2618-6942

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 / EditorialBoard:

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 Azisovish 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. Й.Ю.Штроссмайера 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

Игнятович Зарко (Словения), профессор Консерватории музыки и балета г. Любляна и музыкально-педагогический факультет Университета г. Марибор

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Рощин 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 Российская академия 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

Камилова Юлия Юрьевна

«ВЕЛИКАЯ НЕМАЯ» – В ГЛАВНОЙ РОЛИ – БАЛЕРИНА 8

Паршакова Елизавета Александровна

ДРАМА КАК ЖАНР 15

Мохаммед Ариан Абдальрахман Мохаммед

ПРОБЛЕМА ВИЗУАЛЬНОЙ РЕЦЕПЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ ХУДОЖНИКОВ ИРАКСКОГО КУРДИСТАНА 24

Ма Юньлун

СОВРЕМЕННЫЙ КИТАЙСКИЙ ТЕАТР В ПРИРОДНОЙ СРЕДЕ 35

Ян И

БАМБУК КАК АРХЕТИПИЧЕСКИЙ ОБРАЗ В ИНСТРУМЕНТАЛЬНОМ ФЛЕЙТОВОМ ИСКУССТВЕ КИТАЯ 44

Ли Линьсун

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО КИТАЙСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА: ОТ ЗАИМСТВОВАНИЙ К ДИАЛОГУ 52

Шиловская Наталья Станиславовна, Кислова Оксана Николаевна, Казанцева Галина Алексеевна, Евдокимова Ольга Александровна

КОЛЛИЗИИ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА В ОТЕЧЕСТВЕННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ: ОТ СОЦИАЛЬНОГО К ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОМУ 59

Ян Вэньлу

ФИЛОСОФСКИЕ И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ЭЛЕМЕНТЫ ДАОСИЗМА В СОВРЕМЕННЫХ ИНСТАЛЛЯЦИЯХ 66

Нгуен Тхи Ми Зунг

ВЛИЯНИЕ РУССКОЙ МУЗЫКИ НА ПРОЦЕСС ФОРМИРОВАНИЯ КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ ВО ВЬЕТНАМЕ ПЕРИОД 1950 - 2000 ГГ. 73

Ли Кэсинь

СПЕЦИФИКА КЛАРНЕТА И КЛАРНЕТОВОЙ МУЗЫКИ СО ВРЕМЕН МОЦАРТА И БЕТХОВЕНА ПО НАСТОЯЩЕЕ ВРЕМЯ 80

Ли Вэньцзе

ВЛИЯНИЕ И ИННОВАЦИИ ПРОЦЕССА РАЗВИТИЯ КИТАЙСКОГО ГОРОДСКОГО ОБЩЕСТВА НА КОНЦЕПЦИЮ ДИЗАЙНА МЕСТНОЙ ТРАДИЦИОННОЙ ОДЕЖДЫ 89

Ян Цзе

ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ И ХАРАКТЕРИСТИКА МУЗЫКАЛЬНОГО КИНО 97

Яо Сыцунхуэй, Будкеев Сергей Михайлович

ОСОБЕННОСТИ И ТЕХНИКА СОЗДАНИЯ СЛОЖНЫХ ФОРМ В АРХИТЕКТУРЕ КИТАЯ ДИНАСТИЙ МИН И ЦИН *103*

Балкинд Екатерина Львовна, Пунтус Екатерина Юрьевна, Ширина Надежда Сергеевна

ПРОБЛЕМА ВИДОВОГО ДЕЛЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОТОГРАФИИ *111*

Ду Цзюань

ИЗОБРАЖЕНИЕ ЛОШАДИ В КАРТИНАХ ИЗВЕСТНЫХ ХУДОЖНИКОВ *120*

ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ

Чуцзюнь У

ИНТЕГРАЦИЯ НАЦИОНАЛЬНЫХ И ЕВРОПЕЙСКИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ В ФОРТЕПИАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДИН ШАНЬДЭ: АНАЛИЗ СЕРИИ СИНЬЦЗЯНСКИЕ ТАНЦЫ *127*

Ли Пинань

СИНТЕЗ СТИЛЕЙ - МОСКОВСКИЕ ХУДОЖНИКИ И ХУДОЖНИКИ ПЕКИНА В НАЧАЛЕ XXI ВЕКА *134*

Сунь Сычэнь

САД ВЕСЬ В ЦВЕТУ: РОМАНСЫ А. АРЕНСКОГО НА СТИХИ А. ФЕТА *140*

Ван Цзе

ЗВЕЗДА СЦЕНЫ КИТАЙСКИЙ ПЕВЕЦ ШИ ИЦЗЕ *147*

Фэн Ян

ВОКАЛЬНЫЕ ЦИКЛЫ Р. ШУМАНА: ИСТОКИ, ПОДХОДЫ, ИННОВАЦИИ *153*

Мамонтов Константин Вадимович, Валикжанина Светлана Владимировна

РОЛЬ Я. Ф. ЦИОНГЛИНСКОГО В РАЗВИТИИ РУССКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПЕДАГОГИКИ НАЧАЛА XX ВЕКА *162*

Чжао Юйин

ГАРМОНИЯ, ПОЛИФОНИЯ И НАЦИОНАЛЬНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ В ФОРТЕПИАННЫХ СОЧИНЕНИЯХ ЯНА СИБЕЛИУСА СРЕДНЕГО И ПОЗДНЕГО ПЕРИОДОВ *170*

Фэн Ян

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ГОЛОСА И ФОРТЕПИАНО В РУССКИХ РОМАНСАХ XIX ВЕКА (НА ПРИМЕРЕ ВОКАЛЬНЫХ МИНИАТЮР М. ГЛИНКИ, А. ДАРГОМЫЖСКОГО, П. ЧАЙКОВСКОГО И Н. РИМСКОГО-КОРСАКОВА) *182*

Ван Цзысянь

«ИСТОРИЧЕСКИ АКТУАЛЬНАЯ» ЛИНИЯ ОПЕРНОГО ТВОРЧЕСТВА А.В. ЧАЙКОВСКОГО (НА ПРИМЕРЕ СОЧИНЕНИЙ: «ЛЕГЕНДА О ГРАДЕ ЕЛЬЦЕ, ДЕВЕ МАРИИ И ТАМЕРЛАНЕ» И «ЕРМАК») *189*

Цао Синьюй

ОСОБЕННОСТИ ЛАДОВОГО РАЗВИТИЯ В КИТАЙСКОЙ ПОЛИФОНИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ: НА ПРИМЕРЕ ДВУХ ФУГ НА ТЕМУ BACH КОМПОЗИТОРОВ Ю СУСЯНЬ И ХУАН АНЬЛУНА *195*

ПЕДАГОГИКА ИСКУССТВА

Корноухов Михаил Дмитриевич, Потапов Дмитрий Александрович

СЦЕНИЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА КАК ОДНО ИЗ ПРОЯВЛЕНИЙ КРОССДИСЦИПЛИНАРНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ СТУДЕНТА-ВОКАЛИСТА *202*

Чжао Ваньчжэнь

ПОДХОДЫ К РАЗВИТИЮ МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ СТУДЕНТОВ-ПИАНИСТОВ В ПРОЦЕССЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ МУЗЫКИ XX ВЕКА *212*

Ли Ицюнь

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ШКОЛЫ В СИСТЕМЕ СОВРЕМЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИИ И КИТАЯ *219*

Троянова Дарья Геннадьевна, Карпенко Ирина Анатольевна

ПРОБЛЕМЫ РАСКРЫТИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗА В ДЕТСКОМ КОЛЛЕКТИВЕ ЧЕРЕЗ ЖЕСТ, МИМИКУ, ПАНТОМИМУ *225*

Сюн Сяосяо

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ МЕТОДЫ И ПОДХОДЫ К ФОРМИРОВАНИЮ ЭМОЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ В ХОДЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В МЛАДШИХ КЛАССАХ ШКОЛЫ КНР *231*

Лю Шутун

ОСВОЕНИЕ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИХ ОСНОВ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ФОРТЕПИАННОГО ИСКУССТВА ЕВРОПЕЙСКОГО РОМАНТИЗМА КИТАЙСКИМИ СТУДЕНТАМИ, ОБУЧАЮЩИМИСЯ В РОССИЙСКИХ УНИВЕРСИТЕТАХ *237*

Габрава Валерия Аркадьевна, Салько Владимир Николаевич

МЕТОДЫ ОРГАНИЗАЦИИ И ПРОВЕРКИ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ УГСН АРХИТЕКТУРА ПО ДИСЦИПЛИНЕ «ИСТОРИЯ ИСКУССТВ» *243*

Сейтмеметова Эльмира Ахтемовна

СОСТОЯНИЕ ВОПРОСА ФОРМИРОВАНИЯ ПЕВЧЕСКИХ НАВЫКОВ ОБУЧАЮЩИХСЯ (ТЕМЫ, ОБРАЗЫ) *253*

Зубкова Людмила Константиновна, Турыгина Евгения Михайловна

ОБОСНОВАНИЕ РОЛИ УЧЕБНОГО РИСУНКА В СТРУКТУРЕ АРХИТЕКТУРНОГО ОБРАЗОВАНИЯ *260*

Давыдова Светлана Анатольевна, Цзо Мяо

ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ФОРТЕПИАННОГО ОБРАЗОВАНИЯ КИТАЯ (УРОВЕНЬ ВУЗА) *268*

Ли Бовэй, Ма Имин

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ РОССИИ И КИТАЯ В КОНТЕКСТЕ ИХ РАЗВИТИЯ *275*

Тан Цзялань

К ПРОБЛЕМЕ ОСВОЕНИЯ ИТАЛЬЯНСКОЙ ТЕХНИКИ ОПЕРНОГО ПЕНИЯ КИТАЙСКИМИ СТУДЕНТАМИ *280*

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ

Барановская Елена Вячеславовна, Карпенко Виктор Николаевич

МЕТОДЫ, ФОРМЫ И СРЕДСТВА ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ УЧАЩИХСЯ ЧЕРЕЗ ИНСТРУМЕНТ НАРОДНОГО ТАНЦА *286*

Ли Чэнкунь

СПЕЦИФИКА ВОСПРИЯТИЯ РУССКОЙ ОПЕРЫ КИТАЙСКИМИ СТУДЕНТАМИ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ *293*

Архипов Александр Александрович, Пензин Иван Сергеевич, Лакеева Полина Андреевна

РАЗВИТИЕ ХУДОЖСТВЕННО-ОБРАЗНОГО МЫШЛЕНИЯ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ ПОРТРЕТНОЙ ЖИВОПИСИ *300*

Касаткина Зоя Александровна

КУЛЬТУРА ЭЛЕКТРОННО-МУЗЫКАЛЬНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ КАК АСПЕКТ КОМПЕТЕНТНОСТИ СОВРЕМЕННОГО ХОРМЕЙСТЕРА *307*

Смирнова Елена Александровна

КАРТИРОВАНИЕ ТЕЛА КАК МЕТОД ВОКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ *312*

Оспанова Айгерим Маратовна, Аубакирова Анель Галымжановна

КОНКУРЕНЦИЯ И ТВОРЧЕСТВО В СФЕРЕ КРЕАТИВНЫХ ИНДУСТРИЙ: АНАЛИЗ РЫНОЧНОЙ ДИНАМИКИ *318*

Синельщикова Ольга Дильшатовна

МЕТОДЫ И ПОДХОДЫ К МЕЖДУНАРОДНЫМ КОПРОДУКЦИЯМ: ПРЕИМУЩЕСТВА И ПРЕДПОСЫЛКИ РАЗВИТИЯ *326*

Го Чуаньхао

ОРГАНИЗАЦИЯ УЧЕБНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СТУДЕНТОВ-ВОКАЛИСТОВ В ЦИФРОВОЙ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СРЕДЕ ВУЗОВ РОССИИ И КИТАЯ КАК ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА *333*

Пучкова Наталья Николаевна, Мамонтов Константин Вадимович, Акшарумова Софья Арьемовна

СТАДИИ И ОСОБЕННОСТИ ДИЗАЙН-ПРОЕКТИРОВАНИЯ МОТИВАЦИОННОГО ОНЛАЙН СЕРВИСА ДЛЯ СТУДЕНТОВ *340*

Малащенко Валерий Олегович, Антонов Алексей Александрович, Антонова Марина Александровна, Вязников Алексей Владимирович

ИНТЕГРАЦИЯ ГИБРИДНОГО ОБУЧЕНИЯ В СИСТЕМЕ ВЫСШЕГО МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ 349

Перлова Виктория Викторовна, Ганыш Наталья Петровна, Ганьшина Галина Васильевна

ФОРМИРОВАНИЕ КУЛЬТУРЫ СЕМЕЙНОГО ДОСУГА В ПРОЦЕССЕ РЕАЛИЗАЦИИ ПРОЕКТА «ПАПА_МАМА_КЛУБ» 356

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ИСКУССТВА

Камилова Юлия Юрьевна
артистка балета Михайловского театра,
преподаватель кафедры методики и практики характерного,
исторического танца и актерского мастерства, соискатель
ФГБОУ ВО «Академия Русского балета им. А.Я. Вагановой»
e-mail: yuliakamilova60@gmail.com, Yustas1@mail.ru

Kamilova Yulia Yu.
ballet dancer of the Mikhailovsky Theatre,
teacher of the department of methodology and practice of character,
historical dance and acting, applicant
Vaganova Academy of Russian Ballet

«ВЕЛИКАЯ НЕМАЯ» – В ГЛАВНОЙ РОЛИ – БАЛЕРИНА

Аннотация. Данная статья посвящена 190-летию с момента первой постановки спектакля «Немой из Портичи» («Фенелла») в России и предстоящей 65-ой годовщине со дня премьеры в Академическом театре оперы и балета им. М. П. Мусоргского – Михайловском театре. Рассматривается феномен существования уникального спектакля, созданного французским композитором Даниэлем Обером – единственное в мировой классике сочинение, в котором главную роль исполняет не певица, а балерина. В этом героическом и темпераментном спектакле, по замыслу композитора, главную роль играет танцовщица, которая с помощью пластики и мимики передает все те эмоции и чувства, которые обычно передаются голосом оперных певцов. Опера «Немая из Портичи» Д. Обера с 1918 года не звучала на сценах ленинградских музыкальных театров. Однако, спектакль, некогда покоривший Европу, сегодня незаслуженно забыт. Данная статья восполняет этот пробел и вводит в научный оборот новые сведения о спектакле.

Ключевые слова: Даниэль Обер, Борис Фенстер, спектакль «Фенелла», спектакль «Немая из Портичи», балет.

"THE GREAT SILENT" - STARRING A BALLERINA

Abstract. This article is devoted to the 190th anniversary of the first staging of "The Mute from Portici" ("Fenella") in Russia and the forthcoming 65th anniversary of its premiere at the M. P. Musorgsky Academic Opera and Ballet Theater - Mikhailovsky Theater. Author discuss the phenomenon of the existence of the uncial performance created by the French composer Daniel Auber as the only performance in the world classics in which not a singer but a ballerina is performed the main role. In this heroic and temperamental performance, according to the composer's idea, the main role is played by a dancer who, with the help of plasticity and facial expressions, conveys all the emotions and feelings that are usually conveyed by the voice of opera singers. The opera “The Mute from Portici” by D. Auber has not been performed on the stages of Leningrad musical theaters since 1918. However, the performance, which once conquered Europe, is now undeservedly forgotten. This article fills this gap and introduces new information about the performance.

Keywords: Daniel Auber, Boris Fenster, the performance "Fenella", the performance "The Mute of Portici", ballet.

За основу сюжета оперы взято неаполитанское народное восстание 1647 года против испанского владычества [11]. Причиной мятежа явилось введение нового налога на фрукты вице-королем Родриго Понсе де Леон, герцогом Аркос. Столкновение торговцев с испанским сборщиком податей переросло в массовый бунт под руководством молодого рыбака Томмазо Аньелло. Его имя толпа сократила до одного слова – Мазаньелло. Будучи несколько дней правителем Неаполя, Мазаньелло объявил народу о согласии вице-короля с требованиями восставших и призвал сложить оружие. Герцог Аркос подтвердил слова народного вожака. Появившиеся в поведении Мазаньелло признаки безумия, по одной из версий, были обусловлены отравленным вином, выпитым во время официального обеда. Участники мятежа в дальнейшем обвинили Мазаньелло в предательстве и убили его.

Авторы либретто – Жермен Делавин и Эжен Скриб – минимизировали революционный пафос сюжета. В их версии первопричиной мятежа стало обольщение немой неаполитанской девушки Фенеллы Альфонсо сыном испанского вице-короля Неаполя, а Мазаньелло превратился в брата героини, мстящего за поруганную честь сестры. После неудачной попытки подавить восстание, Альфонсо со своей невестой Эльвирой обращаются в бегство и находят приют в хижине Мазаньелло. Изначально спасая гостей от гнева разъяренной толпы, он позволяет им скрыться. Соратники обвиняют Мазаньелло в предательстве и убивают его. Альфонсо, возвратившись с испанским войском после подавления мятежа, сообщает Фенелле о гибели ее брата, защищавшего Эльвиру. В порыве благородства Фенелла соединяет руки жениха и невесты и бросается в пропасть. В этот момент начинается извержение Везувия как грозное назидание мятежникам. Народ на коленях молит Всевышнего о пощаде [4].

По некоторым сведениям, Обер сделал свою героиню немой из-за отсутствия подходящей певицы для заглавной партии. Эта драматургическая находка, восторженно принятая публикой, оказалась новацией, поскольку главную женскую партию в опере исполняла балерина. В Париже ею стала Лиз Нобле. Успех «Немой из Портичи» превзошел все ожидания. Весь Париж распевал арии, дуэты и хоры, восприняв оперу как революционную драму.

Опера быстро «перешагнула» границы Франции, ее постановка была осуществлена в Германии (1828), в Голландии (1829), в Нидерландах (1830). Партию Фенеллы исполняли всемирно известные танцовщицы: Мария Тальони, Фанни Эльслер, Розита Маури. Соединение исполнительского мастерства балерины с драматическим искусством в спектакле оказалось особенно привлекательным для зрителей. Вместе с тем, в опере сохраняются сольные вокальные партии, например, главного героя рыбака Мазаньелло.

Среди театральных постановок «Фенеллы» особым по своей значимости можно считать спектакль на брюссельской сцене, который по времени совпал с разделением Нидерландского Королевства. Согласно сложившейся легенде, бунтарский дух оперы вызывает народные возмущения. В то же время историки отмечают фатальность постановок, сопровождавшихся несчастными случаями и катаклизмами.

В России судьба оперы сложилась иначе, нежели в Европе. Император Николай I уделял особое внимание «Немой из Портичи». По его указанию, постановка осуществлена на немецком языке (1834), при этом из либретто изъяты «все свободолюбивые мысли» и социальный конфликт [13]. Напротив, утверждалась идея о неизбежности краха любого народного восстания. Император лично посещал репетиции и особенно интересовался машиной, имитирующей извержение Везувия.

В России опера под названием «Фенелла» стала «гвоздем сезона» 1834 года в Александринском театре. Оперный клавир раскупался, отдельные номера записывались на валики шарманок. Зрительский ажиотаж нашел отражение в неоконченной повести М.Ю. Лермонтова «Княгиня Лиговская». Позднее, тайный советник князь В.С. Голицын

написал русский текст по либретто Скриба и Делавиня, назвав его «Палермские бандиты». Постановка оперы на русском языке осуществлена в Москве лишь в 1857 году.

У «Немой из Портичи» есть своя кинематографическая история. В 1916 году балерина Анна Павлова во время гастролей в США снялась в короткометражном фильме на сюжет оперы Д. Обера.

9 января 1917 года, накануне февральской революции, в Мариинском театре состоялась премьера новой постановки оперы. Партию Фенеллы исполняла Матильда Кшесинская. Ее появление на сцене вызвало необычайный ажиотаж, поскольку к этому времени она уже покинула театральные подмостки. Революционные события на сцене словно предвосхитили реальные события месяц спустя. После премьеры, по официальному распоряжению, «Фенелла» была исключена из репертуара Императорских театров «за вредное направление постановки» [8]. Пришедшие к власти большевики, напротив, сделали оперу обязательной в репертуаре, однако, воссозданная В. Мейерхольдом к первой годовщине революции, постановка, имела недолгую сценическую жизнь.

В Ленинграде премьера оперы состоялась 7 сентября 1960 года на сцене Ленинградского Малого оперного театра. Успеху способствовал высокий музыкально-исполнительский уровень целой плеяды выдающихся деятелей искусства. Постановка осуществлена народным артистом РСФСР Б. Фенстером и режиссёром Н. Соловьёвым; автор русского текста – драматург Вс. Рождественский; музыкальный руководитель спектакля – заслуженный артист РСФСР Е. Корнблит. В новой постановке были заняты лучшие артистические силы театра [10]. Среди них: народный артист РСФСР А. Сутягин (Борелло), заслуженный артист РСФСР А. Модестов (первый исполнитель партии Пьетро), заслуженный артист РСФСР А. Алмазов, В. Волков (первый исполнитель партии Мазаньелло), И. Пичугин, М. Довенман (первый исполнитель партии Альфонсо), А. Литовский, заслуженный артист РСФСР А. Никитин, М. Петрова (первая исполнительница партии Эльвиры), Г. Скопа-Родионова, Е. Шумская. В роли Фенеллы были представлены: Л.П. Камилова (первая исполнительница); заслуженная артистка РСФСР М. Мазун, Е.И. Ермолова, Л.Б. Климова. За пультом в день премьеры был главный дирижер театра заслуженный артист Эстонской ССР С.А. Прохоров [1].

При работе над новой версией либретто сохранены созвучные времени свободолюбивые идеи, при этом «введен текст, более полно характеризующий главных героев спектакля Альфонса и Мазаньелло» [13]. Авторов возобновления привлекла и романтическая приподнятость музыки. Подчеркивалась благородная миссия вождя восставших Мазаньелло, наряду с лирико-любовной линией, через которую раскрывалась трагическая сущность социальной дистанции между Фенеллой и сыном вице-короля Неаполя, соблазнившего и вскоре бросившего ее, чтобы жениться на знатной и богатой девушке [11].

«Немая из Портичи» – это единственная опера в мировом музыкальном наследии, где центральная героиня на протяжении всего спектакля выражает свои мысли и чувства только через пластику. Неслучайно столь привлекательную партию Фенеллы на русской сцене исполнили балерины В. Цукки, Е. Вазем, Е. Смирнова, В. Лядова, М. Кшесинская. К воплощению образа Фенеллы они шли разными путями. Например, В. Лядова, будучи еще воспитанницей Петербургского театрального училища, вместе с Л.И. Ивановым исполнила поставленное им в опере болеро, а позднее ей была поручена основная роль [6]. Для итальянской балерины В. Цукки, пользовавшейся в Санкт-Петербурге большой популярностью, образ Фенеллы обновил в 1887 году сам М.И. Петипа.

Несколько сместив акценты в привычной трактовке партии Немой, он придал ее характеру (как и характеру Жизели) большую нервность и в то же время жизненную

активность и действенность. Поставив для В. Цукки гюараш (гуарачу - испанский танец, вальсовый контрданс), болеро и тарантеллу. Петипа подчеркнул контрастность образа, позволив балерине лепить характер, сотканный из противоположных эмоций и оттого неустойчивый, неуравновешенный, шаткий, обладавший особой выразительностью [8].

Впоследствии, трактовка образа Цукки повлияла и на М. Кшесинскую, для которой в постановке 1917 года на сцене Мариинского театра рисунок роли был изменен М.М. Фокиным. При подготовке балерины к выходу в спектакле он отменил условную мимику и дал героине «новое выражение» [7]. По мнению критиков, все выдающиеся балерины подчеркивали в характере Фенеллы благородство и другие, не менее замечательные, духовные качества характера [11]. Специфические особенности произведения Обера предопределили уникальные режиссерские решения.

Приглашение для постановки оперного спектакля 1960 года в Малом театре оперы и балета Б.А. Фенстера, одного из крупных балетмейстеров XX века, вызвано желанием театра отобразить «Немую из Портичи», как оперу-балет, как произведение, в котором в едином порыве сочетались бы пластически-хореографическое и вокальное решения [11]. Удачная режиссура сделала этот спектакль заметным событием в музыкальной жизни города. Балетмейстер ввел в спектакль потрясающие по силе танцевальные сцены, где наряду с исполнительницей главной роли Фенеллы, участвовали артисты и солисты балета. Одна из них – сложнейшая по исполнению для актеров тарантелла, которая, как вихрь, врывается в канву оперного действия.

Нельзя не отметить роскошное болеро в исполнении Н.Н. Боярчикова и заслуженной артистки РСФСР Е.Н. Ивановой [12], а также «вакханалию».

В этих номерах сверкали всеми гранями мастерства исполнители характерных танцев, передавая через пластику и актерскую игру противоречивую гамму чувств, придавая колорит и национальную окраску происходящему на сцене. В своей постановке Б.А. Фенстер подчинил движения ног, рук и корпуса единым стилевым принципам и образности музыкальной основы произведения. Во всех танцевальных сценах оперы присутствует стремление к реалистичной достоверности в передаче национального колорита.

По воспоминаниям исполнительницы главной роли Фенеллы, ведущей балерины Малого оперного театра Л. Б. Климовой, «Б.А. Фенстер был чрезвычайно требователен и тщателен в работе. Много времени он уделял актерскому мастерству, стремясь донести до зрителя драматическую сюжетную линию спектакля. Он не обходил стороной исполнителей вокальных партий. Изначально репетиции хореографических сцен шли совместно с оперными певцами. Так, во время одной из репетиций в Дубовом зале театра, где присутствовали все главные исполнители партий и действующие лица, певцу, игравшему роль Мазаньелло, не удавалось актерски передать состояние безумия. Такова была задумка режиссера. Однако и во время репетиции, Фенстер никак не мог «подвинуть его на сумасшествие», добиться желаемого результата. В результате, после общей репетиции, когда всех артистов отпустили домой, Борис Александрович работал с исполнителем один на один. На другой день, все получалось безупречно, Мазаньелло был безукоризненно убедителен в своем безумии [5].

Б.А. Фенстер контролировал и руководил всем постановочным процессом, сам ставил танцы и мизансцены. Роль Фенеллы была решена в актерском плане драматично, даже во время тарантеллы, которую исполняла героиня, самым важным было передать внутреннее состояние. Через хореографические па – прыжки, проскоки, вращения необходимо было донести эмоциональную составляющую танца, собственно технических задач не ставилось.

Главенствующим в хореографической лексике главной героини было то, что не столько танцем, сколько пластически, мимикой, жестами, передавалось, о чем пели оперные певцы, суть происходящего на сцене, действие спектакля, находило отражение в актерской игре балерины.

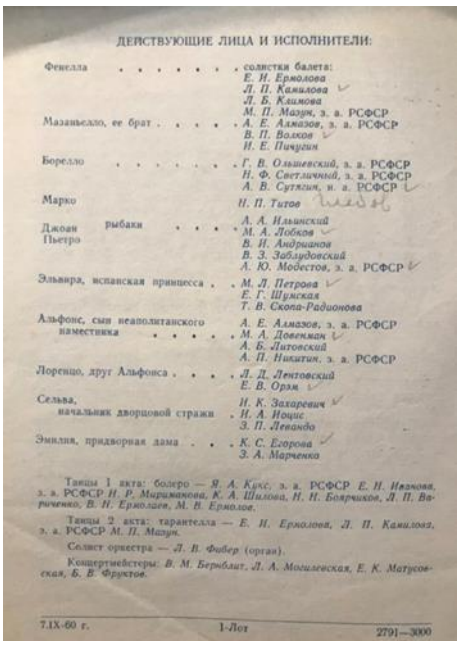
В этом и заключался эффект постановки. Танцевальные сцены отрабатывались в балетных залах отдельно, концертмейстеры разучивали с исполнителями вокальные партии, при этом, работа шла в едином стремлении и желании представить зрителю яркий и эмоционально напряженный спектакль, в котором все участники действия насыщали свои роли подлинным драматизмом, демонстрируя высокий уровень актерской игры. Успеху спектакля 1960 года в большой степени способствовало и оригинальное, чуть-чуть стилизованное оформление художников [14]. Имя балетмейстера Б.А. Фенстера впервые появилось на афише оперного спектакля в качестве режиссера. В постановке «Немой из Портичи» все подчинено хорошо услышанной и понятой музыке, ее динамике, ритму, характеру оркестровой звучности, специфическим условиям донесения вокальных партий до зрительного зала [15]. Б.А. Фенстер сумел решить массовые народные сцены с подлинной драматургической глубиной и яркостью, насытить их активным действием, найти множество выразительных, красочных деталей. Мастерство режиссуры сказалось в органичности переходов от одного сценического действия к другому, от мимической игры к пению, от пения к танцу, от танца – к хоровому эпизоду. Этим создавалось непрерывно развивающееся действие. Внутреннее драматическое напряжение придало спектаклю целостность и увлекательность. Наиболее удачными оказались массовые сцены оперы – эпизоды второго и третьего действий и финал.

Начиная с торжественной сцены, открывающей спектакль, хор увлекает слушателей слаженностью своего звучания, свободно преодолевая сложности, заключенные в партитуре оперы и выражая идеи и чувства, владеющие народом [15]. Музыка оперы насыщена эффектными ариями и ансамблями, симфоническими эпизодами.

Широкий звуковой массив свадебного хора, звонкие реплики, обрамляющие баркароллу, тонкое и точное исполнение квартета, могучее хоровое завершение спектакля, – все это создает непередаваемую атмосферу и значимость произведения для музыкального театра. Композитор Д. Обер обогатил мелодичную, драматически насыщенную музыку народными песенными и танцевальными элементами [10]. Музыку оперы в свое время высоко оценил великий реформатор оперного театра Р. Вагнер. Дирижируя спектаклем, он отмечал «наличие интересных мелодий, смешанных с силой и грацией, героизмом и деликатностью [3]. В постановке оперы 1960 года в полной мере отразились тесно переплетенные мотивы трагической судьбы немой девушки Фенеллы и борьбы народа за свободу. Драматической кульминацией мастерски выстроенного действия стал финал, в котором главная героиня, с распущенными волосами, осеняя себя крестом, бросалась со скалы.

Таким образом, «Немая из Портичи» сыграла значительную роль в истории музыкального театра, положив начало жанру французской большой оперы. Многие ее элементы – пятиактная структура, обязательные балетные сцены, грандиозные сценические эффекты, внимание к романтическим страстям на фоне значимых исторических событий – станут стандартами формы до конца XIX века. К сожалению, в XX веке популярность оперы постепенно сходила на нет, и во второй половине предыдущего столетия можно встретить лишь единичные постановки, к числу которых относится яркий и интересный спектакль 1960 года в Малом оперном театре, содержание и сценическое решение которого не оставили зрителей безучастными [15].

Рис. 1. Афиша к спектаклю 1960 г.
(из личного архива автора)


ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА И ИСПОЛНИТЕЛИ:

Фенелла . . . . . солистки балета:
Е. И. Ермолова
Л. П. Камилова
Л. Б. Каимова
М. П. Мазур, з. а. РСФСР

Мазаньелло, ее брат . . . . . А. Е. Алмазов, з. а. РСФСР
В. П. Волков
И. Е. Пичугин

Борелло . . . . . Г. В. Ольшевский, з. а. РСФСР
Н. Ф. Светличный, з. а. РСФСР
А. В. Сутягин, н. а. РСФСР

Марко . . . . . Н. П. Титов

Джоан Пьетро рыбаки . . . . А. А. Ильинский
М. А. Лобков
В. И. Андрианов
В. З. Заблудовский
А. Ю. Модестов, з. а. РСФСР

Эльвира, испанская принцесса . . . М. Л. Петрова
Е. Г. Шумская
Т. В. Скопа-Радионова

Альфонс, сын неаполитанского наместника . . . . . А. Е. Алмазов, з. а. РСФСР
М. А. Довенман
А. Б. Литовский
А. П. Никитин, з. а. РСФСР

Лоренцо, друг Альфонса . . . . Л. Д. Лентовский
Е. В. Орлм

Сельва, начальник дворцовой стражи . И. К. Захаревич
И. А. Иоцис
З. П. Левандо

Эмилия, придворная дама . . . . К. С. Егорова
З. А. Марченко

Танцы 1 акта: болеро — Я. А. Кукс, з. а. РСФСР Е. Н. Иванова, з. а. РСФСР И. Р. Мирманова, К. А. Шилова, Н. Н. Бояршков, Л. П. Варченко, В. Н. Ермолаев, М. В. Ермолов.

Танцы 2 акта: тарантелла — Е. Н. Ермолова, Л. П. Камилова, з. а. РСФСР М. П. Мазур.

Солист оркестра — Л. В. Фабер (орган).

Концертмейстеры: В. М. Бернблат, Л. А. Могилевская, Е. К. Матусовская, Б. В. Фруктов.

7.IX-60 г. 1-Лот 279]—3000

Рис. 2. Программка к спектаклю 1960 г.
(из личного архива автора)

Рис. 3. Пьетро - А. Ю. Модестов, Фенелла - Л. П. Камилова
(из личного архива автора)

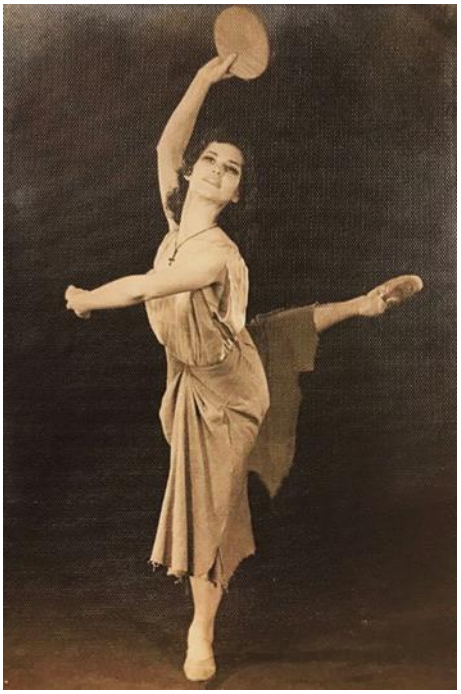


Рис. 4. Тарантелла - Камилова Л.П.
(из личного архива автора)

ЛИТЕРАТУРА

1. Афиша Ленинградского Государственного ордена Ленина Академического Малого оперного театра к спектаклю «Немая из Портичи» (Фенелла) 1960. 7 сентября.
2. Богданов-Березовский В. К истории Малого оперного театра. Малый оперный театр. Л.: МУЗГИЗ, 1961. 213 с.
3. Вагнер Р. Моя жизнь. Мемуары. Том I. М.: Вече, 2014. 464 с

4. Жесткова О. В. Опера «Немая из Портичи» и ее социально-политическое значение для Франции 20–30-х годов XIX века // Научный вестник Московской консерватории. 2012. № 1. С. 42-53.
5. Интервью с Л. Б. Климовой от 7 октября 2020 г. // Личный архив автора.
6. Красовская В.М. Русский балетный театр второй половины XIX века. Л.-М.: Искусство, 1963. 554 с.
7. Кшесинская М. Воспоминания. М.: Артист. Режиссер. Театр. Культура, 1992. 414 с.
8. Лащенко С. К. Искусство музыки: теория и история № 8, 2013
9. Сидоренко Л. «Фатальная «Фенелла» // Санкт-Петербургские ведомости. № 071 (6180). 2018. 20 сентября.
10. «Немая из Портичи» на сцене Малого оперного театра // Вечерний Ленинград. 1960. 7 сентября.
11. «Немая из Портичи» в Академическом Малом оперном театре // Театральный Ленинград. № 26. 1960. 01 июня.
12. «Немая из Портичи»: афиша к спектаклю // Театральный Ленинград. № 32. 1961. 28 сентября.
13. «Немая из Портичи» в Малом оперном театре // Театральный Ленинград. 1960. № 33 (615) 22 сентября.
14. Тудоровский А., Демченко К. «Немая из Портичи»: новая постановка Малого оперного театра // Вечерний Ленинград. 1960. 19 сентября.
15. Энтелис Л. «Немая из Портичи» // Смена. Театр. 1960. 15 сентября.

REFERENCES

1. Afisha Leningradskogo Gosudarstvennogo ordena Lenina Akademicheskogo Malogo opernogo teatra k spektaklju «Nemaja iz Portichi» (Fenella) 1960. 7 sentjabrja.
2. Bogdanov-Berezovskij V. K istorii Malogo opernogo teatra. Malyj opernyj teatr. L.: MUZGIZ, 1961. 213 s.
3. Vagner R. Moja zhizn'. Memuary. Tom I. M.: Veche, 2014. 464 s
4. Zhestkova O. V. Opera «Nemaja iz Portichi» i ee social'no-politicheskoe znachenie dlja Francii 20–30-h godov XIX veka // Nauchnyj vestnik Moskovskoj konservatorii. 2012. № 1. S. 42-53.
5. Interv'ju s L. B. Klimovoj ot 7 oktjabrja 2020 g. // Lichnyj arhiv avtora.
6. Krasovskaja V.M. Russkij baletnyj teatr vtoroj poloviny XIX veka. L.-M.: Iskusstvo, 1963. 554 s.
7. Kshesinskaja M. Vospominanija. M.: Artist. Rezhisser. Teatr. Kul'tura, 1992. 414 s.
8. Lashhenko S. K. Iskusstvo muzyki: teorija i istorija № 8, 2013
9. Sidorenko L. «Fatal'naja «Fenella» // Sankt-Peterburgskie vedomosti. № 071 (6180). 2018. 20 sentjabrja.
10. «Nemaja iz Portichi» na scene Malogo opernogo teatra // Vechernij Leningrad. 1960. 7 sentjabrja.
11. «Nemaja iz Portichi» v Akademicheskom Malom opernom teatre // Teatral'nyj Leningrad. № 26. 1960. 01 ijunja.
12. «Nemaja iz Portichi»: afisha k spektaklju // Teatral'nyj Leningrad. № 32. 1961. 28 sentjabrja.
13. «Nemaja iz Portichi» v Malom opernom teatre // Teatral'nyj Leningrad. 1960. № 33 (615) 22 sentjabrja.
14. Tudorovskij A., Demchenko K. «Nemaja iz Portichi»: novaja postanovka Malogo opernogo teatra // Vechernij Leningrad. 1960. 19 sentjabrja.
15. Jentelis L. «Nemaja iz Portichi» // Smena. Teatr. 1960. 15 sentjabrja.

Паршакова Елизавета Александровна
сценарист кино и телевидения, магистр,
ФГБОУ ВО «Российская академия народного хозяйства
и государственной службы при Президенте РФ»
e-mail: parshakova.e.a@gmail.com

Parshakova Elizaveta A.
screenwriter of film and television, master,
Russian Presidential Academy of National Economy
and Public Administration

ДРАМА КАК ЖАНР

Аннотация. Статья посвящена анализу жанра драмы в контексте его синтаксических характеристик. Исследование подчеркивает актуальность темы, поскольку корректное определение жанра оказывает прямое влияние на восприятие кинопродукта аудиторией и его маркетинговую успешность. Основной целью работы является выявление ключевых черт жанра драмы и анализ подходов к его определению в российском и международном кинематографе. Структура статьи включает в себя обсуждение истории жанра, его характеристик, а также анализ современных российских фильмов и сериалов, относящихся к жанру драма. В заключении делаются выводы о важности жанровых черт для зрительского восприятия и успешного продвижения фильмов. Новизна состоит во введении черт, присущих жанру драма: реалистичность персонажа, реалистичность обстоятельств, уникальность персонажа и мрачная тональность. Исследование имеет перспективы в направлении масштабирования исследования и систематизации черт драмы.

Ключевые слова: драма, жанр, кинодраматургия, кинематограф, синтаксический подход, семантический подход, Альтман, жанровая классификация, зрительское восприятие.

DRAMA AS A GENRE

Abstract. The article analyzes the drama genre through its syntactic characteristics. The study emphasizes the relevance of this topic, as the correct identification of a genre directly affects audience perception and marketing success. The primary aim of the work is to identify the key features of the drama genre and analyze approaches to its definition in Russian and international cinema. Existing genre classifications and Altman's semantic and syntactic approaches to genre definition are discussed. The article’s structure includes an exploration of the genre’s history, its specific traits, and an analysis of modern Russian films and series in the drama genre. Conclusions highlight the importance of genre-specific characteristics for audience perception and effective film promotion. The research can benefit screenwriters, producers, and marketers responsible for promoting cinematic products.

Keywords: drama, genre, cinematic dramaturgy, film industry, syntactic approach, semantic approach, Altman, genre classification, audience perception.

Предметом исследования является понятие «драма» в контексте жанрового разнообразия. В статье анализируются конвенциальные свойства понятия «драма» как отдельного самостоятельного жанра кинематографа. Объектами исследования является кинодраматургия, кинематограф, а также драматургия.

Актуальность исследования состоит, во-первых, в том, что определение жанра фильма или сериала является ключевым вопросом в маркетинге проекта, и, как следствие, в прибыльности этого проекта. Даже самый искусный фильм, созданный лучшими сценаристами и режиссёрами, может быть пропущен зрительской аудиторией только лишь потому, что был неправильно позиционирован для неё на уровне рекламы. Ведь неудачное определение жанра созданного фильма повлечёт несоответствующие ожиданию материалы для продвижения – трейлер, афиша, промо-мероприятия и так далее.

Во-вторых, как отмечал в своей работе Альтман, вопрос жанра практически не рассматривается в науке, при этом, он отмечает, что часто кинокритика полна недопониманий в вопросе определения жанра [1, с. 6].

В-третьих, практикующий голливудский сценарист, Дж. Селбо, в своей диссертации утверждает, что жанр является главным основанием для того, чтобы зритель быстро узнавал и погружался в историю благодаря тому, что человек склонен выстраивать когнитивные паттерны [2, с. 6].

Более того, она провела исследование, результаты которого говорят о том, что 99% сценаристов полнометражных фильмов согласны с тем, что зритель выбирает фильм для просмотра в первую очередь опираясь на жанр фильма, который они считывают с афиш проекта и реклам фильма. Также 70% опрошенных считают обязательным учитывать критерии жанра при начале работы над новым проектом [2, с. 12].

