затем лучше овладеть вокальными навыками. Анатомические знания помогают разработать индивидуальный гигиенический режим певческого аппарата, вовремя начинать лечение разного рода заболеваний горла.

Преподавание вокала в российской школе подчинено строгим канонам и принципу потепенности и последовательности. В то же время педагогический репертуар очень разнообразен и включает различные стили классической и современной академической камерно-вокальной и оперной музыки, а также фольклор разных народов. Такое разнообразие расширяет общий и музыкальный кругозор студентов. Российские методические системы уделяют большое значение художественному развитию. Это помогает учащимся в работе над музыкальным образом и постижению музыкального содержания. Изучение масштабных репертуарных списков русской вокальной музыки является ценным пополнением для китайской вокальной школы.

Нельзя обойти вниманием тот факт, что в России учат молодых вокалистов сценическому искусству, овладению эстрадной выдержкой. Это является частью педагогического процесса во всех специальных классах: сольного вокала, камерного ансамбля, оперного класса, и изучается в теоретической дисциплине *Музыкальная психология*. В учебный процесс активно вводятся различные формы художественных практик. Они позволяют студентам накапливать певческий опыт и совершенствовать способность сценического самовыражения. Вкупе всё это формирует *полноценную творческую личность*.

В заключение правомерен **вывод**: в российской вокальной педагогике существует целый комплекс принципов и методов, который необходимо изучать и внедрять в китайское вокально-педагогическое образование. К ним относятся:

- ✓ осмысленное приобретение различных вокальных навыков с их детальной проработкой в аспекте контролирующей функции вокального слуха;
- ✓ воспитание выразительности пения с первых занятий на основе опоры на принцип фразировки и интонирования;
- ✓ изучение анатомии певческого аппарата;
- ✓ принципы подбора педагогического репертуара с расширением общего художественного кругозора;
- ✓ приобретение практики сценического выступления.

Внедрение в вокальную педагогику многих положений из методики преподавания вокала в России, в частности в РГПУ им. А.И. Герцена, значительно усовершенствовало бы деятельность китайских музыкально-педагогических факультетов (институтов).

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. – Кн. 2. Интонация. – 2-е изд. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
2. Ду Хуэйцю. Современная концепция вокального образования в КНР в свете российских и китайских научно-методических достижений: дис. ... канд. пед наук: 13.00.02. – М., 2021. – 169 с.
3. Ду Хуэйцю, Овсянкина Г.П. Классификация учебных заведений по подготовке вокалистов в современном Китае // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. – 2019. – № 4 (194). – С. 208–215.
4. Келдыш Ю.В. История русской музыки. Учеб. пособие для исполнительских фак. консерваторий. В 3 т. – Ч. 1. – М.; Л.: Музгиз, 1948. – 472 с.
5. Морозов В.П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники / ИП РАН, МГК им. П. И. Чайковского. – М., 2002. – 496 с.
6. Овсянкина, Г. П. Диалог как импульс в развитии культуры России и Китая / Г. П. Овсянкина, Н. С. Серегина // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2023. – № 6-2. – С. 13-18. – EDN RNTLQC.
7. Перлов Е.П. История вокальной педагогики: монография. – СПб.: Изд-во ЛГУ им. А.С. Пушкина, 2008. – 76 с.
8. Смелкова Т.Д., Савельева Ю.В. Основы обучения вокальному искусству. Учеб. пособие. – 2-е, стер. изд. – СПб.: Планета музыки, 2020. – 160 с.
9. Циркуляр Главного управления Министерства образования КНР об издании методических указаний по преподаванию обязательных курсов бакалаврских программ по музыковедению (педагогическое образование) в высших учебных заведениях
обычного типа. – URL:

REFERENCES

1. Asaf'ev B. V. Muzykal'naja forma kak process. – Kn. 2. Intonacija. – 2-e izd. – L.: Muzyka, 1971. – 376 p.
2. Du Huzejcju. Sovremennaja koncepcija vokal'nogo obrazovanija v KNR v svete rossijskih i kitajskih nauchno-metodicheskikh dostizhenij: dis. ... kand. ped nauk: 13.00.02. – M., 2021. – 169 p.
3. Du Huzejcju, Ovsjankina G.P. Klassifikacija uchebnyh zavedenij po podgotovke vokal'istov v sovremennom Kitae // Izvestija RGPU im. A.I. Gercena. – 2019. – № 4 (194). – Pp. 208–215.
4. Keldysh Ju.V. Istorija russkoj muzyki. Ucheb. posobie dlja ispolnitel'skih fak. konservatorij. V 3 t. – Ch. 1. – M.; L.: Muzgiz, 1948. – 472 p.
5. Morozov V.P. Iskusstvo rezonansnogo penija. Osnovy rezonansnoj teorii i tehniki / IP RAN, MGK im. P. I. Chajkovskogo. – M., 2002. – 496 p.
6. Ovsjankina, G. P. Dialog kak impul's v razvitii kul'tury Rossii i Kitaja / G. P. Ovsjankina, N. S. Seregina // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2023. – № 6-2. – pp. 13-18.
7. Perlov E.P. Istorija vokal'noj pedagogiki: monografija. – SPb.: Izd-vo LGU im. A.S. Pushkina, 2008. – 76 p.
8. Smelkova T.D., Savel'eva Ju.V. Osnovy obuchenija vokal'nomu iskusstvu. Ucheb. posobie. – 2-e, ster. izd. – SPb.: Planeta muzyki, 2020. – 160 p.
9. Cirkuljar Glavnogo upravlenija Ministerstva obrazovanija KNR ob izdanii metodicheskikh ukazanij po prepodavaniju objazatel'nyh kursov bakalavrskih programm po muzykovedeniju (pedagogicheskoe obrazovanie) v vysshih uchebnyh zavedenijah obychnogo
tipa. – URL:
http://www.moe.gov.cn/srcsite/A17/moe_794/moe_624/200611/t20061129_80346.html

Жаров Михаил Александрович
преподаватель кафедры фортепианного искусства
ГБОУ ВО «Московский государственный институт музыки
им. А.Г. Шнитке»
e-mail: mjpiano@list.ru

Zharov Mikhail A.
Lecturer, Department of Piano Art
Moscow State Institute of Music named after A.G. Schnittke

РАЗВИТИЕ ДВИГАТЕЛЬНОЙ АКТИВНОСТИ КАК ОСНОВЫ ТЕХНИКИ УЧАЩИХСЯ-ПИАНИСТОВ

Аннотация. Двигательная активность является важным понятием в области фортепианного исполнительства. Невозможно обладать хорошей фортепианной техникой без достаточного уровня двигательной активности. Поэтому начинать заниматься на фортепиано необходимо с раннего детства, когда руки обладают достаточной эластичностью. Двигательная активность пианистов состоит из нескольких ключевых элементов: быстрота основных типов движений, сила и выносливость, мышечная чувствительность, ловкость, координация, точность.

Ключевые слова: музыкальное образование, фортепианная техника, двигательная активность, учащиеся-пианисты, фортепиано, концертное выступление.

THE DEVELOPMENT OF MOTOR ACTIVITY AS THE BASIS OF THE TECHNIQUE OF PIANO STUDENTS

Annotation. Motor activity is an important concept in the field of piano performance. It is impossible to have a good piano technique without a sufficient level of motor activity. Therefore, it is necessary to start practicing the piano from early childhood, when the hands have sufficient elasticity. The motor activity of pianists consists of several key elements: the speed of the main types of movements, strength and endurance, muscle sensitivity, dexterity, coordination, accuracy.

Keywords: musical education, piano technique, motor activity, piano students, piano, concert performance.

Двигательная активность – это вид деятельности человека, при котором активация обменных процессов в скелетных мышцах обеспечивает их сокращение и перемещение человеческого тела или его частей в пространстве [1, с. 17].

Двигательная активность является важным понятием в области фортепианного исполнительства. Невозможно обладать хорошей фортепианной техникой без достаточного уровня двигательной активности. Поэтому начинать заниматься на фортепиано необходимо с раннего детства, когда руки обладают достаточной эластичностью. Однако, существуют примеры, когда пианисты начинали заниматься уже достаточно в позднем возрасте (А. Франц начал учиться в семнадцать лет, Л. Дебарг серьезно стал заниматься только после двадцати лет). Но это те исключения, которые подтверждают правило: фортепианная техника невозможна без высокого уровня двигательной активности, а последнюю нужно развивать, начиная с раннего детства.

Для того чтобы двигательная активность молодого музыканта развивалась гармонично, необходимо заниматься регулярно и ежедневно. Мышцам пианиста нужна

постоянная нагрузка. Состоявшийся концертный исполнитель, также нуждается в регулярных занятиях на инструменте. Польский пианист, композитор, редактор музыки Ф. Шопена И.Я. Падеревский говорил: «Если я не занимаюсь на фортепиано один день, это замечаю только я. Если я не занимаюсь два дня, это замечают критики. Если я не занимаюсь три дня, это замечает публика» [2, с. 97].

Двигательная активность может развиваться только при правильной постановке фортепианного аппарата. Вопрос постановки рук пианиста на начальном этапе обучения является ключевым. Впоследствии, когда фортепианный аппарат поставлен, нужно внимательно следить, чтобы возрастающие трудности изучаемого репертуара не вызывали «зажимы» в исполнительском аппарате. Не только руки пианиста должны быть абсолютно свободными, но и все тело.

Двигательная активность пианистов состоит из нескольких ключевых элементов: быстрота основных типов движений, сила и выносливость, мышечная чувствительность, ловкость, координация, точность.

Быстрота основных типов движений. В игре на фортепиано различают подобные действия, как пальцевая атака, толчок, нажим и скольжение. Сопутствующие движения – дополнительные действия. Это: движения кистей, предплечья и всей руки.

Одним из ключевых аспектов фортепианной техники является быстрота, скорость игры. Для того чтобы добиться быстроты исполнения важно ясно слышать и быстро мыслить. Для практического увеличения скорости применяются приемы:

- постепенный переход от медленной к быстрой игре;
- чередование различных темпов;
- переход от коротких быстрых фраз к более длительным.

Чтобы развивать технику стоит уделить внимание мелкой, пальцевой работе. Без ежедневной работы над мелкой фортепианной техникой овладеть ей невозможно. Пальцы должны быть энергичными и подвижными. Сила пальца заключается в следующих действиях:

- быстрая атака концом пальца;
- мгновенное снятие давления;
- отскок предыдущего пальца;
- быстрая подготовка к взятию следующей ноты.

Все эти действия должны происходить систематизировано. Часто, работая над активными пальцами, ученики сковывают кисть, что уменьшает её подвижность. Достижению правильного взаимодействия этих элементов способствует хороший контроль. Пальцы не должны работать в отрыве от руки, взаимодействие пальцев и руки создает естественное движение и позволяет достичь мощного удара. После нажатия на клавишу кончик пальца сразу прекращает давление, в то время как рука, обладая эластичностью, освобождается. Затем рука и пальцы принимают аналогичную позицию для нажатия следующей клавиши. Таким образом, создаётся надежная основа для отработки техники в более быстрых темпах.