Но какие признаки или же черты кинофильма или сериала пробуждают в зрителе твёрдые ассоциации с жанром драмы? Драма один из старейших жанров, но работают ли современные жанровые законы, выработанные драматургическими и кинодраматургическими теоретиками в отношении драмы?

Целью данной работы является выявление основных черт жанра драмы на основе теоретического и практического подходов.

Для достижения данной цели необходимо выполнить следующие задачи:

1) рассмотреть различные подходы к определению понятия жанра, как более общему термину исследования;
2) проанализировать теоретические источники разных временных периодов для выделения черт драмы в разные периоды развития зрелищных видов искусств;
3) проанализировать существующие кинематографические проекты в жанре драма и найти общие черты согласно синтаксическому подходу Альтмана;
4) выделить черты, составляющие жанр драма.

Теоретическую базу исследования составили авторитетные литературоведческие и киноведческие работы российских (Тарыгина, Аникст, Нехорошев) и зарубежных авторов (Селбо, Альтман, Бондеберг), в которых рассматриваются различные аспекты жанра и драмы как жанра.

В процессе исследования использовались методы дедукции и индукции, методы анализа и синтеза теоретических и научно-методических источников, посвященных драматургии и кинодраматургии.

Результаты данной работы могут быть полезны для разных субъектов кинематографической деятельности: от сценаристов до маркетологов. Сценаристы смогут точнее выбирать жанр для задуманной идеи, либо же наоборот, исследовав жанр драмы, могут создать историю, наиболее точно отражающую его и как следствие данный проект будет понятен и продюсерам, и аудитории. Также результаты анализа успешных фильмов жанра драмы последнего двадцатипятилетия может стать основой для написания более глубокой, реалистичной и ценной с точки зрения искусства истории. Продюсеры, использовав результаты исследования, смогут более точно формулировать творческие задания для поиска новых проектов или авторов. Маркетологи телеканалов и

кинопроизводственных компаний смогут более эффективно проводит маркетинговые кампании для фильмов.

«Термин «жанр» происходит от французского слова «genre» — что означает в переводе на русский язык «род», «вид».» [3, с. 340]

Жанры выделяются в любом виде искусства: от музыки до танцев. В данном исследовании нас в первую очередь интересуют жанры кинематографа, в частности жанр драмы. Но придётся также обратиться в такой вид искусства как драматургия, так как жанры драматического театра являются прямыми прародителями кинематографических.

Для начала необходимо разобраться в природе жанра. Первая известная жанровая классификация принадлежит работе Аристотеля «О поэзии». В своём труде он пишет, что любой вид поэзии — это фактически «подражание» жизни, что является важнейшей основой жанрового разнообразия [4, с. 11]. Соответственно Аристотель делил поэзию на жанры в зависимости от вида подражания: «Так как поэты изображают лиц действующих, которые непременно бывают или хорошими или дурными, <> то они представляют людей или лучшими, или худшими, или такими же как мы» [4, с. 42].

Нехорошев в своей работе «Драматургия фильма», предназначенной для кинематографистов, опирается в вопросе жанров именно на основы, выработанные Аристотелем. Он пишет, что в зависимости от вида аристотелевского «подражания» и выделяются высокие, средние и низкие жанры. К высоким жанрам он относит трагедию, к средним – драму, а также киноповести, добавляет Нехорошев, к низким – комедии, приключенческие фильмы и мелодрамы [3, с. 340-343].

Теперь необходимо перейти от жанровых основ родом из драматургии к жанрам кинематографическим. Проекты кинематографа с самого своего появления уже можно было разделить на разные жанры. Данное разнообразие зародилось с работами братьев Люмьер. Их фильм «Политый поливальщик» (1895) можно считать первой комедией и первым повествовательным фильмом в истории кино. В то же время, такие фильмы, как «Прибытие поезда» (1896) и «Выход рабочих с фабрики» (1895), стали первыми документальными проектами. [5, с. 541]

Бондеберг в своей работе «Film: Genres and Genre Theory» определяет жанр — как концепцию, используемую в кинематографических исследованиях и теории кино для описания сходств между группами фильмов, основанными на эстетических, а также более широких социальных, институциональных, культурных и психологических аспектах. Фильмы определённого жанра характеризуются схожестью в форме, стиле, тематике и коммуникативной функции. Таким образом, жанр строится на наборе конвенций, которые влияют как на создание отдельных произведений внутри жанра, так и на ожидания и восприятие аудитории. Жанры применяются в киноиндустрии для производства и продвижения фильмов, используются аналитиками и критиками для исторического анализа кинематографа, а также служат ориентиром для зрителей при выборе и восприятии фильмов. [6, с. 160]

Селбо, ссылаясь на работу Стива Нила, пишет, что он определял жанр как многомерный феномен, а его измерения в основе включают в себя систему ожиданий, категорий, стереотипов [2, с. 11].

В.А. Тарыгина в статьей «К основаниям жанра» выделяет несколько подходов к жанру: культурологический, социологический, коммуникативно-прагматический, когнитивный [7, с. 66]. Жанр в своей культурологической основе представляет устойчивую общепринятую модель, отражающую некую культурную норму – конвенцию [7, с. 67]. Социологический подход рассматривает жанр как некое социальное соглашение о том или ином явлении. В данном контексте автор приводит пример жанры кинематографа, которые нас интересуют в данной работе [7, с. 68]. С коммуникативно-прагматической точки

зрения жанр играет роль ориентира в коммуникативных ситуациях внутри общества [7, с. 69]. Жанр с когнитивной точки зрения является концептом, то есть представлением картины мира в человеческой психике, некой единицей памяти [7, с. 70].

Из описания данных подходов можно сделать вывод, что жанр как абстрактное понятие применятся в разных науках за счёт важной своей особенности: группа черт любого объекта, процесса, явления и т.д. в совокупности, создающее его сущность.

В работе Тарыгиной наиболее близкими к кинодраматургии подход является культурологический и социологический, так как он отражает главную черту жанр – конвенциональность, а также подтверждает высказывание разных исследователей о том, что жанр – это то, что знают и чего ожидают зрители. Так, например, Рика Альмана, профессора кинематографии, писал в своей работе «A Semantic/Syntactic Approach To Film Genre» следующее: «Мы все узнаем жанр, когда видим его» (оригинал «We all know a genre when we see one») [8, с. 6].

Альтман выделяет два подхода к определению жанра: семантический и синтаксический. Семантический подход основан на общих чертах, персонажа, локаций, типов кадров, декораций и так далее. Синтаксический подход основан на том, что между элементами целого существуют структурные отношения и они и организуют эти элементы. В пример Альтман приводит жанр под названием вестерн, так как этот жанр с точки зрения семантического подхода состоит из наиболее узнаваемых элементов – локация западной (англ. west, western) части Америки второй половины XIX века, ковбои, шериф, местное индийское население, кадры, снятые с использованием операторского крана и так далее [1, с. 10]. С точки зрения синтаксического подхода вестерн – это жанр, события которого происходят на границе двух стран, между двумя эпохами, а персонаж сталкивается и выбирает между двумя разными системами ценностей [1, с. 11].

Но Альтман считает, что эти подходы надо совмещать и предлагает семантический/синтаксический подход к жанру. Семантические определения, которые стремятся к максимально широкому охвату, формируют большой жанр, включающий проекты с похожими семантическими элементами. В то же время синтаксические определения, направленные на объяснение структуры жанра, выделяют более узкую группу произведений, где важны определённые синтаксические связи. Фокусирование исключительно на одном из этих подходов упускает двойственную природу жанра, по мнению Альтмана. Наряду с фильмами, активно участвующими в развитии синтаксиса жанра, существуют многие другие, которые просто используют традиционные элементы жанра без строгих взаимосвязей. Важно признать, что жанровые фильмы могут по-разному соотноситься со своим жанром. Совмещение семантического и синтаксического подходов позволяет более критически анализировать жанры на разных уровнях. Такой двойственный подход также даёт возможность точнее учитывать межжанровые пересечения, которые часто остаются вне поля зрения при одностороннем анализе [1, с. 11-12].

Из различных подходов к жанру и исследований можно сделать несколько выводов. Во-первых, жанр имеет двойственную природу: с одной стороны, жанр – это набор определённых признаков (персонажи, локации, отношения между персонажами, подтекст и так далее). С другой стороны, жанр – это то, что узнаёт зритель, улавливая определённые признаки. Более того, как отмечалось выше, имеют место ситуации, где восприятие жанра создателей, критиками и зрителей может быть разным, что впрямую влияет на успех проекта. Во-вторых, в качестве результата исследования жанра можно дать первичное определение драмы: драма – это жанр кинематографа, имеющий в себе определённые черты, узнаваемые зрителем. Какие это черты и в каких кинопродуктах мы их можем найти?

Для выделения основных черт драмы необходимо обратится к истокам драмы как жанра. Широко известно, драма как жанр родилась не на экранах, а на театральных подмостках. Здесь следует подчеркнуть, что далее драма рассматривается исключительно как жанр, а не как род литературы (наравне с эпосом и лирикой).

Аникст в своём труде «Теория драмы. От Аристотеля до Лессинга» пишет о зачатке самостоятельного жанра драмы на западе. С развитием просветительского движения начались поиски новых форм драматургии, отражающих реальные условия жизни и нравственные идеалы буржуазного общества. Идея демократизации трагедии, впервые предложенная Ричардом Стилем в начале XVIII века, заключалась в том, чтобы изображать не только королей и аристократов, но и людей среднего класса. Джордж Лилло продолжил это направление, создав «Лондонского купца», первую буржуазную трагедию, где герои ближе к обществу. Лилло считал, что трагедия должна влиять на широкую аудиторию, изображая знакомые общественные типы и проблемы, тем самым утверждая моральные ценности. Таким образом, происходит некое «снижение» высокого жанра трагедии и одновременно с этим как бы абстрактное «повышение» низкого жанра комедии [8, с. 292–294].

Томашевский в «Теории литературы» отчасти подтверждает исследование Аникста и пишет, что драма родилась из между комедией и трагедией, но выделилась в основном всё-таки из слёзной комедии, вытеснив все остальные жанры [9, с. 163].

Подобные процессы происходили и в драматургии в России XVIII века. Тогда, несмотря на отставание в социально-политическом развитии, начали появляться тенденции к созданию буржуазной драматургии, выраженные в творчестве Владимира Лукина. Лукин, как и другие литераторы, переводил произведения западных авторов, но также критиковал Сумарокова за недостаточное приспособление этих пьес к русской публике. Лукин стремился адаптировать сюжеты иностранных драматургов, делая их понятными для русских зрителей, вводя национальные черты и сохраняя народный язык. Он подчеркивал важность того, чтобы пьесы отражали российские нравы и реалии, но, при этом, ориентировался на иностранные образцы [8, с. 382-384].

Из данных исследований исторических источников можно выделить первую и главную черту, лежащую в природе жанра драмы – это узнаваемые персонажи, отражающие существующее общество в текущей исторической эпохе.

Практикующий сценарист, Дж. Селбо, пишет о жанре драма в своей диссертации отмечает главной её особенностью серьёзный подход, к сюжету лишённый юмора. Если представить жанр как шкалу, которая простирается от самой мрачной и серьёзной тональности до самой лёгкой, то трагедия будет находиться в самом конце это шкалы как наиболее трагичный жанр, а комедия – с другого конца, как более лёгкий по тональности юмористический жанр, а драма будет где-то посередине [2, с. 22].

Но, таким образом, получается, что в то время, как комедия и трагедия занимают вполне понятные зафиксированные точки на шкале и фактически определяют её протяжённость, то для жанра драмы остаётся очень много пространства на этой шкале для флуктуации то к более лёгкой драме, то к более серьёзной. Такого подхода к драме с точки зрения только тональности недостаточно, чтобы определить её место её как жанра. Но, данное наблюдение Селбо является полезным, так как указывает на то, что драма не является чем-то зафиксированным и неизменным, а может быть более лёгкой или более тяжёлой в зависимости от тональности.

Также в данной диссертации Селбо утверждает, что в жанре драмы персонажи рассматриваются в более реалистичной или даже трагической манере. [2, с. 54].

Таким образом выделяется следующее три черты драмы как жанра: реалистичные персонажи, серьёзная тональность, а также гибкость произведения с точки зрения

тональности. Выделенные Селбо черты отчётливо коррелируют с выводами Лукина в XVIII века. Понятия «узнаваемость» Лукина и «реалистичность» Селбо очень схожи и невозможны друг без друга.

Современный российский теоретик кинодраматургии, Нехорошев, пишет про драму как жанр следующее. Драма как жанр занимает промежуточное положение между трагедией и комедией, что уже упоминалось выше. Но что касается её сущности, то она отражает острый конфликт героя с обществом и самим собой, где трагическое и комическое сосуществуют, создавая баланс, как это отмечал ещё Гегель. В XVIII веке драма возникла как «мещанская драма», и её отличительной чертой стало примирение целей и характеров персонажей, приводящее к счастливому концу. Однако, начиная с XIX века, трагическое начало усиливается, что отражено в произведениях, таких как «Гроза» и «Иваново детство». Центральное внимание в драме уделяется внутреннему конфликту, который подчёркивает психологическую глубину персонажей, что ярко выражено в фильмах XX века [3, с. 346].

Отсюда можно выделить следующие черты драмы как жанра: конфликт героя и счастливый конец истории.

На данном этапе следует резюмировать свойства драмы, предлагаемые разными исследователями. Драма как жанр обладает следующими чертами:

- узнаваемые персонажи, отражающие существующее общество в текущем времени и историческом периоде;
- серьёзная тональность;
- гибкость тональности в драматическом жанре от более лёгкой до более тяжёлой;
- реалистичные персонажи;
- конфликт героя;
- счастливый финал истории.

Для того, чтобы определить, какие конвенциональные черты содержит в себе драматический жанр, необходимо обратиться к главному российскому кинематографическому ресурсу, которые содержит в себе около миллиона проектов, «Кинопоиск». В категории драмы «Кинопоиска» находится более 170 тысяч проектов. Это практически в два раза больше, чем комедий (около 66 тысяч проектов) и в разы больше, чем приключенческих фильмов (чуть более 4 тысяч проектов). К жанру драма «Кинопоиск» относит следующие фильмы и сериалы: «1+1» (2011, реж. О. Накаш), сериал «Слово пацана. Кровь на асфальте» (2023, реж. Ж. Крыжовников), обладатель премии «Оскар» фильм «Паразиты» (2019, реж. Пон Джун-Хо), историческая драма «Т-34» (2018, реж. А. Сидоров), «Зелёная миля» (1999, реж. Ф. Дарабонт), сериал «Король и Шут» (2023), «Звук свободы» (2023, А. Г. Монтеверде) [10].

Данные проекты отобраны для исследования по принципу того, что они очень отличаются друг от друга историческим и географическим контекстом, местом производства и временем производства, но при этом являются представителями одного жанра. Также именно данные проекты будут полезны для исследования, так как они являются обладателями разнообразных наград в мире кинематографа, имеют высокий рейтинг на «Кинопоиске», полнометражные представители данного списка входят в список лучших фильмов «Топ-250» «Кинопоиска» и имеют от 300 000 до 2 000 000 оценок, что значит эти фильмы и сериалы признаны в первую очередь российским зрителем как одни из лучших. Этот аспект является наиболее важным, так как нашей задачей стоит выявить именно конвенциональные черты успешных проектов.

В основу анализа берётся синтаксический подход Альмана, таким образом в фокусе анализа окажется не визуальная часть кинопродукта, длина сцен, освещение, локации, музыкальное сопровождение и тому подобное, а отношения между элементами

произведения внутри истории – персонажи и сюжет. Анализ сюжета и персонажей данных проектов показал следующие их общие черты.

Реалистичность персонажей. Каждого из главных героев мы могли бы встретить в реальной жизни: безработный парень из многодетной семьи и неблагополучного района («1+1»), оперативник, погружённый в свою работу («Звук свободы»), тюремный надсмотрщик камеры смертников («Зелёная миля»), танкист («Т-34»), музыкант («Король и Шут»), школьник, живущий с мамой-одиночкой («Слово пацана. Кровь на асфальте»), бедная семья, перебивающаяся подработками («Паразиты»).

Реалистичность обстоятельств. Герои фильмов и сериалов поставлены в такие обстоятельства, в которые могут попасть обычные люди: в «1+1» герой ищет работу и устраивается сиделкой, как и в «Паразитах» герои устраиваются в семью на должности обслуги, в «Звуке свободы» герой расследует дела по своей специальности, школьник в «Слове пацана» желает как-то защитить и поставить себя в социальной системе района, танкист в «Т-34» выполняет свою работу – защищает родину, музыкант в «Король и шут» развивает свою карьеру, строит семью и борется с собственными пороками, надсмотрщику в «Зелёной миле» предстоит привести в силу смертный приговор убийце детей.

Уникальность персонажей. Одновременно с реалистичностью прослеживается то, что каждый из персонажей уникален на трёх уровнях. Первый уровень – это то, что персонаж, даже будучи абсолютно реалистичным в условиях современного мира, несет в себе то, что его отличает от зрителей, обычных людей. Второй уровень уникальности – персонаж уникален внутри истории, участником которого он является. То есть каждого из героев отличает нечто, что делает его особенным среди других персонажей истории (коллег, друзей, родственников, одноклассников и так далее). Но это необязательно черты персонажа. Это могут быть и его реакции, решения, выбор, обстоятельства, которые он сам создаёт в течение развития сюжета и так далее. Третий уровень – это неповторимость персонажа на фоне множества персонажей других драм на кинорынке.

Уникальность персонажа фильма «Звук свободы» на первом уровне заключается в том, что он, являясь оперативником Министерства внутренней безопасности США, занимается тем, что расследует крупные дела против половой неприкосновенности несовершеннолетних – от серийных педофилов до сетей по похищению детей. С одной стороны, такими делами занимается не только он, так как подобные отделы существуют в разных странах и на разных уровнях, и данная профессия вполне реалистична. Но, с другой стороны, данный фильм приоткрывает завесу на подобные нелёгкие профессии, которые зритель не встречает каждый день. Второй уровень уникальности состоит в том, как персонаж выполняет свою работу на фоне своих коллег и начальников. Спасения нескольких американских детей для персонажа становится недостаточно, когда он узнает о том, что в Латинской Америке существует массовая непрерывно работающая сеть по похищению детей. Данный поворот предлагает нам новые уникальные обстоятельства, с которыми не сталкивались даже коллеги главного героя. Но, что важно, это то, как он реагирует на них. Начальник и его коллеги лишь делают свою работы как служащие на благо своей страны и отговаривают главного героя спасать невинных латиноамериканских детей. Раз они находятся вне юрисдикции США, то он не обязан это делать. Третий уровень уникальности персонажа состоит в том, что несмотря на то, что существует множество проектов с представителями закона, которым небезразлична их работа, мы видим, не просто свойственного жанру нуар агента-одиночку, наполняющего себя саморазрушением, а полноценного семьянина, да ещё и в обстоятельствах, которые раннее не экранизировались – расследование международной сети по продаже детей.

Мрачная тональность. Данным проектам свойственна драматическая, мрачная и серьёзная тональность. Тональность проекта состоит не только из подобранного

освещения, длины кадров и цветового набора. Тональность проекта определяется в первую очередь событиями, которыми наполнена история. Так, например, в «1+1» один из героев тяжело болен и доживает свою жизнь в кресле-коляске. В «Звуке свободы» раскрываются зловещие детали, связанные с насилием над детьми. В «Т-34» основой истории является Великая отечественная война, присутствует гибель людей. В «Паразитах» ярко показана образ жизни практически нищей семьи, живущей в подвальном помещении в крохотной квартирке, также присутствует сцена убийства на фоне социального неравенства. В «Слове пацана» школьник живёт с матерью-одиночкой в очень бедных условиях, а также в проекте присутствует очень трагичные события: убийство, изнасилование, избиения и тому подобные проявления жестокости. В сериале «Король и Шут» зрителю предлагается проследовать за жизнью наркозависимого музыканта, который борется с желанием убить себя. Фильм «Зелёная миля» имеет мрачную тональность не только потому, что герои-заключенные приговорены к смерти, но и также, потому что они совершали жестокие убийства. Например, один из героев является умственно отсталым и обвиняется в том, что он голыми руками убил двух маленьких девочек, более того в последствии выясняется, что он этого не делал. Но стал он обвиняемым в первую очередь из-за своего цвета кожи и проблемами с ментальным здоровьем. Таким образом, в проектах жанра драмы часто отражены такие тяжёлые события как болезни, насилие, война, нищета, нужда, незащищённость, социальная несправедливость и тому подобные. Данные события ложатся в основу сюжета, показываются подробно и красочно раскрываются с разных сторон.

Результаты исследования позволяют сделать вывод о том, что теоретические представления о драме подтверждаются практическим подходом, так как выделенные черты из теоретических источников в полной мере совпадают с выделенными чертами в существующих проектах.

В заключении можно сделать следующие выводы. Во-первых, в данном исследовании были выявлены основные подходы к понятию жанра. Во-вторых, рассмотрены черты драмы как жанра с точки зрения различных драматургических и кинодраматургических теоретиков. В-третьих, на основе анализа выработаны черт, которые присущи жанру драма: реалистичность персонажа, реалистичность обстоятельств, уникальность персонажа и мрачная тональность. В ходе исследования жанра драмы было установлено, что его вышеперечисленные характеристики, играют ключевую роль в восприятии зрителями и успешном продвижении фильмов. Рассмотренные фильмы и сериалы также показывают, что темы болезней, социальной несправедливости, насилия и войны, раскрытые в жанре драмы, дают возможность авторам создавать социально значимые произведения, узнаваемые аудиторией и резонирующие с ней.

ЛИТЕРАТУРА

1. Altman R. A Semantic/Syntactic Approach To Film Genre // Cinema Journal. – Vol. 23. – No. 3 (Spring, 1984). – C. 6-18
2. Selbo J. The Constructive Use of Film Genre for the Screenwriter: Creating Film Genre’s Mental Space [Текст]: дис. ... д-ра филос. наук: 24.00.01 – Кинематографические науки. Exeter: University of Exeter, 2011. – 306 с.
3. Нехорошев, Л. Н. Драматургия фильма / Л. Н. Нехорошев. — Москва: ВГИК, 2009. — 252 с.
4. Аристотель, Поэтика. – Л.: Государственная академия художественных наук, 1927 г. 124 с.

5. Татаринцев Н. С. Жанры в кинематографе // Young Scientist. – №21 (259). – С. 541–547.
6. Ib Bondebjerg, Film: Genres and Genre Theory // International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences. – Second Edition. – Volume 9. – 2015. – С. 160–164.
7. Тарыгина В.А. К основаниям жанра // Гуманитарные науки. Филология. – №3 (11). – 2009. – С. 66-73.
8. Аникст, А. Теория драмы. От Аристотеля до Лессинга / А. Аникст. — Москва: Наука, 1967. — 457 с.
9. Томашевский, Б. В. Теория литературы / Б. В. Томашевский. — Ленинград: Academia, 1925. — 175 с.
10. Кинопоиск. Драма — список фильмов на Кинопоиске [Электронный ресурс]. URL: https://www.kinopoisk.ru/lists/movies/genre--drama/ (дата обращения: 30.10.2024).

REFERENCES

1. Altman, R. A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre. Cinema Journal, Vol. 23, No. 3 (Spring, 1984), Pp. 6-18.
2. Selbo, J. The Constructive Use of Film Genre for the Screenwriter: Creating Film Genre's Mental Space [Text]: dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in Cinematic Sciences: 24.00.01 – Cinematic Sciences. Exeter: University of Exeter, 2011. 306 p.
3. Nekhoroshev, L. N. The Dramaturgy of Film. Moscow: VGIK, 2009. 252 p.
4. Aristotle. Poetics. Leningrad: State Academy of Artistic Sciences, 1927. 124 p.
5. Tatartsev, N. S. Genres in Cinematography. Young Scientist, No. 21 (259), Pp. 541–547.
6. Bondebjerg, I. Film: Genres and Genre Theory. In International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences, Second Edition, Volume 9, 2015, Pp. 160–164.
7. Tarygina, V. A. On the Foundations of Genre. Humanities. Philology, No. 3 (11), 2009, Pp. 66-73.
8. Anikst, A. Theory of Drama. From Aristotle to Lessing / A. Anikst. — Moscow: Nauka, 1967. — 457 p.
9. Tomashevsky, B. V. Theory of Literature. Leningrad: Academia, 1925. 175 p.
10. Kinopoisk. Drama – List of Films on Kinopoisk [Electronic resource]. URL: https://www.kinopoisk.ru/lists/movies/genre--drama/ (Accessed on: 30.10.2024).

Мохаммед Ариан Абдальрахман Мохаммед
аспирант
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»
e-mail: aryan.abdulrahman@bk.ru
Научный руководитель - кандидат искусствоведения,
профессор кафедры искусствоведения
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»
Ю. И. Арутюнян

Mohammed Arian Abdalrahman Mohammed
Postgraduate
St. Petersburg State Institute of Culture
Scientific Supervisor - Candidate of Art History,
Professor of the Department of Art History
St. Petersburg State Institute of Culture
Yu. I. Arutyunyan

ПРОБЛЕМА ВИЗУАЛЬНОЙ РЕЦЕПЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ ХУДОЖНИКОВ ИРАКСКОГО КУРДИСТАНА

Аннотация. Одним из важнейших изменений в искусстве в современной эпохе является прямое взаимодействие зрителя с художественным произведением. В современном искусстве зритель играет активную и фундаментальную роль, поскольку они не только являются свидетелями художественных произведений, но и активно участвуют в процессе создания и взаимодействия с художниками. Современное искусство, ориентированное на свежие идеи, инновации и новые языки искусства, ставит перед зрителями вызов, призывая их смотреть на произведения с открытым умом и гибкостью восприятия. В искусстве современной эпохи зрители рассматриваются как важная часть концепции и создания произведений. Современное искусство в Иракском Курдистане, как и в других частях мира, находится под воздействием культурных, социальных и политических влияний, способствуя формированию уникальной художественной идентичности региона. Художники из Иракского Курдистана, основываясь на вызовах и опыте жизни в этом регионе, выражают красоту и проблемы своего общества через различные медиа и художественные формы. Рибвар Саид, Хиуа К и Халгурд Ахмед, это несколько современных художников из Иракского Курдистана, которые создают свои произведения и создают динамичное взаимодействие в повествовании произведения для зрителя. Эта статья, сфокусированная на произведениях этих художников, выявляет способы взаимодействия зрителей с новым многомедийным искусством и их взаимодействие с многомедийным произведением.

Ключевые слова: Курдистан, произведения, зритель.

THE PROBLEM OF VISUAL RECEPTION IN THE WORKS OF CONTEMPORARY ARTISTS OF IRAQI KURDISTAN

Abstract. One of the most significant transformations in contemporary art is the direct interaction of the viewer with the artwork. In contemporary art, the audience plays an active and fundamental role, as they are not only observers of artistic works but also actively participate in the creative process and engage with the artists. Contemporary art, by engaging with recent developments, innovations, and new artistic languages, challenges viewers and requires them to approach the works with an open mind and flexibility. In contemporary art, viewers are

recognized as an integral part of the concept and creation of the artworks. Contemporary art in Iraqi Kurdistan, like other parts of the world, is influenced by cultural, social, and political factors, contributing to the formation of a unique artistic identity for the region. Artists from Iraqi Kurdistan, considering the challenges and life experiences in this area, express aspects of the beauty and issues of their society using various media and artistic forms. Rebwar Saeed, Hiwa K and Halgurd Ahmad are among the contemporary artists in Iraqi Kurdistan who create their own works and generate dynamic interactions in the narrative of their pieces for the audience. This article, focusing on the works of these artists, identifies how audiences engage with new multimedia art and interact with multimedia works.

Keywords: Kurdistan, artwork, audience.

После Второй мировой войны, особенно в 60-х годах XX века, произошли кардинальные изменения в мире, и появилось несколько новых важных подходов, которые перенесли искусство из рук узкого круга лиц во владение общественности. Можно сказать, что самые значимые события последних столетий, изменения в жизни и уровне культуры человечества и достижения в области технологии, являются важными причинами этих изменений, включая появление новых средств массовой информации и компьютерных достижений. Эти последние трансформации в области технологий дают художникам возможность достичь широкой аудитории и создавать произведения искусства, что ранее было затруднительно или невозможно. Художники всегда работали с новыми медиа, именно поэтому видео, компьютеры и интернет привлекли их внимание для создания произведений искусства. Новые медиа изначально использовались для продвижения искусства, которое только начинало развиваться, в основном это были медиа-технологические средства конце XX в. и начале XXI в. а затем также объединили в себе достижения видеоискусства, особенно в художественных экспериментах художников. Например, можно упомянуть художественные работы корейского художника Нам Джун Пайк. (1932-2006).

Один из наиболее влиятельных выдающихся художников 1960-х г. в Соединенных Штатах, который использовал современные технологии, такие как видео, кино и другие, для создания своих художественных произведений с большим разнообразием и представил их широкой публике, был Энди Уорхол (1928-1987). Уорхол был одним из тех художников, которые смогли выразить новые принципы в искусстве путем сочетания фотографии и визуального искусства с печатными материалами. [8]

Новые медиа предоставляют художникам возможность непосредственного взаимодействия с аудиторией. Эти взаимодействия могут происходить через социальные сети, подкасты и другие средства, создавая прямую связь между художником и зрителем. Эти медиа не только изменили процесс создания искусства, но и оказывают значительное влияние на восприятие художественных произведений зрителями. От появления цифрового искусства до использования технологий как средства творчества, художники теперь имеют более широкий доступ к новым инструментам.

Искусство мультимедиа относится к новым тенденциям в изобразительном искусстве XX в. и является термином, используемым для обозначения комбинации различных цифровых медиа, изображений, графики, звука, видео, анимации и текстов. [2, с. 231] Эти медиа обычно включают интерактивные элементы, такие как видеоигры, комбинированные искусства и т. д., которые позволяют зрителю взаимодействовать с художественным произведением, чтобы получить разнообразные и многомерные впечатления. Кроме того, использование разнообразных комбинаций медиа и различных художественных процессов может стимулировать творчество художников и дать им возможность создавать новые и инновационные идеи, они могут передавать более

мощные и известные сообщения, которые могут быть трудно передать только с помощью одного типа медиа.

Художники могут установить прямую связь с аудиторией через свои художественные произведения и создать для себя возможность получать прямую обратную связь и использовать идеи и мнения своих зрителей. Этот тип медиа может увеличить привлекательность художественных произведений и дать художникам возможность рассказывать и представлять свои идеи в различных формах. Также технологии дополненной реальности (AR) и виртуальной реальности (VR) создают новые возможности для понимания искусства. Художники могут работать вместе в режиме реального времени, даже находясь на разных континентах, что способствует совместному творчеству и обмену опытом.

1960-е годы были периодом новаторства в истории изящных искусств, где можно сказать, что синтез искусств имел наибольшее значение, а также время, когда зритель начал взаимодействовать с художественным произведением больше чем раньше, и видел себя как его часть. Новое искусство, используя технологии и новые средства массовой информации, обрело более тесную связь с аудиторией, осознанное и взаимное взаимодействие искусства и новых художественных теорий сделало его более медийным, где основной характеристикой больше не является выражение красоты, а выражение идей художника и взаимодействие с аудиторией с помощью новых медиа и инструментов. [3, с. 167]

Одной из важных особенностей новых медиа является возникновение интерактивного искусства, которое предоставляет обществу и зрителям новый опыт благодаря использованию технологий. Это искусство не только укрепляет связь между художниками и зрителями, но и играет важную роль в культурных изменениях и творчестве общества, а также создает новые мысли и чувства во взаимодействии со зрителем как новый художественный язык. Это может включать использование сенсорных технологий, виртуальной реальности и других инновационных методов. В мультимедийном искусстве зритель играет особую роль, поскольку наряду с автором и через прямое присутствие при представлении художественного произведения, формирует его. Таким образом, мультимедийное искусство находит прямую связь с зрителем, и без его присутствия не только лишается смысла, но и остается незавершенным в представлении произведения. В связи с этим роль зрителя в этом новом искусстве меняется по сравнению с традиционными медиа прошлого таким образом, что помимо его роли зрителя, он также становится автором произведения. Зритель любого вида искусства - это человек, обладающий характеристиками и признаками, которые являются основными факторами для этой связи.

В последние годы во всем мире были представлены великолепные художественные выставки, использующие новые медиа, и привлекшие внимание зрителей. Греческий художник и инженер-электрик Петрос Вреллис создал интерактивную анимацию по картине Винсента Ван Гога «Звездная ночь». Это художественное произведение создано таким образом, что зритель более углубленно вовлекается в картину, таким образом, что зритель может изменять изображение, а также поток волн и звуков, прикасаясь к картине, если его не трогать, визуализация вернется в свое естественное состояние. Этот анимационный фильм был показан в 2012 г. и выполнен как можно более просто и красиво. (ил. 1) [6]

(ил. 1). Петрос Вреллис.Интерактивное мультимедиа «Звездная ночь». 2012.

Если обратиться к другим примерам, то можно выбрать пример иммерсивного искусства. Это вид искусства, который погружает зрителя в окружающую среду или создает взаимодействие в самом произведении. Это один из важных аспектов интерактивного искусства, который создает прекрасное и завораживающее пространство для зрителей. Это может быть мультимедийным шоу, интерактивной инсталляцией, виртуальной реальностью или аудиовизуальным опытом, где зритель становится частью произведения искусства. Иммерсивное искусство часто использует технологии, такие как проекции, звуковые эффекты, сенсоры или виртуальная реальность, чтобы создать уникальные и всепоглощающие впечатления. Оно может быть представлено в галереях, музеях, театрах или на открытом воздухе, призвано вызвать у зрителей эмоциональные, когнитивные или физические реакции и перенести их в новые миры или контексты. «Первое место по развитию этого направления занимает Япония, где динамично развиваются визуальные технологии. Всемирно известная японская арт-студия (TeamLab) (состоящая из 500 художников, инженеров, программистов и архитекторов) создает шоу грандиозного масштаба, целью которых становится слияние техники и искусства. Одним из проектов студии в музее Сингапура стала инсталляция (Хрустальная Вселенная), где зритель оказывается внутри изображения, попадая в иллюзионистское пространство бесконечного лабиринта, но оно настолько реально, что человек может заблудиться» [1, с. 179]. Зрители могут выбирать разные элементы, используя свои телефоны, убивать и отпускать их в кристальную глубину космоса. Каждый элемент вселенной, отправленный в произведение, влияет на другие элементы и подвергается влиянию присутствия людей в пространстве. (ил. 2) [5]

(ил. 2) Хрустальная Вселенная, TeamLab, Интерактивная инсталляция световых скульптур, 2015.

В Иракском Курдистане есть много художников, которые используют новые медиа для создания своих работ и делятся своим искусством со зрителем. Рибвар Саид, Хиуа К и

Халгурд Ахмед входят в число самых известных художников, которые в своих произведениях создают наибольшую связь со зрителем.

Рибвар Саид — один из современных художников Иракского Курдистана, наиболее известный на международной арене своей живописью и интерактивным искусством. Он родился в 1960 году в любящей искусство и патриотической семье. В 1990 г. он переехал во Францию, где прожил полтора года. Затем он переехал в Великобританию, где начал обучение в Академии искусств Миддлсекса. Его бакалаврский проект включал 5000 портретов, символизирующих 5000 мучеников химической атаки на Халабджу. Эти работы выставлялись в виде инсталляций в различных местах, таких как Лондонский парламент, Университет Миддлсекса, Риверсайд Студии и галерея Персона. После окончания бакалавриата в 1997 г., он стал студентом магистратуры в том же университете, Его магистерская работа называлась «Слово и цвет», в которой приняли участие более трехсот пятидесяти поэтов со всего мира. Это художественное произведение было представлено в нескольких разных странах, а затем опубликован в виде книги Университетом Миддлсекса. Одним из самых важных произведений его является сад «Курдский сад», реализованный в сотрудничестве с итальянской театральной труппой, произведение является одним из известных интерактивных произведений этого художника.

Проект его докторской диссертации включал в себя работу над собственным художественным опытом и создание музея современного искусства в городе Сулеймания (Иракский Курдистан), над чем она работала в течение пяти лет. В этот период он всегда был занят работой над различными художественными проектами и проведением различных выставок. Самыми важными из них являются его приглашение на Венецианскую биеннале, одну из самых известных выставок в мире, а также участие в выставке Джала, которая обычно проводится в Метрополитен-музее. [4]

После получения аспирантской степени в 2012 г. он вернулся в Курдистан и стал преподавателем факультета искусств Сулейманийского университета, а год спустя стал директором колледжа. Рибвар Саид создал прекрасные произведения интерактивного и цифрового искусства, вдохновленные курдской культурой и природой Курдистана. В его произведениях можно увидеть сочетание нового искусства с традиционной курдской культурой. Он в своих произведениях от начала своей деятельности до настоящего времени отражал чувство патриотизма и важные проблемы общества. За исключением искусства, он также активно занимался литературой и всегда использовал свои тексты в своих художественных произведениях. Его работы сложны и многогранны с самого начала, это означает, что они включают в себя различные структуры и фигуры, то же самое можно увидеть в литературных текстах и стихах, но его последние работы несколько проще и яснее, проще не в том смысле, что он отказался от глубины и случайной тематики, а в смысле простоты выражения, но полны конкретного смысла и передачи сообщения самым сиюминутным образом. В целом можно сказать, что он синтетический художник и всегда использует разные аспекты искусства. Произведения художника универсальны и многозначны, в зависимости от темы и события они несут в себе особый смысл и послание. Его произведения всегда полны особых знаков, каждый из которых отражает определенную сторону художника и его жизни, также всегда старается больше использовать цвета, распространенные среди курдов, в основном теплые цвета, которые отсылают к природе Курдистана, гористой и жаркой. Поскольку процесс обучения художника стал комплексным и многообразным, в его работах можно увидеть разные материалы и разные техники, Он всегда стремится использовать специфические материалы, инструменты и техники в зависимости от темы и времени, поэтому его художественные работы всегда отличаются разнообразием и особенностью.

Работа **«Курдский сад»** принадлежит художнику Рибвару Саиду, представлено в форме перформанса и видео-арт и также можно сказать, что это интерактивное произведение, это означает, что зритель взаимодействует с произведением искусства. Это видео длится более 10 минут и демонстрирует различные течения современного искусства при участии зрителей. В этом произведении художник использовал новые медиа, которые являются основным элементом современного искусства и большинство художников используют их в своих работах. Несмотря на то, что различные художественные направления (живопись, музыка, анимация, видео, графика) объединены вместе и создают приятный вид. Это произведение имеет разнообразную композицию и постоянно меняется по форме, структуре и цвету, хотя в различных его частях можно увидеть определенное количество символов и особых цветов, относящихся к курдской культуре и обществу, которые являются основными темами художественных произведений художника Рибвара Саид. Это произведение искусства представляет собой разнообразное и богатое культурное выражение, отражающее историю, традиции и самобытность курдского народа, который участвует в более широком мире современного искусства. Эта работа отражает эмоции воспоминаний художника о Курдистане. Рибвар помнит, какой красивой и красочной была жизнь до войны, и цвета, которые он использует, отражают курдскую жизнь и природу, землю, реки, ковры, сотканные женщинами, и одежду, которую они носили, листья и цветы и воспоминания о тех, кого он любил. В «Курдском саду» зрители попадают в созданный в цифровом формате мир удивительных звуков и изображений, где каждое движение меняет визуальное представление, поскольку виртуальный сад расцветает, цветет и оживает. В этом произведении зритель, помимо участия, находит себя в разноцветном мире, слушая звуки и особую музыку, видя уникальные формы при каждом движении. Формы, присутствующие в произведении, связаны с движениями зрителя. В другой части работы художник попытался использовать несколько европейских символов, чтобы сделать произведение всемирным, так как оно объединяет различные художественные и культурные аспекты. Здесь художник соединил различные материалы и техники искусства с разными современными подходами. Это произведение было представлено в Великобритании в 2003 г. Также после этого года данное произведение искусства в течение 15 лет выставлялось на различных фестивалях по всему миру. (ил. 3) [7]

(ил. 3). Рибвар Саид. Курдский сад. 2003.

Хиуа К. родился в Сулеймании в Иракском Курдистане, в 1975 году. Окончил среднюю школу в Ираке и продолжил самообразование, знакомясь с разными интеллектуалами, художниками, музыкантами и артистами театра. Как курд иракский и иммигрант в Германию, Хиуа К. черпает из личных воспоминаний, чтобы рассказать истории о наших текущих глобальных кризисах: войне, миграции и последствиях неолиберализма и колониализма. Документируя видео, художник вставляет себя в свои

произведения, которые часто включают участие, например, (групповые уроки приготовления пищи, музыкальные выступления и политические протесты) и сотрудничество с широким кругом участников, от иракских философов до венецианских металлургов. Рисует в общественных местах с 1985 года. Однако около 1998 года он оставил эту дисциплину и закончил обучение фламенко-гитаре у мастера Пако Пеньи, что привело к работе в этой области несколько лет. Затем он вернулся к изобразительному искусству, окончив Академию изобразительных искусств в Майнце, Германия, и был гостевым студентом в Штедельшуле во Франкфурте с Саймоном Старлингом. Музыкальная практика оказывает большое влияние на его проекты в изобразительном искусстве. [9] Работы Хиуа К. исследуют промежуточные пространства, его чувство принадлежности и взаимодействие между западной и ближневосточной культурами. Многие произведения художника критикуют институциональные системы, такие как художественное образование и профессионализация, и напряженность между индивидуальным и коллективным. Он социальный реалист, который не стремится к точному изображению реальности, а переосмысливает и преобразует имеющуюся реальность. Для Биеннале в Венеции, куратором которой был Оквуй Энвезор в 2015 году, он показал колокол, отлитый из военного мусора, оставленного после войны между Ираком и Ираном (1980–88 гг.) и обеих Войн в Персидском заливе (1991, 2003 гг.), украшенный рельефами, основанными на древних произведениях искусства, разрушенных в таких конфликтах на Ближнем Востоке. Когда металлолом таял и приобретал новую форму, весь грохот войны превращался в звучный звук. [10]

Его собственное образование оставляет крепкое впечатление в его работах, которые являются результатом непрерывной критики системы художественного образования и профессионализации художественной практики, а также мифа об индивидуальном художнике. В результате многие из его работ характеризуются сильным коллективным и участвующим измерением и имеют отношение к процессу обучения и обучения систем и настаивают на концепции получения знаний из повседневного опыта, а не из доктрины.