У людей от природы пальцы отличаются по гибкости и силе. Для развития пальцевой техники важно, чтобы при назначении аппликатуры учащемуся слабые пальцы не были заменены на более крепкие; также не ослаблялись требования к 4-му и 5-му пальцам. (Исключением являются произведения, поистине трансцендентной сложности, например, второй этюд Ф. Шопена, где разумное избегание сочетания последовательности четвертого и пятого пальцев представляется вполне уместным). Максимальную эффективность приносят упражнения, основанные на чередовании двух соседних ступеней в виде медленной трели, исполняемой различными парами пальцев: 1-2, 2-3, 3-4, 4-5. Такие занятия следует начинать с более крепких пальцев 2, 3 и 4.

В выборе инструктивного материала важную роль играет самостоятельность и активность учеников. Звук, создаваемый в процессе упражнений, не должен быть невыразительным. Нужно научиться извлекать из инструмента динамические оттенки, которые формируют тембровую окраску, а также способствуют созданию красивого, разнообразного и выразительного звучания. Эффективным методом для достижения хорошего звучания служат занятия с постепенным нарастанием и уменьшением громкости, а также акцентирование различных голосов в аккордах. Ученикам следует заниматься в медленном темпе, постепенно увеличивая громкость от *pianissimo* до *fortissimo*, которое не должно звучать грубо.

Скорость движений пальцев, а также адаптация пианистического аппарата к различным текстурам определяется лабильностью нервных процессов и их способностью к быстрой модификации. Некоторые молодые неопытные пианисты начинают играть в быстрых темпах слишком рано и подолгу, когда их нервно-мышечный аппарат недостаточно подготовлен для таких темпов, что приводит к возникновению «зажима» в руке. Советский физиолог А.А. Ухтомский объяснял эту ситуацию следующим образом: «Когда с нерва приходят в концевой аппарат настолько частые возбуждения, что они значительно превосходят функциональную подвижность периферического аппарата, то этот последний впадает в состояние своеобразного возбуждения, стойкого и неколеблющегося, в результате чего должно получиться здесь временное как бы паралитическое состояние» [1, с. 257].

Сила и выносливость. Сила представляет собой двигательное качество, связанное с мышечным напряжением. Пианистам следует подходить к практической работе над произведениями с пониманием этого, постепенно увеличивая нагрузку. Работа над силой и выносливостью должна идти до тех пор, пока не появятся ощущения усталости в руках.

Для развития выносливости рекомендуется исполнять сложные технические произведения, такие как этюды, на занятиях по два-три раза подряд без перерывов. Это помогает ученику быстро и долго играть, развивая сценическую выдержку и преодолевая психологические барьеры. В то же время важно контролировать правильную организацию игровой техники, свободу движений рук и различные виды мышечного напряжения. Причины появления напряжений могут быть различными: от нервозности во время сценических выступлений до недостаточной отработки техники. У ученика может возникнуть избыточное напряжение мышц в разных частях тела.

Поэтому необходимо сосредоточить усилия на следующем:

- устранении ограниченности движений в плече, локте и кисти;
- сокращении чрезмерных толчков пальцев и всей руки;
- снижении давления пальцев на клавиатуру;
- уменьшении «сопутствующих» напряжений (например, в пальцах, не участвующих в данный момент в игре, ногах, всем теле).

Мышечная чувствительность. Она позволяет пианисту контролировать силу удара, качество звука, а также точность и амплитуду движений. С первых шагов обучения игре на фортепиано, необходимо очень внимательно следить за правильностью постановки фортепианного аппарата: руки должны быть абсолютно свободными, а концы пальцев «крепким».

Ловкость, играющую важную роль в выполнении сложных движений. Она необходима пианисту для исполнения скачков и других быстрых технических элементов. Для развития ловкости нужно с раннего детства играть большое количество инструктивных упражнений и этюдов.

Координация. В процессе игры на фортепиано координация является важным аспектом: это синхронизация движений пальцев, взаимодействие рук, играющих по

очереди или одновременно, а также координация с ногами, которые педализируют. Хорошая координация нужна при исполнении абсолютно любых произведений, начиная с простейших произведений на начальном этапе (мелодия должна играть громче, аккомпанемент – тише) до сложнейших многослойно-фактурных произведений романтического и постромантического периода.

Разучивание полифонических произведений очень развивает координацию при игре на фортепиано (здесь даже в партии одной из рук мы зачастую наблюдаем два и более голоса, с различными штрихами, разными строениями фразы). При работе над полифоническими произведениями важно прорабатывать не только каждую руку, но и каждый голос отдельно.

Точность. Одним из ключевых аспектов фортепианной техники является пространственная точность, то есть умение рук и пальцев беспрепятственно, точно и аккуратно взаимодействовать с клавишами. При правильной методике обучения можно успешно справиться с задачей формирования этой пространственной точности.

Заслуживают внимания мнения выдающихся пианистов:

Э. Гилельс говорил: «Весь процесс выучивания произведения проходит в виде крепкой медленной игры, чтобы посмотреть, проследить, как протекают движения рук, найти правильное положение при скачках и других технических задачах» [5, с. 109].