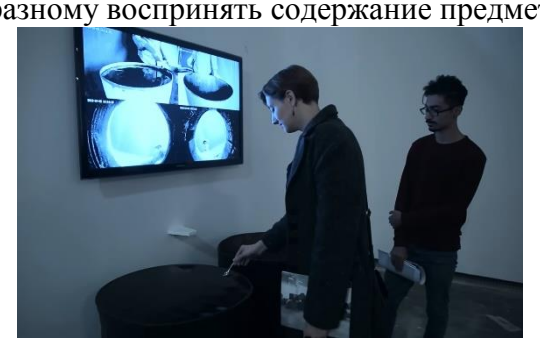
"Кулинария с моей матерью" - одно из самых известных произведений современного художника Хиуа К, которое было представлено во многих странах и регионах мира с различными техниками и в разные периоды времени. Однако в целом эта работа впервые была показана в 2006 году в Германии. Интернет и новые медиа играют важную роль и рассматриваются как полюс, объединяющий многие различные регионы одновременно. Эта работа показана таким образом, что художник подготавливает необходимые ингредиенты для приготовления долмы, одного из самых известных курдских блюд, и звонит своей матери, проживающей в Иракском Курдистане через скайп. Его мать дает инструкции по приготовлению блюда зрителям и участникам в прямом эфире, и они вместе с художником начинают готовить еду. Здесь зритель становится важной частью произведения искусства. Цель художника в этом произведении - вернуться к детским воспоминаниям и своему психологическому опыту. Через это художественное произведение он стремится познакомить народы мира с культурой и бытом курдов. Еще одной целью этого произведения является возвращение к культуре и идентичности народов. Художник хочет напомнить всем, что технологии могут отдалять нас от культурных аспектов и направлять в другой мир, но необходимо увеличивать, чтобы использовать технологии в своих интересах, для своего собственного понимания и культуры, и представлять свою идентичность перед мировым сообществом через них. В этом художественном произведении художник стремится сделать зрителя основной частью работы и вовлечь его в общее формирование произведения, создавая крепкую связь с аудиторией. По этой причине зритель этого художественного произведения очень

активен и с нетерпением ожидает результатов. Пространство в этом произведении создает возможность для аудитории изучать разнообразные культурные выборы и создавать различные действия. Каждое художественное произведение затрагивает различные аспекты и проблемы, а понимание этих аспектов и проблем зависит от уровня научного и культурного развития зрителя, а также от его способности и готовности к их восприятию. Кроме того, художник, помимо знакомства зрителей с курдской культурой и передачи своего сообщения, стремится создать приятную и захватывающую атмосферу для зрителей, чтобы они могли лучше воспринимать произведение. (ил. 4)

(ил. 4). Хиуа К. Кулинария с моей матерью. 2006.

Халгурд Ахмед Мохаммед родился в 1983 году в городе Сулеймания в Иракском Курдистане. Он современный визуальный художник, в своей художественной деятельности акцентирующий внимание на использовании курдского, английского и религиозных текстов. У него есть степень магистра от Университета Мидлсекс в Лондоне, в настоящее время он является аспирантом Университета Сулеймания и преподает в факультете изящных искусств того же университета, также является художественным критиком и телевизионным аналитиком, переводящим художественные книги и статьи с английского на курдский. Он был руководителем одного из проектов в области искусства и феминизма в галерее (Джерзамин), занимающемся вопросами женщин, также основатель и ведущий канала на ютубе (Halgurd SBD) для интервью с художниками из Сулеймании и документирования их художественных работ. В настоящее время он работает над расширением этого канала на все города Курдистана, чтобы донести искусство и мышление курдских художников до всего мира. Халгурд принимала участие в нескольких совместных выставках внутри и за пределами страны, а также в 2018 году организовала индивидуальную выставку под названием "Catalyst", которая стала первым проектом галереи "Эста". Эта галерея идет в ногу с современными и новаторскими идеями, представляя Халгурда как представителя нового поколения курдских художников, сопровождающихся этой философией. Темы его художественного творчества в основном связаны с современной жизнью, особенно в среде Курдистана. Он использует современные материалы, особенные подходы и современные художественные методы как в теоретическом, так и в практическом аспекте. В настоящее время Халгурд направляет свой художественный процесс в сторону темы природы и экологии, он считает, что искусство может влиять на осознание человеком всех аспектов жизни, особенно окружающей среды. Теперь, когда Курдистан и Ирак сталкиваются с экологическими угрозами и неблагоприятными погодными условиями, Халгурд занят созданием художественных произведений, которые служат не только для наслаждения красотой искусства, но и для прямой поддержки окружающей среды и повышения осведомленности курдского населения о необходимости ответственного отношения к природе.

Художественная работа **(24 часа)** - одно из произведений художника Халгурда Ахмеда, которое было представлено в галерее (Эста) в Сулеймании в 2018 году. Это была первая выставка современного искусства этого художника под названием (Catalyst), на которой было представлено в общей сложности 11 современных художественных произведений, касающихся вопросов политической и экономической ситуации в Ираке и патриотизма. Это художественное произведение было одним из работ, представленных в формате перформанса, в котором художник в течение 24 часов опустошает бочку с водой с помощью чайной ложки, записывает всё время, а затем транслирует это на телевизоре в галерее. Он также поставил две бочки рядом с телевизором, одна из которых была полная воды, а другая пустая, и попросил зрителей присоединиться к процессу опорожнения бочки с помощью чайной ложки. Художник хотел, чтобы зритель участвовал в художественном процессе практически, а не только с помощью взгляда, чтобы лучше понимать сложность и трудность работы, чтобы понимать ее непосредственно. Причина этого заключается в том, что в иракских тюрьмах во времена предыдущего режима, когда заключенные были приговорены к казни, их просили опустошить бочку с водой с помощью чайной ложки за 24 часа, их наказание снижалось или откладывалось. За время своего существования тюрьма всегда воспринималась в качестве развлечения для жестоких властей, что привело к появлению этой идеи у художника. Кроме того, художник старается поднять тему нигилизма в своих произведениях, означая тем самым, что несмотря на то, что Ирак является страной с богатой историей и культурой искусства, сейчас искусство рассматривается как незначимая тема и к нему относятся с пренебрежением, и художник внедрил эту тему в свои художественные произведения. Это художественное произведение знакомит зрителя с политическими проблемами бывшего режима в Ираке и преступлениями, которые они совершили, особенно в отношении курдского народа. Смысл произведения делает исходную тему более ясной, что помогает зрителю лучше понять и по-разному воспринять содержание предмета. (ил. 5)



(ил. 5). Халгурд Ахмед. 24 часа. 2018.

Зрители в «Курдском саду» представляли собой публику разного возраста, находились в активном и динамичном взаимодействии и постоянно двигались, так что всегда имели прямую связь с ним, это произведение искусства было похоже на компьютерную игру и развлечение, также в этой работе художник использовал разные цвета. Хотя работы Рибвара Саида больше похожи на картины и основаны на предыдущих картинах, но, используя возможности мультимедийного искусства, ему удалось установить взаимодействие между зрителем и своим творчеством. В этих произведениях зритель может иметь множественное толкование и совершать различные действия, а также, участвуя в них, может увидеть себя как часть произведений. С этой точки зрения внимание зрителя уделяется более тщательно, что позволяет лучше понять смысл произведения.

В произведении "Кулинария с моей матерью" аудитория в основном состояла из взрослых, которые участвовали в групповой работе, всегда были в движении и активно

взаимодействовали друг с другом, прямо влияя на результат до конца работы, часть которого представляет собой большую художественную ценность. В этом произведении видны курдские символы и курдская культура, ознакомляющие зрителей с условиями и образом жизни жителей Курдистана. Художественные работы Хиуа К. более направлены на культурные и социальные аспекты и обучение культурным вопросам, а художник всегда стремится использовать в своих работах как можно меньше и более простых материалов, чтобы оказать максимальное воздействие на людей.

В произведении искусства (24 часа) зрители были разных возрастов, но их восприятие произведения зависело от возраста и мышления зрителя. Работа больше походила на головоломку, чем на шоу или представление. Кроме того, участие зрителей в произведении было очень невелико, так что каждый раз только один зритель мог взаимодействовать с произведением. Можно также сказать, что тема произведения больше касалась политической ситуации. Художественные работы Хелгурда Ахмеда в основном связаны с повседневной жизнью людей, и в своих работах художник в основном использует выброшенные материалы больших размеров и всегда старается сделать зрителя осведомленным о проблемах, существующих в обществе.

Исходя из полученных результатов, можно сказать, что современные художники используют новые медиа как среду для творчества, представления и обмена художественными произведениями. Искусство новых медиа, благодаря прогрессу технологий и коммуникаций, превратилось в обширную территорию, на которой не только художники, но и зрители играют активную роль. В этой области роль зрителя как интерактивного и эффективного участника открывает новые измерения искусства. Роль аудитории в искусстве новых медиа является очень яркой и важной, и с учетом прогресса технологий и изменений в коммуникационных методах эта роль также претерпела значительные изменения. В искусстве новых медиа взаимодействие между художником и аудиторией стало неотъемлемым двусторонним событием. Также можно сказать, что социальный статус, понимание художественной грамотности и общей грамотности, возрастная категория аудитории, а также национальность и различия в культуре оказывают влияние на взаимодействие и связь зрителя с художественным произведением, помимо уровня способности художника использовать новые медиа и его способности передать концепцию зрителю. Аудитория может устанавливать связь с художественным произведением в соответствии с собственным возрастом и уровнем грамотности, а также, учитывая различные культуры, понимать и лучше воспринимать художественное произведение.

Мультимедийное искусство практически доступно широкой публике благодаря массовому производству и низкой стоимости. В этом искусстве не учитываются социальные различия и классовые различия. Мультимедийное искусство устанавливает связь с аудиторией через различные методы, начиная от игр и развлечений и заканчивая исследованиями и поиском скрытых секретов в произведении. Этот потенциал с высоким потенциалом может стать выразителем крупных культурных целей в обществе, которые должны привлекать внимание из-за разнообразия аудитории. Искусство новых медиа постоянно развивается через новые подходы, поэтому нельзя сказать, каким образом оно окончательно сформируется и как будет реагировать на аудиторию. Это зависит от прогресса технологий и современных художников, которые придают этому искусству свою уникальную интерпретацию. Широкий спектр людей из различных областей использует новые медиа в своей художественной работе, включая бывших художников изобразительного искусства, графических дизайнеров, фотографов, ученых в области компьютерных наук, тех, кто активно занимается звуком, а также тех, у кого есть опыт работы с технологическими продуктами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Строева О. В. Аронин С. В. Тенденции развития визуальных искусств под влиянием новых экранных технологий. // Наука телевидения № 15.1, 2019. С. 173–193.
2. Edward L. S. The Thames and Hudson dictionary of art terms. - London; New York: Thames a. Hudson, 1984. - 208 p.
3. Rebwar S. R. Academic-profile. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: https://sites.google.com/a/univsul.edu.iq/rebwar-saeed/academic-profile (дата обращения 18.09.2024)
4. Martin B. Crystal Universe. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.teamlab.art/w/crystaluniverse/ (дата обращения 07.09.2024)
5. Jenny F. Designboom. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.designboom.com/art/starry-night-interactive-animation/ (дата обращения 08.09.2024).
6. Rebwar S. R. Il giardino dipinto. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.tpo.it/htm/other_projects/il_giardino_dipinto.htm (дата обращения 20.09.2024).
7. Фарбад А. Энди Уорхол; Шарлатан или величайший художник 20 века? [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.digikala.com/mag/yours-for-200m-why-warhol-is-now-worth-more-than-picasso/ (дата обращения 12.09.2024).
8. Hiwa K. Art 21. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://art21.org/artist/hiwa-k/ (дата обращения 05.10.2024).
9. Hiwa K. Prometeo Gallery Ida Pisai. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.prometeogallery.com/en/artist/hiwa-k (дата обращения 07.10.2024).

REFERENCES

1. Stroeva O. V. Aronin S. V. Tendencii razvitija vizual'nyh iskusstv pod vlijaniem novyh jekrannyh tehnologij. // Nauka televidenija № 15.1, 2019. Pp. 173–193.
2. Edward L. S. The Thames and Hudson dictionary of art terms. - London; New York: Thames a. Hudson, 1984. - 208 p.
3. Rebwar S. R. Academic-profile. [Jelektronnyj resurs]. Rezhim dostupa: URL: https://sites.google.com/a/univsul.edu.iq/rebwar-saeed/academic-profile (data obrashhenija 18.09.2024)
4. Martin B. Crystal Universe. [Jelektronnyj resurs]. Rezhim dostupa: https://www.teamlab.art/w/crystaluniverse/ (data obrashhenija 07.09.2024)
5. Jenny F. Designboom. [Jelektronnyj resurs]. Rezhim dostupa: https://www.designboom.com/art/starry-night-interactive-animation/ (data obrashhenija 08.09.2024).
6. Rebwar S. R. Il giardino dipinto. [Jelektronnyj resurs]. Rezhim dostupa: https://www.tpo.it/htm/other_projects/il_giardino_dipinto.htm (data obrashhenija 20.09.2024).
7. Farbad A. Jendi Uorhol; Sharlatan ili velichajshij hudozhnik 20 veka? [Jelektronnyj resurs]. Rezhim dostupa: https://www.digikala.com/mag/yours-for-200m-why-warhol-is-now-worth-more-than-picasso/ (data obrashhenija 12.09.2024).
8. Hiwa K. Art 21. [Jelektronnyj resurs]. Rezhim dostupa: https://art21.org/artist/hiwa-k/ (data obrashhenija 05.10.2024).
9. Hiwa K. Prometeo Gallery Ida Pisai. [Jelektronnyj resurs]. Rezhim dostupa: http://www.prometeogallery.com/en/artist/hiwa-k (data obrashhenija 07.10.2024).

Ма Юньлун
аспирант
Школа искусств и гуманитарных наук
ФГАОУ ВО «Дальневосточный федеральный университет»
e-mail: ma.yun@students.dvfu.ru

Ma Yunlong
postgraduate student
School of Arts and Humanities
Far Eastern Federal University

СОВРЕМЕННЫЙ КИТАЙСКИЙ ТЕАТР В ПРИРОДНОЙ СРЕДЕ

В статье рассматривается уникальный образец традиционного китайского пленэрного театра, сопровождающегося представлениями под открытым небом: оно организуется в конкретной местности, с учетом географических и этнических особенностей региона. Театральное действо носит крупномасштабный характер, задействуется огромное количество артистов, используются выразительные средства разных видов искусства, а также новаторские технологии.

Театральная режиссура учитывает способы качественной акустики в пространстве под открытым небом, органично вписываясь в окружающий ландшафт, не нарушая естественную природу и быт живущих рядом людей.

В статье приводятся примеры современной национальной театральной архитектуры, когда стремление быть ближе к природе транспонируется в уникальные по своему размаху архитектурные сооружения в урбанистической среде.

Автор анализирует перспективы развития национальной пленэрной оперы и театра на воде и их возможные трансформации в условиях современного Китая.

Ключевые слова: китайская современная художественная практика, китайский традиционный театр, наследование и развитие образа, театральная архитектура, театр под открытым небом, постмодернизм, эстетика произведения.

MODERN CHINESE THEATRE IN THE NATURAL ENVIRONMENT

The article considers a unique example of traditional Chinese plein-air theater, accompanied by open-air performances: it is organized in a specific area, taking into account the geographical and ethnic characteristics of the region. The theatrical performance is of a large-scale nature, a huge number of artists are involved, expressive means of various types of art are used, as well as innovative technologies.

Theatrical directing takes into account the ways of high-quality acoustics in an open-air space, organically fitting into the surrounding landscape, without disturbing the natural nature and life of people living nearby.

The article provides examples of modern national theatrical architecture, when the desire to be closer to nature is transposed into architectural structures unique in their scope in an urban environment.

The author analyzes the prospects for the development of the national plein-air opera and theater on the water and their possible transformations in the conditions of modern China.

Keywords: Chinese modern art practice, Chinese traditional theater, inheritance and development of the image, theatrical architecture, open-air theater, postmodernism, aesthetics of the work.

«…Китайский театр –
настоящая жемчужина в короне мировых театров»
[С.А. Серова].

По мнению Тан Сяньцзу, театр – это не только зеркальное отражение «процессов мироздания и земного бытия человека», но и инструмент, который «мистическим образом изменяет их течение», более того, благодаря театру человек «прозревает», становясь внутренне богаче, – цитируем мы великого драматурга XVI века [цит. по 1, с. 111].

Изучая театры Китая, нельзя не обратиться, пусть даже кратко, к творчеству С.А. Серовой[1], посвятившей всю свою творческую жизнь этому виду национальной культуры, «уникальность и неординарность которого очевидна каждому, кто хоть раз в жизни имел возможность лицезреть это музыкально-сценическое действо[2]». Т.В. Будаева[3] – биограф С.А. Серовой, в работе «Светлана Андреевна Серова о жизни, науке и китайском традиционном театре» называет данный жанр культуры народным достоянием. В этом же исследовании, созданном на основе многочисленных интервью с искусствоведом, театр называется «детищем многоликой китайской культуры», синтетическим жанром, соединяющим в себе музыку «в виде пения и оркестрового звучания», поэзию и прозу в ариях, «речитативных интонируемых монологах и разговорных диалогах, цирковое и боевое искусство в акробатических и батальных сценах, живопись и прикладное искусство в виде грима, костюмов, декораций» [2, с. 186-187].

Ц. Ван в статье «Китайский традиционный театр и театр авангарда: точки соприкосновения» подчеркивает связь театра «с ритуальными действами, несущими в себе сакральный смысл структуры и законов мирозданья». Автор указывает на его консервативность, которая позволяет оттачивать характерные уникальные изобразительные формы[4], комбинирующиеся с предельной условностью времени и пространства; все это сочетается со зрительской возможностью открыто выражать эстетические и эмоциональные переживания, становясь соучастником представления [3, с. 43-44].

В монографии С.А. Серовой «Китайский театр – эстетический образ мира» подчеркивается, что театр отличается зрелищностью парадоксов, в которых «заключена скрытая прелесть китайской культурной традиции, ее целостность, как образ всеединства мира» [4, с. 38]. В этой работе мы узнаем, что «изначально театральное действо проходило под открытым небом», далее оно стало ограничиваться подмостками в форме квадрата[5] – «символа Земли» для абсолютной свободы перемещений «на любые земные расстояния». Синтез с музыкой позволял открывать «сценическое пространство и для земных далей, и для небесных чертогов, для их обитателей – богов и духов, императоров и простолюдинов, диковинных зверей и царей, обезьян, словом, оно открыто для всего, что рождают Небо и Земля» [цит. по 1, с. 112-113].

---

[1] Светлана Андреевна Серова — китаевед, историк театра, театровед.

[2] Китайский традиционный театр – вид самобытного и весьма неординарного искусства именуется термином сицюй (戏曲, букв., «представления и мелодии») [2, с. 187].

[3] Т.В. Будаева изучала творчество С.А. Серовой в рамках проекта «Российское китаеведение – устная история», который является частью международного проекта «Oral History — Epistemology of China Studies» Подробнее см.: Российское китаеведение – устная история. Сведения о проекте. URL: https://chinaoral.ivran.ru/o-proekte.

[4] Речь идет о принципах пластического театра – знаковой выразительности тела, ритмичности и мелодичности речи, специфики актерской игры, языков жестов, яркими костюмами древних китайских империй (Тай, Сун, Мин), символизмом и четко структурированными образами, особым гримом [5, с. 273].

[5] Следование даосской максиме, согласно которой великий квадрат не имеет углов.

Ли Чжипэн в статье «Пленэрные музыкально-театрализованные представления в культуре Китая до XX века: жанровое разнообразие и национальная специфика» обозначает музыкально-театрализованные представления под открытым небом «органичной частью праздничной и религиозной культуры китайской цивилизации от самого начала ее возникновения» [6] [6, с. 12]. Сравнивая с европейскими версиями массовых публичных гуляний, Ли Чжипэн подчеркивает преимущественный перевес в количестве участников и уровне зрелищности в случае китайских народных празднеств.

Поскольку цель нашего исследования – знакомство с современным китайским театром в природной среде, необходимо сделать некоторые уточняющие акценты. Прежде всего, по мнению исследователей, пленэрные представления Китая не имеют аналогов в мире: дело в том, что «они создаются для определенного природного ландшафта – для озера, реки, горных массивов», и это – одна из причин, по которой действа такого рода становятся привлекательными для туризма. Обзор литературы для путешествующих позволяет сделать вывод, что в ряде регионов Китая театр на пленэре вырос до уровня регионального бренда (о таких пространствах мы будем упоминать в тексте статьи далее). В этой связи Ли Чжипэн и вовсе полагает, что такое абсолютно уникальное в своей самобытности явление не получило до сих пор «полноценного научного освещения». Ученый подчеркивает именно экономический интерес со стороны туристического бизнеса[7], важность использования национального феномена в качестве коммерческого проекта[8], но, гораздо в меньшей степени, в качестве предмета искусствоведческого изучения[9] [7, с. 94]. Кроме того, по мнению исследователя, национальные пленэрные представления весьма популярны как среди иностранцев, так и среди местного населения, благодаря реконструкции исторических сюжетов из далекого исторического прошлого, и того, что произошло не столь давно[10]…

Согласно типологии, представленной ученым, по сюжетному и образному наполнению современные китайские пленэрные представления делятся на исторические, художественно-культурные и мифологические. Усиление воздействия на зрителя происходит за счет грамотного использования восхитительной пейзажной «декорации»: г. Гуйлинь провинции Гуанси, его пейзаж входит в десятку самых лучших природных достопримечательностей Китая (спектакль «Впечатления о Лю Саньцзе»); озеро Сиху г. Ханчжоу внесено в Список Всемирного наследия ЮНЕСКО (спектакль «Впечатления об

[6] Появляются во времена династии Ся (2070-1600 гг. до н. э.), сопровождаются изгнанием злых духов, далее переходят в уличные действа: карнавал и шествие ряженых; локальные постановки устраивались на площадках возле китайских храмов. В театральные мероприятия активно включаются элементы акробатики, танцев, представления на ходулях и боевые искусства.

[7] Об этом более подробно см: Фан, Хуаи. Масштабные живые выступления усиливают индустрию туризма / Хуаи Фан // Хэнаньская ежедневная газета. – 2007. – 22 нояб. – С. 3; Чжан, Ли. Пленэрные театрализованные представления: возможность осветить ночь / Ли Чжан // Китайские туристические новости. – 2007. – 13 июня. – С. 13; Ву, Ичжун. Идеальное сочетание культуры и туризма / Ичжун Ву // Море искусства. – 2011. – № 12. – С. 165-166. и др.).

[8] Сун, Ханьсяо. Исследование масштабных живых выступлений в Китае / Ханьсяо Сун. – Пекин : Китайский ун-т коммуникаций, 2012. – 26 с.

[9] Цзоу, Тунтянь. Теория развития и практика китайских представлений на фоне реального природного пейзажа / Тунтянь Цзоу. – Пекин : Туризм и образование, 2016. – 135 с.

[10] Например, расцвет столицы Дунцзин («Восточная столица») в период золотого века династии Сун («Династия Сун. Сон о Восточной столице», 2008); история любви императора Тан Сюань-цзуна династии Тан и наложницы Ян Гуйфэй («Вечная печаль», 2008); церемониал жертвоприношения при восхождении на трон императоров пяти династий («Китайская гора Тайшань. Церемония жертвоприношения небу и земле», 2010); культурная жизнь императорского двора в период правления императора Канси династии Цин («Церемония Канси», 2011); события в социальной жизни Китая времен династии Тан («Принцесса Вэньчэн», 2013); революционные события 1920-х гг. («Впечатления о горах Цзинганшань» (2009) и мн. др. [7, с. 95].

озере Сиху»); Шаолиньский монастырь с его дворцами и пагодами (истории о буддизме); Большое ущелье горы Тяньмэнь парка Чжанцзяцзе провинции Хунань («Сказка о лисе-оборотне с горы Тяньмэнь») и др. [7, с. 96-97].

Как видим, столь органичное использование природного пространства позволяет режиссеру выходить за пределы традиционной сцены, создавая абсолютно восхитительные по полноте красок и воздействию на созерцающих театральные шедевры – синтезируется нерукотворная природа и то, что искусно создается человеком … Следует отметить, что частью пленэрных спектаклей становятся не только природные звуки, но даже животные, что, несомненно, усиливает влияние на зрительскую аудиторию, придавая спектаклю определенный шарм и национальный колорит[11] …

Несколько слов хочется сказать об историческом прошлом пленэрной национальной оперы. А.Н. Никифоренко в работе «Китайский театр храма предков: архитектурное решение и символика декора» подчеркивает необходимость размещения театра под открытым небом спецификой представлений. Дело в том, что в традиционной китайской опере основными формами исполнения являются «пение, речитатив, пантомима и акробатика, главным аккомпанементом являются гонг и барабаны» – использование таких приемов исполнения логично «для выступлений на открытом воздухе», к тому же строительство подмостков вне помещения позволяло воспринимать театральное действо широким кругом зрителей. Автор уточняет, что «национальным образцом театрального пространства является, например, театр храма предков в уезде Цимэн провинции Аньхой» [подробно об этом см 8; 9, с. 437]

Стоит подчеркнуть, что отношение к пленэрной опере у театроведов исторически неоднозначно, однако подобный режиссерский ход стал весьма популярен в современном Китае, даже несмотря на разные и не всегда положительные оценки сегодняшних критиков. Например, резонансной стала постановка оперы Дж. Верди «Аида» на стадионах Шанхая (2000) и Пекина (2003).

По мнению Хань Шэнь, автора работы «Композиция и понятие театрального пространства в крупномасштабной пленэрной опере “Аида”» [10], «в пленэрных операх окружающая обстановка … выступает особо важным элементом для создания различных стилей исполнительского искусства, а художественное оформление сцены и визуальные образы являются наиболее яркой особенностью», именно пространство становится отправной точкой в современной драматургии[12]. Ли Цзичао в работе «Элементы китайской культуры и искусства в крупномасштабной пленэрной опере “Турандот” на стадионе “Птичье гнездо”» [опера поставлена в 2009 году; более подробно см 11] подчеркивает тот факт, что «пленэрная опера позволит жителям других стран лучше познакомиться с культурой Китая»[13]. Напротив, Бу Чжи, автор статьи «Безумное увлечение “китайскими принцессами”: размышления о пленэрной опере в современном Китае» [12], утверждает, что «большинство классических опер из-за своей обстановки, сюжета, степени сложности, известности и других факторов совершенно не подходит для пленэрного исполнения»[14] [цит. по 13, с. 22].

[11] Лошади («Впечатления о Лицзяне»), овцы, коровы («Дзэнбуддийский Шаолинь») и др. Любопытно, что поведение животных отличается от того, что происходит в цирке: как подчеркивает Ли Чжипэн, они свободно передвигаются по сцене, не концентрируясь в указанном дрессировщиком месте…

[12] Более подробно см: Хань, Шэн. Композиция и понятие театрального пространства в крупномасштабной пленэрной опере «Аида» / Шэн Хань // Драматическое искусство. – 2001. – № 1. – С. 46.

[13] Более подробно см: Ли, Цзичао. Элементы китайской культуры и искусства в крупномасштабной пленэрной опере «Турандот» на стадионе «Птичье гнездо» / Цзичао Ли // Массовые литературы и искусства. – 2009. – № 20. – С. 86-87.

[14] Более подробно см: Бу, Чжи. Безумное увлечение «китайскими принцессами»: размышления о пленэрной опере в современном Китае / Чжи Бу // Опера. – 2009. – № 11. – С. 13-15.

В контексте нашего исследования представляется не менее важным упомянуть о китайских традиционных театрах на воде, которые исторически распространялись в регионах, богатых водоемами. Данный национальный культурный феномен детально описывает Цянь Хао в работе «Китайский традиционный театр на воде: архитектурно-декоративное решение». Автор дает некоторое пояснение появлению спектаклей такого плана: «Люди использовали местный ландшафт для создания театральных подмостков на воде. Обычно такие театры авансценой обращены к берегу, боковой стороной развернуты к воде, или же полностью располагаются на водной глади» [14, с. 35]. Цянь Хао упоминает театр на воде в провинции Чжэцзян перед Храмом Чжунъянь в г. Шаосин[15], театральную сцену[16] Храма Земли в г. Аньчэн уезда Машань провинции Чжэцзян,а также сцену[17] Храма Гуатянь села Дунчжоу г. Шаосин и ряд других. В финале работы Цянь Хао подчеркивает, что в современной художественной практике «сохраняется традиция строительства театральных сцен на воде» в силу популярности самих театральных представлений, однако, архитектурно-декоративное решение артистических подмостков «несколько отличается от традиционных вариантов» [14, с. 40].

Исследования сценического природного действа в Китае будут неполными, если мы не обратимся к весьма любопытным примерам современной театральной архитектуры, своего рода, визуальной прелюдии ожидаемого спектакля… На самом деле остается лишь восхищаться тому вниманию, какое уделяется властями КНР, для того, чтобы приблизить зрителя к природным реалиям в урбанистической среде. Удивительно, но если даже снимки, сделанные на фоне и в интерьерах театра, вызывают столь бурную эмоцию от слияния с природными элементами, какое же наслаждение и настрой на подготовительном этапе получает зритель, пришедший на спектакль!

Прежде чем привести ряд уникальных примеров современного театрального строительства, хотелось бы отметить влияние на формирование ее традиционных форм со стороны философских принципов конфуцианства[18]. Это один из факторов, который объясняет столь последовательный подход как в бережном сохранении уже имеющихся театральных площадок, так и в создании архитекторами новых объектов, подчеркивающих неразрывную связь с гениальностью природы. Например, в статье «Философские принципы конфуцианства в создании театральной архитектуры Китая» автор указывает на реализацию логоса «гармония»[19] в следующих проекциях: в следовании конфуцианскому принципу ли; в создании храмовых театров и театров поклонения предкам; в выборе материала и техники для строительства; в конструктивных особенностях театральной архитектуры; в соблюдении гармонии сооружения и окружающей среды [15, с. 508].

[15] Часть зрителей располагаются на свободных местах на берегу, другие – усаживаются в лодках на воде. Все, у кого есть собственные лодки, приплывают сюда задолго до начала представления для того, чтобы занять более выгодное для просмотра место [14, с. 35-36].

[16] Расположена на юге и обращена фасадом на север, именно к Храму Земли; под сценой установлено шесть каменных опор трапециевидной формы, две из которых расположены на берегу, а остальные четыре – в воде.

[17] Сцена с двух сторон прилегает к воде: лодка театральной труппы может непосредственно подойти к закулисной части, соединенной со сценой.

[18] Гуманность (жэнь), ритуал (ли), учение о середине (чжун юн), единство Неба и человека (тянь жэнь хэ и).

[19] Древнекитайский философ Лао Цзы объединил понятия «Небо», «Земля», «Человек» и «Все сущее во Вселенной» в едином логосе «гармония».

Ее проявления существуют в следующих аспектах: 1) представление о форме мира – «Небо круглое, Земля квадратная»; 2) философская концепция «единства Неба и Человека»; 3) экологическая концепция «равновесия окружающей среды»; 4) природная концепциия «принятия решений в зависимости от местных условий»; 5) концепция соответствия – «Земля по образу Неба» (подражание формам небесных тел или астрономическим явлениям) [15, с. 507-508].

В статье «Архитектура театров & театральность архитектуры: современные театры Гуанчжоу (Китай)» Н.А. Коновалова описывает, в частности, строительство Оперного театра (2010, архитектор Заха Хадид). Автор подчеркивает выбор площадки для строительства оперного театра[20] – участок, выходящий на набережную Жемчужной реки, что позволяет сделать здание оперного театра «визуальной доминантой набережной Жемчужной реки». И, далее, по словам З. Хадид, она «вдохновлялась образами из сфер геологии и топографии», архитектор следовала рисункам природы – каньонам, рекам, ущельям, валунам и горным склонам. Н.А. Коновалова отмечает, что «плавные очертания, криволинейные профили поверхностей, перетекание архитектурных объемов друг в друга можно рассматривать», в том числе «как подражание земному рельефу». Н.А. Коновалова резюмирует: «Отличительной особенностью проекта стало противопоставление высот, где, с одной стороны, просматривается подражание земному ландшафту, а с другой – встраивание в рельеф местности некоего космического тела, как будто находящегося в постоянном движении», более того, «при взгляде со стороны набережной одно из крыльев здания оперного театра напоминает акулу, раскрывшую пасть над входом и поглощающую прибывающих зрителей». Автор статьи обращает внимание еще на одну деталь, не ускользнувшую от архитектора: речь идет о светящихся креплениях на крыше, которые «сияют в тускло освещенном зрительном зале как звезды на небе» [16, с. 160-164].

Собственно, приведенный пример не единичен: желание быть гармоничным природе, слияние с ней на ментальном уровне – важнейшая психологическая потребность… Шэнли Юэ архитектурный замысел Шанхайского большого театра[21] (1997) выражает отношением «между небом и землей», поскольку «крыша здания загнута к небу, что символизирует связь Шанхая с Небом и Землей» [17, с. 16; цит. по 15, с. 512]. Чжухайский оперный театр[22] (2016) – оперный театр на морском острове: автор проекта – Чэнь Кэши переосмысляет форму раковин[23]: «Солнце и луна – самое честное, что есть во Вселенной, а раковины – самое красивое в море» [18, с. 107; цит. по 15, с. 513].

Одно из грандиозных событий в Китае на сегодняшний день –строительство водно-бамбукового театра, признанного одним из красивейших в мире до завершения строительства (планируется в 2025 году). По замыслу архитекторов, взявших за основу

[20] Задуман как две скалы, смытые Жемчужной рекой. На строительство отдельно стоящего бетонного зрительного зала, расположенного в открытом гранитном и покрытом стеклом стальном каркасе, ушло более пяти лет, и при открытии его высоко оценил архитектурный критик Джонатан Глэнси в The Guardian, который назвал его «одновременно очень театральным и настойчиво утонченным»; стоимость проекта – 1,38 миллиарда юаней (ок. 200 миллионов долларов США) (https://en.wikipedia.org/wiki/Guangzhou_Opera_House. Дата обращения 12.05.2024).

[21] Театр занимает площадь 2,1 га, при общей площади застройки 70 000 м², вмещает внутри три театра: Lyric Theatre на 1800 мест, драматический театр на 600 мест и театр-студию на 300 мест. Сцена Lyric Theatre, площадь около 1700 м², является одной из крупнейших, наиболее оснащенных и самых универсальных механических сцен мира. Отличительный архитектурный стиль здания был разработан известной компанией ARTE Charpentier, основанной французским архитектором Жаном-Мари Шарпантье. Интерьер был создан Studios Architecture. С наступлением ночи, световые установки вокруг здания придают ему внешний вид, напоминающий хрустальный дворец (https://ru.wikipedia.org/wiki/Шанхайский_большой_театр. Дата обращения 12.05.2024).

[22] Выстроен по проекту Пекинского института архитектурного дизайна (BIAD), стоимость строительства - 158 млн долларов. Сооружение представляет собой две изогнутые полупрозрачные конструкции, напоминающие по форме морские раковины. Это впечатление углубляет расположение постройки на берегу реки Чжуцзян, или Жемчужной реки, третьей по величине водной артерии Китая. Комплекс площадью 59 тыс. кв. м вводит в себя оперный театр на 1,5 тыс. зрительских мест, а также многофункциональный зал на 550 мест и театр под открытым небосводом, рассчитанный на 350 человек (https://www.чжухай.рф/оперный-театр/. Дата обращения 12.05.2024).

[23] «Гребешок» днем имеет полупрозрачный вид, а к вечеру он становится сверкающим, как луна.

реальный бамбуковый лес, колонны театра похожи на заросли бамбука и на потоки воды (театр расположен у озера Тайху, провинция Цзянсу)[24].

Заметим, что национальный пленэрный театр исторически органично вписывается в местность, «выступая в качестве конструктивного элемента, сценографического приема, акустического принципа». Ц. Хао уточняет, что «архитектурно-ландшафтное сооружение создается под определенное представление, театральная конструкция именуется названием спектакля. Например, «Впечатление о Лицзян» (2006), «Впечатления о Путуо» (2011), «Впечатления о Лю Саньцзе» (2003-2004), «Впечатления о Дахунпао» (2010) и многие другие» [15, с. 511].

Завершая наши рассуждения о современном природном театре, обратимся к статье Сунь Юэмэя «Пленэрная опера: что ты нам принесешь?», в которой автор детально анализирует оперу «Аида»[25]. Собственно, соображения, высказанные автором по поводу конкретной постановки, как нельзя удачно объясняют перспективы традиционных пленэрных театров любого вида – их принятие, своего рода, успешность как у самого китайского народа, так и со стороны гостей Поднебесной.

По мнению Сунь Юэмэя, угол зрения приглашенных при просмотре таких спектаклей имеет трехмерный характер: «сверху и снизу, справа и слева действие окружено тщательно продуманными элементами окружающего пейзажа, обозначающими ту или иную сцену и обстановку, в которой происходят действия». Более того, совершенно иначе сочетается визуальное и слуховое воздействие, поскольку таким образом предоставляется «большая свобода, гибкость и вариативность зрительного восприятия». Немаловажным фактом является сокращение дистанции «между искусством и реальной жизнью», что позволяет «сделать искусство более массовым, облегчить его понимание и принятие простыми зрителями» [19; цит. по 13, с. 21].

По утверждениям Ч. Ли, высказанным в работе «Пленэрная опера в Китае как объект исследования», подобный вид творчества стал основой для возникновения нового жанра пленэрных музыкально-театральных постановок в Китае, «создающихся специально для исполнения на определенных, значимых для культуры страны историко-ландшафтных “природных сценах” и достигших в настоящее время высочайшего уровня развития» [13, с. 23].

Завершая статью, будем справедливы к актеру, который наполняет сценическое пространство своей энергией, свое плотью, в конечном счете, своей жизнью: условия природной сцены усложняют исполнительскую задачу, в «живых» интерьерах с их первозданной и неподдельной искренностью, актер обязан быть максимально точным, приближаясь к тайне… Отрешаясь и очищаясь от бренного, он принимает на себя сверхзадачу – «проникнуть в суть вещей, понять и показать место своего героя в триаде Небо – Земля – Человек», для того, чтобы выйти на путь «освоения мира и совершенствования личности, цель которой – постижение Дао [1, с. 116].

ЛИТЕРАТУРА

1. Гудимова, С.А. С.А. Серова «Китайский театр – эстетический образ мира» / С.А. Гудимова // Культурология. – 2008. – № 2 (45). – С. 108-116.
2. Будаева, Т.В. Светлана Андреевна Серова о жизни, науке и китайском традиционном театре / Т.В. Будаева // Вестник Института востоковедения РАН. – 2020. – № 1 (11). – С. 186-197.
3. Ван, Ц. Китайский традиционный театр и театр авангарда: точки соприкосновения / Ц. Ван // В сборнике: Современные исследования как драйвер роста экономики и

[24] Источник: https://kulturologia.ru/blogs/181018/40942/?ysclid=lw3dggcnws417225307.
[25] Театральными подмостками которой стал стадион «Пролетарий», г. Пекин.

социальной сферы. Сборник статей II Международной научно-практической конференции. Петрозаводск, 2022. – С. 43-48.
4. Серова, С.А. Китайский театр – эстетический образ мира: [монография] / С.А. Серова; Рос. акад. наук, Ин-т востоковедения. – Москва: Вост. лит., 2005 (ППП Тип. Наука). – 166, [2] с., [4] л. цв. портр.: ил.; 22 см.; ISBN 5-02-018437-3 (в пер.).
5. Серова, С.А. Ритуал и театр (проблема модернизации Китая) / С.А. Серова // Россия и восток. – 2010. – №3. – С. 264-293.
6. Чжипэн, Л. Пленэрные музыкально-театрализованные представления в культуре Китая до XX века: жанровое разнообразие и национальная специфика / Л. Чжипэн // Сборники конференций НИЦ Социосфера. – 2021. – № 20. – С. 12-16.
7. Ли Ч. Современные пленэрные представления в Китае как явление самобытной национальной культуры / Ч. Ли // Вестник Белорусского государственного университета культуры и искусств. – 2019. – № 3 (33). – С. 94-100.
8. Яао, Гуаньиь. Старый храм предков Цимэнь / Гуаньиь Яао // Современный Цимэнь. – Цимэнь, 2014. – Вып. 4. – С. 32-35.
9. Никифоренко, А.Н. Китайский театр храма предков: архитектурное решение и символика декора / А.Н. Никифоренко, Ц. Хао // В сборнике: Культура. Наука. Творчество. Сборник научных статей. – Минск, 2018. – С. 436-442.
10. Хань, Шэн. Композиция и понятие театрального пространства в крупномасштабной пленэрной опере «Аида»/ Шэн Хань // Драматическое искусство. – 2001. – № 1.
11. Ли, Цзичао. Элементы китайской культуры и искус жтства в крупномасштабной пленэрной опере «Турандот» на стадионе «Птичье гнездо» / Цзичао Ли // Массовые литературы и искусства. – 2009. – № 20. – С. 86-87.
12. Бу, Чжи. Безумное увлечение «китайскими принцессами»: размышления о пленэрной опере в современном Китае / Чжи Бу // Опера. – 2009. – № 11. – С. 13-15.
13. Ли Ч. Пленэрная опера в Китае как объект исследования / Ч. Ли // В сборнике: NATIONAL CULTURES IN SOCIAL SPACE AND TIME. Materials of the VI international scientific conference. Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ»; Baku State University. – 2019. – С. 19-23.
14. Хао, Ц. Китайский традиционный театр на воде: архитектурно-декоративное решение / Ц. Хао // Гуманитарный трактат. – 2018. – № 25. – С. 35-40.
15. Хао, Ц. Философские принципы конфуцианства в создании театральной архитектуры Китая / Ц. Хао // В сборнике: Культура. Наука. Творчество. XIII Международная научно-практическая конференция, посвященная 75-летию освобождения Беларуси от немецко-фашистских захватчиков. Сборник научных статей. Редколлегия: А.А. Корбут [и др.]. – 2019. – С. 507-514.
16. Коновалова, Н.А. Архитектура театров & театральность архитектуры: современные театры Гуанчжоу (Китай) / Н.А. Коновалова // Современная архитектура мира. – 2021. – № 1 (16). – С. 157-171.
17. Юэ, Шэнли. Найти удовольствие – мои 12 лет в Шанхайском большом театре / Шэнли Юэ. – Шанхай: Издательство «Шанхай вэньхуэй», 2005. – 266 с.
18. Хуан, Юэ. Изучение городского ландшафтного дизайна в условиях прорыва масштаба (на примере Большого театра Чжухай): в 2 т. / Юэ Хуан. – Пекин: Издательство «Литература по обществознанию», 2008. – Т. 1. – 198 с.
19. Сунь, Юемэй. Пленэрная опера: что ты нам принесешь? / Юемэй Сунь // Искусствоведение. – 2004. – № 1. – С. 26-29.

REFERENCES

1. Gudimova, S.A. S.A. Serova «Kitajskij teatr – jesteticheskij obraz mira» / S.A. Gudimova // Kul'turologija. – 2008. – № 2 (45). – Pp. 108-116.

2. Budaeva, T.V. Svetlana Andreevna Serova o zhizni, nauke i kitajskom tradicionnom teatre / T.V. Budaeva // Vestnik Instituta vostokovedenija RAN. – 2020. – № 1 (11). – Pp. 186-197.
3. Van, C. Kitajskij tradicionnyj teatr i teatr avangarda: tochki soprikosnovenija / C. Van // V sbornike: Sovremennye issledovanija kak drajver rosta jekonomiki i social'noj sfery. Sbornik statej II Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii. Petrozavodsk, 2022. – Pp. 43-48.
4. Serova, S.A. Kitajskij teatr – jesteticheskij obraz mira: [monografija] / S.A. Serova; Ros. akad. nauk, In-t vostokovedenija. – Moskva: Vost. lit., 2005 (PPP Tip. Nauka). – 166, [2] p., [4] l. cv. portr.: il.; 22 sm.; ISBN 5-02-018437-3 (v per.).
5. Serova, S.A. Ritual i teatr (problema modernizacii Kitaja) / S.A. Serova // Rossija i vostok. – 2010. – №3. – Pp. 264-293.
6. Chzhipjen, L. Plenjernye muzykal'no-teatralizovannye predstavlenija v kul'ture Kitaja do HH veka: zhanrovoe raznoobrazie i nacional'naja specifika / L. Chzhipjen // Sborniki konferencij NIC Sociosfera. – 2021. – № 20. – Pp. 12-16.
7. Li Ch. Sovremennye plenjernye predstavlenija v Kitae kak javlenie samobytnoj nacional'noj kul'tury / Ch. Li // Vestnik Belorusskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. – 2019. – № 3 (33). – Pp. 94-100.
8. Jaao, Guan'i'. Staryj hram predkov Cimjen' / Guan'i' Jaao // Sovremennyj Cimjen'. – Cimjen', 2014. – Vyp. 4. – Pp. 32-35.
9. Nikiforenko, A.N. Kitajskij teatr hrama predkov: arhitekturnoe reshenie i simvolika dekora / A.N. Nikiforenko, C. Hao // V sbornike: Kul'tura. Nauka. Tvorchestvo. Sbornik nauchnyh statej. – Minsk, 2018. – Pp. 436-442.
10. Han', Shjen. Kompozicija i ponjatie teatral'nogo prostranstva v krupnomasshtabnoj plenjernoj opere «Aida»/ Shjen Han' // Dramaticheskoe iskusstvo. – 2001. – № 1.
11. Li, Czichao. Jelementy kitajskoj kul'tury i iskus zhtstva v krupnomasshtabnoj plenjernoj opere «Turandot» na stadione «Ptich'e gnezdo» / Czichao Li // Massovye literatury i iskusstva. – 2009. – № 20. – Pp. 86-87.
12. Bu, Chzhi. Bezumnoe uvlechenie «kitajskimi princessami»: razmyshlenija o plenjernoj opere v sovremennom Kitae / Chzhi Bu // Opera. – 2009. – № 11. – Pp. 13-15.
13. Li Ch. Plenjernaja opera v Kitae kak ob#ekt issledovanija / Ch. Li // V sbornike: NATIONAL CULTURES IN SOCIAL SPACE AND TIME. Materials of the VI international scientific conference. Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ»; Baku State University. – 2019. – Pp. 19-23.
14. Hao, C. Kitajskij tradicionnyj teatr na vode: arhitekturno-dekorativnoe reshenie / C. Hao // Gumanitarnyj traktat. – 2018. – № 25. – Pp. 35-40.
15. Hao, C. Filosofskie principy konfucianstva v sozdanii teatral'noj arhitektury Kitaja / C. Hao // V sbornike: Kul'tura. Nauka. Tvorchestvo. XIII Mezhdunarodnaja nauchno-prakticheskaja konferencija, posvjashhennaja 75-letiju osvobozhdenija Belarusi ot nemecko-fashistskih zahvatchikov. Sbornik nauchnyh statej. Redkollegija: A.A. Korbut [i dr.]. – 2019. – Pp. 507-514.
16. Konovalova, N.A. Arhitektura teatrov & teatral'nost' arhitektury: sovremennye teatry Guanchzhou (Kitaj) / N.A. Konovalova // Sovremennaja arhitektura mira. – 2021. – № 1 (16). – Pp. 157-171.
17. Juje, Shjenli. Najti udovol'stvie – moi 12 let v Shanhajskom bol'shom teatre / Shjenli Juje. – Shanhaj: Izdatel'stvo «Shanhaj vjen'hujej», 2005. – 266 p.
18. Huan, Juje. Izuchenie gorodskogo landshaftnogo dizajna v uslovijah proryva masshtaba (na primere Bol'shogo teatra Chzhuhaj): v 2 t. / Juje Huan. – Pekin: Izdatel'stvo «Literatura po obshhestvoznaniju», 2008. – T. 1. – 198 p.
19. Sun', Juemjej. Plenjernaja opera: chto ty nam prinesesh'? / Juemjej Sun' // Iskusstvovedenie. – 2004. – № 1. – Pp. 26-29.

Ян И
аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
Институт музыки, театра и хореографии.
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»

Yang Yi
Postgraduate student of the Department of music education
Institute of Music, Theater and Choreography
Herzen State Padagogical University

БАМБУК КАК АРХЕТИПИЧЕСКИЙ ОБРАЗ В ИНСТРУМЕНТАЛЬНОМ ФЛЕЙТОВОМ ИСКУССТВЕ КИТАЯ

Аннотация. В данной статье автором предпринята попытка обоснования значимости исследования эргологических концепций традиционного инструментализма. Так, традиционный музыкальный инструментарий, являющий собой материальный памятник культуры, одновременно представляет воплощение духовных воззрений общества. Не только сам инструмент, темброво-звуковые его особенности и исполняемая на нем музыка, но также и материал, из которого он изготовлен – имеют глубокое символическое значение.

В частности, опираясь на исторический и структурный методы исследования, автор обращается к китайской бамбуковой флейте как к историко-культурному символу Китая, главным образом сосредотачиваясь на символическом значении бамбука как архетипическом образе китайской культуры.

Осознание исследователем важности изучения эргологических (материала и способов изготовления) концепций традиционного инструментализма обеспечивает ориентацию вектора исследования в направлении целостного, системного, многоуровневого изучения феномена флейтового исполнительского искусства Китая.

Глубоко укорененный в сознании китайский флейтистов (в том числе и композиторов) символ оказывает мощнейшее влияние как на восприятие самого музыкального инструмента (в особенности европейской флейты), так и на отношение к тембру, артикуляцию, звукоизобразительные композиторские техники и др. Иными словами, подобное восприятие флейты и исполняемой на нем музыки может быть истолковано нами как проявление этнического сознания музыкантов.

В более широкой перспективе, эти данные способствуют глубокому пониманию специфики процесса интеграции флейты западного образца в художественное пространство китайского флейтового искусства и ее переосмысления.

Ключевые слова: бамбуковая флейта, европейская флейта, эргология, символ, музыкальный инструмент, этническое сознание.

BAMBOO AS AN ARCHETYPAL IMAGE IN THE INSTRUMENTAL FLUTE ART OF CHINA

Abstract. In this article, the author attempts to substantiate the significance of the study of ergological concepts of traditional instrumentalism. Thus, traditional musical instruments, which are a material monument of culture, at the same time represent the embodiment of the spiritual views of society. Not only the instrument itself, its timbre-sound features and the music played on it, but also the material from which it is made have a deep symbolic meaning.

In particular, based on historical and structural research methods, the author refers to the Chinese bamboo flute as a historical and cultural symbol of China, mainly focusing on the symbolic meaning of bamboo as an archetypal image of Chinese culture.
The researcher's awareness of the importance of studying ergological (material and manufacturing methods) concepts of traditional instrumentalism ensures the orientation of the research vector in the direction of a holistic, systematic, multilevel study of the phenomenon of flute performing art in China.

Deeply rooted in the minds of Chinese flutists (including composers), the symbol has a powerful influence both on the perception of the musical instrument itself (especially the European flute), and on the attitude to timbre, articulation, sound-imaginative compositional techniques, etc. In other words, such a perception of the instrument and the music played on it can be interpreted by us as a manifestation of the ethnic consciousness of musicians.

In a broader perspective, these data contribute to a deep understanding of the specifics of the process of integrating the Western-style flute into the artistic space of Chinese flute art and its reinterpretation.

Keywords: bamboo flute, European flute, ergology, symbol, musical instrument, ethnic consciousness.

Введение

В изучении традиционной инструментальной культуры отдельного внимания заслуживает обращение к собственно материалу изготовления музыкального орудия, зачастую имеющего символическое значение. Вопросы, относящиеся к изучению морфологических и эргологических концепций традиционного инструментализма, к сакрализации музыкального пространства и музыкального инструментария, являются областью научных интересов исследователей этнографов и этномузыкологов. В трудах этномузыкологической направленности ученые обращают внимание на теснейшую взаимосвязь музыкального инструментария и мифопоэтического способа мышления музыканта [1], [2], [3]. Как отмечает А.В. Лимитовская, «…музыкальный инструмент разворачивает в ментальном пространстве человека множественные смыслы, заключенные в глубинных структурах и оживающие в сказках, мифах и легендах» [4, с. 51].

К вопросу о символизации бамбуковой флейты: эргологический аспект

В данной статье мы обращаемся к китайской бамбуковой флейте как к архетипическому образу китайской национальной культуры. Главным образом мы сосредотачиваемся на материале музыкального инструмента – бамбуке – его символическом значении и последующей экстраполяции мифопоэтических, философских и религиозных заключенных в нем смыслах в современном флейтовом исполнительском творчестве.

Согласно свидетельствам, задокументированным С.В. Новиковой и А.М. Кубарич, «в древности иероглиф “*ди*”, входящий в название инструмента, истолковывали в значении “отмывать”, “очищать”» [5, с. 54]. Поэтому, звучанию флейты *ди* могли приписывать некоторые магические свойства, будто бы звучание этого музыкального инструмента «очищает душу». Иначе говоря, это именно то, что мы имеем в виду, когда говорим о достижении *катарсиса*.

Что же касается *материала* бамбуковой флейты, то, безусловно, это один из мощнейших национальных символов Китая. Как отмечает исследователь А.В. Новоселова,

«определение значения шёлка и бамбука в китайской музыкальной культуре было бы невозможным без определения места двух этих феноменов в культуре в целом» [6, с. 24].

Так, в широком смысле бамбук в Китае символизирует долголетие и силу, стойкость и несгибаемость характера, мужество, простоту и благородство. Бамбук в обязательном порядке используется в свадебных обрядах китайцев. Из бамбука изготавливают свадебный паланкин, изделия из бамбука дарят молодоженам как пожелание долголетия и крепкого союза [7].

На старинных китайских свитках с изображением бамбука можно встретить его обозначение посредством четырех иероглифов:

虛
心
有
節

А.В. Новоселова верно отмечает, что в рассматриваемом нами контексте, значение этих иероглифов можно привести следующее:

«**虛(*сюй*) –** “пустота”, “пустой”, “полый”
心 (*синь*) – “сердце”, “сердцевина”, “сознание”
有 (*ю*) – “иметь”, “обладать”
節 (*цзе*) – “коленце [бамбука]”, “сочленение”» [6, с. 28].

Как видно из представленных выше значений, большая их часть имеет важное философское значение в религии и культуре Китая. В рамках данной статьи мы не будем подробнее останавливаться на смысловом содержании категорий «пустота», «сознание» и «обладание» с точки зрения буддизма, а лишь подчеркнем глубину смыслового наполнения данного символа в культуре Китая.

Действительно, и бамбук, и собственно бамбуковая флейта прочно закрепились в мировом художественном пространстве как символ китайской культуры. Согласно Лимитовской, одним из важнейших признаков *символа* является *всеобщее признание*, так, «образы многих музыкальных инструментов настолько рельефны и самодостаточны, что они становятся прямыми символами этнической и культурной идентификации нации» [4, с. 52].

Глубокое символическое значение бамбуковой флейты (как инструмента, его звучания, так и материала изготовления) в музыкальной традиции Китая во многом определило восприятие западноевропейской флейты китайскими исполнителями флейтистами и композиторами.

Удивительно, как подобного рода переосмысление западного инструмента сквозь призму собственной национальной культуры сделало возможным для китайских композиторов и флейтистов заставить металл звучать как бамбук!

Одним из преимущественно ярких аспектов, в котором проявляется национальное самосознание китайских музыкантов (и композиторов) – это *отношение к тембру*. В одном из ранних произведений китайских авторов для западной флейты «Медитация» композитора Хе Лутин (He Luting 賀綠汀曲) уже отчетливо слышно тяготение автора к поиску традиционной сонорности в звучании флейты. О внимании к темброво-сонорному аспекту китайский исследователь пишет следующее: «Протяжные “прямые” звуки духовых инструментов в китайской традиционной музыке обычно «перекрашиваются» темброво. Подчеркнутая артикуляция вершинных звуков с последующей трелью предполагает интонирование с максимальным выявлением сонорного богатства звука» [8].

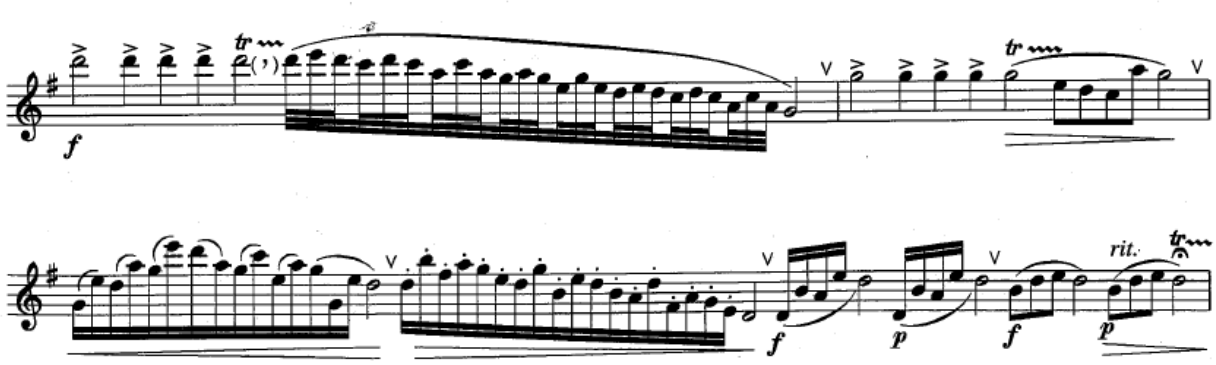


Рисунок 1. Медитация Хе Лутин (He Luting 賀綠汀曲)

Одним из ярчайших примеров является также пьеса Ло Сяоминь (Luo Xiaomin 羅孝敏曲) «Деревенская бамбуковая флейта». В данном произведении запечатлен не только звуковой образ бамбуковой флейты, но и сам облик бамбука. Отметим, что стебель бамбука – один из ярких примеров квазифрактала в мире растений. Удивительным образом и главный мотив в первом четырехтакте пьесы графически изложен «фрактально»: визуально этот эпизод напоминает устремляющийся вверх бамбуковый побег. Переходя из голоса в голос, от нижнего регистра фортепиано к высокому регистру флейты, этот ангемитонный (бесполутоновый) мотив воспринимается как некий «самоповторяющийся объект», причем повторения на разной высоте сопровождаются микроизменениями, они небуквальны – а именно такой неточностью и характеризуются фрактальные объекты в живой природе. Звук «ре», который оказывается «точкой сцепления» мотивов, можно сравнить с узлом ствола – коленом бамбука. Так, на изображении ниже представлен стебель бамбука (Рисунок 2)[26], а на далее отрывок из пьесы Ло Сяоминь (Luo Xiaomin 羅孝敏曲) «Деревенская бамбуковая флейта» с отображением образа бамбука (Рисунок 3).

Рисунок 2. Стебель бамбука

[26] Векторное изображение стебля бамбука. – URL: https://grizly.club/vektor/8066-bambuk-vektor-49-foto.html (дата обращения: 25.11.2024 г.)

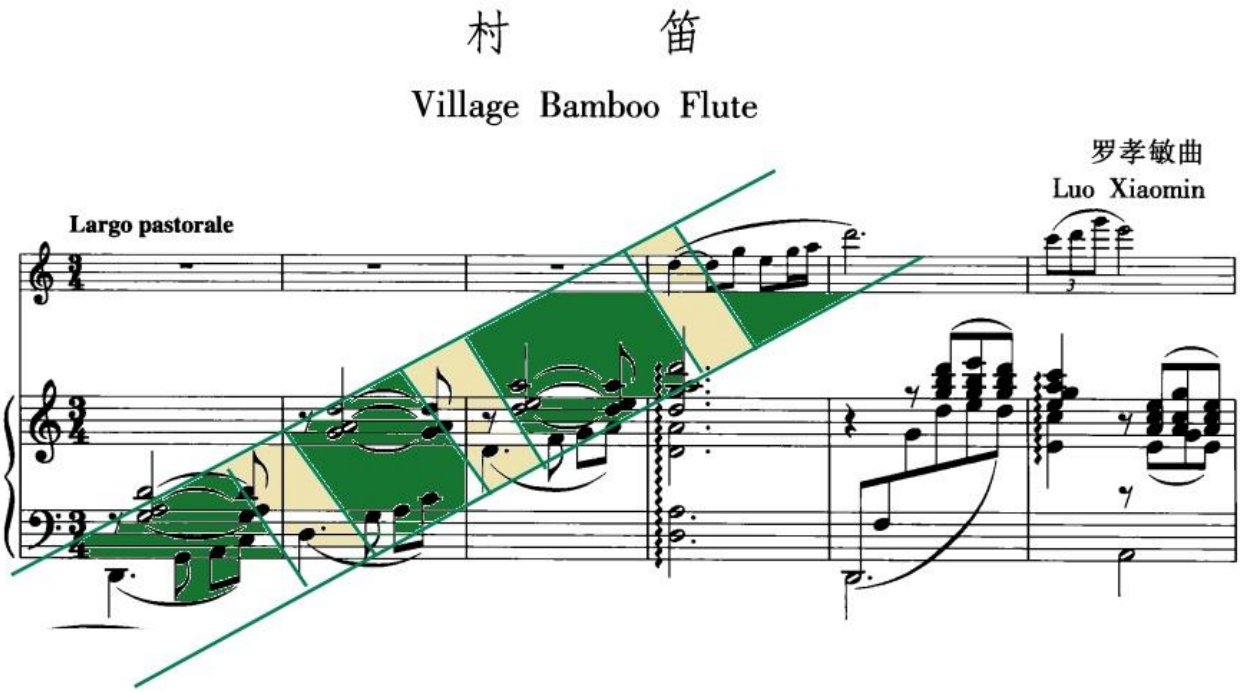


Рисунок 3. «Деревенская бамбуковая флейта» Ло Сяоминь (Luo Xiaomin 羅孝敏曲).

В среднем разделе пьесы, который, в отличие от крайних импровизационно-орнаментальных частей, носит танцевальный характер и отличается регулярной ритмикой, также можно обнаружить квазифрактальные соотношения – в данном случае на уровне ритма. Так, восьмитактное тематическое построение (период), впервые звучащее в тактах 48 – 55 в партии флейты в темпе allegro (*Рисунок 4*), в тактах 88 – 96 проводится в более быстром темпе –vivace (*Рисунок 5*), то есть, иначе говоря, в уменьшении.

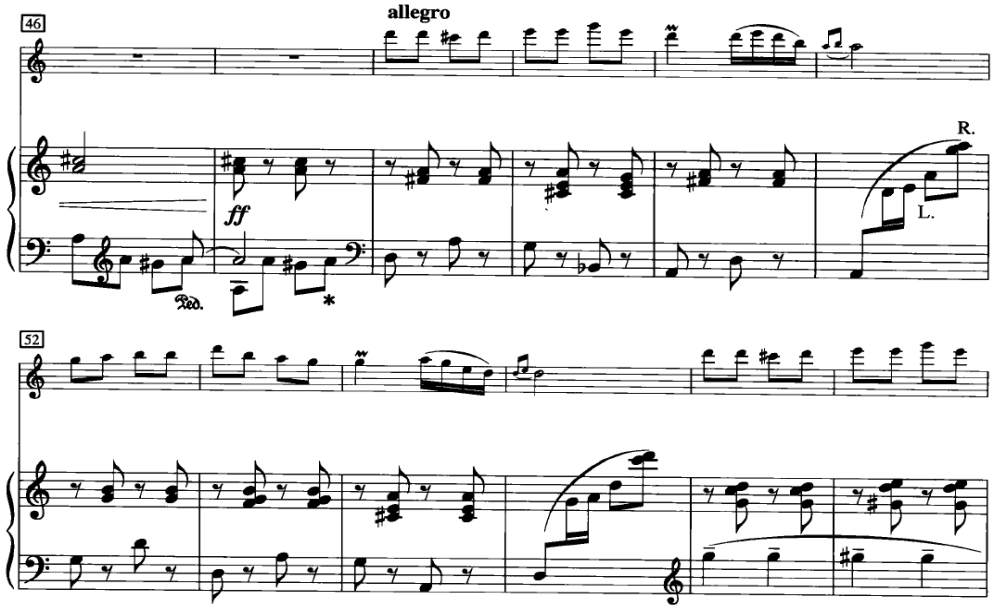


Рисунок 4. «Деревенская бамбуковая флейта» Ло Сяоминь (Luo Xiaomin 羅孝敏曲) 48 – 55 такты.

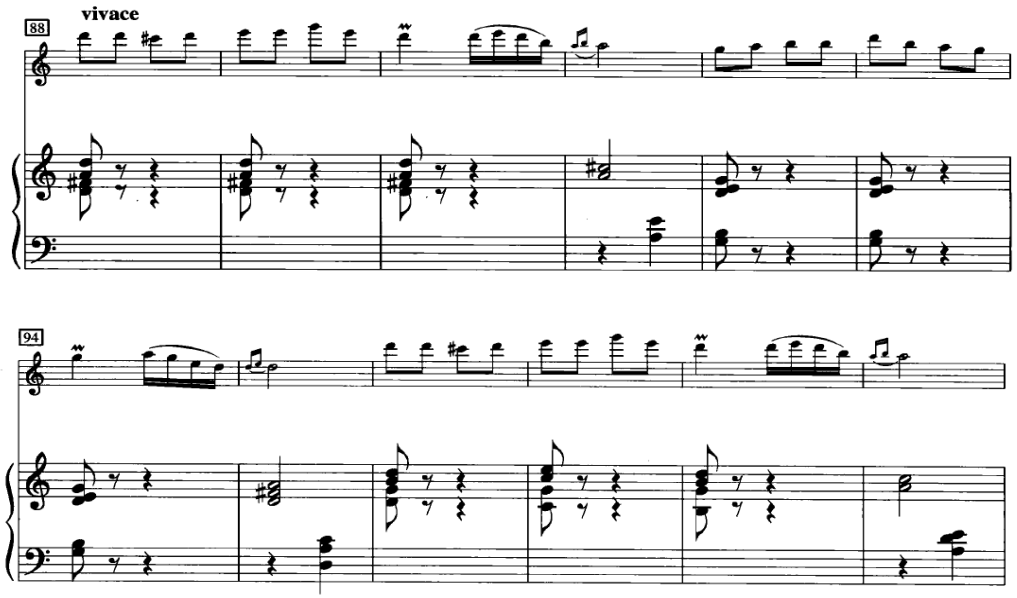


Рисунок 5. «Деревенская бамбуковая флейта» Ло Сяоминь (Luo Xiaomin 羅孝敏曲) 88 – 96 такты

В партии фортепиано в тактах 105 – 112 (в басовом регистре, *Рисунок 6*) и в тактах 112 –119 (в более высокой тесситуре, *Рисунок 7*) эта тема дана в ритмическом увеличении: единица движения здесь четверть вместо восьмой.

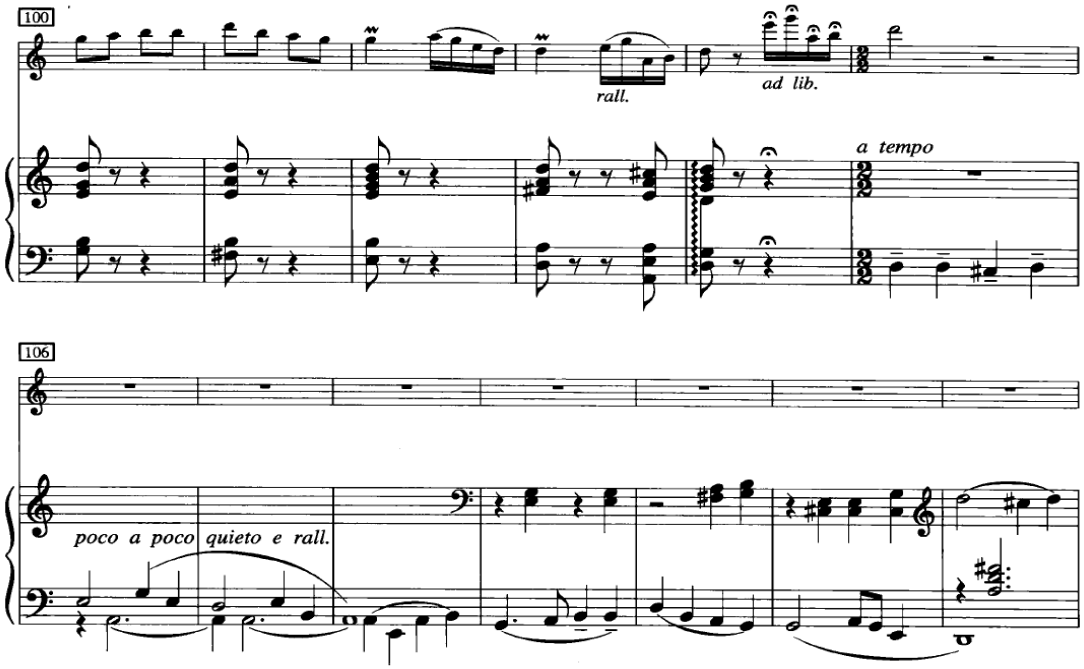


Рисунок 6. «Деревенская бамбуковая флейта» Ло Сяоминь (Luo Xiaomin 羅孝敏曲) 105 – 112 такты

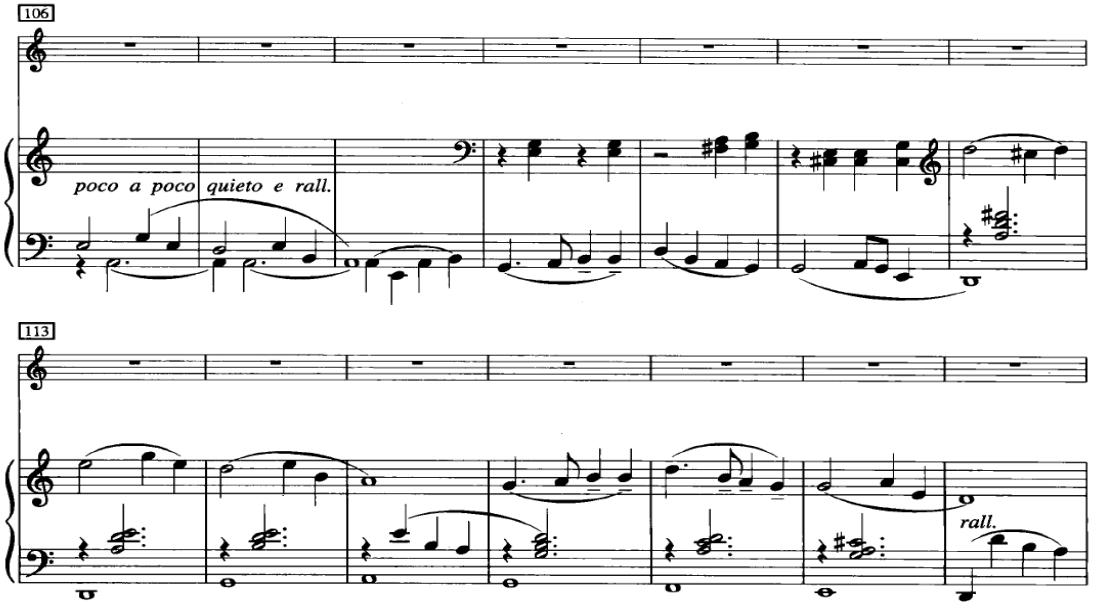


Рисунок 7. «Деревенская бамбуковая флейта» Ло Сяоминь (Luo Xiaomin 羅孝敏曲) 112 – 119 такты.

Таким образом, перед нами своеобразное ритмическое «масштабирование». В структуре вертикали и горизонтали преобладает пентатоничность и ангемитонность, хроматические соотношения встречаются в основном в среднем танцевальном разделе. Также отметим некоторые средства художественной выразительности композитора: форшлаги, скачки на широкие интервалы – напоминают пение птиц, использование арпеджированных и не арпеджированных аккордов в партии фортепиано также на наш взгляд является звукоизобразительностью – визуализацией стеблей бамбука и их колебания на ветру.

Заключение

Таким образом, мы обращаем внимание исследователей на важность изучения эргологических концепций этнического музыкального инструментария и указываем на то, каким образом данные концепции проявляются в современном исполнительской и композиторской практике китайских музыкантов, исполнителей на европейской флейте.

Не только звучание, но и сам материал из которого изготовлен музыкальный инструмент способен репрезентировать (и идентифицировать) национальную и культурную принадлежность.

Так, вопреки стремительной вестернизации флейтового искусства Китая, композиторам и исполнителям этой страны удалось сохранить уникальный голос собственной музыкальной традиции и обогатить тем самым мировое художественное пространство инструментального флейтового исполнительства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мациевский И.В. Системно-этнофонический метод в органологии // В пространстве музыки: в 3 томах / И.В. Мациевский. – СПб., 2011. – Т. 1. – С. 97–106
2. Гусев, В.Е. О специфике восприятия фольклора (к проблеме синестезии в искусстве) / В.Е. Гусев // Творческий процесс и художественное восприятие. – Л.: Наука, 1978. – С.79–78.

3. Merriam A.P. The Anthropology of Music. Evanston, 1964. – 358 p.
4. Лимитовская А.В. Символизм музыкальных инструментов: культурно-философские смыслы // Наука. Искусство. Культура, 2023. – вып. 2 (38). – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/simvolizm-muzykalnyh-instrumentov-kulturno-filosofskie-smysly (дата обращения: 07.11.2024 г.). – 51 с.
5. Новикова С.В., Кубарич А.М. Особенности традиционных музыкальных инструментов в Древнем Китае // Наука и образование: проблемы и перспективы: Мат. XXI Всеросс. с междунар. участ. научно-практ. конф. мол. ученых, студентов и учащихся. – Бийск: Изд-во Алтай. гос. гум.-пед. ун-та им. В.М. Шукшина, 2019. – 54 с.
6. Новоселова А.В. Шёлк и бамбук в музыкальной культуре традиционного Китая: дисс…канд.иск. – Москва, 2015. – С. 24. 186 с.
7. Войцехович А.А. Ритуальная идеация подарка в современном Китае // Вестник культурологии, 2018. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/a-a-voytsehovich-ritualnaya-ideatsiya-podarka-v-sovremennom-kitae (дата обращения: 08.11.2024). – С.99–105.
8. Мао Нань Китаизация западной флейты: из истории флейтового искусства Китая // Актуальные проблемы высшего музыкального образования, 2019. – С. 87–93.

REFERENCES

1. Matsievskii I.V. Sistemno-etnofonicheskii metod v organologii // V prostranstve muzyki: v 3 tomakh / I.V. Matsievskii. – SPb., 2011. – T. 1. – Pp. 97–106.
2. Gusev, V.E. O spetsifike vospriyatiya fol'klora (k probleme sinestezii v iskusstve) / V.E. Gusev // Tvorcheskii protsess i khudozhestvennoe vospriyatie. – L.: Nauka, 1978.– Pp.79–78.
3. Merriam A.P. The Anthropology of Music. Evanston, 1964. – 358 p.
4. Limitovskaya A.V. Simvolizm muzykal'nykh instrumentov: kul'turno-filosofskie smysly // Nauka. Iskusstvo. Kul'tura, 2023. – vyp. 2 (38). – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/simvolizm-muzykalnyh-instrumentov-kulturno-filosofskie-smysly (data obrashcheniya: 07.11.2024 g.). – 51 p.
5. Novikova S.V., Kubarich A.M. Osobennosti traditsionnykh muzykal'nykh instrumentov v Drevnem Kitae // Nauka i obrazovanie: problemy i perspektivy: Mat. XXI Vseross. c mezhdunar. uchast. nauchno-prakt. konf. mol. uchenykh, studentov i uchashchikhsya. – Biisk: Izd-vo Altai. gos. gum.-ped. un-ta im. V.M. Shukshina, 2019. - 54 p.
6. Novoselova A.V. Shelk i bambuk v muzykal'noi kul'ture traditsionnogo Kitaya: diss…kand.isk. – Moskva, 2015. – P. 24. 186 p.
7. Voitsekhovich A.A. Ritual'naya ideatsiya podarka v sovremennom Kitae // Vestnik kul'turologii, 2018. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/a-a-voytsehovich-ritualnaya-ideatsiya-podarka-v-sovremennom-kitae (data obrashcheniya: 08.11.2024). –Pp.99–105
8. Mao Nan' Kitaizatsiya zapadnoi fleity: iz istorii fleitovogo iskusstva Kitaya // Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya, 2019. – Pp. 87–93.

Ли Линьсун
кандидат педагогических наук, кандидат культурологии,
доцент кафедры музыкально-инструментальной подготовки
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: flutells@foxmail.com

Li Lingsun
Candidate of Pedagogical Sciences, Candidate of Cultural Studies,
Associate Professor of the Department of Musical and Instrumental Training
Herzen State Pedagogical University

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО КИТАЙСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА: ОТ ЗАИМСТВОВАНИЙ К ДИАЛОГУ

Аннотация. Развитие китайского музыкального искусства на современном этапе связано переходом к процессу, обратному по своей направленности вектору всего прошлого столетия. С начала XX века стало происходить постепенное, а временами и активное вытеснение китайской музыкальной культуры, тотальное заимствование, копирование образцов западного музыкального искусства. Их изучение и постижение постепенно заместило изучение национальных произведений. Этот процесс в середине прошлого столетия привел к исчезновению китайской традиционной музыки со сценических и концертных площадок. Современная ситуация требует не только обращения к истокам, аутентичному национальному звучанию, но подчас и реконструкции, интерпретации и реинтерпретации исконных китайских принципов построения музыкальных композиций. Такое направление поддерживается общекультурными тенденциями, а также тенденциями более высокого порядка, происходящим в современной китайской философии и социальной идеологии. Осуществляется переход от экспансии западного музыкального искусства к попыткам выстраивания полноправного межкультурного диалога как одного из наиболее эффективных способов решения обозначенных проблем.

Ключевые слова: китайская музыка, культурный диалог, китайская традиционная музыка, аутентичная музыка, традиционное музыкальное мышление.

FEATURES OF THE DEVELOPMENT OF MODERN CHINESE MUSICAL ART: FROM BORROWING TO DIALOGUE

Abstract. The development of Chinese musical art at the present stage is associated with a transition to a process that is reverse in its direction to the vector of the entire last century. Since the beginning of the 20th century, a gradual and at times active displacement of Chinese musical culture, total borrowing, and copying of Western musical art began to occur. Their study and comprehension gradually replaced the study of national works. This process in the middle of the last century led to the disappearance of Chinese traditional music from stage and concert venues. The current situation requires not only an appeal to the origins, authentic national sound, but sometimes also reconstruction, interpretation and reinterpretation of the original Chinese principles of constructing musical compositions. This trend is supported by general cultural trends, as well as higher-order trends occurring in modern Chinese philosophy and social ideology. The transition is underway from the expansion of Western musical art to attempts to build a full-fledged intercultural dialogue as one of the most effective ways to solve these problems.

Keywords: Chinese music, cultural dialogue, Chinese traditional music, authentic music, traditional musical thinking.

Развитие китайского музыкального искусства начала XX века отличается стремлением выстроить диалогическую модель взаимодействия между традиционным и европейским музыкальным искусством. В современном обществе культурный обмен является символом прогресса мировой цивилизации, а культурный диалог представляется одним из значимых инструментов такого обмена. Диалог в сфере искусства, по мнению Е.П. Тихоновой, «является основой действия "соотнесения-сравнения" и совершения важнейшей процедуры культурной самоидентификации эпохи. Культуру можно представить, как диалогичное самосознание цивилизации, которое воплощено в произведениях разных эпох. Культура существует и развивается только тогда, когда происходит встреча-со-бытие как минимум двух культур — двух сознаний — двух голосов» [7, С.70]. Это многосторонний процесс, направленный на постижение и признание достижений всех участников диалога. Музыка как средство культурного обмена является универсальной формой распространения, принятия иного способа мышления, изложения и развития мысли, в том числе мысли, оформленной с помощью музыкальных звуков.

На протяжении XX века история китайской музыки — это история общения с миром. Сейчас, в начале XXI столетия этот процесс стал двусторонним — в разных странах также появляются интересные попытки межкультурной интеграции традиционных принципов музыкального мышления[27]. Вместе с тем, более века после того, как западная музыкальная культура проникла в Китай, заняла ведущие позиции в профессиональном, досуговом и образовательной пространстве, существенно трансформировала интонационный, жанровый, стилевой современную соносферу, мы внезапно столкнулись с вопросом: что такое подлинная китайская музыка для современного человека?

В истории китайского музыкального искусства XX век стал тем переломным периодом, в течение которого произошли огромные перемены, преобразившие всю звуковую палитру нашего народа. Китайская музыка начала века и его конца — это две принципиально разные системы. Ряд изменений в искусстве начала прошлого столетия был ознаменован тенденциями культурного колониализма. Исходный традиционный уклад жизни и важнейшие его составляющие, такие, как социально-философские течения, образование, поэзия, музыка и даже языковая система, — все они попали под активное влияние западной модели их функционирования. Этот период отличался утратой (временами полной, временами частичной) права выражать себя в качестве субъекта местной национальной культуры, аутентичного музыкального самосознания, что привело к прерыванию процесса развития традиционного искусства, его вытеснения европейскими образцами, западного мышления и даже образа жизни.

1. Музыка колониального периода

Если попытаться охарактеризовать процесс развития музыкального искусства в Китае XX века, то очевидна его односторонняя направленность: все аспекты музыкального мышления и организации музыкального материала подверглись сильному влиянию западной цивилизации. Это было связано с рядом социально-исторических факторов, в том числе с достижениями в науке, искусстве и технологиях того времени.

[27] Пример анализа такого культурного диалога можно найти в статье Старостиной Н.Б.: Об опыте создания православной музыки в китайском традиционном стиле (на примере тропарного осмогласия и литургии) / Н.Б. Старостина // Вестник культурологии. 2022, №2 (101). С. 149–162.

Однако первой и наиболее важной причиной являются культурно-идеологические изменения, которые привели к потере права говорить о традиционной китайской культуре. Образованное академическое сообщество, интеллигенция на значительный период времени вынуждены были отказаться от своих истоков и основ. Такой процесс невозможно назвать диалогом в исконном понимании этого термина. «Движение за новую культуру» (新文化运动), возникшее в середине 1910-х годов, было основано на отрицании ценности конфуцианских устоев, создании нового искусства по западному образцу. Кульминацией таких настроений стало «Движение 4 мая 1919 года (五四运动)», провозгласившее тотальную вестернизацию китайской культуры. Это обусловливает то, что взаимодействие между музыкальным искусством Китая и других стран в начале XX века носит «квазикоммуникативный» характер, развивается преимущественно в одном направлении — в сторону активной ассимиляции выдающихся достижений европейского искусства. Это подтверждает мысль Ло Ифэна о том, что «диалог с цивилизацией в западном мире по-настоящему не сложился» (并没有真正形成与西方文明对话) [3, С.76].

Таким образом, развитие китайской музыкальной культуры первой половины прошлого века носило однонаправленный характер и заключалось в освоении западных принципов музыкального мышления, отказе от традиционной культуры, вытеснении древних китайских песен новыми интонациями, ритмами, тембрами. Внедрение европейского музыкального искусства и образования как целостной системы в этот период полностью перекрыло возможность развития этнической музыки, традиционных жанров, исполнительства на народных инструментах. Во главе композиторской школы стояли музыканты, использующие европейские принципы организации музыкального материала в области гармонии, полифонии, формообразования, тематического развития и т.д. Однонаправленность процесса на долгие годы задала вектор развития китайского музыкального искусства, заключающийся в вытеснении традиционного, самобытного, исконно китайского в пользу заимствования достижений западных стан. Результаты таких процессов невозможно охарактеризовать как положительные, при всем почтительном отношении к безусловным шедеврам мирового музыкального искусства, которые китайский народ освоил и усвоил за этот относительно небольшой период времени.