При работе над техникой очень важно учитывать психологические факторы, которые могут негативно влиять на исполнение ученика:

– отсутствие артистического тонуса во время исполнения, сопутствующее общей вялости движений;

– неопределенность в понимании конкретных художественных задач и нечеткость звуковых образов, приводящие к неуверенности в движениях. Как отмечал Г.Г. Нейгауз: «...чем больше музыкальная уверенность, тем меньше будет неуверенность техническая» [6, с. 199];

– недостаточная выверенность аппликатуры. Как известно, неточность в аппликатуре всегда вызывает двигательный беспорядок, а неясность в техническом приеме мешает гармонии движений;

– чрезмерная старательность может приводить к «скованной игре».

Основываясь на вышеописанных принципах развития двигательной активности учащихся-пианистов, педагог также должен развивать музыкальное мышление, культуру исполнения, отношение к звуку. Только благодаря комплексной работе, возможно воспитать гармонично развитого пианиста-исполнителя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белов В.И. Энциклопедия здоровья. Молодость до ста лет. – М.: Химия, 1993. – 40 с.
2. Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве: сборник статей / Вступ. статья [с. 5-54], сост., общ. ред. С. М. Хентовой. – М.; Л.: Музыка., 1966. – 315 с.
3. Диденко Д.Л., Диденко Ю.В. Организация проблемного обучения в формировании исполнительских компетенций студентов фортепианных вузов // Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке. – 2023. – № 1 (21). – С.64-74.
4. Климай Е.В. Связь фортепианной техники и музыкального мышления на различных ступенях обучения пианиста // Антропологическая дидактика и воспитание. – 2023. – Т. 6. – № 3. – С. 33-42
5. Наумов Л.Н. Под знаком Нейгауза. Беседы с Катериной Замоториной. – М.: РИФ «Антиква», 2002. – 329 с.

6. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 4-е изд. – М.: Музыка, 1982. – 300 с.
7. Цыпин Г.М. Исполнитель и техника: учеб. пособие для студ. муз.-пед. фак. и отделений высш. и сред. пед. учеб. заведений. – М.: Академия, 1999. – 183 с.

REFERENCES

1. Belov V.I. Jenciklopedija zdorov'ja. Molodost' do sta let. – М.: Himija, 1993. – 40 p.
2. Vydajushhiesja pianisty-pedagogi o fortepiannom iskusstve: sbornik statej / Vstup. stat'ja [s. 5-54], sost., obshh. red. S. M. Hentovoj. – М.; L.: Muzyka., 1966. – 315 p.
3. Didenko D.L., Didenko Ju.V. Organizacija problemnogo obuchenija v formirovanii ispolnitel'skih kompetencij studentov fortepiannyh vuzov // Vestnik MGIM imeni A.G. Shnitke. – 2023. – № 1 (21). – Pp.64-74.
4. Klimaj E.V. Svjaz' fortepiannoj tehniki i muzykal'nogo myshlenija na razlichnyh stupenjah obuchenija pianista // Antropologicheskaja didaktika i vospitanie. – 2023. – Т. 6. – № 3. – Pp. 33-42
5. Naumov L.N. Pod znakom Nejgauza. Besedy s Katerinoj Zamotorinoj. – М.: RIF «Antikva», 2002. – 329 p.
6. Nejgauz G.G. Ob iskusstve fortepiannoj igry: Zapiski pedagoga. 4-е изд. – М.: Музыка, 1982. – 300 p.
7. Цыпин Г.М. Исполнитель и техника: учеб. пособие для студ. муз.-пед. фак. и отделений высш. и сред. пед. учеб. заведений. – М.: Академия, 1999. – 183 p.

Панфилова Анастасия Витальевна
аспирант департамента социально-культурной деятельности
и сценических искусств Института культуры и искусств,
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: pav170998@yandex.ru

Panfilova Anastasia V.
Postgraduate student of the Department of Socio-Cultural Activities
and Performing Arts Institute of Culture and Arts,
Moscow City University

ВЛИЯНИЕ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫХ ФАКТОРОВ ВОСПИТАТЕЛЬНОГО ПОТЕНЦИАЛА СЕМЬИ НА ЭКОНОМИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ ДЕТЕЙ

Аннотация. В современном обществе экономическое воспитание детей становится все более важным и востребованным. Несмотря на значимость образовательных и культурных институтов, семья остается ключевым звеном в формировании экономически грамотной личности. В статье дается характеристика социально-культурных факторов воспитательного потенциала семьи и анализируется их влияние на экономическое воспитание детей.

Ключевые слова: экономическое воспитание, семья, экономическое воспитание в семье, воспитательный потенциал семьи, родители, социально-культурные факторы воспитательного потенциала семьи.

THE INFLUENCE OF SOCIO-CULTURAL FACTORS OF THE EDUCATIONAL POTENTIAL OF THE FAMILY ON THE ECONOMIC UPBRINGING OF CHILDREN

Annotation. In modern society, the economic upbringing of children is becoming increasingly important and in demand. Despite the importance of educational and cultural institutions, the family remains a key link in the formation of an economically literate individual. The article describes the socio-cultural factors of the educational potential of the family and analyzes their influence on the economic upbringing of children.

Keywords: economic upbringing, family, economic upbringing in family, educational potential of the family, parents, socio-cultural factors of the educational potential of the family.

Введение в проблему. На сегодняшний день проблема экономического воспитания подрастающего поколения является как никогда актуальной и востребованной. В современном мире, где преобладают рыночные отношения, важно, чтобы дети понимали основные экономические принципы, которые в дальнейшем помогут им ориентироваться в сложной экономической среде и принимать обоснованные решения. Кроме этого, в условиях роста уровня потребления в обществе, с появлением новых доступных финансовых инструментов, экономическое воспитание становится жизненно необходимой составляющей [8, с. 397]. Дети, обученные основам экономической грамотности, обладающие такими качествами как предприимчивость, гибкость и адаптивность, ответственность и дисциплинированность, будут способны лучше управлять своими финансовыми ресурсами в будущем.

Материалы и результаты исследования. Их обсуждение. В повышении уровня экономического воспитания детей сегодня принимают участие многие социальные институты: государство, образование, наука, культура, банки и т. д. Однако, важнейшим источником повышения экономической грамотности подрастающего поколения выступает семья, а не финансовые, образовательные и культурные учреждения.

В Толковом словаре С.И. Ожегова понятие «семья» трактуется как: 1) группа живущих вместе близких родственников; 2) объединение людей, сплочённых общими интересами [10].

Наиболее точным в российской науке является определение понятия «семья», данное советским социологом А.Г. Харчевым, который определяет семью как исторически конкретную систему взаимоотношений в малой социальной группе, состоящей из супругов, родителей и детей, все члены которой связаны брачными или родственными узами, совместным бытом и взаимной моральной ответственностью; группа людей, реализующая социальную функцию и удовлетворяющая потребность общества в физическом и духовном воспроизводстве населения [7, с. 22].

Семья играет важную роль в формировании личности ребёнка. Она возникла раньше таких социальных институтов как религия или государство. Семья является первичной средой воспитания, где происходит формирование установок, взглядов, убеждений и поведенческих паттернов у детей; в семье осуществляется всестороннее развитие личности, происходит передача важнейших общечеловеческих ценностей и понятий от старшего поколения к младшему [1, с. 6].

Таким образом, семья обладает большим воспитательным потенциалом. Под «воспитательным (педагогическим) потенциалом семьи» мы будем понимать комплекс характеристик, охватывающих различные аспекты и условия семейной жизни, определяющие её воспитательные возможности и функции, влияющие в той или иной степени на успешное развитие ребенка [6, с. 49].

Современные российские ученые А.Л. Зверева, Т.А. Куликова, А.В. Мудрик выделяют следующие факторы, определяющие воспитательный потенциал семьи:

- социально-культурные факторы определяют уровень образования родителей в семье; ценности, традиции и обычаи семьи; микроклимат семьи; семейный досуг; педагогическую культуру взрослых членов семьи;
- социально-экономические факторы включают в себя трудовую занятость родителей; имущественную составляющую семьи; уровень заработной платы взрослых членов семьи;
- технико-гигиенические факторы охватывают особенности образа жизни семьи, обусловленные местом проживания (поселок, город, мегаполис), бытовыми условиями, техническим обеспечением жилья;
- демографические факторы определяют структуру и состав семьи (полная, неполная, материнская, сложная, простая, однополовая, многодетная) [6, с. 49].

Семья является первым социальным институтом, с которым знакомится ребенок, и именно здесь он получает свои первые «уроки экономики». С самого раннего возраста дети имеют возможность наблюдать за тем, как их родители управляют финансами, принимают решения о покупках, сберегают и расходуют деньги. Эти наблюдения формируют у ребенка начальные представления о деньгах и экономических процессах и влияют на их собственные экономические убеждения и привычки [9, с.179].

Социально-культурные факторы семьи играют важную роль в формировании экономических компетенций подрастающего поколения. К социально-культурным факторам относятся основополагающие жизненные ценности, культурные традиции и установки, которые оказывают значительное влияние на социально-экономические

процессы как в пределах одной организации, так и всей страны в целом [11, с. 10]. Социально-культурные факторы семьи предполагают влияние микроклимата семьи, ценностей, традиций и обычаев, принятых в семье, семейного досуга, педагогической культуры родителей, уровня их образования на развитие и воспитание детей.

Рассмотрим подробнее влияние социально-культурных факторов семьи на уровень экономического воспитания детей и подростков, выделив ключевые характеристики влияния каждого фактора.

Влияние образования родителей на экономическое воспитание детей. Образовательный уровень родителей имеет важное значение для формирования экономической компетентности детей. Родители с высшим образованием часто обладают более широкими знаниями в области экономики, которые впоследствии могут передать своим детям. Такие родители могут участвовать в различных образовательных программах, читать экономическую литературу, обсуждать с детьми принятие семейных финансовых решений и даже моделировать практические ситуации.

Уровень образования родителей очень важен в становлении экономической воспитанности ребенка, поскольку родители, которые демонстрируют реальные практические примеры планирования и управления семейным бюджетом, выстраивая при этом семейные финансовые стратегии, оказывают значительное влияние на экономическое развитие своих детей. Дети, наблюдающие за финансовым поведением своих родных, могут усваивать положительные или отрицательные экономические привычки, и в будущем проецировать их на свою семью.

Влияние ценностей, принятых в семье, на экономическое воспитание детей. Наличие в семье таких ценностей как добросовестное отношение к труду, экономическая ответственность за младших членов семьи, уважение к старшим членам семьи и забота о них оказывают существенное влияние на экономическое воспитание детей.

Например, в семьях, где имеет место умеренное потребление, ответственное управление семейным бюджетом, умение делать сбережения, дети с юного возраста начинают понимать ценность денег, умеют контролировать свои потребности и вырастают с развитыми экономическими навыками. И, наоборот, в семьях, где приоритет отдается мгновенному удовлетворению всех потребностей, у детей, скорее всего, не сформируются экономические привычки, необходимые во взрослой жизни.