2. Музыкальное искусство постколониального периода

В середине XX века в музыкальной жизни Китая произошли значительные перемены, связанные со знаменательным историческим событием — образованием КНР как независимого и самостоятельного государства в 1949 г. Как отмечают исследователи: «В 60-е годы Коммунистическая партия Китая выдвинула курс на “придание культуре и искусству национального характера”, поэтому в консерваториях появились отделения народного пения и народных музыкальных инструментов» [2, С.228]. Однако полное влияние колониального периода в сфере культуры и искусства еще не было устранено, развитие музыки вступило в так называемый постколониальный период. Несмотря на некоторую поддержку традиционной составляющей в музыкальном искусстве и образовании, ориентация на европейскую эстетику, стилистику и драматургию оставались центральной тенденцией, при этом образцом для подражания становились не только академическая музыкальная культура, но и массовая, популярная.

После 1950-х годов, несмотря на некоторое укрепление позиций традиционного китайского музыкального искусства, оставались проблемы и противоречия, требующие их решения для налаживания подлинного культурного диалога между цивилизациями, являющимися носителями принципиально разного музыкального мышления. К наиболее ярким из них относятся:

1. Нативизм, неприятие иной музыкальной культуры.

2. Апроприационизм, отрицающий ценность традиционной музыкальной культуры для современности, полностью копирующий музыкальную культуру других стран.

3. Примиренчество. Акцент на сочетании различных культур.

4. Космополитизм. С точки зрения глобализации, он подчеркивает индивидуальное развитие и не обязательно подчеркивает «национальный стиль» [5, С.8].

К сожалению, ведущие китайские деятели искусства, поддерживающие традиционную музыкальную культуру, выражают свои взгляды в узких академических кругах, научные дискуссии остаются в стенах образовательных сообществ и не решают проблемы выстраивания полноценного музыкального диалога на практике. Вместе с тем, уже не одно поколение выросло на европейских мелодиях, настолько прочно усвоило западные принципы изложения и развития музыкального композиции, что традиционные китайские напевы кажутся непонятной и устаревшей архаикой, закономерности которой необходимо отдельно изучать. Как отмечает Лю Шандун: «Мы уже давно привыкли придерживаться западной музыкальной идеологии и западных взглядов на музыку вокруг нас, что думать о музыке в таком контексте стало для нас привычкой. Это западное музыкальное мышление» (我们早已习以为常地用西方音乐思维和角度看待我们身边的音乐，它已成为我们对音乐思考的一种习惯。这就是西方音乐思维定式) [4, С. 240]. Молодое поколение музыкантов уже воспитано на европейских интонациях, ладах, функциях, тембрах, драматургии, стилистике и эстетике. К большому сожалению, это произошло за счет вытеснения традиционного музыкального искусства.

3. Период самоанализа и исправления ошибок

С 1980-х годов китайские ученые стали обращать внимание на важность сохранение и бытования аутентичных музыкальных жанров и форм, музыковеды начали обращать пристальное внимание на реконструкцию традиционной музыкальной культуры страны. К счастью, несмотря на активное притеснение национальных музыкальных произведений, на протяжении всего прошлого века в Китае ниточка преемственности не прерывалась — сохранились носители образцов древнего искусства, таких, как народные песни, региональные варианты театральных представлений, музыкальных инструментов, древние манускрипты, подлинные документы прошлых эпох.

Однако следует отметить, что защита музыкального наследия и изучение древних рукописей — это тенденции, направленные на реконструкцию прошлого, но не на развитие научной китайской мысли о национальной музыке в контексте современности. Традиционное музыкальное искусство любой страны нуждается в том, чтобы у него была стабильная ниша в современной культуре, расширяющийся круг ценителей и носителей, появлялись труды по его интерпретации и реинтерпретации в контексте современности. Возрождение китайской национальной музыки должно быть направлено на воссоздание живых, востребованных обществом форм ее бытования, а не узким академическим исследованием, выстроенным по лекалам европейского трактата.

Для возрождения традиционных жанров и форм китайского музыкального искусства как субъекта межкультурного диалога необходимо обратиться к ресурсам и современным достижениям смежных гуманитарных дисциплин — культурной антропологии, психологии, лингвистики, философии и др. [1, С. 14].

Для выстраивания полноправного диалога в области музыкального искусства особым значением обладает философия Чэн Чжунъина о реконструкции и модернизации китайского традиционного мировоззрения, в котором значительную роль играет национальная музыка. Он отмечает: «Когда мы говорим, что реконструкция китайской философии должна адаптироваться к жизненным требованиям современных людей и образу мышления современных людей — это означает, что нам необходимо

интерпретировать принципы и сущность китайской философии, чтобы она могла полноценно войти в жизнь современных людей, а также могла оказывать практическое влияние на их повседневность» (当我们说重建中国哲学需要适应现代人的生活要求及现代人的思考方式,是指我们要把中国哲学包含的原理及本质加以义理的诠释及概念的批评,使中国哲学能在现代人的思想意识中清楚的呈现,同时也能在现代人的行为上发生实际的影响) [9, С. 14].

Если обратиться к основе культуры и искусства — языку как ключу, открывающему культурный код страны, сино-тибетская и индоевропейская языковые семьи сильно отличаются друг от друга. Следовательно, мышление, культура, ценности, эстетика, понимание музыки их носителями также сильно различаются. Возникает ряд закономерных вопросов о том, правомерно ли обозначать различия между китайской и европейской музыкой? Каковы основания для сравнения столь разных по своей сути феноменов? Рассматривается ли вклад китайской музыкальной культуры в развитие европейского искусства на протяжении тысячелетий? Пока что эти вопросы остаются риторическими, сама их постановка представляется важной вехой развития китайской национальной мысли о музыке, существенным шагом на пути к истинному диалогу культур между Востоком и Западом.

4. Пути решения проблем китайского музыкального искусства

В настоящее время одной из наиболее острых проблем развития китайского музыкального искусства является то, что на восприятие интонации у юных жителей Поднебесной активной влияет европейская песенная культура, массовая и академическая. Как отмечает Сон Джин, «Музыкальный слух современных китайцев был бессознательно сформирован западной музыкой, особенно молодого поколения» (中国人的音乐听觉被西方音乐所塑造而又无意识，尤其是年轻一代。这将导致中国音乐将来进一步西方化) [5, С. 8]. Это может привести к частичной утрате самобытного интонационного словаря, неразрывной взаимосвязи смысла слова и его тоновой интерпретации, свойственной китайскому языку. Западные мелодии окружают ребенка с детских лет, начиная от колыбельных песен и заканчивая массовым обучением исполнительству на европейских музыкальных инструментах. Между тем, воспитательное влияние интонации на личность растущего человека неоспоримо, в этом контексте показательно выражение «дисциплинирующая роль напева», используемое учеными по отношению к традиционной культуре России — древнерусскому пению) [8, С. 212].

С позиции тысячелетнего опыта китайского национального искусства обозначенная ситуация представляется не столь однозначной. История изобилует примерами, показывающими, что проникающая в Китай иностранная культура оказывается неизбежно отвергнутой с пользу исконного, традиционного. Подобное происходило в разных областях — искусстве, религии, философии, политике. Единственное, что не было отброшено историческим процессом — это буддизм. Две тысячи лет назад «доктрина и дисциплина» пришла в Китай по Шелковому пути, и после сотен лет интеграции и развития в конечном итоге сформировала одну из трех основных систем китайской культуры. Такому сценарию развития событий способствовала открытость буддизма, его восприимчивость к внешним влияниям, на основе которой сложилась полноценная интеграция с существующей традицией посредством равноправного диалога.

Одной из наиболее ярких направлений поисков решения обозначенных проблем является диалог в сфере инструментальной музыки, в частности, оркестрового исполнительства. Как отмечает Янь Цзянань, «в течение многих лет в Китае пытаются решить проблемы оркестра народных инструментов: реконструировать музыкальные инструменты; сформировать варианты составов для исполнения обработок традиционной

музыки и произведений композиторов» [11, С. 136]. Пути решения обозначенных проблем видятся в построении диалога на всех уровнях — интонационном, жанровом, тембровом, стилистическом.

Происходящие в современном музыкальном искусстве процессы схожи с тенденциями развития современной философии. В этой связи показательными представляются взгляды Чэн Чжунъина, утверждающего: «Использование западной философии для анализа и понимания китайской философии не означает замену второй на первую. Скорее, это попытка онтологической, интеллектуальной и лингвистической интерпретации китайской философии. Этот процесс пояснения можно назвать модернизацией китайской философии» (利用西方哲学以解析及了解中国哲学并不表示用西方哲学取代中国哲学, 而是对中国哲学作本体的、知识的、语言的诠释, 以达到中国哲学本体、观念、逻辑与知识结构、语言义理的澄清、彰显及创新。这个澄清、彰显及创新的过程, 可名之为中国哲学的现代化) [9, С. 13]. Если экстраполировать эту тенденцию на музыкальное искусство, то появляется возможность выстраивания музыкального диалога на паритетных основаниях, в опоре на родные интонации, бережно сохраненные для потомков тысячелетиями развития китайского музыкального искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гуань, Цзяньхуа. Культурный диалог, чтобы развязать «мертвый узел» между колонизацией и постколониализмом и двигаться к культурному равенству / Цзяньхуа Гуань // Китайская музыка. – 1997. – № 3. – С. 10–14.
2. Ли, Юе. Китайское музыкальное образование в XX веке и его состояние на рубеже XX-XXI веков / Ли Юе // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. — 2017. — № 40. С. 225–231.
3. Ло, Ифэн. Теория цивилизационного обмена и китайское музыковедение / Ифэн Ло // Китайская музыка. –2009. – № 2. – С. 75–76.
4. Лю, Шандун. Краткий разговор об отказе от западного музыкального мышления / Шандун Лю // Северная музыка. – 2018. – № 17. – С. 240–244.
5. Сон, Джин / Критика постколониального феномена на протяжении столетия / Джин Сон // Искусство Фуцзяни. – 2005. – № 6. – С. 7–9.
6. Старостина, Н.Б. Об опыте создания православной музыки в китайском традиционном стиле (на примере тропарного осмогласия и литургии) / Н.Б. Старостина // Вестник культурологии. 2022. — №2 (101). — С. 149–162.
7. Тихонова, Е. П. Диалог как универсальный способ развития культуры и всеобщая форма понимания личности / Е.П. Тихонова // Вестник Томского государственного университета. — 2009. — № 327. — С. 69–73.
8. Тухленков, С.Ф. Напев как организующее ядро русской традиционной и классической музыкальной культуры / С.Ф. Тухленков // Христианское чтение. — 2017. — № 1. — С. 212–237.
9. Чэн, Чжунъин. Модернизация и глобализация китайской философии / Чжунъин Чэн. – Тайвань: Тайваньское издательство Ляньцзин, 1985. — 352 с.
10. Чэнь, Чэньцзы. Эволюция музыкального искусства Китая: о развитии диалога музыки востока и запада / Чэнь Чэньцзы // Вестник музыкальной науки. — 2023. — №1. — С. 164–175.
11. Янь Цзянань. Национальные традиции в творчестве китайского композитора Сюй Чанцзюня: дис. кандидат наук: 17.00.02 - Музыкальное искусство. Москва: МГК им. П.И. Чайковского. — 203 с.

12. Chen', Chen'tszy. Evolyutsiya muzykal'nogo iskusstva Kitaya: o razvitii dialoga muzyki vostoka i zapada / Chen' Chen'tszy // Vestnik muzykal'noi nauki. — 2023. — №1. — S. 164–175.
13. Chen, Chzhun"in. Modernizatsiya i globalizatsiya kitaiskoi filosofii / Chzhun"in Chen. – Taivan': Taivan'skoe izdatel'stvo Lyan'tszin, 1985. — 352 s.

REFERENCES

1. Guan', Czjan'hua. Kul'turnyj dialog, chtoby razvjazat' «mertvyj uzel» mezhdu kolonizaciej i postkolonializmom i dvigat'sja k kul'turnomu ravenstvu / Czjan'hua Guan' // Kitajskaja muzyka. – 1997. – № 3. – Pp. 10–14.
2. Li, Jue. Kitajskoe muzykal'noe obrazovanie v HH veke i ego sostojanie na rubezhe HH-HHI vekov / Li Jue // Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. — 2017. — № 40. Pp. 225–231.
3. Lo, Ifjen. Teorija civilizacionnogo obmena i kitajskoe muzykovedenie / Ifjen Lo // Kitajskaja muzyka. –2009. – № 2. – Pp. 75–76.
4. Lju, Shandun. Kratkij razgovor ob otkaze ot zapadnogo muzykal'nogo myshlenija / Shandun Lju // Severnaja muzyka. – 2018. – № 17. – Pp. 240–244.
5. Son, Dzhin / Kritika postkolonial'nogo fenomena na protjazhenii stoletija / Dzhin Son // Iskusstvo Fuczjani. – 2005. – № 6. – Pp. 7–9.
6. Starostina, N.B. Ob opyte sozdanija pravoslavnoj muzyki v kitajskom tradicionnom stile (na primere troparnogo osmoglasija i liturgii) / N.B. Starostina // Vestnik kul'turologii. 2022. — №2 (101). — Pp. 149–162.
7. Tihonova, E. P. Dialog kak universal'nyj sposob razvitija kul'tury i vseobshhaja forma ponimanija lichnosti / E.P. Tihonova // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. — 2009. — № 327. — Pp. 69–73.
8. Tuhlenkov, S.F. Napev kak organizujushhee jadro russkoj tradicionnoj i klassicheskoj muzykal'noj kul'tury / S.F. Tuhlenkov // Hristianskoe chtenie. — 2017. — № 1. — Pp. 212–237.
9. Chjen, Chzhun#in. Modernizacija i globalizacija kitajskoj filosofii / Chzhun#in Chjen. – Tajvan': Tajvan'skoe izdatel'stvo Ljan'czin, 1985. — 352 p.
10. Chjen', Chjen'czy. Jevoljucija muzykal'nogo iskusstva Kitaja: o razvitii dialoga muzyki vostoka i zapada / Chjen' Chjen'czy // Vestnik muzykal'noj nauki. — 2023. — №1. — Pp. 164–175.
11. Jan' Czjanan'. Nacional'nye tradicii v tvorchestve kitajskogo kompozitora Sjuj Chanczjunja: dis. kandidat nauk: 17.00.02 - Muzykal'noe iskusstvo. Moskva: MGK im. P.I. Chajkovskogo. — 203 p.
12. Chen', Chen'tszy. Evolyutsiya muzykal'nogo iskusstva Kitaya: o razvitii dialoga muzyki vostoka i zapada / Chen' Chen'tszy // Vestnik muzykal'noi nauki. — 2023. — №1. — Pp. 164–175.
13. Chen, Chzhun"in. Modernizatsiya i globalizatsiya kitaiskoi filosofii / Chzhun"in Chen. – Taivan': Taivan'skoe izdatel'stvo Lyan'tszin, 1985. — 352 p.

Шиловская Наталья Станиславовна
кандидат философских наук, доцент
ФГБОУ ВО «Нижегородский государственный педагогический университет им. К. Минина»
e-mail: shilovskaya-nata@mail.ru
Кислова Оксана Николаевна
кандидат искусствоведения, доцент
ФГБОУ ВО «Нижегородский государственный педагогический университет им. К. Минина»
e-mail: o.kislova@inbox.ru
Казанцева Галина Алексеевна
кандидат педагогических наук, доцент
ФГБОУ ВО «Нижегородский государственный педагогический университет им. К. Минина»
e-mail: kazantsga@yandex.ru
Евдокимова Ольга Александровна
преподаватель
МБУ ДО «Детская школа искусств №2»
e-mail: evdokimovaolev@yandex.ru

Shilovskaya Natalia S.
Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor
Nizhny Novgorod State Pedagogical University named after K. Minin
Nizhny Novgorod State Technical University named after R.E. Alekseev
Kislova Oksana N.
Candidate of Art History, Associate Professor
Nizhny Novgorod State Pedagogical University named after K. Minin
Kazantseva Galina A.
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor
Nizhny Novgorod State Pedagogical University named after K. Minin
Evdokimova Olga A.
Teacher
Children's Art School No. 2

КОЛЛИЗИИ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА В ОТЕЧЕСТВЕННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ: ОТ СОЦИАЛЬНОГО К ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОМУ

Аннотация. Статья посвящена неоднозначности соцреализма как основного метода советского искусства. Данная идея эксплицируется на примере отечественного кинематографа середины 50-70-х годов XX века. Прежде всего, прослеживается изначальная мировоззренческая связь соцреализма и романтизма. Далее показывается поворот от социоцентричности, свойственной ортодоксальному соцреализму, в сторону человека и экзистенциальности. Это происходит в кинематографе эпохи «оттепели», когда на смену исключительному романтическому герою, который видит перед собой

определенные идеалы, приходит герой рефлексирующий и даже скучающий. Более того, затрагивается близость соцреализма авангардизму и даже постмодернизму.

Ключевые слова: соцреализм, романтизм, экзистенция, социальное, скука.

COLLIDATIONS OF SOCIALIST REALISM IN RUSSIAN CINEMA: FROM SOCIAL TO EXISTENTIAL

Abstract. The article is devoted to the ambiguity of socialist realism as the main method of Soviet art. This idea is explicated using the example of Russian cinema of the mid-50s-70s of the twentieth century. First of all, the original ideological connection between socialist realism and romanticism is traced. Then the turn from the sociocentricity inherent in orthodox socialist realism towards man and existentialism is shown. This happens in the cinema of the "thaw" era, when the exclusive romantic hero, who sees certain ideals before him, is replaced by a reflective and even bored hero. Moreover, the proximity of socialist realism to avant-garde and even postmodernism is touched upon.

Keywords: socialist realism, romanticism, existence, social, boredom.

Введение в проблему

Судьба социалистического реализма – это судьба невероятного взлета и непредсказуемого падения. На целых полвека он оказался доминирующей доктриной советского искусства, своеобразным отечественным каноном, по которому снимались фильмы, писались романы и повести и даже живописные полотна. Более того, он поддерживался институтами власти как художественный метод, соответствующий задачам строительства нового общества и формирования нового человека. А позднее оказался тем явлением культуры XX века, который мы постарались «сжечь» «во имя нашего Завтра».

Вспомним, что главный лозунг соцреализма, отличающий его от всех других реализмов, – «настоящее должно быть показано с позиций будущего». Отсюда человек в соцреализме всегда преобразует действительность в сторону коммунистического «далёко», он состоит в постоянной борьбе с «буржуазным нравом, в противовес буржуазной предпринимательской, торгашеской печати, в противовес буржуазному литературному карьеризму и индивидуализму, «барскому анархизму» и погоне за наживой» [1, С.99-105]. В результате борьбы преобразуется сам человек, он освобождается от пороков капитализма – эгоизма, индивидуализма, мифологическо-житейского мировоззрения, приобретая свойства гуманистической личности, несмотря даже на то обстоятельство, что страна уже стала социалистической и, казалось, что исчезли гносеологические корни зла, породившие человеческие пороки. Однако идея преобразования человека и общества обволакивается всевозможными бюрократическими выворотами, как, например – роль партии в том или ином произведении.

Краткий обзор исследований

Безусловно, тема соцреализма как ведущего метода советского искусства широко обсуждалась в доперестроечное время. Однако в большей степени ортодоксально-канонически. Само соцреалистическое искусство намного сложнее и глубже, чем те принципы-клише, которые пропагандировались идеологами соцреализма. Эта сложность соцреализма и ее выражение в отечественном кино отмечалась таким киноведами, как К. Разлогов, С. Фрейлих, Е. Марголит и др. Например, культуролог Кирилл Разлогов [2] говорит об общем между социалистическим реализмом и классическим романом XIX века, с одной, стороны, а с другой, неожиданно заявляет о близости советского кинематографа и Голливуда. Соцреализм как разновидность кича рассматривается Х

Арендт и С. Зонтаг. Основанием сближения здесь являются эклектичность, ориентация на безвкусицу и обилие заимствований [3, С. 463]

Также отмечаются соцреалистические корни постмодернизма, что фиксирует неожиданное родство этих двух направлений искусства. Кроме того, отмечается, что большая часть произведений, которая якобы относится к социалистическому реализму по сути не является реализмом вообще, а скорее, либо романтизмом, либо советским вариантом классицизма. Однако данная тема детально не анализировалась, особенно применительно к отечественному кинематографу, что обуславливает актуальность настоящей статьи.

Цель исследования – выявить сложность, многослойность соцреализма как метода советского искусства и показать это на примере отечественного кино. Можно выделить следующие задачи:

1. Выявить и проиллюстрировать примерами из кинематографа оттепели романтическую составляющую соцреализма.
2. Зафиксировать социоцентричность соцреализма.
3. Показать экзистенциальный пласт соцреализма.
4. Проанализировать способы визуализации экзистенции.

Методы

В качестве методов исследования были выбраны методы аналитического анализа, обобщения и сравнения, а также диалектический метод.

Результаты и их обсуждение

До конца статус соцреализма в условиях развитого социализма теоретически так и не был обоснован, о чем и говорит советский философ Михаил Лифшиц: «Что касается «реализма» то здесь дело обстоит сложнее. Вокруг него выросло много толкований» [4, С.291]. О сложности и неоднозначности соцреализма говорит Кирилл Разлогов: «Не случайно после окончательного крушения соцреализма в середине 1980-х гг… данное направление стало рассматриваться чуть ли не как авангардистское, как предтеча постмодернизма» [4, С. 89].

Однако соцреализм родился не на пустом месте. Например, в соцреалистической идее борьбы человека со стихиями природы, неприятия существующих социальных порядков есть черты романтизма с его двоемирием, критикой мира обыденной материальности, уходом в мечту, стремлением к идеалу. Эта романтическая идея в соцреалистическом исполнении звучит так: социалистический человек борется с демоническими силами капитализма, позднее еще и с пошлостью и бюрократией. Иными словами, в соцреализме советского кино, и не только кино, но и всего искусства, явно проглядывали романтические черты.

Апогей социалистической версии романтизма – кинематограф «оттепели». Достаточно посмотреть такие фильмы, как «Коммунист», «Добровольцы», «Два капитана». Очевидно романтичен, например, главный герой «Коммуниста» Василий Губанов в исполнении Евгения Урбанского. С одной стороны, он по-соцреалистически простой человек: работает на стройке электростанции в Шатуре, идет на партийное собрание, должен стать весовщиком на складе, едет в Москву за гвоздями, которые так нужны для строительства. С другой стороны, в нем есть романтическая исключительность: Губанов по-богатырски, голыми руками, валит дерево, искренне верит в идеалы коммунизма, а в Москве, чтобы найти такие важные гвозди, доходит до самого Ленина. Несмотря на то, что все против него, он не сдается. Это Дон Кихот, воюющий с реальным злом. Для окружающих – он человек абсурда, ему не на кого и не на что рассчитывать, кроме самого себя. «Рыцарь веры» всегда молчит, – утверждает С. Кьеркегор [5, С.174]. Герой Урбанского также немногословен. Датский мыслитель

утверждает, что «рыцарь» всегда выходит победителем. В фильме герой, напротив, погибает, что вполне в духе романтизма, в котором реальность всегда разбивает мечту вдребезги.

С «оттепели» начинаются коллизии соцреализма. Соцреализм, долгие годы скованный вульгарным социологизмом, с одной стороны, и, с другой, имманентно пропитанный романтическим духом, в 60-е годы дышит надеждой коммунистического «близко» и фактурно вырисовывает зарождающегося нового человека, реалиста и романтика в одном лице. Оставаясь все-таки социоцентричным, соцреализм разворачивается к человеку, к новому человеку и человеку вообще, но уже не к социальному бытию. Чтобы это сделать, советской культуре было необходимо открыть дверь в экзистенциальную философию. В это время философ Э.В. Ильенков пишет письмо в ЦК партии, в котором фиксирует: «В гуманитарных науках чаше всего встречаются другие, антропологически-экзистенциалистские построения. Отчасти их можно понять как известную реакцию на кибернетически-математическую агрессию, как попытки отстоять «несводимость» человека и всех связанных с ним понятий к естественнонаучному, математическому «описанию»» [6, с. 379]. Так постепенно бюрократическая составляющая соцреализма зашла в тупик, сжалась, стала вытесняться из искусства, а романтические компоненты соцреализма соединились с экзистенциальными.

Ранее в советском кинематографе, безусловно, присутствовали элементы экзистенциального подхода к созданию фильма. Например, можно вспомнить образ Ивана Грозного у С. Эйзенштейна. Знаменитый профиль царя, зафиксированный камерой, выражает как экзистенциальную тревогу, так и волю победителя. Он заслонят собой народ, идущий змеевидной колонной, напоминающей знак вопроса. Последний (народ) покорно просит царя вернуться на трон. Судьба человека и народа сплетаются воедино в целостной картине экзистенциального безмолвия.

В кинематографе «оттепели» экзистенциал опирался в большей степени на радость познания бытия, что фиксировал, например, экзистенциальный ракурс камеры. Операторская работа, звуковой ряд, монтаж обрели смысловую значимость, превратились в смысловой стержень экзистенциально-соцреалистической картины, зафиксировав тем самым внимание на человеке, его внутреннем состоянии и мироощущении. В камеру кинооператоров «оттепели» попадали элементы меняющегося (развивающего) становящегося бытия: башенные строительные краны, воздвигающие дома и заводы, колонны машин с производственным грузом или урожаем, а также деревья, небо, дождь, потоки воды, на фоне которых и происходили все коллизии обновленного человеческого бытия и развертывалась экзистенциальность (М. Хуциев «Застава Ильича», «Весна на заречной улице», А. Зархи «Высота», Ю. Райзман «А если это любовь», М. Калатозов «Летят журавли» и др.). При чем здесь реализуется знаменитый «эффект Кулешова»: новый смысл рождается не сопоставлением двух кадров друг с другом, а соединением кадра и звука [7, 8].

Визуальными операторскими экспериментами известен Сергей Урусевский, оператор фильма «Летят журавли» Михаила Калатозова. Он одним из первых стал использовать съемки камерой без штатива. К примеру, он дал камеру актрисе Татьяне Самойловой. В результате мы видим улицу и людей глазами героини, которая бежит по улице с мыслями о самоубийстве. Или другой пример. Стремительный пробег Бориса по лестнице снимался в специально созданном макете трёхэтажного лестничного колодца. В его пролёте поместили металлический столб, к которому прикрепили операторскую люльку. Когда Алексей Баталов, исполнитель роли Бориса, бежал вверх по лестнице, помощники поднимали люльку вместе с оператором. Здесь визуальное передает

экзистенциальное. Или экзистенция визуализируется, в результате чего возникает экзистенциальное переживание у зрителя.

Экзистенциальное в кинематографе оттепели передается не только посредством камеры, но и словесно проговаривается. Появляется экзистенциально мыслящий (рефлексирующий) герой. Например, в «Заставе Ильича» Марлена Хуциева герой мучается вопросами: как мне жить, что мне делать. Более того, в конце фильма знаменательна сцена, вызвавшая раздражение Хрущева: погибший на фронте отец спрашивает сына, как жить. Согласно официально линии партии, невозможна такая постановка вопроса. Надо жить так, как завещали отцы и деды. Однако выяснялось, что никто не может дать ответ на вопрос, как им нужно жить дальше [9]. Герой, который озабочен подобными экзистенциальными вопросами, будет появляться долгие годы в кино.

В советском кинематографе 70-80-х гг. возникает экзистенциальная тревога. Поиск ответа на вопрос «как жить?» оборачивается психологическим кризисом и личной драмой. Ярким примером является фильм Романа Балаяна «Полеты во сне и наяву». Здесь мы видим героя, прообраз которого есть еще в русской классической литературе. Только это не «осемнадцатилетний» юноша, а постаревший Евгений Онегин, неудовлетворенной социальной действительностью, но еще полный любви к жизни и желающий от нее ответной любви. Но ее нет. Инженер Сергей Макаров, которого великолепно сыграл Олег Янковский, жизнерадостный добрый человек и его взгляд на жизнь поистине советский – все люди братья и «хороша страна Болгария, а Россия лучше всех». Но действительность оказалась иной. Работа героя не захватывает, любовные отношения ассиметричны и непрочны, страна потихоньку разворовывается (сцена воровства на железной дороге и безуспешная попытка героя устыдить воришек) и никаких перспектив, плюс 40 лет и кризис среднего возраста, совпавший с кризисом развитого социализма в СССР, замечать которого пока никто еще не хотел. Реальность превратилась в сон. Гениальная электронная музыка Вадима Храпчева помогает нам убедиться в этом. Заканчивается фильм попыткой героя вернуться в детство, где детские сны были светлыми, а реальность ярче. Фильм явно кричит словами В. Высоцкого «Все не так ребята». Скука пронзила жизнь героя, скукой веет от всего происходящего. Напомним, что скука, по М. Хайдеггеру, есть экзистенциал: это «момент, когда человек замечает, как проходит время, замечает именно потому, что время не желает «проходить», ибо человек не может его ни «скоротать», ни «убить», ни, как говориться, «провести с пользой» [10, С.154]. В этом фильме Сергей никак не может вернуться к матери – символу малой родины и счастливого наивного детства. Но с другой стороны, приезд на малую родину, в отчий дом — это и возможность начать жизнь заново. Сама скука, по Хайдеггеру, и с ним можно согласиться, раскрывает мир в его целостности, и человеку стоит сделать усилие к ее принятию, что приводит к «раскрытию» бытия [11, С.50]. Недаром в финале фильма мы видим героя Янковского в позе эмбриона: возможно новое рождение.

Выводы

Соцреализм – сложный и специфический период в советском искусстве. Нужно понимать, что это вовсе не диктат государства или идеологическая ложь. Это очевидное передергивание. Соцреализм сложен и многофактурен. В нем имманентно присутствует романтизм. Несмотря на что романтизм, вроде бы, дело давно ушедшей культурной эпохи, его двоемирие, исключительные герои, завышенная планка идеала очевидны, но облечены в оболочку советского социума и ярко выраженной социоцентричности. Также, по сути, соцреализму не чужды мировоззренческие системы, которые параллельно и, более того, после него существовали в западной культуре (модернизм, авангард, экзистенциализм, постмодернизм). Советский кинематограф, как мы увидели, демонстрирует нам

социальную экзистенциальность, языком кино и операторским мастерством показывая, что социальное и экзистенция нерасторжимы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ленин, В.И. Пролетариат и крестьянство / Полное собрание сочинений. Т. 12. - М.: Издательство политической литературы, 1968. 575 с.
2. Разлогов, К.Э. Мировое кино. История искусства экрана. - М.: Эксмо, 2001. 688с.
3. Бранский В.П. Искусство и философия. Калининград, 1999. 576 с.
4. Лифшиц, М. Партийность и реализм. Собр. Соч.: в 3 т. Т3.: Изобразительное искусство, 1988. 500 с.
5. Кьеркегор, С. Страх и трепет. Диалектическая лирика Иоханесса де Силецио. - М.: «Республика», 1993. С. 3-112.
6. Ильенков, Э.В. О положении с философией (Письмо в ЦК партии) / Эвальд Васильевич Ильенков. Под ред. В.И. Толстых. М.: Российская политическая энциклопедия, 2009. 431 с.
7. Фрейлих, С.И. Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского. - М.: Академический Проект, 2009. 512 с.
8. Куренной, В.И. Философия фильма: упражнения в анализе. - М.: Новое литературное обозрение, 2009. 232 с.
9. Рошаль, М.Н. Оттепель. Новый этап в отечественном кино. Творчество Марлена Хуциева. - М.: ВГИК, 2015. 67 с.
10. Хайдеггер, М. Время и бытие: Статьи и выступления / М. Хайдеггер. - М.: Республика, 1993, 447 с.
11. Хайдеггер, М. Разговор на проселочной дороге / М. Хайдеггер. – М.: Высшая школа, 1991, 192 с.
12. Кочеров, С. Н. В чем различие между философскими идеями и понятиями? / С. Н. Кочеров // Вестник Мининского университета. – 2021. – Т. 9, № 4(37). – DOI 10.26795/2307-1281-2021-9-4-15. – EDN LILZCF.

REFERENCES

1. Lenin V.I. Proletariat i krest'yanstvo Polnoe sobranie sochinenii.(Proletariat and peasantry) T. 12. M.: Izdatel'stvo politicheskoi literatury, 1968. 575 p.
2. Razlogov K.E. Mirovoe kino. Istoriya iskusstva ekrana. (World Cinema. History of Screen Art)M.: Eksmo, 2001. 688 p.
3. Branskii V.P. Iskusstvo i filosofiya. (Art and Philosophy)Kaliningrad, 1999. 576 p.
4. Lifshits M. Partiinost' i realizm. Sobr. Soch.: (Partisanship and realism) v 3 t.T3.: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1988. 500 p.
5. K'erkegor S. Strakh i trepet. Dialekticheskaya lirika Iokhanessa de Siletsio.(Fear and Trembling. Dialectical Lyrics of Johannes de Silesio.) M.: «Respublika», 1993. Pp. 3-112.
6. Il'enkov E.V. Rossiiskaya politicheskaya entsiklopediya, 2009. 431 p.
7. Freilikh S.I. Teoriya kino: Ot Eizenshteina do Tarkovskogo.(Cinema Theory: From Eisenstein to Tarkovsky) M.: Akademicheskii Proekt, 2009. 512 p.
8. Kurennoi V.I. Novoe literaturnoe obozrenie, 2009. 232 p.
9. Roshal' M.N. Ottepel'. Novyi etap v otechestvennom kino. Tvorchestvo Marlena Khutsieva.(A New Stage in Russian Cinema. The Works of Marlen Khutsiev) M.: VGIK, 2015. 67 p.

10. Khaidegger M. Vremya i bytie: Stat'i i vystupleniya (Time and Being: Articles and Speeches) M. Khaidegger. M.: Respublika, 1993, 447 p.
11. Khaidegger, M. Razgovor na proselochnoi doroge (Conversation on a Country Road) M. Khaidegger. – M.: Vysshaya shkola, 1991, 192 p.
12. Kocherov, S. N. Vestnik Mininskogo universiteta. – 2021. – T. 9, № 4(37). – DOI 10.26795/2307-1281-2021-9-4-15. – EDN LILZCF.

Ян Вэньлу
аспирант кафедры искусствоведения
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»
e-mail: 243435227@qq.com

Yang Wenlu
postgraduate student of the Department of Art History
St. Petersburg State Institute of Culture

ФИЛОСОФСКИЕ И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ЭЛЕМЕНТЫ ДАОСИЗМА В СОВРЕМЕННЫХ ИНСТАЛЛЯЦИЯХ

Аннотация. В статье исследуется влияние даосизма на развитие современного искусства инсталляции. Цель работы – выявление современных художественных приемов отражения реальности, личностных переживаний в изобразительном искусстве с помощью традиционных для даосизма процессов импровизации и экспрессии, пространственности и темпоральности. Это дает возможность продемонстрировать определенные даосские бинарные оппозиции, такие как непрерывность и изменение, дополненные сочетанием западной и восточной эстетической традиции. Проводимый в работе анализ основан на теории Ж. Делёза и Ф. Гваттари, подразумевающей взаимопроникновение культур, а не их иерархическое построение. В статье описываются разнообразные аспекты визуальной репрезентации даосизма в творчестве художников КНР, приводятся доказательства, что даосская философия является источником множества инноваций в практике современного искусства инсталляции не только в Китае, но и за его пределами.

Ключевые слова: китайская философия, даосизм, художественная композиция, инсталляция

PHILOSOPHICAL AND AESTHETIC ELEMENTS OF TAOISM IN MODERN INSTALLATIONS

Annotation. The article examines the influence of Taoism on the development of modern installation art. The purpose of the work is to identify modern artistic techniques for reflecting reality and personal experiences in visual art using the traditional processes of improvisation and expression, spatiality, and temporality for Taoism. This makes it possible to demonstrate certain Taoist binary oppositions, such as continuity and change, complemented by a combination of Western and Eastern aesthetic traditions. The analysis carried out in this work is based on the theory of J. Delouse and F. Guattari, implying the interpenetration of cultures rather than their hierarchical structure. The article describes various aspects of the visual representation of Taoism in the works of Chinese artists and provides evidence that Taoist philosophy is a source of many innovations in the practice of modern installation art not only in China, but also abroad.

Ключевые слова: Chinese philosophy, Taoism, artistic composition, installation.

Введение. По мнению основоположника даосизма древнекитайского философа Лао-цзы истинное значение искусства нельзя определить прямым визуальным и звуковым восприятием ввиду того, что оно концентрируется не на физическом уровне, а обнаруживается в подтексте, лежащем за пределами языка и образа искусства [1]. При этом китайскую эстетику как таковую можно условно разделить на классическую и современную, приняв во внимание тот факт, что первая форма полностью отличается от

западной, в то время как вторая, как правило, выступает интерпретацией западной эстетики в восточном контексте [2].

Обзор литературы. Основные фундаментальные принципы китайской эстетики сформировались еще до основания первой китайской империи – Цинь, то есть до 221 года до н. э., когда эпоха Воюющих Царств завершилась созданием мощной державы, управлявшейся полулегендарным Цинь Шихуанди [3, с. 36–41]. Именно тогда зародились две фундаментальные традиции китайской философии: конфуцианство и даосизм [4], определившие не только последующее развитие локального государственного устройства, но и социокультурные процессы, наблюдаемые в том числе и в современном Китае [5].

Укрепившееся несколько раньше конфуцианство брало за отправную точку самого человека. Оно отождествляло индивидов и социальные нормы, опирающиеся на идеи обрядности политических институтов и человечности сознания, как высшую ценность. Человеколюбие имело психологическое измерение, и выражалось, в том числе, в любви между кровными родственниками. Последнее определяло основные этические нормы семейного благочестия (孝) и братства (悌), которые в свою очередь расширяли масштабы кровной привязанности до любви ко всему человечеству, а верности (忠) до праведности (义) [6].

В отличие от конфуцианства, с самого начала, озабоченного этическими отношениями между людьми, гарантирующими определенный порядок в обществе, основным понятием даосизма всегда был космос «спонтанного рождения, роста и умирания повторяющихся поколений мёртво-живых (вечных) существ» [7: 44]. Иными словами, даосы занимались всем, что существует или не существует в зависимости от дао (пути). В ограниченной степени, учитывая неизбежную сложность использования западных философских терминов в этом контексте, даосизм был своего рода онтологией, которая отражала вопрос о том, «что есть» и «чего нет». Таким образом, ключевым вопросом в даосизме является дао (путь), который породил два способа мышления. Во-первых, дао – это единство бытия (有,) и небытия (无). Во-вторых, дао – это, по сути, естественность(自然) [8].

Примечательно, что в китайской философии небытие представляет собой и краеугольный камень для понимания существования вещей, и источник уникальной мудрости и эстетики. Даосский космос происходит от слова «нет» и означает неосязаемую и хаотичную интеграцию, форму бесконечности. Таким образом, красота в даосизме – это единство бытия и небытия. Она создается из того, что мы видим (秀), и того, что остается скрытым (隐) и может быть как реальной (实), так и воображаемой (虚) [9]. Следовательно, если конфуцианство фокусируется на обществе, этике, человечности, обрядах и музыке, даосизм делает акцент на идеях индивидуальности, происхождении вещей, пути, естественности, бездействии и красоте как высшей истине.

Что касается даосского искусства, то, как классовое понятие, оно объединяет множество различных типов, наиболее известными из которых являются воспроизводимое, экспрессивное и символическое даосское искусство. Воспроизводимое даосское искусство является прямым и максимально точным отображением деятельности даоса. Экспрессивное, напротив, видит в ней объект художественного творчества и отражение духовной траектории автора. Наконец, символическое даосское искусство являет собой результат метафизического осмысления идей, без которого невозможно в полной мере постичь даосскую идеологическую систему, обладающую большой долей абстракции и аморфности, и причудливо проявляющейся в инсталляциях современных китайских художников [10].

Как известно, первоначальное значение термина инсталляция включало размещение и монтаж некоего объекта и отражало его композиционную взаимосвязь с

окружающим миром. В качестве формы современного искусства, инсталляции являют собой яркий пример реализации уникальной художественной концепции путем размывания понимания и восприятия зачастую обычных предметов. Сталкиваясь со знакомыми объектами в особой среде, люди должны отказаться от своего первоначального опыта понимания и прийти к пониманию множественности значений материи, ощутить взаимосвязь между вещами и явлениями, вещами и пространством, вещами и окружающей средой, вещами и временем, а также множественностью отношений между вещами и людьми, чтобы достичь высокой степени духовной сублимации.

Бесконечная креативность создания инсталляций соответствует самым существенным характеристикам искусства, так что творческий дух художника в таких работах может быть выражен особенно отчетливо. Инсталляции могут представлять собой комбинацию совершенно не связанных с рациональной точки зрения предметов, демонстрировать сложные отношения между вещами и людьми, предметами, людьми и событиями, указывать на определенные социополитические процессы и т. д. При этом, независимо от того, какие именно отношения воссоздаются в инсталляции, особую важность для художника представляет их гармоничное сочетание, столь важное для философско-эстетических постулатов даосизма.

Материалы и методы. В инсталляциях, созданных в КНР за последние годы, использовались предметы одежды и домашняя утварь, порох, строительный мусор, транспортные средства, растения, насекомые и даже человеческие волосы. Разнообразие и доступность материалов делает неразрывной связь между инсталляциями и современным обществом и позволяет наглядно представить социальную и историческую значимость этой формы современного искусства. Авангардная природа инсталляционного искусства проявляется главным образом в его концептуальной трансцендентности, глубокой озабоченности смыслом жизни и изучением социального устройства.

Уникальность средств создания инсталляций дает их художественному выражению преимущество, несравнимое с другими видами искусства. Творческим средством инсталляционного искусства может быть использование любых готовых изделий, а также любых натуральных и синтетических веществ. Искусство инсталляции может быть как живым, так и неодушевленным. Это может быть осязаемая вещь, невидимое солнце, воздух или даже воображаемая душа.