Осознанное воспитание родителями своих детей помогает привить им такие качества как трудолюбие, расчетливость, самостоятельность, организованность, активность, гуманность [2, с. 316]. В дальнейшем эти качества могут помочь подрастающему поколению вести экономически грамотный образ жизни.

Семейные традиции и обычаи тоже оказывают большое влияние на экономическое воспитание. Например, в семьях, где дети с раннего возраста приобщаются к труду, между членами семьи существуют трудовая солидарность и разделение труда, вырастают более ответственные люди, наделенные большим спектром трудовых навыков и обладающие такими качествами как экономность и бережливость. Семейные советы по бюджету, традиции дарения и экономии – все это способствует формированию у детей правильного отношения к деньгам и усвоение ими навыков управления денежными средствами.

Влияние микроклимата семьи на экономическое воспитание детей. Микроклимат семьи представляет собой совокупность психологических, эмоциональных и социальных условий, в которых живут и развиваются её члены; это комплекс взаимоотношений, обстановка, которая царит в семье и определяет ее благополучие или неблагополучие [6, с. 77].

Семейная атмосфера оказывает большое влияние на различные стороны воспитательного процесса, в том числе и на экономическое воспитание детей. Мы

считаем, что важную роль в экономическом воспитании детей играют следующие составляющие микроклимата семьи:

- *Эмоциональная поддержка ребенка в семье* играет ключевую роль в формировании уверенности детей в принятии экономических решений. В семьях, где царит атмосфера взаимного уважения и доверия, дети чувствуют себя более уверенными при принятии простейших экономических решений. Такие дети более склонны задавать вопросы родителям по интересующим их вопросам и участвовать в обсуждениях семейных экономических проблем, что способствует их экономическому развитию.

- *Коммуникация и обсуждение экономических новостей и событий в семье* также очень важна. В семьях, где открытое и беспристрастное обсуждение экономических новостей и событий является нормой, дети получают возможность учиться на реальных примерах, понимать как экономика влияет на их жизнь и общество в целом. Все это помогает им развивать критическое мышление и научиться принимать взвешенные экономические решения в будущем.

- Семейный микроклимат, который *поддерживает инициативу и самостоятельность* ребенка, способствует развитию у детей экономической ответственности и независимости. В таких семьях детям предоставляется возможность управлять карманными деньгами, участвовать в семейном бюджетировании. Все это позволяет им приобретать практические навыки, развивать предпринимательские качества, становиться более уверенными в своих экономических решениях.

Таким образом, эмоциональная поддержка, открытая коммуникация и поощрение инициативы ребенка способствуют формированию экономически грамотной личности. Понимание роли микроклимата семьи в формировании экономических знаний, умений и навыков детей может позволить родителям создать более эффективные стратегии семейного экономического воспитания и вырастить экономически воспитанных людей.

Влияние культуры семейного досуга на экономическое воспитание детей. Культура досуга отражает внутреннюю культуру личности, включающую в себя набор определенных качеств, позволяющих эффективно, содержательно и полезно проводить своё свободное время [4, с. 8]. Родители, понимающие значимость культуры досуга, обладают знаниями о влиянии досуговой деятельности на ребенка; придерживаются демократического стиля при организации семейного досуга, ориентируясь, в первую очередь, на потребности и интересы ребенка; обладают практическими умениями, необходимыми для организации совместного досугового времяпрепровождения; стремятся передать своим детям семейные обычаи и традиции, развить их познавательную и творческую активность, а также удовлетворить потребность в самореализации своего творческого потенциала [5, с. 77–78].

Культура досуга родителей представляет собой важный аспект, оказывающий влияние на экономическое воспитание детей. Так различные виды досуга по-разному будут влиять на экономическое воспитание детей. Например, посещение культурных учреждений (музеев, библиотек, домов культуры и т.д.), а также участие в различных культурно-досуговых мероприятиях (квестах, мастер-классах, воркшопах и т.д.), могут обогащать знания детей об экономических аспектах различных сфер жизни. А посещение спортивных мероприятий могут научить детей грамотно распределять свои ресурсы, связанные с оплатой занятий, покупкой инвентаря и планированием свободного времени.

Кроме этого, семейные мероприятия также предоставляют уникальные возможности для практического обучения экономическим навыкам [3]. Походы в магазин, планирование семейных путешествий или ремонт дома могут стать уроками распределения и управления бюджетом семьи. Например, совместное планирование семейного отпуска может включать обсуждение расходов, оценку стоимости различных

вариантов отдыха и принятие решений, исходя из финансовых возможностей семьи. Все это будет способствовать развитию критического мышления, ответственного отношения к деньгам, поможет научиться управлять ограниченными ресурсами и понять важность компромиссов.

Таким образом, культура досуга родителей оказывает значительное влияние на экономическое воспитание детей. Продуктивные и содержательные виды досуга, осознанное финансовое поведение родителей и вовлечение детей в финансовые активности способствуют формированию у детей положительных экономических ценностей и навыков.

Влияние педагогической культуры родителей на экономическое воспитание детей.

Большинство исследователей считают, что педагогическая культура отражает личностное образование родителей, выражающееся в уровне их педагогической подготовки к осуществлению полноценной воспитательной деятельности и развитию ребенка, и включающее умение проявлять качества воспитателя в процессе семейной жизнедеятельности [12, с. 23].

Родители, обладающие педагогической культурой, используют в воспитании детей различные методики и подходы, например, ролевые игры, моделирование ситуаций и другие интерактивные формы обучения; эффективно передают знания своим детям и стимулируют их интерес к изучению различных сфер жизни, в том числе к экономической. Игры, которые имитируют процесс купли-продажи или совместное планирование бюджета позволяют детям решать экономические задачи на практике.

Понимая важность экономического воспитания, родители целенаправленно обсуждают с подрастающим поколением вопросы финансов, поощряют экономическую самостоятельность детей, создают условия для получения ими собственного заработка, помогают грамотно распорядиться своим доходом и объясняют сложные экономические процессы простым и доступным языком.

Заключение. Таким образом, проанализировав воздействие социально-культурных факторов семьи на экономическое воспитание детей, мы можем еще раз подчеркнуть значительную роль семьи в повышении уровня экономического воспитания детей, выделив следующие ключевые аспекты их влияния:

Аспект влияния	Описание влияния
1. Формирование экономических привычек	Семья играет решающую роль в формировании у детей экономических привычек. Родители могут приучить детей к ведению учета собственных денежных средств, сбережению и планированию расходов. Регулярные беседы о деньгах и обсуждение семейного бюджета может помочь детям развить навыки управления личными финансами.
2. Практическое обучение экономике через повседневные ситуации	Родители могут использовать повседневные ситуации для экономического воспитания своих детей: например, походы в магазин, обсуждение покупок, оплата счетов и планирование семейных расходов. Такие семейные уроки помогут детям лучше понять, как функционирует экономика в реальной жизни.
3. Формирование ценностей, приоритетов и установок, необходимых в	В семье формируются не только экономические знания, умения и навыки, но и ценности, связанные с деньгами, приоритеты и установки, касающиеся экономического поведения, личностные качества. Родители могут способствовать формированию у детей таких качеств как

экономической жизни	бережливость, честность, ответственность и трудолюбие. Кроме того, обсуждение семейных ценностей и установок может помочь детям сформировать здоровое отношение к деньгам, понять значение финансового планирования и ответственного потребления.
4. Поддержка и мотивация родителей в получении экономических знаний, умений и навыков	Родители могут активно поддерживать и мотивировать детей в их стремлении в изучении основ экономики. Например, покупку книг и игр на экономические темы, посещение клубных формирований, музеев и выставок, посвященных экономическим вопросам, поощрение за участие в образовательных мероприятиях, а также обсуждение актуальных экономических новостей и событий – все это будет мотивировать и поддерживать детей в расширении своих знаний и получении навыков, необходимых в экономической сфере.
4. Родители – пример для подражания	Дети часто копируют поведение своих родителей. Если родители демонстрируют ответственное отношение к деньгам, разумное планирование и осознанное потребление, то дети, с большей вероятностью переймут эти качества. Пример родителей влияет на формирование экономических взглядов, установок и убеждений ребенка.
5. Развитие навыков принятия решений в экономической сфере	Родители могут помочь детям развить навыки принятия решений, предоставляя им возможность самостоятельно управлять небольшими суммами денег. Это могут быть карманные деньги или заработанные денежные средства за выполнение домашних обязанностей. Таким образом, дети научатся планировать свои расходы, делать выбор и нести ответственность за свои экономические решения.
6. Эмоциональная поддержка родителей	Экономическое воспитание включает в себя не только практические знания, но и эмоциональную поддержку взрослых членов семьи. Родители могут помочь детям справляться с экономическими ошибками и учиться на них, что важно для формирования уверенности в своих финансовых способностях и принятия обоснованных решений в будущем.
7. Создание условий для предпринимательства	Семья может стать первой площадкой для развития предпринимательских навыков. Родители могут поддерживать инициативы детей, связанные с мелким предпринимательством, например, продажа домашних поделок или выпечки. Такие начинания будут развивать у детей предпринимательские навыки и способствовать пониманию рыночных отношений.

Таким образом, социально-культурные факторы воспитательного потенциала семьи влияют на формирование экономической грамотности детей, создавая условия, в которых происходит этот процесс. Наравне с образовательным учреждением семья играет важную роль, в экономическом воспитании детей. Именно в семье дети получают свои первые финансовые знания и навыки, формируют свои экономические привычки и установки, а также получают необходимую поддержку и мотивацию для дальнейшего развития.