Одним из первых китайских художников, представивших миру китайское искусство инсталляции, был Цай Гоцян. Его уникальный художественный язык, в котором искусство превращается в безрассудное действие, позволил ему войти в круг наиболее выдающихся современных авторов. Использование пороха в его творчестве несет в себе глубокий смысл. Этот материал, состоящий из минералов, формирование которых заняло сотни тысяч лет, имеет особое значение для китайского культурного кода и даже признается традиционной китайской медициной средством, правильное использование которого, может помочь человеку обрести бессмертие.

Все перечисленные выше особенности нашли отражение в работе под названием «Неподходящий момент: Первый этап» (2004 г.), при создании которой были использованы девять автомобилей Ford Taurus, расположенных в определенной последовательности. Первый и последний автомобили стояли на земле, символизируя начало и конец, в то время как остальные парили, подвешенные на тросах к потолку. Инсталляцию дополняли яркие лучи с огоньками желтого, розового, темно-синего и фиолетового цветов, что придавало работе красочный калейдоскопический эффект.

Отношения художника и власти – еще одна тема, волнующая Цай Гоцяна, и по этой причине неоднократно проявлявшаяся в его творчестве. Примером работ, в которых

демонстрируется столкновение навязываемых извне норм поведения и агрессивных сил природы, является «Лоб в лоб» – инсталляция, состоящая из 99 фигур волков, изображенных в натуральную величину в подчеркнуто реалистичной манере и запечатленных в движении, когда они стаей врезаются в стеклянную стену. Отчаянный и бессмысленный бег животных представляет собой непрерывный цикл, в котором они мчатся за призрачной добычей, натыкаются на катастрофическое препятствие, возвращаются на исходную точку, собираются с силами и повторяют те же самые действия заново, неспособные изменить естественный ход вещей, определенный самой структурой даосского космоса.

Волк – распространенный универсальный мифологический символ, широко представленный в культуре и искусстве многих народов и отличающийся амбивалентностью содержания [11: 216]. С одной стороны, он сильный и храбрый зверь, подобно людям с бесстрашием защищающий своих соплеменников и свою территорию. С другой – опасный охотник, внушающий страх тем, кому не посчастливится повстречаться с ним в лесной чаще. В инсталляции Цай Гоцяна волки символизируют заложенную в природу человека натуру хищника, чья уверенность в собственной правоте возрастает в случае принадлежности стае – обществу в целом или же отдельной его части. Кроме этого, волки в этой работе также могут олицетворять людей, которые ослепленные коллективной истерией слепо идут навстречу самоуничтожению. В этом контексте произведение приобретает социальный, культурный и даже философский смысл, воспринимаемый как критика общества и разоблачение его угрожающего поведения.

Этот же символ используется в работе другого китайского художника Лю Руована, который основываясь на древней и трагической истории «Волки приближаются» (狼来了) создал инсталляцию, состоящую из 110 бронзовых фигур волков и одной фигуры воина, отбивающегося от их атаки. Агрессивная сущность животных выражена вполне однозначно: острые зубы хищников обнажены, тела выгнуты, глаза налиты кровью. Единственное, что удерживает их от попытки вцепиться в горло жертвы – длинный меч, крепко сжимаемый окруженным волками воином. Переданная в произведении атмосфера накалена до предела и искрит. Эта работа проводит параллели с художественным сообществом Китая, демонстрируя взаимосвязь между художниками и гражданами страны. Волки бросаются на воина точно так же, как не слишком образованные люди бросаются на творческих людей по причине собственного невежества. Результат противостояния в таком случае заранее предрешен, поскольку жизненных сил художника может не хватить для борьбы с угрозами точно так же, как смелости и ловкости одинокого воина для схватки с огромной стаей волков. Художники по сравнению с широкой общественностью безнадежно малочисленны, и в этом смысле инсталляция Лю Руована превращается в своеобразный манифест, призывающий творить искусство вопреки противодействию внешних сил.

Интересной особенностью этой работы является возможность ее трансформации с учетом изменяющегося художественного замысла, согласно которому волки становились добычей, а человечество – жестоким хищником. Угрожающая стая волков, перемещенная на площадь крупного европейского города без своей жертвы и развернутая на 180 градусов выглядела обреченной перед лицом абсолютно безоружных прохожих, превращая рассматриваемую работу в аллегорию реакции природы на разрушительное и хищническое поведение человека по отношению к окружающей среде и заставляя людей задуматься о реальных рисках необратимого уничтожения нынешнего мира, который не без стараний доминирующего вида стремится к самоуничтожению.

Родившийся в Чунцине Сюй Бин, активно работающий в КНР, и за ее пределами, может быть отнесен к художникам, в творчестве которых также присутствует заметное

влияние философских и эстетических элементов даосизма. Среди множества его инсталляций особенно известной является так называемый проект «Феникс», первоначально заказанный на родине, однако реализованный в США. Приступая к работе, разместить которую планировалось в одном из многочисленных небоскребов, символизирующих возрождение нового Китая, восставшему из пепла Культурной революции подобно чудо-птице Фэнхуан (феникс), считавшейся в даосизме воплощением женского начала космоса – инь, чье появление служило «знаком наступления великого мира в Поднебесной», Сюй Бин был полон воодушевления [12: 289]. Однако по мере реализации проекта его отношение к китайскому экономическому чуду и смежным с ним явлениям заметно изменилось. Художник был потрясен несоответствием богатства внутренней отделки причудливых офисных зданий и условий работы трудовых мигрантов, многие из которых проживали прямо на стройке.

Красота и величие волшебной птицы с его точки зрения абсолютно не соответствовали тому, каким образом понимается возрождение нации в реальном мире. Вследствие этого материалом для мифических птиц были выбраны строительные отходы и инструменты, которые Сюй Бин находил на свалках, разрастающихся в современном Китае, ориентированном на сохранение темпов роста ВВП и мало задумывающемся о духовно-нравственных ценностях. При создании инсталляции художник использовал лопаты, каски, бамбуковые строительные леса, стальную арматуру и железный лом, огнетушители, отбойные молотки, трубы, диски от шин, пилы, отвертки, плоскогубцы, пластиковые трубки-гармошки и другие предметы, которые были тщательно подобраны для придания формы телу, перьям и когтям магических существ, вынужденных измениться вместе с новым технологичным Китаем. Промышленная конструкция придает птицам решительный и грозный вид, когда они поднимаются в воздух. Однако с наступлением темноты их мифические качества проявляются, когда от светодиодных фонариков, расположенных по всему телу, распространяется мягкое сияние. Эта работа напрямую связана с основным социальным запросом современного Китая, ориентированным на развитие городов и стимулирование потребления.

Огромные двенадцатитонные скульптуры, собранные из отходов, возникающих в процессе стремления человека к более комфортной жизни, предлагают гражданам КНР выйти за рамки традиционной китайской иконографии, с тем, чтобы найти дополнительные смысловые уровни, такие как противопоставление материального благополучия и мира природы. Таким образом, Сюй Бин использует знакомые большинству китайцев философско-эстетические символы, чтобы обнажить социальные и экологические проблемы, стоящие перед страной, включающие слишком быструю индустриализацию сельской местности, все большее размывание культурных и морально-этических ориентиров и отсутствие уважения к труду обычных людей.

Довольно известным даосским символом, не так часто встречающимся в инсталляциях китайских художников, является карп, считающийся воплощением стойкости и выносливости. С древних времен китайцы наделяют карпа разнообразными культурными коннотациями, так или иначе связанными с пожеланиями достатка и удачи. К слову, в даосизме верхом на волшебном карпе путешествовал святой врачеватель Синь Гао, владевший секретом бессмертия. В то же время настоящий китайский карп, живущий в местных водоемах – это рыба-парадокс. Он питается микроорганизмами и фитопланктоном, чрезвычайно живуч и может использоваться для очистки воды. В то же время он слишком быстро адаптируется к новым условиям жизни и обладает поразительной плодовитостью, чем представляет угрозу для окружающей среды.

В работе Шэнь Шаоминя «Китайский карп» символ китайской сопротивляемости и готовности к любым свершениям становится аллегорией бесконечной борьбы за

выживание. В этом проекте художник объединил электронику и силикагель, чтобы создать 2000 механических карпов, которые еле дышат и отчаянно бьют хвостами на обширной равнине, покрытой белой солью, то есть совершенно непригодной для жизни. Некоторые из них запутались в гигантской зеленой сети. Рядом с сетью лежат груды консервов из карпа. Получается, что китайский карп, так же, как и китайский народ активно перемещается в поисках нового жизненного пространства, бесконечно воспроизводится, приносит как пользу, так и вред, страдает, терпит лишения, умирает и начинает жизнь заново.

Заключение. У каждой нации своя история. Китай в этом отношении особенно необычен. Его уникальная история не может не проявляться в наблюдении, понимании и трактовке жизни в работах местных художников. Это же относится к возникшим тысячелетия назад философским и религиозным течениям этой страны, опора на которые, как было показано в нашей статье, зачастую придает их творчеству необыкновенную жизненную силу. Несмотря на то, что в современном Китае по целому ряду причин развитие искусства инсталляции еще не вступило в зрелый период, его особый гуманистический фон и непростой социокультурный контекст создают хорошие возможности дальнейшего развития этой формы современного китайского искусства и более глубокого изучения работ, созданных художниками ранее.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сурина, М.О. Творческий метод даосов в искусстве / М.О. Сурина, А.А. Сурин. – Текст: электронный // Инженерный вестник Дона. – 2013. – № . 2 – https://cyberleninka.ru/article/n/tvorcheskiy-metod-daosov-v-iskusstve/viewer.
2. Гудимова, С.А. Основы древней китайской эстетики / С.А. Гудимова. – Текст: непосредственный // Вестник культурологии. – 2017. – № 2. – С. 57–73.
3. Булдыгерова, Л.Н. История Китая: учебное пособие / Л. Н. Булдыгерова. – 1-е изд. – Хабаровск: Изд-во Тихоокеан. гос. ун-та, 2016. – 168 с. – Текст: непосредственный.
4. Мархель, Е.Ю. Даосизм и конфуцианство как альтернативные пути развития древнекитайского общества / Е.Ю. Мархель. – Текст: непосредственный // Вестник Томского государственного университета. — 2014. – № 384. – С. 50–52.
5. Янгутов, Л.Е. Модернизация конфуцианства, буддизма и даосизма в Китае (XX–XXI вв.) / Л.Е. Янгутов, А.В. Чебунин, А.К. Хабдаева. – Текст: непосредственный // Вопросы философии. – 2020. – № 4. – С. 197–207.
6. Новикова, Ж.А. Конфуций: этическое учение и жизнь по законам этики / Ж. А. Новикова. – Текст: непосредственный // Гуманитарный научный вестник. – 2023. – № 1. – С. 19–22.
7. Лукьянов, А.Е. Две космогонии – два типа цивилизаций: конфуцианская и даосская / А.Е. Лукьянов. – Текст: непосредственный // Человек и культура Востока. Исследования и переводы. – 2016. – № 1. – С. 39–45.
8. Ли, Е.В. Философско-нравственное учение даосизма / Е.В. Ли. – Текст: непосредственный // Oriental renaissance: Innovative, educational, natural and social sciences. – 2023. – № 3(21). – С. 474–477.
9. Донченко, А.И. Влияние даосской философии на искусство китайской каллиграфии / А.И. Донченко. – Текст: непосредственный // Восточная Азия: факты и аналитика. – 2019. – № 1. – С. 47–55.
10. Huang, S.S. Picturing the True Form: Daoist Visual Culture in Traditional China (Harvard East Asian Monographs) / S.S. Huang. – Reprint edition. – Cambridge: Harvard University Asia Center, 2015. – 526 p. – Текст: непосредственный.

11. Самарина, М.С. Символика волка в культуре: от Капитолийской волчицы до волка Франциска Ассизского / М.С. Самарина. – Текст: непосредственный // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. – 2012. – № 3. – С. 216–223.
12. Сомкина, Н.А. Историческая морфология китайского феникса / Н.А. Сомкина. — Текст: непосредственный // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. — 2008. — № 4. — С. 288–292.

REFERENCES

1. Surina, M.O. Tvorcheskij metod daosov v iskusstve / M.O. Surina, A.A. Surin. – Tekst: jelektronnyj // Inzhenernyj vestnik Dona. – 2013. – № . 2 – https://cyberleninka.ru/article/n/tvorcheskiy-metod-daosov-v-iskusstve/viewer.
2. Gudimova, S.A. Osnovy drevnej kitajskoj jestetiki / S.A. Gudimova. – Tekst: neposredstvennyj // Vestnik kul'turologii. – 2017. – № 2. – Pp. 57–73.
3. Buldygerova, L.N. Istorija Kitaja: uchebnoe posobie / L. N. Buldygerova. – 1-e izd. – Habarovsk: Izd-vo Tihookean. gos. un-ta, 2016. – 168 c. – Tekst: neposredstvennyj.
4. Marhel', E.Ju. Daosizm i konfucianstvo kak al'ternativnye puti razvitija drevnekitajskogo obshhestva / E.Ju. Marhel'. – Tekst: neposredstvennyj // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. — 2014. – № 384. – Pp. 50–52.
5. Jangutov, L.E. Modernizacija konfucianstva, buddizma i daosizma v Kitae (XX–XXI vv.) / L.E. Jangutov, A.V. Chebunin, A.K. Habdaeva. – Tekst: neposredstvennyj // Voprosy filosofii. – 2020. – № 4. – Pp. 197–207.
6. Novikova, Zh.A. Konfucij: jeticheskoe uchenie i zhizn' po zakonam jetiki / Zh. A. Novikova. – Tekst: neposredstvennyj // Gumanitarnyj nauchnyj vestnik. – 2023. – № 1. – Pp. 19–22.
7. Luk'janov, A.E. Dve kosmogonii – dva tipa civilizacij: konfucianskaja i daosskaja / A.E. Luk'janov. – Tekst: neposredstvennyj // Chelovek i kul'tura Vostoka. Issledovanija i perevody. – 2016. – № 1. – Pp. 39–45.
8. Li, E.V. Filosofsko-nravstvennoe uchenie daosizma / E.V. Li. – Tekst: neposredstvennyj // Oriental renaissance: Innovative, educational, natural and social sciences. – 2023. – № 3(21). – Pp. 474–477.
9. Donchenko, A.I. Vlijanie daosskoj filosofii na iskusstvo kitajskoj kalligrafii / A.I. Donchenko. – Tekst: neposredstvennyj // Vostochnaja Azija: fakty i analitika. – 2019. – № 1. – Pp. 47–55.
10. Huang, S.S. Picturing the True Form: Daoist Visual Culture in Traditional China (Harvard East Asian Monographs) / S.S. Huang. – Reprint edition. – Cambridge: Harvard University Asia Center, 2015. – 526 p. – Tekst: neposredstvennyj.
11. Samarina, M.S. Simvolika volka v kul'ture: ot Kapitolijskoj volchicy do volka Franciska Assizskogo / M.S. Samarina. – Tekst: neposredstvennyj // Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta im. A. S. Pushkina. – 2012. – № 3. – Pp. 216–223.
12. Somkina, N.A. Istoricheskaja morfologija kitajskogo feniksa / N.A. Somkina. — Tekst: neposredstvennyj // Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Jazyk i literatura. — 2008. — № 4. — Pp. 288–292.

Нгуен Тхи Ми Зунг
Магистр, старший преподаватель
Ханойский городской колледж искусства
e-mail: Dungnm2010@gmail.com

Nguyen Thi My Dung
Master, Senior Lecturer
Hanoi City College of Art

ВЛИЯНИЕ РУССКОЙ МУЗЫКИ НА ПРОЦЕСС ФОРМИРОВАНИЯ КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ ВО ВЬЕТНАМЕ ПЕРИОД 1950 - 2000 ГГ.

Аннотация. Культурные составляющие личности включает в себя множество аспектов, и музыка является одним из них. Музыка – это проявление творческой составляющей человека и является действенным способом самовыражения.

Классическая музыка — это жанр музыки, который охватывает широкий период времени и включает в себя множество стилей и направлений, начиная с эпохи Средневековья и до современности. Она отличается сложной структурой, гармонией и использованием оркестровых инструментов.

Музыка способна преодолевать любые границы и преграды. Русская музыка в данном ключе не является исключением. Ее воздействие на творчество западных и восточных композиторов является поистине великим. Особое внимание заслуживает воздействие русской классической музыки на вьетнамских композиторов.

В данной статье рассматривается воздействие политических и культурных аспектов, происходящих как в России, так и во Вьетнаме, на развитие классической музыки Вьетнама.

Актуальность данной работы заключается в настоятельной необходимости рассмотрения различных факторов, влияющих на развитие искусства во Вьетнаме, в частности, на формирование классической музыки в данной стране.

Предметом исследования является классическая вьетнамская музыка.

Объект исследования представлен рядом факторов, связанных с российским искусством и политическими особенностями, влияющими на развитие вьетнамской классической музыки.

Новизна исследования предусматривает тщательное изучение исторических, политических и культурных особенностей России и их влияние на развитие классической музыки во Вьетнаме.

Практическая значимость работы представлена рекомендациями, которые могут быть использованы в учебной деятельности студентов для более качественного усвоения материала.

Ключевые слова: развитие, формирование, искусство, классическая музыка, история, культурное наследие, гражданская музыка.

THE INFLUENCE OF RUSSIAN MUSIC ON THE PROCESS OF FORMATION OF CLASSICAL MUSIC IN VIETNAM IN THE PERIOD 1950 – 2000

Abstract. The cultural components of personality include many aspects, and music is one of them. Music is a manifestation of the creative component of a person and is an effective way of self-expression.

Classical music is a genre of music that covers a wide period of time and includes many styles and trends, from the Middle Ages to the present day. It is distinguished by a complex structure, harmony and the use of orchestral instruments.

Music is able to overcome any boundaries and barriers. Russian music in this regard is no exception. Its impact on the work of Western and Eastern composers is truly great. Particular attention should be paid to the impact of Russian classical music on Vietnamese composers.

This article examines the impact of political and cultural aspects occurring both in Russia and Vietnam on the development of classical music in Vietnam.

The relevance of this work lies in the urgent need to consider various factors influencing the development of art in Vietnam, in particular, the formation of classical music in this country.

The subject of the study is classical Vietnamese music.

The object of the study is represented by a number of factors related to Russian art and political features that influence the development of Vietnamese classical music.

The novelty of the study involves a thorough study of the historical, political and cultural characteristics of Russia and their influence on the development of classical music in Vietnam.

The practical significance of the work is represented by recommendations that can be used in the educational activities of students for better assimilation of the material.

Keywords: development, formation, art, classical music, history, cultural heritage, civic music.

Музыка представляет собой широкое понятие, которое характеризуется своей многогранностью, силой воздействия, глубиной, мотивационной составляющей. Она преодолевает любые границы и способна влиять как на людей, так и на общество, искусство, историю и культуру. Современное состояние музыки неразрывно связано с историческим контекстом, что является важным для понимания ее влияния на становление композиторов в других странах.

Основные эпохи классической музыки включают следующие периоды.

Во-первых, это эпоха Средневековья (500–1400), которая включает в себя начало создания нотной записи, развитие хорового пения и монастырской музыки.

Во-вторых, это эпоха Ренессанса (1400–1600), который характеризуется развитием полифонии, появлением первых музыкальных форм, таких как мадригал.

В-третьих, это период Барокко (1600–1750), характеризующийся изобилием инструментов, использованием контрапункта и развитием оперы. В это время появляются и творят такие известные композиторы как Иоганн Себастьян Бах, Георг Фридрих Гендель, Антонио Вивальди [1].

В-четвертых, это Классицизм (1750–1820), для которого свойственно стремление к ясности и простоте, формирование сонатной формы. Известные композиторы, которые создавали свои шедевры, это Вольфганг Амадей Моцарт, Людвиг ван Бетховен, Джозеф Гайдн.

В-пятых, это эпоха Романтизма (1820–1900), базовыми особенностями которой является выражение эмоций и индивидуальности, использование народных мелодий. Известные композиторы в данный период представлены Фридериком Шопеном, Петром Ильичом Чайковским, Рихардом Вагнером.

Наконец, XX век и современность, которые предусматривают эксперименты с формой, стилем и музыкальными инструментами, появление джаза, электронной музыки и минимализма. Известные композиторы в данный период – это Игорь Стравинский, Арнольд Шёнберг, Дьёрдь Лигети.

Классическая музыка продолжает оставаться важной частью культурной жизни, вдохновляя музыкантов и композиторов по всему миру.

Рассмотрим развитие классической музыки в СССР 1950-2000гг.

В данный период классическая музыка в Советском Союзе претерпела значительные изменения, отражая как внутренние, так и внешние культурные и политические процессы [2].

После смерти Сталина в 1953 году в стране начался период оттепели, который также затронул музыкальную сферу. Композиторы получили большую свободу творчества. В это время творили такие композиторы, как Дмитрий Шостакович, чье творчество стало более разнообразным и сдержанным, в его произведениях часто прослеживались ирония и глубокая философская подоплека; Сергей Прокофьев, который продолжал писать музыку, сочетающую в себе элементы классической традиции с новыми веяниями [3].

В период 1960-ых годов развивалось много новых музыкальных направлений, таких как авангард и неоклассицизм. Такие композиторы, как Александр Долижон и Эдисон Денисов, начали экспериментировать с формой и гармонией.

Появилась так-называемая гражданская музыка, т.е. возникали произведения, вдохновленные событиями общественной жизни, которые, хотя и были скрытыми, отражали дух времени.

В 70-ые годы прошлого столетия возрос интерес к западной музыке и музыкальным экспериментам. Например, работы Альфреда Шнитке стали символом данной эпохи. Он известен своим полистилистическим подходом, смешивающим различные музыкальные традиции. Также Владимир Терехов и другие композиторы начали обращаться к новым формам и структурам.

С конца 1980-х годов во время перестройки и гласности, в музыке возникли новые стили и направления. Данный период характеризуется значительным влиянием западных деятелей искусства [4]. Советские композиторы начали искать вдохновения в западной культуре и музыке, что привело к появлению новых жанров. Появилось большое количество международных музыкальных фестивалей, которые привлекали исполнителей со всего мира и способствовали обмену культурными традициями.

После распада СССР в 90-ые годы классическая музыка продолжала эволюционировать, встречая новые вызовы и возможности. В силу глобализации российская классическая музыка стала более интегрированной в международный контекст, с большим количеством гастролей и сотрудничества композиторов с зарубежными коллегами [5]. В этот период появились новые имена, среди которых можно отметить таких композиторов, как Леонид Десятников и Игорь Стравинский.

Классическая музыка в СССР в период с 1950 по 2000 годы была важной частью культурной жизни страны, отражая изменения в обществе и политике. Несмотря на сложности, композиторы и исполнители продолжали создавать произведения, которые становились важными событиями в музыкальной культуре.

Рассмотрим, каким образом советская и российская классическая музыка со своими изменениями и особенностями повлияла на развитие классического музыкального направления во Вьетнаме.

Классическая музыка во Вьетнаме с 1950 по 2000 год прошла через значительные изменения и трансформации, связанные с политическими и социальными событиями, а также с влиянием зарубежной культуры.

В период до войны (1950-1960-е гг.) классическая музыка во Вьетнаме была под влиянием как традиционной вьетнамской музыки, так и западной классической музыки. Вьетнамские композиторы, такие как До Хонг Куанг и Туан Динь, начали экспериментировать с формами и гармониями, создавая уникальный вьетнамский стиль [6].

В период войны во Вьетнаме (1960-1975 гг.) классическая музыка часто использовалась для пропаганды и поддержки различных сторон конфликта. Музыканты писали произведения, отражающие чувства патриотизма и борьбы. Это время также способствовало появлению новых музыкальных стилей и форм, смешивающих традиционные вьетнамские мелодии с западной классикой.

В послевоенный период (1975-1980-е гг.) период в1975 году Вьетнам стал социалистическим государством, и это отразилось на музыке. Классическая музыка начала сосредотачиваться на национальных и революционных темах с акцентом на социальные и политические изменения [7].

В 1980-е и 1990-е годы началось открытие Вьетнама для западной культуры. Возникновение новой волны композиторов, таких как Чан Динь Куанг и Ву Динь Тхуан, внесло свежие идеи и стили в классическую музыку страны. Музыкальные фестивали и конкурсы стали более распространенными, и классическая музыка начала привлекать новое поколение исполнителей и слушателей.

К началу XXI века вьетнамская классическая музыка продолжала развиваться, сочетая традиционные элементы с современными. Это время характеризовалось большим интересом к интернациональному обмену и сотрудничеству, что способствовало укреплению позиций вьетнамской классической музыки на мировой арене.

Основные особенности вьетнамской классической музыки этого периода включают разнообразие стилей, смешение традиционного и современного, а также глубокую связь с историей и культурой страны [8].

Исследование влияния русской музыки на классическую музыку во Вьетнаме в период с 1950 по 2000 годы представляет собой интересную и многогранную тему. В этот период Вьетнам пережил значительные политические и социальные изменения, которые отразились на его культурной жизни. Используя опыт русской музыки, можно выделить несколько ключевых причин и аспектов этого влияния.

Во-первых, это политические связи. После окончания войны во Вьетнаме и образования Социалистической Республики Вьетнам в 1976 году, страна установила близкие отношения с Советским Союзом. Это привело к культурному обмену, в том числе в области музыки. Русская музыка, как часть советской культурной политики, активно внедрялась в музыкальную практику Вьетнама [9].

Во-вторых, это образование и профессиональные связи. Вьетнамские музыканты и композиторы начали получать образование в советских музыкальных учреждениях, таких как Московская консерватория. Это позволило им изучать русскую музыкальную теорию, композицию и различные жанры, что непосредственно повлияло на развитие местной классической музыки.

В-третьих, это так-называемый импорт музыкального репертуара. Многие произведения русских композиторов, таких как Чайковский, Рахманинов и Шостакович, стали частью образовательной программы музыкальных заведений во Вьетнаме [10]. Это способствовало популяризации русской классической музыки среди вьетнамских музыкантов и слушателей.

В-четвертых, это культурные обмены и фестивали. В различные годы во Вьетнаме проходили фестивали и концерты с участием русских музыкантов. Эти события способствовали интеграции русской музыкальной традиции во вьетнамскую культурную среду и укреплению профессиональных связей между музыкантами двух стран.

В-пятых, это влияние на локальные музыкальные традиции. Русская музыка, привнесенная во Вьетнам, начала свое интегрирование в местные музыкальные традиции. Это взаимодействие помогло сформировать уникальный стиль вьетнамской классической музыки, который сочетал элементы обеих культур.

В-шестых, это развитие инструментов и оркестровой музыки. В результате влияния русской музыкальной школы в Вьетнаме начали появляться симфонические оркестры и камерные ансамбли, которые исполняли как западную, так и русскую классику [11]. Это способствовало профессионализации музыкантов и развитию музыкальной культуры страны.

Таким образом, русская музыка сыграла важную роль в формировании классической музыкальной традиции во Вьетнаме в период с 1950 по 2000 годы. Это влияние проявлялось через образовательные инициативы, культурный обмен и адаптацию музыки, что впоследствии способствовало созданию уникального вьетнамского музыкального звучания.

В период с 1950 по 2000 годы влияние русской музыки на развитие классической музыки во Вьетнаме стало значительным явлением, сформировавшим музыкальную культуру страны. Рассмотрим несколько аспектов этого влияния и конкретные примеры.

1. Образование и обучение в большей степени предусматривают программы обмена. Во время холодной войны Вьетнам активно сотрудничал с СССР. Советские преподаватели музыки приезжали во Вьетнам, а вьетнамские музыканты обучались в советских консерваториях. Это приводило к переносу знаний о классической музыке, а также к изучению русского репертуара.

2. Репертуар и исполнение предполагает адаптацию русской классики для вьетнамского слушателя. Вьетнамские музыканты начали включать в свой репертуар произведения русских композиторов, таких как Чайковский, Рахманинов и Прокофьев. Например, симфонии Чайковского исполнялись на вьетнамских сценах, и такие концерты привлекали большое внимание.

3. Музыкальные инструменты и техники русской музыки оказывали влияние на исполнение. Внедрение русских традиций игры на инструментах, таких как скрипка и пианино, позволило улучшить исполнение вьетнамских музыкантов. Многие из них стали использовать техники, заимствованные из русской школы [12].

4. Композиторское творчество послужило основой создания новых произведений. Вьетнамские композиторы, такие как Тони Нгок и До Хок, начали внедрять элементы русской классической музыки в свои произведения. Их композиции часто объединяли традиционные вьетнамские музыкальные формы с западной классической гармонией и техниками.

5. Примеры из практики охватывают разнообразные концерты и фестивали. Вьетнамские музыканты часто организовывали концерты, посвященные русской музыке. Например, в Ханое и Хошимине проходили фестивали, на которых исполнялись произведения русских композиторов, что способствовало обмену культурными традициями.

6. Музеи и архивы явились залогом сохранения традиций. Во Вьетнаме были созданы музеи и архивы, посвященные классической музыке, в которых хранились записи и ноты как вьетнамских, так и русских композиторов. Это помогало поддерживать связь между культурами.

Влияние русской музыки на формирование классической музыки во Вьетнаме в период с 1950 по 2000 годы проявилось в образовании, репертуаре, исполнительских техниках и композиторском творчестве [13]. Это взаимодействие способствовало развитию уникального музыкального языка, который соединил в себе элементы как вьетнамских, так и русских музыкальных традиций.

Рассмотрим представителей вьетнамской классической музыки.

Одним из наиболее значительных композиторов этого направления является Во Нгок (Vo Nhat Phat), который активно работал над интеграцией традиционных вьетнамских мелодий и форм с западной классической музыкой.

Также стоит отметить Тон Ту Нгок, который, обучаясь в России, привнес в свои произведения элементы русской музыки, сочетая их с традиционной вьетнамской мелодикой.

Другим важным именем является флейтист и композитор Туи Хан, который, изучая музыку в Советском Союзе, внедрил элементы русской классической музыки в свои произведения, что способствовало развитию вьетнамской классической музыки.

Эти композиторы и музыканты повлияли на формирование уникального стиля вьетнамской классической музыки, находя баланс между восточными традициями и западными классическими влияниями.

Другими известными фигурами вьетнамской классической музыки, которые испытывали влияние русской музыки, являются:

1. Тран Ван Кхиеу (Tran Van Khe) – композитор и музыкальный этнограф, который исследовал влияние западной музыки на вьетнамскую народную музыку. Его творчество пропитано духом соединения традиционного и современного.
2. Фам Динь Чхау (Pham Dinh Chau) – композитор и дирижёр, который сочетал элементы вьетнамской традиции с западной классикой, включая русское музыкальное наследие.
3. Ву Дык Лам (Vu Duc Lam) – композитор и педагог, способствовавший развитию музыкального образования во Вьетнаме, который также заимствовал элементы русской музыкальной традиции.

Таким образом, влияние русской классики на вьетнамских композиторов и музыкантов XX века было значительным и оказало влияние на формирование современного звучания вьетнамской классической музыки.

Влияние русской музыки на формирование классической музыки во Вьетнаме в период с 1950 по 2000 годы является важным аспектом культурной интеграции и музыкальной эволюции страны. Этот процесс обусловлен рядом факторов, среди которых можно выделить политические, образовательные и культурные связи между Вьетнамом и Советским Союзом.

В заключение, можно сказать, что влияние русской музыки на классическую музыку во Вьетнаме в период с 1950 по 2000 годы стало важным фактором в развитии музыкальной культуры страны. Этот период характеризуется не только заимствованием и адаптацией русских музыкальных традиций, но и их синтезом с местными особенностями, что в конечном счете способствовало созданию уникального вьетнамского музыкального наследия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Тунг Дао Тхань, Бородовская Л.З. Исторические аспекты становления профессиональной вокальной музыки во Вьетнаме. Сервис плюс. – 2024. – Т. 18. – № 1. – С. 62-70
2. Горчакова Т.Е. Музыкальные традиции Вьетнама: эволюционные процессы. Сборник научных статей. Государственный институт культуры и искусства Вьетнама. – М., Форум, 2017. – С. 162-170
3. Зрютина И.В. Вьетнам – Россия: диалог культур. ИКОНИ. – 2020. – № 4. – С.56-62
4. Ты Т.Л. Исполнительское искусство во Вьетнаме6 прогресс и проблемы. Независимый Вьетнам: национальные интересы и ценности. Статьи Международной онлайн конференции. – М.,2020. – С.315-332

5. Лихачева О.Н., Рубан Д.А., Комерзан А.Н., Черкесов Т.А. Самостоятельная работа студентов технических вузов как один из факторов успешного овладения иноязычной коммуникативной компетенцией. Политематический сетевой электронный научный журнал Кубанского государственного аграрного университета. – 2017. – № 133. – С. 1209-1219
6. Иванова Н.В. Воспитательные задачи и проблемы в образовательном процессе в техникуме. Проектирование. Опыт. Результат. – 2024. – № 3. – С. 95-98
7. Мякишева Т.В. Специфика организации образовательного процесса в современном высшем образовании. Проектирование. Опыт. Результат. – 2024. – № 1. – С. 78-82
8. Тарасова А.В. Проектная деятельность как инструмент совершенствования навыков научно-исследовательской деятельности студентов в вузе. Проектирование. Опыт. Результат. – 2024. – № 1. – С. 89-94
9. Безруков А.Н. Художественный дискурс: вариант оценки, структура, грани иерархии / А. Н. Безруков // Начала Русского мира. – 2024. – – № 1. – С. 38-42.

REFERENCES

1. Tung Dao Than', Borodovskaja L.Z. Istoricheskie aspekty stanovlenija professional'noj vokal'noj muzyki vo V'etname. Servis pljus. – 2024. – T. 18. – № 1. – Pp. 62-70
2. Gorchakova T.E. Muzykal'nye tradicii V'etnama: jevoljucionnye processy. Sbornik nauchnyh statej. Gosudarstvennyj institut kul'tury i iskusstva V'etnama. – M., Forum, 2017. – Pp. 162-170
3. Zrjutina I.V. V'etnam – Rossija: dialog kul'tur. IKONI. – 2020. – № 4. – Pp.56-62
4. Ty T.L. Ispolnitel'skoe iskusstvo vo V'etname6 progress i problemy. Nezavisimyj V'etnam: nacional'nye interesy i cennosti. Stat'i Mezhdunarodnoj onlajn konferencii. – M.,2020. – Pp.315-332
5. Lihacheva O.N., Ruban D.A., Komerzan A.N., Cherkesov T.A. Samostojatel'naja rabota studentov tehnicheskih vuzov kak odin iz faktorov uspeshnogo ovladenija inojazychnoj kommunikativnoj kompetenciej. Politematicheskij setevoj jelektronnyj nauchnyj zhurnal Kubanskogo gosudarstvennogo agrarnogo universiteta. – 2017. – № 133. – Pp. 1209-1219
6. Ivanova N.V. Vospitatel'nye zadachi i problemy v obrazovatel'nom processe v tehnikume. Proektirovanie. Opyt. Rezul'tat. – 2024. – № 3. – Pp. 95-98
7. Mjakisheva T.V. Specifika organizacii obrazovatel'nogo processa v sovremennom vysshem obrazovanii. Proektirovanie. Opyt. Rezul'tat. – 2024. – № 1. – Pp. 78-82
8. Tarasova A.V. Proektnaja dejatel'nost' kak instrument sovershenstvovanija navykov nauchno-issledovatel'skoj dejatel'nosti studentov v vuze. Proektirovanie. Opyt. Rezul'tat. – 2024. – № 1. – Pp. 89-94
9. Bezrukov A.N. Hudozhestvennyj diskurs: variant ocenki, struktura, grani ierarhii / A. N. Bezrukov // Nachala Russkogo mira. – 2024. – – № 1. – Pp. 38-42.

Ли Кэсинь
Магистрант
Институт музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: 3139812739@qq.com

Li Kexin
Undergraduate
Institute of Music, Theater and Choreography
Herzen State Pedagogical University

СПЕЦИФИКА КЛАРНЕТА И КЛАРНЕТОВОЙ МУЗЫКИ СО ВРЕМЕН МОЦАРТА И БЕТХОВЕНА ПО НАСТОЯЩЕЕ ВРЕМЯ

Аннотация. В статье объяснено почему и чем выделяется кларнет среди духовых инструментов в симфоническом оркестре; как развивался и совершенствовался этот уникальный музыкальный инструмент; почему для кларнета писали великие композиторы.

Приведены сведения о стоимости инструмента «кларнет» для студентов, обучающихся игре на нем и о кинофильмах, снятых о кларнете, кларнетистах или людях, увлекающихся игрой на кларнете. Кроме того, описано нескольких музыкальных произведений, написанных специально для кларнета или для того, чтобы подчеркнуть его особое звучание.

Высказана идея о взаимовлиянии развития музыкальных форм и устройства кларнета, а также о том, что в известной скороговорке про Клару и Карла кларнет по стоимости приравнен к дорогим кораллам.

Ключевые слова: гармония, мелодия, симфония, духовые музыкальные инструменты, композитор, взаимовлияние, развитие, кинофильм.

SPECIFICITY OF CLARINET AND CLARINET MUSIC FROM THE TIMES OF MOZART AND BEETHOVEN TO THE PRESENT

Annotation. The article explains why and how the clarinet stands out among wind instruments in a symphony orchestra; how this unique musical instrument developed and improved; why great composers wrote for the clarinet. Information is provided about the cost of the clarinet instrument for students studying to play it and about films made about the clarinet, clarinetists or people who are fond of playing the clarinet. In addition, several pieces of music written specifically for the clarinet or in order to emphasize its special sound are described.

The idea is expressed about the mutual influence of the development of musical forms and the device of the clarinet, as well as the fact that in the famous tongue twister about Clara and Carl, the clarinet is equated to expensive corals in value.

Keywords: harmony, melody, symphony, wind instruments, composer, mutual influence, development, film.

Когда русскоязычный человек (не музыкант) слышит слово «кларнет», то вероятнее всего в его памяти всплывает скороговорка «Карл у Клары украл кораллы, а Клара у Карла украла кларнет». Музыканты же сразу «слышат» чарующие звуки, которые издает этот уникальный духовой инструмент.

Забавно, что у скороговорки про Карла и Клару есть сложновыговариваемые продолжения, например – «Королева Клара кавалера Карла строго карала за кражу

кораллов» или «Если бы Карл не крал у Клары кораллы, то Клара не крала б у Карла кларнет» [1]. И если серьезно вдуматься в суть этой шуточной скороговорки, помогающей научиться правильно произносить некоторые звуки, то понимаешь ценность кларнета, фактически приравненную к высокой стоимости заморских кораллов (возможно бус из них).

Кларнет – изящный и изысканный, очень красивый внешне, духовой (чаще всего деревянный) инструмент, занимающий особое и почетное место в симфоническом оркестре. Он обладает мягким тембром и обширным звуковым диапазоном. Кларнет применяют при создании музыки в любом жанре. Звучание кларнета (а современный полномасштабный симфонический оркестр состоит из четырех кларнетов) способно создать глубокие эмоции и погрузить слушателей в завораживающий и волнующий мир музыки [2].

Музыкальный инструмент кларнет играет благородно и выразительно, на верхних звуках – пронзительно и радостно, как бы преодолевая музыкальную гравитацию. Именно с помощью этого инструмента можно изобразить что-то мрачно-трагическое либо порхающее как бабочка. Кларнет «умеет» звучать в трёх регистрах: в нижнем он мрачный и тяжелый; в среднем – легкий; в верхнем – резкий.

Известный российский кларнетист Денис Мясников считает, что «кларнет, в отличие от большинства духовых инструментов, имеет свои уникальные особенности. Например, динамический диапазон. Ни у одного инструмента нет такого динамического диапазона – от пианиссимо до фортиссимо. Мало того, на кларнете можно взять звук из ничего, что ни один другой инструмент не позволит» [3].

История создания инструмента с названием кларнет уходит глубоко в средние века и, пожалуй, насчитывает более четырех веков. Считается, что он был изобретен в Нюрнберге примерно в 1700 году (возможно, в 1710 году), немецким музыкальным мастером Иоганном Кристофером Деннером. Именно он усовершенствовал старинный французский духовой инструмент, свирель – шалюмо, оснастив её раструбом и специальным клапаном. Усовершенствованное шалюмо Деннера было в виде трубки с семью отверстиями и поэтому диапазон первого кларнета составлял всего одну октаву. Главным же отличием кларнета от шалюмо, было наличие клапана, находящегося на задней стороне инструмента, которым управляли большими пальцами. С таким клапаном диапазон кларнета переходил на вторую октаву.

Еще в конце XVII века, шалюмо и кларнет использовали одновременно. Но к концу XVIII века шалюмо, по понятным причинам, потеряло свою популярность. Активно применять именно кларнет стали в середине XVIII века, но его «золотой век» стартовал в 1800 году – тогда, когда инструмент был включен в симфонические оркестры [4], [5], [6], [7].

К концу XVIII века повсеместно и чаще всего использовали модель кларнета с шестью клапанами, автором которой считают француза (музыкального мастера) Жан-Ксавье Лефевра. Конечно же звучание кларнета не могло не зависеть от мастерства исполнителя. Например, кларнетист-виртуоз, композитор, музыкальный мастер Иван Мюллер изменил структуру мундштука кларнета и получил известность как создатель новой для своего времени модели кларнета с 13 клапанами.

В XIX столетии кларнет усовершенствовали французы Гиацинт Элеонор Клозе и Луи-Огюст Бюффе – установили на нем кольцевые клапаны и такие кларнеты стали называть «французскими кларнетами» или «кларнетами Бема». Помимо этих мастеров и музыкантов в конструкцию кларнета привнесли свои идеи бельгиец Адольф Сакс, немцы Эжен д’Альбер и Иоганн Георг. Они изменили работу системы клапанов. Современный вариант кларнета обладает весьма сложным механизмом [4], [6].

Таким образом кларнет (его устройство) и мастерство музыкантов, играющих на нем, активно развивались и росли, в том числе и в связи с новыми запросами композиторов того времени. И здесь, безусловно, прослеживается явное взаимовлияние развития музыки и инструмента, эпохи и личностей композиторов – некая сложная, динамическая система, развивающаяся по всем законам диалектики.

В России кларнет появился позже, когда в императорскую капеллу были приглашены музыканты из Чехии и Германии. Первым русским кларнетистом стал Федор Ладунка, входивший в состав придворного оркестра в 1664 году. Еще одним вошедшим в историю русским исполнителем был Иван Мюллер – выдающийся кларнетист-виртуоз немецкого происхождения [4], [5].

В китайской музыкальной культуре, в силу специфики менталитета и расположения страны, опыт игры на кларнете начинает накапливаться лишь в первой половине XX века [8]. Следует отметить первого китайского кларнетиста Му Чжицина, первую женщину кларнетистку – Тао Чжуньсяо, а также композиторов, писавших для кларнета: Цин Лецзюнь и Тао Сюйгуан. В XX веке и в наши дни, в историю кларнета в Китае вписали свои имена: Чжао Куньхоу, Цинь Пэнчжан, Ван Дуаньвэй, Чжан У и Бай Те, Ван Чженьсянь, Фань Лей, Цин Лецзюнь и другие музыканты [9].

Конструкция кларнета проста и сложна одновременно. Он состоит из пяти частей или элементов: мундштук, бочонок, верхнее колено, нижнее колено и раструб. Дополнительно устанавливают трость – звукообразующий элемент кларнета. Различают кларнеты высокого строя, корпус которых изготовлен в виде прямой длинной цилиндрической трубы из древесины благородного дерева, резины, пластика или, даже, металла и кларнеты низкого строя, отличающиеся большей длиной и дополнительными металлическими изогнутыми частями.

За несколько сотен лет существования, кларнет стал инструментом, в семействе которого насчитывается около 20 моделей, многие из которых используют музыканты – наши современники. Перечислим названия некоторых из них: сопрановый или большой кларнет, кларнет-пикколо или малый кларнет, бассет-кларнет, бас-кларнет, контрабасовый кларнет [4], [5], [6].

Научиться играть на кларнете, при большом желании, не сложно, но необходимо учитывать значительное количество факторов, среди которых возраст обучающегося, состояние здоровья, наличие преподавателя, инструмента, заинтересованность родителей и многие другие [10]. Например, при выборе инструмента исходят из того, что некоторые кларнеты предназначены исключительно для обучения в музыкальной школе, другие же выбирают для выступлений на концертах.

Кларнеты отличаются разным строем, подходящим для исполнения произведений в конкретных тональностях. Так, кларнет строя Ля (А) идеален для диезных тональностей, а Си бемоль (В) – для бемольных. Инструмент строя Ля обладает глубоким и насыщенным звуком, подходящим для медленных и спокойных композиций, тогда как строй Си бемоль характеризуется более пронзительным звучанием, идеальным для танцевальной музыки. Также существуют кларнеты с другим строем – Ми бемоль, До, Ре.

Для того чтобы выбрать кларнет, а также мундштуки, трости и другие дополнительные аксессуары к нему, необходимо понимать для чего и для кого вы покупаете инструмент и обратиться за помощью к консультантам в специализированном магазине. Хорошие профессиональные высококачественные кларнеты производят многие фирмы, но самыми признанными считаются – *Buffet Crampon. Yamaha, Selmer Paris, Leblanc* и *Backun*.

Приведем характеристики и стоимость обычного кларнета для обучения – кларнета *Eb* студенческого *John Packer JP*123. Этот кларнет «с прочной никелевой механикой и

корпусом из эбонита дает насыщенное томное звучание и существенно облегчает игру начинающим музыкантам благодаря уменьшенному ходу клавиш. Текстура под дерево придает инструменту профессиональный вид. В комплект входит легкий прямоугольный чехол с наплечным ремнем и светоотражающей полосой, легко «продуваемый» мундштук, лигатура, колпачок и трость. Размеры инструмента: 42x11x19 см. Вес инструмента: 2 кг. Материал: пластик/композит. Строй: ми бемоль (Eb)». Цена такого инструмента составляет около 30000 рублей [11].

Профессиональный кларнет не может быть дешевым, поэтому приобретение дорогого инструмента становится уместным тогда, когда кларнетист полностью посвятил себя своему делу, исполняет очень сложные произведения и готов сделать игру на кларнете основой жизни и построить музыкальную карьеру. Поэтому профессиональные кларнетисты играют на дорогих инструментах из высококачественных материалов.

Когда речь заходит о стоимости того или иного инструмента, то обязательно возникает вопрос о самом дорогом инструменте. Цена кларнета, как, впрочем, и любого другого инструмента, складывается из его возраста и материала или материалов, известности мастера или фирмы, которые изготовили его, а также маэстро, игравшего на нем.

В статье несколько раз упомянуто имя выдающегося джазового музыканта, непревзойденного, пожалуй, ни одним другим исполнителем на кларнете, Бенни Гудмана. Великий виртуоз скончался от сердечного приступа 13 июня 1986 года в Нью-Йорке, в возрасте 77 лет. Конечно же за столь долгую жизнь он сменил не один десяток кларнетов и их до сих пор можно встретить на аукционных площадках. Нас же интересует самый дорогой его кларнет, точнее два самых дорогих: один кларнет Бенни Гудмена был продан на аукционе за $16250, а другой за $25000 [12].

В развитии кларнета как инструмента и в кларнетовой музыке, считает Денис Мясников – «еще есть большой путь», «хотя и говорят, что золотой век [кларнета] уже вроде бы наступил», «ещё можно много чего находить, ещё можно много чего менять и с точки зрения формы, и структуры, и системы клапанов дополнительных, мензуры и всего остального». «Так что впереди у кларнета дорога дальняя, ведущая его к эволюции «почти по Дарвину» и к совершенствованию механики. И вполне может такое случиться, что в конце пути артистов и композиторов ждут новые «чистые победы» в музыке» [3], [13].

Музыкальный инструмент кларнет, музыканты-кларнетисты (их чаяния, мысли, личные особенности), перипетии музыки и эпох, в которых эта музыка звучала – все это не могло не отразиться в творчестве писателей и режиссеров. Например, список фильмов, в которых «главный герой» кларнет, состоит из более чем 30 названий. Среди стран, в которых эти фильмы сняли: США, Великобритания, Франция, Италия, Югославия, Австралия, Ирландия, Бельгия Германия и другие. Самый старый фильм был снят в 1937 году, в США – он называется «Все или ничего». Самыми рейтинговыми стали три фильма: «Леди исчезает» (Великобритания, 1938 год), «История Бенни Гудмана» (США, 1956 год) и «Вуди Аллен» (США, 2012 год) [14].

В симфоническом оркестре группа кларнетов играет особую и важную роль – они неотъемлемая часть духовой секции и отвечают за создание мелодических линий и гармоний, обладают широким диапазоном, позволяющим играть как низкие, так и высокие ноты. Интересно отметить, что кларнет – самый последний инструмент, присоединенный к составу деревянных духовых инструментов симфонического оркестра (флейта, гобой, фагот).

Кларнет – универсальный инструмент для исполнения разнообразных музыкальных произведений (от классических до современных), в том числе и из-за

способности эмулировать различные интонации и эффекты, такие как тремоло и легато [5], [7].

В творчестве многих великих композиторов кларнет занимал и занимает особое место, отчасти благодаря неповторимому тембру. Первым композитором, написавшим музыку для кларнета, стал гениальный Вольфганг Амадей Моцарт. Австрийский гений считал, что именно звучание кларнета более всего похоже на человеческий голос. Кроме Моцарта, особое внимание кларнету, в своем творчестве уделяли Людвиг ван Бетховен, Петр Ильич Чайковский, Николай Андреевич Римский-Корсаков, Феликс Мендельсон, Джакомо Пуччини, Сергей Сергеевич Прокофьев и многие другие [4], [5], [15].

Звуки кларнета можно услышать не только на концертах классической музыки, но и в популярных хитах групп Битлз, Аэросмит, Пинк Флойд или у Тома Уэтса, Билли Джоэла и Джерри Мартина. На кларнете играют Джулия Робертс и Вуди Аллен. Виртуозно играл на кларнете Бенни Гудмен. Кларнет, в том числе из-за романтичности тембра, стал одним из основных инструментов джаза. На ранних этапах становления стиля (в новоорлеанский период) кларнет использовали очень широко. Родственные кларнету инструменты повсеместно используют в народной музыке – это и Центральная, Южная и Юго-Восточная Азии, Южная Америка, Прибалтика, Балканы. В турецкой народной музыке кларнет вообще и металлический кларнет в частности – один из самых распространенных инструментов.

Для сообщества профессиональных кларнетистов существует Международная ассоциация кларнетистов (International Clarinet Association – ICA). Она расположена в США (штат Огайо), в городе Колумбус. ICA издает ежеквартальный журнал *The Clarinet*, ежегодно организовывает и проводит фестивали, известные как «*ClarinetFest*», формирует, хранит и поддерживает библиотеку партитур, активно проводит исследовательскую и другие деятельности, направленные на популяризацию кларнета и его музыки [4].

Кларнетисты могут выступать не только сольно, но и в музыкальном оркестре. В современном оркестре используется больше разновидностей кларнета, чем любого другого духового инструмента. Сложно представить без семейства кларнета духовые оркестры, особенно, военные, в которых используют почти все виды кларнета и каждый из них является очень важным звеном для всего состава [16].

Кларнет, оркестр, исполнитель, солист – эти сложные аспекты развития жанра, композиционные и драматургические особенности, технические и выразительные возможности солирующего кларнета, взаимодействие солиста-кларнетиста и оркестра, интересовали и интересуют многих исследователей, например, Злотникова Д.Е. и Полозову И. В., Малиновского Д.В. и Куровскую И. Р., Чёрную М.Р. и Чжао Юй, Хоу Чанчжи, Мелани Пиддок и других [8], [9], [17], [18], [19], [20].

Автор уже упоминала о том, что великие композиторы не просто писали для кларнета в составе оркестра, но и создавали музыкальные произведения специально для соло кларнета или для нескольких инструментов, в числе которых обязательно был кларнет. Одним из таких популярных, часто исполняемых камерных произведений стало «Трио си-бемоль мажор для кларнета, фортепиано и виолончели, соч. 11» Людвига ван Бетховена.

Это произведение было специально написано для уникального сочетания кларнета, фортепиано и виолончели. В нем Бетховен показал свою выдающуюся способность создавать единый общий звук и в то же время выделять звучание каждого инструмента в группе.

Особая роль в «Трио си-бемоль мажор….» принадлежит кларнету – его возможности Бетховен подчеркнул, позволив парить звуку кларнета над фортепиано и

виолончелью. При этом общее впечатление от трио остается целостным – фортепиано обеспечивает гармоническую основу, а виолончель глубину и богатство звучания.

В камерной музыке «Трио си-бемоль мажор…» Людвига ван Бетховена стало одним из самых любимых и часто исполняемых произведений, потому что именно такая музыка резонирует с потаенными уголками души и вызывает глубокий эмоциональный отклик. Бетховен писал для кларнета много, считал кларнет символом романтизма. В каждой из девяти симфоний великого композитора есть партитуры для кларнета, причем они написаны с учетом возможностей инструмента, который был именно в то время. И это при том, что Бетховен был человеком со сложным характером и часто его не волновало возможно ли технически исполнить то, что он сочинил. Но, он дружил с некоторыми музыкантами и кларнетистами в том числе, учитывал их советы – поэтому его произведения так ценны и по-прежнему современны [15], [17], [21].

Одно из самых известных произведений Вольфганга Амадея Моцарта, написанных для кларнета – «Концерт для кларнета с оркестром ля мажор K622» Концерт был создан мастером за десять дней, в конце сентября – начале октября 1791 года, менее чем за два месяца до смерти. Произведение было написано адресно – для известного австрийского кларнетиста, композитора Антона Пауля Штадлера. Моцарт дружил со Штадлером и Антон Пауль часто был первым исполнителем его сочинений. Более того Вольфганг Амадей многие свои произведения посвящал именно Штадлеру.

Известно, что Моцарт очень любил звучание кларнета и часто использовал его в своих сочинениях. В концерте ля-мажор, следуя классическим канонам, он написал три части. Центральное адажио считают вершиной очаровательных изящных и успокаивающих мелодических линий, которые делают честь теплому, игривому и обволакивающему звучанию кларнета. Концерт для кларнета с оркестром – один из величайших шедевров Моцарта, показывающих красоту звука кларнета и одно из любимейших и красивейших произведений в репертуаре кларнетистов [15], [18].

Кларнет и кларнетовая музыка были, есть и останутся актуальными и востребованными. В XX и XXI веках счет музыкальных произведений, написанных в жанре концерта для кларнета с оркестром либо с ансамблем инструментов, идет не на десятки, а на сотни – и это о многом говорит. Кларнетовые концерты датчанина Карла Нильсена, французов Пьера Булеза и Клода Дебюсси, американцев Джона Кулиджа Адамса и Аарона Копленда, британца Малкольма Арнольда, немца Пауля Хиндемита, русских Игоря Стравинского и Сергея Василенко – отличает высокая степень гармоничности и проникновенности. Жанр концерта для кларнета с оркестром продолжает развиваться, точнее мощно эволюционировать: композиционные структуры концертов для кларнета с оркестром чрезвычайно разнообразны, музыка концертов технична и выразительна, в партиях солистов четко выражено концертирование, принципы концертирования также видоизменились [20].

При изучении устройства кларнета, его роли в симфоническом оркестре, знаменитых исполнителей, в том числе российских и китайских, было выяснено что кларнет – это инструмент вне времени, политики и национальности, он своеобразный «космополит». Высокая же цена кларнета, нашедшая отражение в скороговорке про «воров» Карла и Клару, определяется не столько стоимостью материалов, из которых он изготовлен, сколько возможностями этого инструмента передавать тончайшие душевные переживания и оказывать животворное воздействие на людей.

Инструмент развивался благодаря требованиям окружающей эпохи и ее музыкальным запросам. В то же время усовершенствования конструкции кларнета, порой революционные, увеличивали его репертуарные возможности и давали композиторам своего времени новые толчки к созданию шедевров кларнетовой музыки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Скороговорки. 164 скороговорки для развития речи с проставленными ударениями. Советы – как говорить скороговорки быстро. Текст: электронный // ДИКТОРЫ.com: [сайт]. — URL: https://diktory.com/skorogovorki.html (дата обращения: 30.11.2024).
2. Размеры и расположение оркестра. – Текст: электронный // Идиоматический оркестр: [сайт]. – URL: https://theidiomaticorchestra.net/14-orchestra-size-and-setting/ (дата обращения 25.11.2024).
3. Звук из ничего. – Текст: электронный// Радио «Орфей»: [сайт]. — URL: https://orpheusradio.ru/programs/ot/2023-09-19/28713-zvuk-iz-nichego (дата обращения 24.11.2024).
4. Корыхалова Н.П. О музыкальных инструментах и не только о них... / Н. П. Корыхалова. – Санкт-Петербург: Композитор, 2019. – 182 с. – Текст: непосредственный.
5. Левин С. Я. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Часть 2 / С.Я. Левин. – Москва: Музыка, 1983. – 190 с. – Текст: непосредственный.
6. Музыкальные инструменты мира: иллюстрированная энциклопедия: 4000 иллюстраций [пер. с англ. Т. В. Лихач]. – Минск: Попурри, 2014. – 319 с. – Текст: непосредственный.
7. Шабунова И.М. Инструменты и оркестр в европейской музыкальной культуре: учебное пособие / И.М. Шабунова. – Санкт-Петербург, Москва, Краснодар: Лань, Планета музыки, 2017. – 335 с. – Текст: непосредственный.
8. Хоу Чанчжи Кларнет в Китае: проблемы подготовки исполнительских и педагогических кадров // Хоу Чанчжи: диссертация на соискание ученой степени кандидата педагогических наук, специальность 13.00.02 «Теория и методика обучения и воспитания (по областям и уровням образования)». 2021. – 172 с. URL: https://www.dissercat.com/content/klarnet-v-kitae-problemy-podgotovki-ispolnitelskikh-i-pedagogicheskikh-kadrov (дата обращения 24.11.2024).
9. Хоу Чанчжи, Черная М.Р. Историографический очерк о выдающихся китайских кларнетистах-педагогах-методистах и исполнителях // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2018. – №42. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/istoriograficheskiy-ocherk-o-vydayuschihsya-kitayskih-klarnetistah-pedagogah-metodistah-i-ispolnitelyah (дата обращения: 04.11.2024).
10. Пушина О.А. Основные аспекты и проблемы в обучении детей раннего возраста на кларнете и альтернативы их решения / О.А. Пушина. – Текст: электронный // Международный центр поддержки творчества и талантов «ART VICTORY»: [сайт]. – URL: https://victory-art.ru/osnovnye-aspekty-i-problemy-v-obuchenii-detej-rannego-vozrasta-na-klarnete-i-alternativy-ih-resheniya/ (дата обращения: 05.12.2024).
11. Духовые музыкальные инструменты. – Текст: электронный // Магазин "RedieZ": [сайт]. – URL: https://rediez.ru/aerophone/woodwind/clarinet/soprano/john-packer/jp123/ (дата обращения: 04.12.2024).
12. 10 самых дорогих музыкальных инструментов XXI века / 333. – Текст: электронный // LIVEJOURNAL: [сайт]. – URL: https://stradivari.livejournal.com/32220.html (дата обращения: 06.12.2024).
13. Денис Мясников. – Текст: электронный // Московский Государственный Академический Симфонический Оркестр: [сайт]. — URL: https://mgaso.ru/about/musicians/member/240 (дата обращения 24.11.2024).
14. Список лучших фильмов про Кларнет. – Текст: электронный // ВАШ ДОСУГ: [сайт]. – URL: https://www.vashdosug.ru/cinema/label/6818/ (дата обращения: 05.12.2024).
15. Великие музыканты Западной Европы: Иоганн Себастьян Бах, Йозеф Гайдн, Вольфганг Амадей Моцарт, Людвиг ван Бетховен. Хрестоматия для учащихся

старших классов [сост. В. Б. Григорович]. – Москва: Просвещение, 1982. – 222 с. – Текст: непосредственный.
16. Турдиев Отабек Семейство кларнет // Проблемы Науки. – 2022. – №9 (178). – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/semeystvo-klarnet (дата обращения: 01.12.2024).
17. Мелани Пиддок Бетховен и кларнет: Изучение сочинения Бетховена для кларнета в его симфониях, с особым упором на разработку этого инструмента. / Пиддок Мелани, 2021. – 92 с. – Текст: непосредственный.
18. Злотников Д. Е., Полозова И. В. Концерт для кларнета с оркестром В. А. Моцарта: в контексте эволюции жанра // Манускрипт. – 2019. – №8. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/kontsert-dlya-klarneta-s-orkestrom-v-a-motsarta-v-kontekste-evolyutsii-zhanra (дата обращения: 01.12.2024).
19. Малиновский Д.В., Куровская И.Р. Эволюция жанра концерта для кларнета с оркестром в творчестве композиторов-романтиков на примере творчества немецких композиторов Л. Шпора и К. Вебера) // Таврический научный обозреватель. – 2016. – №5-1 (10). – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/evolyutsiya-zhanra-kontserta-dlya-klarneta-s-orkestrom-v-tvorchestve-kompozitorov-romantikov-na-primere-tvorchestva-nemetskih (дата обращения: 01.12.2024).
20. Чёрная М.Р., Чжао, Юй Особенности формообразования в кларнетовом концерте XX-XXI веков // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2019. – №46. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-formoobrazovaniya-v-klarnetovom-kontserte-xx-xxi-vekov (дата обращения: 01.12.2024).
21. Альшванг А.А. Людвиг ван Бетховен: очерк жизни и творчества / А. А. Альшванг. – 3-е изд. – Москва: Музыка, 1966. – 630 с. – Текст: непосредственный.

REFERENCES

1. Skorogovorki. 164 skorogovorki dlja razvitija rechi s prostavlennymi udarenijami. Sovety – kak govorit' skorogovorki bystro. Tekst: jelektronnyj // DIKTORY.com: [sajt]. — URL: https://diktory.com/skorogovorki.html (data obrashhenija: 30.11.2024).
2. Razmery i raspolozhenie orkestra. – Tekst: jelektronnyj // Idiomaticheskij orkestr: [sajt]. – URL: https://theidiomaticorchestra.net/14-orchestra-size-and-setting/ (data obrashhenija 25.11.2024).
3. Zvuk iz nichego. – Tekst: jelektronnyj// Radio «Orfej»: [sajt]. — URL: https://orpheusradio.ru/programs/ot/2023-09-19/28713-zvuk-iz-nichego (data obrashhenija 24.11.2024).
4. Koryhalova N.P. O muzykal'nyh instrumentah i ne tol'ko o nih... / N. P. Koryhalova. – Sankt-Peterburg: Kompozitor, 2019. – 182 p. – Tekst: neposredstvennyj.
5. Levin S. Ja. Duhovye instrumenty v istorii muzykal'noj kul'tury. Chast' 2 / S.Ja. Levin. – Moskva: Muzyka, 1983. – 190 p. – Tekst: neposredstvennyj.
6. Muzykal'nye instrumenty mira: illjustrirovannaja jenciklopedija: 4000 illjustracij [per. s angl. T. V. Lihach]. – Minsk: Popurri, 2014. – 319 p. – Tekst: neposredstvennyj.
7. Shabunova I.M. Instrumenty i orkestr v evropejskoj muzykal'noj kul'ture: uchebnoe posobie / I.M. Shabunova. – Sankt-Peterburg, Moskva, Krasnodar: Lan', Planeta muzyki, 2017. – 335 p. – Tekst: neposredstvennyj.
8. Hou Chanchzhi Klarnet v Kitae: problemy podgotovki ispolnitel'skih i pedagogicheskih kadrov // Hou Chanchzhi: dissertacija na soiskanie uchenoj stepeni kandidata pedagogicheskih nauk, special'nost' 13.00.02 «Teorija i metodika obuchenija i vospitanija (po oblastjam i urovnjam obrazovanija)». 2021. – 172 p. URL: https://www.dissercat.com/content/klarnet-v-kitae-problemy-podgotovki-ispolnitelskikh-i-pedagogicheskikh-kadrov (data obrashhenija 24.11.2024).
9. Hou Chanchzhi, Chernaja M.R. Istoriograficheskij ocherk o vydajushhihsja kitajskih klarnetistah-pedagogah-metodistah i ispolniteljah // Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. – 2018. – №42. URL:

https://cyberleninka.ru/article/n/istoriograficheskiy-ocherk-o-vydayuschihsya-kitayskih-klarnetistah-pedagogah-metodistah-i-ispolnitelyah (data obrashhenija: 04.11.2024).
10. Pushina O.A. Osnovnye aspekty i problemy v obuchenii detej rannego vozrasta na klarnete i al'ternativy ih reshenija / O.A. Pushina. – Tekst: jelektronnyj // Mezhdunarodnyj centr podderzhki tvorchestva i talantov «ART VICTORY»: [sajt]. – URL: https://victory-art.ru/osnovnye-aspekty-i-problemy-v-obuchenii-detej-rannego-vozrasta-na-klarnete-i-alternativy-ih-resheniya/ (data obrashhenija: 05.12.2024).
11. Duhovye muzykal'nye instrumenty. – Tekst: jelektronnyj // Magazin "RedieZ": [sajt]. – URL: https://rediez.ru/aerophone/woodwind/clarinet/soprano/john-packer/jp123/ (data obrashhenija: 04.12.2024).
12. 10 samyh dorogih muzykal'nyh instrumentov XXI veka / 333. – Tekst: jelektronnyj // LIVEJOURNAL: [sajt]. – URL: https://stradivari.livejournal.com/32220.html (data obrashhenija: 06.12.2024).
13. Denis Mjasnikov. – Tekst: jelektronnyj // Moskovskij Gosudarstvennyj Akademicheskij Simfonicheskij Orkestr: [sajt]. — URL: https://mgaso.ru/about/musicians/member/240 (data obrashhenija 24.11.2024).
14. Spisok luchshih fil'mov pro Klarnet. – Tekst: jelektronnyj // VASh DOSUG: [sajt]. – URL: https://www.vashdosug.ru/cinema/label/6818/ (data obrashhenija: 05.12.2024).
15. Velikie muzykanty Zapadnoj Evropy: Iogann Sebast'jan Bah, Jozef Gajdn, Vol'fgang Amadej Mocart, Ljudvig van Bethoven. Hrestomatija dlja uchashhihsja starshih klassov [sost. V. B. Grigorovich]. – Moskva: Prosveshhenie, 1982. – 222 p. – Tekst: neposredstvennyj.
16. Turdiev Otabek Semejstvo klarnet // Problemy Nauki. – 2022. – №9 (178). – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/semeystvo-klarnet (data obrashhenija: 01.12.2024).
17. Melani Piddok Bethoven i klarnet: Izuchenie sochinenija Bethovena dlja klarneta v ego simfonijah, s osobym uporom na razrabotku jetogo instrumenta. / Piddok Melani, 2021. – 92 p. – Tekst: neposredstvennyj.
18. Zlotnikov D. E., Polozova I. V. Koncert dlja klarneta s orkestrom V. A. Mocarta: v kontekste jevoljucii zhanra // Manuskript. – 2019. – №8. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/kontsert-dlya-klarneta-s-orkestrom-v-a-motsarta-v-kontekste-evolyutsii-zhanra (data obrashhenija: 01.12.2024).
19. Malinovskij D.V., Kurovskaja I.R. Jevoljucija zhanra koncerta dlja klarneta s orkestrom v tvorchestve kompozitorov-romantikov na primere tvorchestva nemeckih kompozitorov L. Shpora i K. Vebera) // Tavricheskij nauchnyj obozrevatel'. – 2016. – №5-1 (10). – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/evolyutsiya-zhanra-kontserta-dlya-klarneta-s-orkestrom-v-tvorchestve-kompozitorov-romantikov-na-primere-tvorchestva-nemetskih (data obrashhenija: 01.12.2024)
20. Chjornaja M.R., Chzhao, Juj Osobennosti formoobrazovanija v klarnetovom koncerte XX-XXI vekov // Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. – 2019. – №46. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-formoobrazovaniya-v-klarnetovom-kontserte-xx-xxi-vekov (data obrashhenija: 01.12.2024).
21. Al'shvang A.A. Ljudvig van Bethoven: ocherk zhizni i tvorchestva / A. A. Al'shvang. – 3-e izd. – Moskva: Muzyka, 1966. – 630 p. – Tekst: neposredstvennyj.

Ли Вэньцзе
аспирант
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет»
e-mail: vlad274706@gmail.com

Li Wenjie
Postgraduate
Saint Petersburg State University

ВЛИЯНИЕ И ИННОВАЦИИ ПРОЦЕССА РАЗВИТИЯ КИТАЙСКОГО ГОРОДСКОГО ОБЩЕСТВА НА КОНЦЕПЦИЮ ДИЗАЙНА МЕСТНОЙ ТРАДИЦИОННОЙ ОДЕЖДЫ

Аннотация. Научная статья посвящена изучению влияния урбанистических процессов, в том числе социальных трансформаций в современном китайском обществе на концепцию стиля национального костюма. В рамках интенсивного роста городов, традиционные культурные традиции подвергаются определенным трансформациям. Актуальность данного исследования состоит в необходимости восприятия урбанистических процессов и социального развития в современном китайском обществе, воздействуя на традиционные культурные практики, включая дизайн одежды. В контексте глобализации и ускоренного прогресса городов представляется важным как сохранить, так и актуализировать культурное наследие, делая исследование взаимодействия между национальной одеждой и актуальными тенденциями чрезвычайно важным. Цель данного исследования: изучить, как актуальные тенденции в моделировании одежды адаптируют элементы традиционного достояния, которые сохраняют их культурную принадлежность. В научной статье рассматриваются исторические контексты трансформации традиционной одежды, новейшие тенденции, а также осознание традиционных ценностей в рамках городского развития. Задачи исследования: рассмотреть исторические контексты китайской национальной одежды, а также ее адаптацию; изучить современные тренды в моделировании одежды в рамках городского развития; проанализировать восприятие национальной одежды в современном городском контексте; подробно исследовать примеры эффективной интеграции традиционных компонентов в современный стиль. Материалами исследования послужили: различные исторические и актуальные литературные источники по теме дизайна местной традиционной одежды; результаты исследований среди различных категорий населения; кейс-стадии известных модельеров и брендов, которые работают с компонентами традиционной китайской одежды. Результаты проведенного исследования демонстрируют, что модельеры эффективно адаптируют культурные традиции, которые создают современные формы, которые отвечают потребностям современного пользователя. Выводы демонстрируют важность согласованности традиции и обновлении в моделировании одежды, которые открывают новые возможности для перспективы дальнейших исследований на практике в указанной сфере.

Ключевые слова: общество, устойчивое развитие, городская среда, историческое наследие, культурная самобытность, дизайн, традиционная одежда, современные тенденции.

INFLUENCE AND INNOVATION OF CHINESE URBAN SOCIETY DEVELOPMENT PROCESS ON THE DESIGN CONCEPT OF LOCAL TRADITIONAL CLOTHING

Abstract. The scientific article is devoted to the study of the influence of urban processes, including social transformations in modern Chinese society on the concept of national costume style. In the context of intensive urban growth, traditional cultural traditions are subject to certain transformations. The relevance of this study lies in the need to perceive urban processes and social development in modern Chinese society, influencing traditional cultural practices, including clothing design. In the context of globalization and accelerated urban progress, it seems important to both preserve and actualize cultural heritage, making the study of the interaction between national clothing and current trends extremely important. The purpose of this study: to study how current trends in clothing design adapt elements of traditional heritage that preserve their cultural affiliation. The scientific article considers the historical contexts of the transformation of traditional clothing, the latest trends, as well as the awareness of traditional values in the context of urban development. Research objectives: to consider the historical contexts of Chinese national clothing, as well as its adaptation; to study modern trends in clothing design in the context of urban development; to analyze the perception of national clothing in the modern urban context; to examine in detail examples of effective integration of traditional components into modern style. The materials of the study were: various historical and current literary sources on the topic of local traditional clothing design; research results among various categories of the population; case stages of famous fashion designers and brands that work with components of traditional Chinese clothing. The results of the study demonstrate that fashion designers effectively adapt cultural traditions that create modern forms that meet the needs of the modern user. The findings demonstrate the importance of consistency of tradition and renewal in clothing design, which opens up new opportunities for the prospects of further research in practice in this area.

Keywords: society, sustainable development, urban environment, historical heritage, cultural identity, design, traditional clothing, modern trends.

Введение

Объектом настоящего исследования являются компоненты традиционной одежды Китая, а также адаптация в рамках современных городских трансформаций и социальных направлений.

Новизна научного исследования состоит в системном подходе к подробному анализу взаимосвязи китайской традиционной одежды и городскими условиями на современном этапе. Исследование изучает как аспекты эстетики, так и социальные факторы, экономические аспекты и культурные особенности, которые способствуют обновлению дизайн-концепции. Методика исследования состоит из: контент-анализа (анализ исторических источников и современных ресурсов о китайской традиционной одежде, а так же происходящих трансформациях); анкетирования (сбор информации о представлении китайских традиционных нарядах в обществе на современном этапе); кейс-стадии (подробное изучение успешных примеров эффективной интеграции традиционных компонентов в современную эстетику); сопоставительный анализ китайских традиционных и современных техник к моделированию одежды в различных регионах страны.

«В китайском феодальном обществе существовали устоявшиеся нормы в одежде, которые способствовали развитию изысканных и красивых форм традиционного национального костюма, однако сильно ограничивали свободу самовыражения в одежде. Выбор формы, материала, цвета и узоров одежды определялся классовым

происхождением и гендерной принадлежностью, а одежда служила показателем социального статуса» [10, с. 64].

Китайская Народная Республика является государством с богатым культурным достоянием, так же в сфере традиционной одежды. Тем не менее, с интенсификацией урбанизации и процессом глобализации китайские традиционные виды одежды трансформируются. В научной работе рассматриваются основные факторы, которые влияют на адаптацию дизайна национальной одежды Китая, в том числе современные подходы, которые возникают в результате влияния традиций и актуальных тенденций.

С начала нового тысячелетия Китайская Народная Республика является одной из ведущих стран с активным экономическим ростом в мире.

«В контексте реформ и открытости процесс модернизации в Китае неизбежно вливается в волны «глобализации». Развитие китайской одежды, подобно тонкому ручейку, в конечном итоге впадает в огромную реку мировой одежды. В процессе глобализации одежда уже не ограничивается традиционными семейными мастерскими и маленькими сельскохозяйственными производственными моделями. Она выходит за пределы страны, пересекает регионы, объединяет различные города, формируя огромную и организованную сеть дизайна, производства и продажи» [10, с.63].

Процесс глобализации открывает новые перспективы для классической китайской одежды. Модельеры начинают интегрировать компоненты западной моды в китайские традиционные виды, способствуя созданию комбинированных моделей. В данном случае гибридизация стилей помогает сохранить исторические корни, в то же время, адаптируясь к актуальным направлениям. Примеры существующей адаптации представляется возможным увидеть в модных коллекциях, в которых применяются традиционные материалы, орнаменты и фактуры в современных формах.

Китайские модельеры, как например, Гуо Пей и Вивьен Тэм, эффективно соединяют традиционные китайские детали с современными модными направлениями, тем самым привлекая пристальное внимание не только местного населения, но и международной целевой аудитории.

Применение в производстве легких невесомых тканей и свободного покроя, которые делают традиционную китайскую одежду наиболее соответствующей для повседневной деятельности.

К примеру, актуальные варианты традиционного китайского наряда, как правило, включают компоненты удобства и функциональности.

Современная целевая аудитория становится наиболее компетентной устойчивом состоянии развития. Модельеры начинают применять натуральные текстуры и природосберегающие технологии, что создает новые горизонты для распространения китайской традиционной одежды, которая являлся символом долгосрочного развития.

К примеру, применение экологически чистого хлопка и природных красителей становится наиболее распространенным.

С увеличением интереса к сохранению культурного самосознания местное население стремится применять традиционную китайскую одежду как способ самоидентификации.

Традиционные детали являются символом гордости за исторические корни и идентичности к уровню культуры.

Современные молодые модельеры применяют социальные медиа для продвижения модных коллекций, позволяя достигать целевой аудитории. Различные хэштеги, как например, *#ChineseFashion* формируют чувство принадлежности к сообществу, в котором целевая аудитория может обмениваться различными идеями и влиянием.

С повышением интереса к традиционной китайской одежде расширяется потребность в образовательном процессе и в обучении будущих модельеров. Высшие учебные заведения начинают представлять учебные программы, фокусирующиеся на традиционных китайских техниках и текстурах.

Различные университеты в Китайской Народной Республике и за пределами страны предлагают различные курсы по глубокому изучению традиционного китайского шелка, вышивального искусства и конструирование одежды, что способствует накоплению знаний и компетенций, которые необходимы для усовершенствования национального стиля в будущем.

Моделирование, как правило, взаимодействует с местными мастерами и многочисленными сообществами, способствуя возобновлению традиционных китайских техник и различных материалов, данное взаимодействие способствует сохранению культурных традиций, а также способствует развитию местных экономик.

Обзор литературы

«В мировой философской, культурологической, исторической, искусствоведческой, археологической, этнографической и пр. отраслях знания в разработку и концептуализацию данной проблематики внесли российские исследователи С.И. Мшанецкий (исследования по военной китайской костюмной культуре), М.А. Неглинская, Л.П. Сычёв, В.Л. Сычёв, Б.А. Успенский, Т.В. Фокина (труды по семиотике искусства, эстетическому контексту и семантике традиционных китайских украшений, вопросам древневосточного орнамента и узора); труды А.Ю. Андреевой, Р. Барт, М.В. Крюкова, В.В. Крюкова, (вопросы, касающиеся русской костюмной традиции, китайской этно-истории и системе моды) и пр. Значимы также идеи Е.Р. Беспалова (по костюмной культуре), П.Г. Богатырева (по теории народного искусства), Т.С. Васильева (по культурно-историческому генезису китайской этничности), Н. Веселовского, Б. Виногродского (по семиотике и семантике китайского искусства украшений и орнаментизации) и пр.» [6, с. 32].

Бердник Т.О. «в дизайне костюма» представляет подробное изучение, которое охватывает разные аспекты моделирования костюма, в том числе теорию, практическое применение и исторический фон. Ученый обращает внимание на основные положения, методы и подходы, применяемые в дизайне одежды, в том числе влияние культурного наследия на актуальные тенденции. Важное внимание уделяется главной роли модельера как творца, который способен объединять традиции и передовые технологии [1]. Бянь Сянъян в «культурной логике и дизайнерском мышлении современного китайского стиля одежды» анализирует, каким образом культурные традиции и активы развивают креативное мышление в современных китайских условиях, акцентируя свое внимание на важности понимания культурного мышления для эффективного производства одежды, тем самым отражая как современные тенденции, а также исторические основания. Данное исследование отмечает важность интеграции культурных компонентов в разработку дизайна [2]. Ван Сяоюй и Чжан Мяо подробно изучают символику дракона как ключевого элемента китайской цивилизации, адаптацию в современной модной индустрии, анализируя, как национальные символы и знаки могут быть актуализированы к новейшим тенденциям, которые сохраняют свое символическое значение [3]. Данное исследование показывает важность национальных символов в разработке уникального стиля. Ван Цин «в модном Китае: 10-летие ассоциации дизайнеров костюма Китая, 1993-2003» [4] представляет исторический анализ развития современного китайского дизайна за десятилетие деятельности ассоциации модельеров. В работе представляется анализ изменений в приемах к моделированию одежды, в том числе влияние мировых тенденций на моду в Китае, так же обращается внимание на повышение интереса к китайскому

визуальному решению на международном уровне. Вэй Жунхуй «повелитель ветров костюма и декора наций Китая» изучает многообразие одежды и декоративных акцентов разных этнических групп Китайской Народной Республики, акцентируя особое внимание на культурной специфике и ценности одежды как своего рода способа самовыражения и сохранения самоидентификации [5]. Данное исследование представляется важным для восприятия разнообразия китайской культуры посредством призмы дизайна. Калинина Г.Н. и Пэнтао Ян в своей работе «философско-культурологической экспликации китайской культуры одежды» рассматривают философский подход и исследование культурных явлений китайской традиционной одежды, определяя ее как социокультурное явление. Проведенное исследование включает в себя разные аспекты, как например, символы, визуальную привлекательность и назначение одежды в культурной идентичности, помогая более глубоко понимать взаимосвязь как между культурой, так и дизайном [6]. Хуан Нэнфу и Чэнь Хуаньцзюань в «истории китайских костюмов» являют собой анализ истории китайских традиционных костюмов с древних времен до современного этапа [7]. Ученые исследуют эволюцию различных стилей и текстур, в том числе влияние разных исторических эпох на формирование моды в КНР, которое является основным источником для исследования традиционных контекстов китайского моделирования. Цзя Сижэнь в своей работе «история китайского костюма» представляет подробный обзор истории традиционного китайского наряда с фокусом на важные трансформации в моделировании и текстурах, которые определяет разные временные периоды, а также стилистику, которые подчеркивают определенные влияния культурных условий и социальных аспектов на формирование моды в Китайской Народной Республике [8]. Цю Гопэн в «инновациях в дизайне потребительских услуг в сельской местности России и Китая» проводит сопоставительный анализ, ученый рассматривает разработки в моделировании одежды, с учетом сельских территорий двух стран [9]. Исследование обращает внимание на воздействии различных китайских традиций, а также потребностей местного населения на процесс производства одежды, открывая новые горизонты для модельеров. Чжан Мяо анализирует «одежду как социокультурный феномен» в Китайской Народной Республике на современном этапе, рассматривается влияние процесса глобализации на традиционный смысл и стилистику, которые подчеркивают важность сохранения культурных традиций, в контексте стремительно меняющегося мира [10]. Шэнь Кунвэнь проводит «исследование древних китайских костюмов», а также анализирует разные исторические периоды, в том числе влияние на традиционный стиль китайской одежды, социальные роли костюмов, помогая тем самым понимать, каким образом традиционные компоненты и детали продолжают оказывать влияние на современное моделирование и сохранение культурных традиций [11]. Ян Цзин в «отражении китайских традиционных культурных ценностей в современной одежде» подробно изучает процесс адаптации традиционного китайского культурного достояния в современные модные коллекции, рассматривая примеры, которые показывают элементы традиционного искусства, философские направления, а также символизм находят выражение в актуальных модных направлениях, которые способствуют сохранению культурной принадлежности. Ян Пэн Тао в работе «новейшие модификации китайской культуре одежды – путь интегрирования в мировую индустрию моды» [13] рассматривает современные трансформации в культуре одежды Китая, а также влияние на адаптацию в глобальную модную индустрию, он обсуждает то, каким образом интеграция традиционных деталей к современным ожиданиям и предпочтениям в процессе, помогает китайским модельерам занять ведущее положение на мировой арене. Ян Цзин находит «отражение культурных ценностей в традиционном китайском костюме», изучает, как традиционный китайский наряд представляет культурное значение, а также символику,

которая характерна для китайского общества, в том числе обращает внимание на необходимость понимания данных ценностей для разработки модной одежды, ее эстетики и смысловой насыщенности [12], [14].

Проведенные исследования подчеркивают важность взаимосвязи между традицией и актуальностью в китайском моделировании одежды. Научные работы выше указанных авторов определяют, как культурные традиции и историческое начало продолжают оказывать влияние на современный дизайн, формируя особое взаимодействие на стыке времён. Данные исследования являются важными для перспективы дальнейшего восприятия и китайской моды и ее роли в мировом масштабе.

Результаты и обсуждение

В процессе глобализации традиционная одежда Китая стала наиболее доступной для международной целевой аудитории, содействуя культурному взаимодействию. Современные дизайнеры и модельеры начали внедрять детали западной моды в китайские традиционные виды, которые создают комбинированные модели, отражающие китайские традиции и актуальные тренды. Комбинирование стилей помогает процессу сохранения традиций, а также процессу адаптации к современным культурным условиям.