ЛИТЕРАТУРА

1. Апушкина К.Н. Семейная педагогика: учебное пособие / К.Н. Апушкина. – Челябинск: Изд-во «Активист», 2023. – 56 с.
2. Грибкова Г.И. Экономическое воспитание детей средствами игровых технологий в сфере дополнительного образования / Г.И. Грибкова, А.М. Дубейковская // Развитие социально–культурной деятельности в условиях столичного мегаполиса: теория и практика: сборник научных трудов кафедры социально–культурной деятельности Института культуры и искусств Московского городского педагогического университета. М.: Перспектива, 2019. – С. 316–320.
3. Грибкова Г.И. Театрально-игровая деятельность как средство формирования экономической культуры младших школьников/ Г.И. Грибкова, А.В. Панфилова // Искусство и образование. 2022. № 2 (136). С. 172-180.
4. Журавлева М.М. Анимация в рекреации и туристской деятельности: курс лекций / М.М. Журавлева. – Иркутск: ООО «Мегапринт», 2011. – 135 с.
5. Зацепина М.Б. Культура досуга в семье / М.Б. Зацепина // СДО. – 2008. –№2. – С. 74–82.
6. Куликова Т.А. Семейная педагогика и домашнее воспитание: учебник для студ. сред. и высш. пед. учеб. заведений / Т.А. Куликова. – М.: Издательский центр «Академия», 1999. – 232 с.
7. Основы психологии семьи и семейного консультирования / под ред. Н.Н. Посысоева. – М.: Владос-Пресс, 2004. – 328 с.
8. Панфилова А.В. Формирование экономической культуры младших школьников в процессе досуговой деятельности / А.В. Панфилова, Г.И. Грибкова // Актуальные проблемы и современные тренды науки, культуры и искусства в творческом образовании / авт. коллектив: А.В. Асадуллина, Д.Д. Баклан, М.А. Вакашева [и др.]; под ред. С.М. Низамутдиновой; рец.: В.В. Афанасьев [и др.]. – Москва, 2021. – С. 397–402.
9. Панфилова А.В. Экономическое воспитание детей в системе целостного воспитательного процесса / А. В. Панфилова // Антропологическая дидактика и воспитание. 2023. Т. 6. № 4. С. 109-118.
10. Толковый словарь Ожегова [Электронные ресурс] / Gufo.me. – 2005–2024. – Электрон. дан. – Режим доступа: <https://gufo.me/dict/ozhegov> (дата обращения: 01.06.2024).
11. Фурсова П.В. Влияние социокультурных факторов на деятельность современной организации / П.В. Фурсова // Журнал «У». Экономика. Управление. Финансы. – 2022. – №2 (28). – С. 9–14.
12. Черникова Т.А. Формирование и саморазвитие педагогической культуры одителей на основе взаимодействия школы и семьи / Т.А. Черникова // Образование: традиции и инновации. – 2014. – №2 (11). – С. 23–28.

REFERENCES

1. Apushkina K.N. Semejnaja pedagogika: uchebnoe posobie / K.N. Apushkina. – Cheljabinsk: Izd-vo «Aktivist», 2023. – 56 p.
2. Gribkova G.I. Jekonomicheskoe vospitanie detej sredstvami igrovyh tehnologij v sfere dopolnitel'nogo obrazovanija / G.I. Gribkova, A.M. Dubejkovskaja // Razvitie social'no–kul'turnoj dejatel'nosti v uslovijah stolichnogo megapolisa: teorija i praktika: sbornik

- nauchnyh trudov kafedry social'no–kul'turnoj dejatel'nosti Instituta kul'tury i iskusstv Moskovskogo gorodskogo pedagogicheskogo universiteta. M.: Perspektiva, 2019. – Pp. 316–320.
3. Gribkova G.I. Teatral'no-igrovaja dejatel'nost' kak sredstvo formirovanija jekonomicheskoy kul'tury mladshih shkol'nikov/ G.I. Gribkova, A.V. Panfilova // *Iskusstvo i obrazovanie*. 2022. № 2 (136). Pp. 172-180.
 4. Zhuravleva M.M. Animacija v rekreacii i turistskoj dejatel'nosti: kurs lekcij / M.M. Zhuravleva. – Irkutsk: OOO «Megaprint», 2011. – 135 p.
 5. Zacepina M.B. Kul'tura dosuga v sem'e / M.B. Zacepina // *SDO*. – 2008. –№2. – Pp. 74–82.
 6. Kulikova T.A. Semejnaja pedagogika i domashnee vospitanie: uchebnik dlja stud. sred. i vyssh. ped. ucheb. zavedenij / T.A. Kulikova. – M.: Izdatel'skij centr «Akademija», 1999. – 232 p.
 7. Osnovy psihologii sem'i i semejnogo konsul'tirovanija / pod red. N.N. Posysoeva. – M.: Vldos-Press, 2004. – 328 p.
 8. Panfilova A.V. Formirovanie jekonomicheskoy kul'tury mladshih shkol'nikov v processe dosugovoj dejatel'nosti / A.V. Panfilova, G.I. Gribkova // *Aktual'nye problemy i sovremennye trendy nauki, kul'tury i iskusstva v tvorcheskom obrazovanii* / avt. kolektiv: A.V. Asadullina, D.D. Baklan, M.A. Vakasheva [i dr.]; pod red. S.M. Nizamutdinovoj; rec.: V.V. Afanas'ev [i dr.]. – Moskva, 2021. – Pp. 397–402.
 9. Panfilova A.V. Jekonomicheskoe vospitanie detej v sisteme celostnogo vospitatel'nogo processa /A. V. Panfilova A.V.//*Antropologicheskaja didaktika i vospitanie*. 2023. T. 6. № 4. Pp. 109-118.
 10. Tolkovye slovar' Ozhegova [Jelektronnye resurs] / Gufo.me. – 2005–2024. – Jelektron. dan. – Rezhim dostupa: <https://gufo.me/dict/ozhegov> (data obrashhenija: 01.06.2024).
 11. Fursova P.V. Vlijanie sociokul'turnyh faktorov na dejatel'nost' sovremennoj organizacii / P.V. Fursova // *Zhurnal «U». Jekonomika. Upravlenie. Finansy*. – 2022. – №2 (28). – Pp. 9–14.
 12. Chernikova T.A. Formirovanie i samorazvitie pedagogicheskoy kul'tury oditelej na osnove vzaimodejstvija shkoly i sem'i / T.A. Chernikova // *Obrazovanie: tradicii i innovacii*. – 2014. – №2 (11). – Pp. 23–28.