С ростом численности местного населения существенно меняется образ жизни общества. Традиционная китайская одежда, которая производилась для конкретных социальных и культурных установок, уменьшает собственную актуальность в контексте жизни города. Модельеры адаптируют классические китайские элементы, которые создают наиболее удобные и практичные формы, которые отвечают современным стандартам. К примеру, применение легкой текстуры, а также использование свободных силуэтов делает китайскую классическую одежду более соответствующей, для повседневной жизни в городе.

«В настоящее время способы применения китайской традиционной культуры в современной одежде можно условно разделить на две категории: методы отражения китайской традиционной культуры посредством визуализации и символизации, а также методом отражения китайской традиционной культуры посредством передачи скрытого смысла и содержания» [12, с.7].

Инновационные технологии открывают новые возможности для моделирования одежды.

Применение трехмерной печати и печати изображений представляет возможность для создания неповторимых узоров и различных текстур, которые сохраняют китайские традиционные мотивы, что интенсифицирует производство, предоставляя возможность экспериментировать с фигурами и текстурами, в процессе улучшается классический дизайн.

В контексте глобальных экологических угроз современная целевая аудитория становятся наиболее ориентированной и более требовательной к долговечности товаров. Модельеры начинают применять натуральные текстуры и безопасные для окружающей среды технологии производства, что представляет возможным сохранить культурные традиции, с заботой об окружающей среде, что расширяет новые горизонты для популяризации традиционной китайской одежды как символа стабильности.

С повышением интереса к сохранению культурной принадлежности местное население стремится применять традиционную китайскую одежду как способ личностного выражения. В контексте урбанизации традиционные компоненты являются символом гордости за собственные исторические корни и культурной принадлежности, что приводит к повышению интереса к традиционным китайским техникам вышивки, текстильного производства и различным ремеслам, которые занимают ведущее место в моделировании на современном этапе.

Современные общественные движения, в том числе влияют на моделирование китайской традиционной одежды.

Выводы

Городское развитие в Китайской Народной Республике активизирует синтез традиционных компонентов дизайна с современными модными направлениями. Модельеры активно внедряют традиционные формы, а также техники в работе, которые создают неповторимые изделия, отражающие культурные ценности, в том числе и актуальные запросы целевой аудитории.

Глобализация существенно влияет на китайский дизайн одежды, которая вводит международные компоненты. Таким образом, многие модельеры прилагают усилия к сохранению национальной идентичности, что приводит к формированию смешанных стилей, которые сочетают в себе традицию и актуальность.

В контексте повышенного интереса к безопасности для окружающей среды и экологическим товарам наблюдается возобновление традиционных методов изготовления, что поддерживает народные промыслы, отвечая на определенные запросы целевой аудитории, которые ориентированы на разумное потребление.

Развитие существующих технологий, как например, трехмерная графика и возможности цифровой печати, которые открывают новые возможности для модельеров, позволяя им в процессе экспериментировать с различными формами (материалами), что создает актуальные возможности для наиболее глубокой адаптации традиционных мотивов в современных условиях.

В контексте урбанизации молодежь ищет различные способы, чтобы выразить собственную культурную принадлежность посредством одежды. Традиционная китайская одежда становится главным символом взаимосвязи с историческими событиями и уровнем культуры, подчеркивая значимость на современном этапе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бердник Т.О. Дизайн костюма. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2000. – 447 с.
2. Бянь Сянъян. Культурная логика и дизайнерское мышление современного китайского стиля одежды. Шаньдунская ассоциация дизайна одежды. Пекин. Издательство Чжунго фанчжи. 2021. – С. 21.
3. Ван Сяоюй, Чжан Мяо Символика дракона в дизайне одежды и аксессуаров в контексте актуализации традиционного культурного наследия Китая // Философия и культура. – 2024. – №3.
4. Ван Цин. Модный Китай: 10-летие ассоциации дизайнеров костюма Китая, 1993-2003. Пекин: Китайское изд-во документов, 2003. – 220 с.
5. Вэй Жунхуй. Повелитель ветров костюма и декора наций Китая. Пекин: Изд-во Пекинского ун-та, 2008. – 218 с.
6. Калинина Г.Н., Пэнтао Ян. Философско-культурологическая экспликация китайской культуры одежды // Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л. Н. Толстого. – 2022. – №1 (41).
7. Хуан Нэнфу, Чэнь Хуаньцзюань. История китайских костюмов. Шанхай: Шанхайское народное издательство, 2004
8. Цзя Сижэнь. История китайского костюма. Издательство университета Дунхуа, 2020. – С. 40-77.
9. Цю Гопэн Иннновации в дизайне потребительских услуг в сельской местности России и Китая: Сравнительный анализ // История. Культурология. Политология. – 2023. – №2.
10. Чжан Мяо Одежда как социокультурный феномен (на материалах современного

Китая) // Философия и культура. – 2024.
11. Шэнь Кунвэнь, ред. Исследование древних китайских костюмов. Шанхай: Издательство Шанхайского книжного магазина, 2005.
12. Ян Цзин. Отражение китайских традиционных культурных ценностей в современной одежде // Человек и культура. – 2023. – №2.
13. Ян Пэн Тао. Новейшие модификации китайской культуре одежды – путь интегрирования в мировую индустрию моды // Современные философские исследования. – 2021. – №3.
14. Ян Цзин Отражение культурных ценностей в традиционном китайском костюме // Философия и культура. – 2023. – №4.

REFERENCES

1. Berdnik T. O. Dizajn kostyuma. Rostov-na-Donu: Feniks, 2000. 447 p.
2. Byan' Syan''yan. Kul'turnaya logika i dizajnerskoe myshlenie sovremennogo kitajskogo stilya odezhdy. SHan'dunskaya associaciya dizajna odezhdy. Pekin. Izdatel'stvo CHzhungo fanchzhi. 2021. 21 p.
3. Van Syaoyuj, CHzhan Myao Simvolika drakona v dizajne odezhdy i aksessuarov v kontekste aktualizacii tradicionnogo kul'turnogo naslediya Kitaya // Filosofiya i kul'tura. 2024. №3.
4. Van Cin. Modnyj Kitaj: 10-letie associacii dizajnerov kostyuma Kitaya, 1993-2003. Pekin: Kitajskoe izd-vo dokumentov, 2003. 220 p.
5. Vej ZHunhuj. Povelitel' vetrov kostyuma i dekora nacij Kitaya. Pekin: Izd-vo Pekinskogo un-ta, 2008. 218 p.
6. Kalinina G. N., Pentao YAn. Filosofsko-kul'turologicheskaya eksplikaciya kitajskoj kul'tury odezhdy // Gumanitarnye vedomosti TGPU im. L. N. Tolstogo. 2022. №1 (41).
7. Huan Nenfu, CHen' Huan'czyuan'. Istoriya kitajskih kostyumov. SHanhaj: SHanhajskoe narodnoe izdatel'stvo, 2004
8. Czya Sizhen'. Istoriya kitajskogo kostyuma. Izdatel'stvo universiteta Dunhua, 2020, Pp. 40-77.
9. Cyu Gopen Innnovacii v dizajne potrebitel'skih uslug v sel'skoj mestnosti Rossii i Kitaya: Sravnitel'nyj analiz // Istoriya. Kul'turologiya. Politologiya. 2023. №2.
10. CHzhan Myao Odezhda kak sociokul'turnyj fenomen (na materialah sovremennogo Kitaya) // Filosofiya i kul'tura. 2024.
11. SHen' Kunven', red. Issledovanie drevnih kitajskih kostyumov. SHanhaj: Izdatel'stvo SHanhajskogo knizhnogo magazina, 2005.04.
12. YAn Czin. Otrazhenie kitajskih tradicionnyh kul'turnyh cennostej v sovremennoj odezhde // CHelovek i kul'tura. 2023. №2.
13. YAn Pen Tao. Novejshie modifikacii kitajskoj kul'ture odezhdy - put' integrirovaniya v mirovuyu industriyu mody // Sovremennye filosofskie issledovaniya. 2021. №3.
14. YAn Czin Otrazhenie kul'turnyh cennostej v tradicionnom kitajskom kostyume // Filosofiya i kul'tura. 2023. №4.

Ян Цзе
аспирант факультета экранное искусство
УО «Белорусская государственная академия искусств»
e-mail: 1074564167@qq.com

Yan Jie
Postgraduate student of the screen arts department
Belarusian State Academy of Arts

ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ И ХАРАКТЕРИСТИКА МУЗЫКАЛЬНОГО КИНО

Аннотация. В статье анализируются художественно-эстетические особенности и характеристика музыкального кино. Большинство первых звуковых фильмов были мюзиклами – кинопроизведениями, в которых музыка играет главенствующую роль: определяет общую композицию фильма, включена в сюжет, используется в развитии действия и для характеристики действующих лиц. Киномюзикл является особым жанром кинематографии, который способен органично и естественно соединить оригинальную увлекательную сюжетную линию с соответствующим музыкальным сопровождением. В киномюзикле более полно, чем в любом другом жанре, используются два основных элемента кинематографа – движение и звук: персонажи таких фильмов раскованы и внешне выражают эмоции через песни и танцы. Музыкальное кино является единственным жанром, нарушающим жёсткие принципы классического повествовательного кино, поскольку персонажи поют и танцуют перед камерой для удовольствия зрителя, а не для аудитории в сюжете фильма. В границах сюжета киномюзикла музыкальное действие может иметь различные выражения, причём различные формы музыкального действия могут быть объединены в рамках одной сцены. Наиболее характерной чертой музыкального кино, делающей его настолько вовлекающим, является прикладное использование музыки и танца для того, чтобы вызвать у зрителя эмоциональное сопереживание.

Ключевые слова: музыкальное кино, киномюзикл, художественно-эстетические особенности, песня, танец.

ARTISTIC AND AESTHETIC FEATURES AND CHARACTERISTICS OF MUSICAL CINEMA

Annotation. The article analyzes the artistic and aesthetic features and characteristics of musical cinema. Most of the first sound films were musicals, film productions in which music plays a dominant role: it determines the overall composition of the film, is included in the plot, is used in the development of the action and to characterize the characters. A movie musical is a special genre of cinematography that is able to organically and naturally combine an original fascinating storyline with appropriate musical accompaniment. The film musical uses two main elements of cinema more fully than in any other genre – movement and sound: the characters of such films are uninhibited and outwardly express emotions through songs and dances. Musical cinema is the only genre that violates the rigid principles of classical narrative cinema, since the characters sing and dance in front of the camera for the pleasure of the viewer, and not for the audience in the plot of the film. Within the boundaries of the plot of a movie musical, musical action can have different expressions, and various forms of musical action can be combined within the framework of one scene. The most characteristic feature of musical cinema, which

makes it so engaging, is the applied use of music and dance in order to evoke emotional empathy in the viewer.

Keywords: musical cinema, film musical, artistic and aesthetic features, song, dance.

С начала XX в. музыкальные фильмы стали популярным жанром в голливудском производстве и приобрели известность во множестве регионов мира, что сделало мюзиклы жанром, пересекающим границы в мировом кино [1]. По мере того, как всё большее количество живых представлений переходило со сцен Бродвея на голливудский экран, голливудские кинематографисты увидели потенциал мюзиклов как коммерческого жанра, который можно было бы трансформировать для получения кассовых сборов в кинопроизводстве. На протяжении XX в. жанр развивался как разнообразная и адаптируемая форма творчества, способ общественного и личного самовыражения в повседневной жизни. Музыка, песни и танцы являются важными составляющими мюзиклов, которые сочетают в себе многочисленные традиции, формы и стили развлечения и эстетики. Музыкальное кино умело вызывает у зрителей кинестетические эмоции и вовлечённость, что определяет его популярность.

Целью работы является изучение художественно-эстетических особенностей и характеристики музыкального кино. Для её достижения был проведён анализ и синтез материалов по кинематографии и музыковедению, применён системно-структурный подход к рассмотрению ключевых аспектов проблемы исследования.

Музыкальный фильм как новый вид исполнительского искусства зародился в конце 1920-х гг. [2]. Первым полнометражным фильмом, включавшим записанную песню и диалоги, стал «Джазовый певец» Warner Brothers 1927 г. К 1929 г. звуковое кино полностью вытеснило немое. Со сменой визуального искусства аудиовизуальным кинематографический профессионализм уступил место духу отчаянной импровизации: актёрам требовалось не только петь, но и подстраиваться под несовершенные ранние методы записи.

Большинство первых звуковых фильмов были мюзиклами – кинопроизведениями, в которых музыка играет главенствующую роль: определяет общую композицию фильма, включена в сюжет, используется в развитии действия и для характеристики действующих лиц [3]. При постановках таких фильмов привлекаются актёры, обладающие музыкальностью и пластичностью, поскольку их персонажи должны петь, танцевать и музицировать. Киномюзикл является особым жанром кинематографии, который способен органично и естественно соединить оригинальную увлекательную сюжетную линию с соответствующим музыкальным сопровождением.

Многие из первых киномюзиклов были переводами ревю с Бродвея или основаны на этом эстрадном формате [4]. Ограничения этой формы создали пространство для экспериментов: музыкальные номера в каждом фильме уникальны. Однако подлинное рождение жанра обычно связывают с именем Басби Беркли, который начал создавать расширяющиеся сцены и элегантные геометрические абстракции. Хореограф бросил вызов логике закулисного мюзикла, создав спектакли, слишком огромные даже для самой крупной бродвейской сцены, которые в полной мере можно оценить только с высоты птичьего полёта, открывающей хоровую линию в новом измерении.

Вид сверху вниз на кружащихся и изгибающихся танцоров – это вызывающе кинематографическая, нетеатральная перспектива, которая придаёт танцорам вид цветов или иных предметов. К примеру, в фильме «Золотоискатели» 1933 г. танцоры выстраиваются в форме скрипки, состоящей из меньших, освещённых неоновым светом скрипок, формируя изображение повторяющегося звука в движении, то есть саму суть мюзикла.

В киномюзикле более полно, чем в любом другом жанре, используются два основных элемента кинематографа – движение и звук [5]. Персонажи киномюзиклов раскованы и внешне выражают эмоции через песни и танцы. Классические мюзиклы изображают утопическую интеграцию психической и физической жизни, разума и тела, где неосязаемым чувствам придаётся форма конкретного изящного физического действия. Независимо от того, чувствуют ли герои мюзиклов хорошее или плохое настроение, находятся ли они одни или на публике, они всегда могут удовлетворить своё желание или почувствовать себя лучше, танцуя или поя. Музыкальный фильм отличается утопической чувственностью, способностью представлять сложные и неприятные чувства простыми, прямыми и яркими способами.

Музыкальное кино является единственным жанром, нарушающим жёсткие принципы классического повествовательного кино, поскольку персонажи поют и танцуют перед камерой для удовольствия зрителя, а не для мнимой аудитории в сюжете фильма. Кроме того, традиционно музыка, сопровождающая поющих актёров, исходит «ниоткуда», находясь за пределами мира фильма, что так же нарушает правила реализма, которые управляют почти всеми остальными жанрами кино.

В границах сюжета киномюзикла музыкальное действие может иметь различные выражения [6]:

- являться профессиональным занятием для главных персонажей;
- использоваться героями для ведения диалога или монолога;
- концентрироваться в танцах, пении или игре на музыкальных инструментах, которые формируют основной музыкальный ряд либо сопутствуют музыкальному сопровождению;
- осуществлять ритмическую организацию визуального ряда, то есть соединять отдельные кадры или формировать соответствующее движение внутри кадра.

В рамках одной сцены могут быть объединены различные формы музыкального действия. К примеру, танцевальное действие с участием главных персонажей может сопровождаться их же пением; музыкальный номер может начинаться с игры героя на музыкальном инструменте и сменяться пением и танцем. При этом обстоятельства, в которых возникает и разворачивается музыкальное действие кинокартины, могут быть практически любыми.

В голливудском музыкальном кино 1930-х гг. эпизод строился по структурной формуле «Текст – Песня – Танец»: словесный текст героя – текст песни (музыкальная речь) – продолжение художественного текста средствами танца (пластическая речь) [7]. Танец и песня могли меняться местами или совмещаться, а текст мог отсутствовать. Хореографический эпизод, сменяющий вокальный, не столько выступал его продолжением, сколько составлял с ним единое целое, развивая действие. Однако с развитием жанра драматическое начало киномюзикла перестало ограничиваться подобной схемой-клише.

Специфика музыкального фильма основана на принципах построения драматической канвы, согласно которым на первое место выходит вопрос соотношения между музыкальными и немузыкальными эпизодами [8]. В киномюзикле структурно заложено сосуществование двух миров – реального, в котором существуют герои, и нереального, иллюзорного, мира условных страстей и печалей. В первом мире – натуральном, жизнеподобном, в котором актёры говорят, располагается само действие кинокартины, во втором – бутафорном, поступки героев показываются не в натуральных действиях, а условно, при помощи средств музыки и пластики.

Музыка для киномюзиклов должны быть лаконичной и отражать жизнь в ёмких, обобщённых образах [9]. Музыкальный образ фильма объединяет и обобщает

сменяющиеся эпизоды фильма. Песенный жанр используется в кино как средство характеристики среды, времени, героев фильма и всей атмосферы действия. Песня в кинофильме отличается от обычной массовой или лирической песни, поскольку для её создания композитору необходимо «услышать» своих героев, подобрать круг интонаций, которые соответствуют их облику и характеру. Песни, звучащие за кадром, составляют подтекст фильма, раскрывающий внутренний смысл происходящих на экране событий. Такая музыка звучит в фильме от автора, передавая его отношение к происходящим событиям. При этом песни, написанные для кино, могут выходить за пределы фильма и получать более широкое значение.

Музыкальное кино предлагает уникальную форму эмоционального выражения, приглашая зрителей пережить увлекательную историю, вызывающую отклик [10]. Можно выделить ряд наиболее распространённых образов жанра:

1. Вступительный номер. Многие киномюзиклы начинаются с динамичного и запоминающегося вступительного номера, который раскрывает тон, обстановку, а иногда и главных героев истории.
2. Песня «Я хочу». Часто в начале фильма персонаж выражает свои желания и цели через сольную песню. Это помогает установить мотивацию героя и даёт представление об его путешествии.
3. Любовная баллада. Эта душевная песня, в которой персонажи выражают свои романтические чувства друг к другу, является поворотным моментом в развитии центрального романа.
4. Песня злодея. Антагонисты в мюзиклах иногда получают собственную песню, в которой раскрывают свои мотивы и сюжет. Эти песни могут быть мрачно захватывающими и придавать глубину характеру злодея.
5. Танцевальные номера. Тщательно продуманные танцевальные номера являются отличительной чертой мюзиклов. Они могут выразить радость, отпраздновать какое-либо событие или передать состояния, для которых недостаточно слов.
6. Большой финал. Грандиозный финал часто объединяет ключевых персонажей и повторяет важные песни, обеспечивая развязку и завершение истории.
7. Чечётка. Это классический элемент мюзиклов, придающий ритм и энергию танцевальным композициям и создающий визуально впечатляющие представления.
8. Разрушение четвёртой стены. В некоторых киномюзиклах персонажи напрямую обращаются к зрителям или признают, что они участвуют в мюзикле, добавляя игривый метавымышленный слой.

Наиболее характерной чертой музыкального кино, делающей его настолько вовлекающим, является прикладное использование музыки и танца для того, чтобы вызвать у зрителя эмоциональное сопереживание [11]. В киномюзикле временная организация фильма «нанизывается», как на стержень, на музыкальный тематизм, музыке передаётся эмоциональная сфера в показываемой истории вне зависимости от её содержания, ею задаются смысловой и символический планы картины и «программируются» эмоциональные реакции зрителей на неё. Способность киномюзиклов вызывать яркий эмоциональный отклик зрителей за счёт песни и танца позволяет режиссёрам раскрывать серьёзное содержание в шутливой, интересной и увлекательной форме.

Таким образом, с момента появления музыкального кино жанр претерпел существенные изменения, однако по-прежнему остаётся популярным, что во многом связано со значительной силой эмоционального воздействия, которой обладает показ на

экране пения и танцевальных движений. Киномюзиклы впервые дали зрителям возможность рассмотреть поющего и танцующего человека вблизи, право личного обладания зрелищем. При этом, поскольку пение и танец гораздо меньше связаны с обыденной жизнью, нежели речевое действие актёров, возможность рассмотреть на экране, как актёр «вдруг» начинает петь и танцевать переводит киноповествование в новое художественное пространство, вследствие чего возникают два плана драматического действия в киномюзикле. Именно возможность донесения до аудитории любой идеи в яркой зрелищной форме песни и танца, вызывающих исключительно позитивный эмоциональный отклик, определяет основное достоинство жанра музыкального кино.

ЛИТЕРАТУРА

1. Lu X. Hollywood Genre, Cultural Hybridity, and Musical Films in 1950s Hong Kong. Arts, 2023, vol. 12, no. 6. DOI: 10.3390/arts12060237
2. Kenrick J. History of Film Musicals. Available at: https://www.musicals101.com/erafilm.htm (accessed 30.04.2024).
3. Швец Ю.Л. Актуальность использования музыкальных фильмов в качестве средства художественного воспитания младших школьников // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство: сборник статей по материалам XVII Международной научно-практической конференции. – Тамбов: ТГМПИ им. С.В. Рахманинова, 2021. – С. 619-623.
4. All that glitters: the restless art of the movie musical (2019). British Film Institute. Available at: https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/movie-musicals-history-radical-spectacle (accessed 30.04.2024).
5. Musicals (2018) Encyclopedia.com. Available at: https://www.encyclopedia.com/literature-and-arts/performing-arts/theater/musicals (accessed 30.04.2024).
6. Живов Д. Музыкальное действие в киномюзикле // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2017. – № 2 (27). – С. 54-59.
7. Шулин В.В. Взаимообусловленность театрального, кинематографического и телевизионного мюзикла в контексте его становления в России // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2022. – Т. 225. – С. 56-66.
8. Liu D. The Characteristics of the Hollywood Musical Cinema during the Golden Age in The Lion King. Advances in Social Science, Education and Humanities Research, 2017, vol. 40, Pp. 509-512.
9. Климов В.И. Музыкальное искусство в контексте художественной культуры: учеб. пособие. – Елец: Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина, 2017. – 89 с.
10. Hellerman J. The Musical Genre in Film and TV (Definition & Examples) (2023). Nofilmschool. Available at: https://nofilmschool.com/musical-genre (accessed 30.04.2024).
11. Музыкальное кино. Курс Музыка в АВИ. – СПб.: СПбГУКиТ, 2016. – 90 с.

REFERENCES

1. Lu X. Hollywood Genre, Cultural Hybridity, and Musical Films in 1950s Hong Kong. Arts, 2023, vol. 12, no. 6. DOI: 10.3390/arts12060237
2. Kenrick J. History of Film Musicals. Available at: https://www.musicals101.com/erafilm.htm (accessed 30.04.2024).

3. Shvec Ju.L. Aktual'nost' ispol'zovanija muzykal'nyh fil'mov v kachestve sredstva hudozhestvennogo vospitanija mladshih shkol'nikov // Muzyka v sovremennom mire: nauka, pedagogika, ispolnitel'stvo: sbornik statej po materialam XVII Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii. – Tambov: TGMPI im. S.V. Rahmaninova, 2021. – Pp. 619-623.
4. All that glitters: the restless art of the movie musical (2019). British Film Institute. Available at: https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/movie-musicals-history-radical-spectacle (accessed 30.04.2024).
5. Musicals (2018) Encyclopedia.com. Available at: https://www.encyclopedia.com/literature-and-arts/performing-arts/theater/musicals (accessed 30.04.2024).
6. Zhivov D. Muzykal'noe dejstvie v kinomjuzikle // Juzhno-Rossijskij muzykal'nyj al'manah. – 2017. – № 2 (27). – Pp. 54-59.
7. Shulin V.V. Vzaimoobuslovlennost' teatral'nogo, kinematograficheskogo i televizionnogo mjuzikla v kontekste ego stanovlenija v Rossii // Trudy Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury. – 2022. – T. 225. – Pp. 56-66.
8. Liu D. The Characteristics of the Hollywood Musical Cinema during the Golden Age in The Lion King. Advances in Social Science, Education and Humanities Research, 2017, vol. 40, Pp. 509-512.
9. Klimov V.I. Muzykal'noe iskusstvo v kontekste hudozhestvennoj kul'tury: ucheb. posobie. – Elec: Eleckij gosudarstvennyj universitet im. I.A. Bunina, 2017. – 89 p.
10. Hellerman J. The Musical Genre in Film and TV (Definition & Examples) (2023). Nofilmschool. Available at: https://nofilmschool.com/musical-genre (accessed 30.04.2024).
11. Muzykal'noe kino. Kurs Muzyka v AVI. – SPb.: SPbGUKiT, 2016. – 90 p.

Яо Сыцунхуэй
аспирант
ФГБОУ ВО «Алтайский государственный университет»
Будкеев Сергей Михайлович
профессор, научный руководитель
ФГБОУ ВО «Алтайский государственный университет»

Yao Sitsunhui
Postgraduate
Altai State University
Budkeev Sergey M.
Professor, Scientific Director
Altai State University

ОСОБЕННОСТИ И ТЕХНИКА СОЗДАНИЯ СЛОЖНЫХ ФОРМ В АРХИТЕКТУРЕ КИТАЯ ДИНАСТИЙ МИН И ЦИН

Аннотация. Китайская архитектура является уникальным явлением, развивавшимся на протяжении тысячелетий и сохранившим свои традиции, несмотря на внешние влияния. Архитектурная практика в Китае универсальна и масштабируема, она охватывает разнообразные методы и способна удовлетворить потребности любых функциональных зон. В каждом элементе китайской архитектуры отражается культурный код нации, ее духовные и материальные аспекты настолько взаимосвязаны, что архитектура становится выражением национального характера и неотъемлемой частью китайского искусства и мышления. Важным периодом развития архитектуры Китая является эпоха династий Мин и Цин. Этот период характеризуется особенным сочетанием традиционных китайских строительных техник и инновационных методов, а решения, использованные архитекторами того времени, до сих пор поражают своей грандиозностью и утонченностью. Актуальность изучения особенностей и техник создания сложных форм в архитектуре Китая династий Мин и Цин обусловлена их исторической значимостью, а также применимостью многих принципов в современном зодчестве. **Объект исследования** – архитектура Китая династий Мин и Цин. **Цель исследования** – характеристика специфики и технико-технологических особенностей создания сложных архитектурных форм в период династий Мин и Цин. **Методы исследования –** анализ архитектурных памятников династий Мин и Цин, обобщение, дедукция, индукция. **Научная новизна исследования** – осуществлена систематизация архитектурных трендов династий Мин и Цин, выделены ключевые принципы, техники и технологии создания сложных архитектурных форм.

Ключевые слова: китайская архитектура, создание сложных форм, особенности сложных форм, техника сложных форм, архитектура династий Мин и Цин.

FEATURES AND TECHNIQUES FOR CREATING COMPLEX FORMS IN THE ARCHITECTURE OF CHINA OF THE MING AND QING DYNASTY

Abstract. Chinese architecture is a unique phenomenon that has developed over thousands of years and has preserved its traditions, despite external influences. Architectural practice in China is versatile and scalable, covering a variety of methods and being able to meet the needs of any functional area. Every element of Chinese architecture reflects the cultural code of the nation, its spiritual and material aspects are so interconnected that architecture becomes an expression of national character and an integral part of Chinese art and thinking. An important

period in the development of Chinese architecture is the era of the Ming and Qing dynasties. This period is characterized by a special combination of traditional Chinese construction techniques and innovative methods, and the solutions used by the architects of that time are still striking in their grandeur and sophistication. The relevance of studying the features and techniques for creating complex forms in the architecture of China during the Ming and Qing dynasties is due to their historical significance, as well as the applicability of many principles in modern architecture. The object of study is the architecture of China during the Ming and Qing dynasties. The purpose of the study is to characterize the specifics and technical and technological features of the creation of complex architectural forms during the Ming and Qing dynasties. Research methods - analysis of architectural monuments of the Ming and Qing dynasties, generalization, deduction, induction. The scientific novelty of the research is that the architectural trends of the Ming and Qing dynasties have been systematized, the key principles, techniques and technologies for creating complex architectural forms have been identified.

Keywords: Chinese architecture, creation of complex forms, features of complex forms, technique of complex forms, architecture of the Ming and Qing dynasties.

Архитектура династий Мин (1368-1644 гг.) и Цин (1644-1912 гг.) в Китае представляет яркий период развития зодческой традиции, характеризующийся сохранением традиционных форм с параллельной интеграцией новых технологий и техник создания сложных форм.

В эпоху династия Мин китайская архитектура имела следующие ключевые особенности: продолжение применения деревянного каркаса с крупными крышами, украшенными сложными декоративными элементами (выступающие коньки и резные балки); создание и усовершенствование имперских дворцов; строительство храмов и монастырей, которые часто украшались изысканной резьбой по дереву и камню. [2, с. 63]

Династия Цин, последняя императорская династия в истории Китая, продолжила традиции Мин, но также принесла с собой новые влияния и технологии: использование элементов барокко и рококо, особенно в декоративных деталях; расширение и реставрация ключевых имперских сооружений; введение новых строительных материалов и техник, улучшение качества и долговечности строений; благоустройство императорских садов (сады стали воплощением идеалов красоты и гармонии природы и архитектуры).

В целом, в архитектуре обеих династий прослеживаются общие черты: [9, с. 86]

внимание к гармонии, симметрии и соединения с природной средой;

использование символических элементов, отражающих конфуцианские, даосские и буддийские учения;

наличие в архитектуре строгой социальной иерархии и политической структуры того времени.

Сложные формы в зодчестве обычно определяются как архитектурные элементы или структуры, которые отличаются высокой степенью детализации, нестандартной геометрией или сложностью в визуальном и конструктивном исполнении. Такие формы часто требуют продвинутых техник проектирования и строительства и направлены на достижение эстетического и функционального эффекта.

Технические особенности создания сложных форм в архитектуре Китая династий Мин и Цин включали в себя следующие составляющие: [7, с. 78]

1. Резьба по дереву. В Китае имеет длительную историю, но в периоды Мин и Цин достигла особого расцвета. Дерево, благодаря своим физическим качествам – мягкости, упругости и легкости обработки – предоставляло идеальный материал для создания высокодетализированных и изысканных архитектурных произведений. Мастера использовали различные породы дерева, каждая из которых обладала своими

уникальными характеристиками и подходила для определённых типов резьбы, а также владели широким арсеналом инструментов (различные ножи, долота и резцы) для выполнения мелких и точных срезов. Применялись специализированные техники для придания дереву особой текстуры или для создания многослойных рельефных изображений. Резьба по дереву часто использовалась для передачи культурных нарративов, религиозных историй и символов, которые играли центральную роль в жизни того времени. На стенах храмов и дворцов можно было увидеть изображения драконов, символизирующих силу и власть; фениксов, олицетворяющих благородство; лотосов, символизирующих чистоту и духовное пробуждение.

2. Каменная резьба. Выступала одним из ключевых элементов в архитектуре династий Мин и Цин. Наиболее распространенными материалами были мрамор (использовался для создания интерьерных элементов) и гранит (благодаря своей твердости и устойчивости к атмосферным воздействиям, часто выбирался для наружных работ). С помощью техник полировки каменным поверхностям придавались гладкость и блеск. Резьба выполнялась с помощью ручных инструментов, (зубила и молотки), а также более сложных устройств для работы с особенно твердыми породами.

3. Металлическая ковка и литье. Бронза использовалась для изготовления ритуальных сосудов, символических предметов и декоративных украшений, железо – часто в более функциональных целях, в частности для создания архитектурных конструкций и укреплений. Металлообработка развивалась благодаря сочетанию традиционных и инновационных методов. Техники ковки предполагали нагревание металла до высоких температур с последующим формированием сложных узоров и форм. Литье, особенно из бронзы, использовалось для создания более сложных и масштабных объектов, например, статуи, большие декоративные элементы и т.д. Применялась техника литья под давлением, которая позволяла точно воспроизводить отдельные детали модели. Металлические элементы часто несли глубокий символический смысл. Бронзовые ритуальные сосуды, например, использовались в церемониях, а украшения на зданиях и в интерьерах отражали статус владельца или духовное значение объекта.

4. Инновации в материаловедении. Прогресс в области разработки и использования новых материалов и технологий в периоды династий Мин и Цин позволил достичь большей изысканности и функциональности в архитектурных проектах и улучшить свойства уже известных материалов. Новые сплавы обладали улучшенными характеристиками по сравнению с чистыми металлами. Например, добавление определённых элементов в бронзу или железо улучшало их прочность, коррозийную стойкость и декоративные качества. Значительные изменения также претерпела керамика благодаря улучшенным технологиям обжига и новым составам глазурей. В результате керамическая плитка и декоративные элементы стали ярче и разнообразнее.

Основными архитектурными принципами того времени, как отмечает М.Ю. Шевченко, являлись иерархическое распределение, применение модульного подхода, пространственная согласованность и соответствие математическим правилам. [4, с. 148]

Рассмотрим особенности и техника создания сложных форм в архитектуре Китая династий Мин и Цин на примере наиболее значимых памятников.

1. Дворец Гугун. Известен также как Запретный город. Дворец начал строиться в эпоху династии Мин и достиг своего апогея под управлением Цин. Архитектурное сооружение превосходит по размерам и уровню роскоши все императорские дворцы мира и является уникальным историческим памятником. Примечательно, что в общем контексте градостроительства и архитектуры Пекина, особенно во дворцах династии Цин, ярко выражена концепция центральной оси, простирающейся с юга на север. Линия начинается с ворот Юндинмэнь, проходит через Императорский город и Запретный город

и заканчивается Барабанной башней на севере. Городская структура охватывает более 7,5 км и в целом отражает стремление к порядку и симметрии.

Огромная массивная стена, окружающая Запретный город тянется с востока на запад на 760 метров, а с севера на юг – на 960 метров. От южного фасада дворца отходит широкий передний двор длиной 600 метров и шириной 130 метров, в конце которого расположены знаменитые ворота Тяньаньмэнь, ведущие к сердцу дворца через ряд дополнительных ворот Дуаньмэнь и Умэнь.

Композиционная структура двора соответствует традиционным канонам того времени. За помещением Баохэдянь следуют Ворота Цяньцинмэнь («Небесной чистоты»), с восточной стороны которых расположены Ворота Цзинъюньмэнь («Благословенной судьбы»), а с западной – Ворота Лунцзунмэнь («Славного пребывания»). Общая концепция этой части создает один обширный двор, условно разделенный на четыре сегмента. Такое архитектурное решение отражает древние принципы планировки: «Передние помещения для приемов, задние – для частной жизни». [1]

Запретный город насчитывает ряд автономных дворцовых зон, каждая из которых спроектирована по схеме «центральный зал с двумя боковыми флигелями». Такие структуры, изначально известные в эпоху Мин как «12 дворцов», были переосмыслены и модифицированы в период династии Цин и превратились скорее в жилые пространства, нежели в официальные помещения. Их размещение, подобно шахматной доске, характеризует отсутствие прямых связей между соседними единицами и добавляет к общему дизайну долю независимости и функциональной разнообразности.

Центральная ось дворца включает три великолепных приемных зала: Тайхэдянь, Чжунхэдянь и Баохэдянь, где проводились официальные церемонии. За ними находятся три внутренних дворца – Цяньцингун, Цзяотайдянь и Куньнингун, а позади них – сад Юйхуаюань. Дворцовый комплекс окружен дополнительными зданиями, формирующими множество уютных дворов с одним главным залом и двумя флигелями. Примыкающие галереи соединяют эти структуры в единую гармоничную симметрию и образуют просторный внутренний двор, центральной точкой которого являются ворота Тайхэмэнь. При этом, залы Тайхэдянь и Баохэдянь связывают все здания в единую, величественно спланированную композицию. [10, с. 76]

Ворота Тяньаньмэнь располагаются на возвышенной кирпичной террасе, окруженной пятью арочными проходами, покрашенными в ярко-красный цвет. Основание украшает массивный белокаменный постамент сюймицзо. Над террасой возвышается просторный деревянный зал с девятью проходами, покрытый сложной крышей с двойным карнизом. Арочные проходы Дуаньмэнь, Дунхуамэнь, Сихуамэнь и Шэньумэнь похожи по стилю, но имеют меньшие размеры и три прямоугольных портала.

Ворота Умэнь возвышаются на каменной П-образной террасе, с тремя проходами под прямоугольными арками. Над террасой располагаются деревянные постройки с девятью проемами, угловые павильоны на четыре проема и галереи.

Тайхэмэнь являются девятипролетной конструкцией с крышей на девять скатов и двойным карнизом, подобно главным приемным залам, но отличаются открытой структурой без стен. Внутренние опоры служат основой для щитовых дверей и в целом воплощают стандартные черты архитектурного стиля дворцов.

Башни Тижэнъгэ и Хунъигэ представляют собой двухъярусные деревянные постройки с одинарными крышами, поддерживаемыми декоративными элементами. Обе башни располагаются по бокам от зала Тайхэдянь и украшают восточную и западную стороны зала.

Зал Цинъанъдянъ находится в парке Юйхуаюань и имеет уникальную плоскую крышу, окруженную украшениями, которая поддерживается структурой, напоминающей

шкатулку. Здание отражает традиционные китайские архитектурные приемы.

Башня Вэнъюанъгэ представляет двухъярусную структуру с одним секретным уровнем между ними и включает пять основных и один дополнительный пролёт для лестницы. Башня стоит на высоком каменном стилобате. [3, с. 123]

Башня Юйхуагэ, также известная как «башня Дождевой пелены», имеет трёхъярусную структуру и прямоугольную основу благодаря пристроенной галерее. Она разделена на три пролета в глубину и ширину, а верхний ярус сокращен до одного пролета. Уникальность башни подчёркивается отсутствием кронштейнов доу-гун и золотой крышей верхнего яруса, что делает её схожей с постройками монастыря Хуансы в Пекине и походного дворца в Шэньяне.

2. Летний императорский дворец. Концепция дворца и его оформление ориентированы на мотивах долголетия и бессмертия. Это видно из названий его залов, ландшафтных особенностей, а также в декоративных элементах (соснах, журавлях и персиках). Основные темы дополняются религиозной символикой. Сады дворца характеризуются разнообразием ландшафтных и архитектурных элементов. Главные восточные ворота дворца охраняют два бронзовых льва, а ворота долголетия открывают путь на главный двор. Сразу за воротами расположен садовый камень. Далее находится бронзовый цилинь, мифологическое существо, символизирующее процветание и благополучие.

Зал для аудиенций представляет собой относительно скромное сооружение с серой крышей. Интерьер зала украшен драконами и журавлями, а над троном висит надпись о долголетии и справедливости.

Сад добродетели и гармонии оборудован сложной техникой для создания театральных эффектов. В прилегающих помещениях находится экспозиция, посвященная жизни императрицы Цыси. Павильон Юйланьтан, расположенный на берегу неподалеку от театрального комплекса, использовался для содержания под стражей императора Гуансу, который оставался здесь под домашним арестом до конца своей жизни.

Павильон Лэшоутан расположен на северо-западе от основных строений. Павильон был излюбленным местом императрицы Цыси. Он включает бронзовые элементы (пары оленей и журавлей, вазы с рельефами, изображающими журавлей на ветвях сосен), символизирующие китайскую поговорку о шести гармонично соединенных элементах. В саду выделяется монументальный камень, форма которого напоминает бессмертный гриб линчжи. Внутреннее пространство павильона содержит трон и стол Цыси, украшенные вышивкой с изображениями павлина и феникса, окруженного ста птицами. К павильону примыкает личная пристань для лодок, а также декоративные ворота, над которыми ранее висел огромный бумажный фонарь, освещавший ночные прогулки по воде. [6, с. 215]

Длинная крытая галерея, простирающаяся от Павильона Лэшоутан, известна как наиболее знаменитое строение Летнего дворца благодаря своим размерам и росписям, изображающим сцены из популярных китайских литературных произведений. В центре галереи расположен дворец Пайюкьдянь, который имеет глазурованную желтую крышу и синюю отделку. Дворец воплощает древние китайские поэтические представления о небесных путешествиях бессмертных.

Павильон Фосянгэ стоит выше всех построек дворца, его восьмиугольная трехэтажная структура на высокой квадратной террасе визуально увеличивает его размеры. Внутри павильона находится статуя Гуаньинь, а с террасы открывается вид на окружающие воды.

Бронзовый павильон представляет собой уникальную архитектурную конструкцию, полностью выполненную из бронзы. Расположен на белой мраморной террасе. Павильон возвышается на высоту 7,5 метров, находится в окружении небольшого

внутреннего двора, а его форма внешне напоминает классическое здание из дерева.

Мраморная ладья построена на каменном фундаменте и стилизована под корабль. Данная конструкция оборудован декоративными колесами и окрашена в цвет, имитирующий мрамор. Сооружение напоминает о нестабильности, которую может представлять власть, поскольку вода, которая несет корабль, может его перевернуть.

3. Храм Неба в Пекине. Расположен в районе Дунчэн и представляет собой важный религиозный комплекс. Архитектурный ансамбль включает «Храм молитвы за урожай», «Зал небесного свода» и «Алтарь неба».

Комплекс ограничен двойными стенами, сочетает квадратные и круглые формы в своей планировке и символически отображает связь между Землёй и Небом (храмы с круглыми крышами на мраморных алтарях представляют Небо, а квадратные основания зданий символизируют Землю). Храм Неба не только является выдающимся архитектурным шедевром, но и воплощает в себе космические и духовные идеи, формировавшиеся на протяжении веков в Китае. Храм Неба отражает величие китайской культурной традиции и её влияние на архитектурные формы по всему Дальнему Востоку. [8, с. 124]

Алтарь в Храме Неба олицетворяет небесный свод. Сооружение выполнено в круглой форме. Все архитектурные элементы алтаря строго следуют символическому числу девять (число является священным в китайской культуре). Терраса алтаря разделена на три уровня, каждый из которых достигается по лестнице с 27 ступенями, а центральный камень окружен девятью рядами мраморных плит.

Императорский Небесный свод расположен на север от Алтаря и окружен синей стеной, символизирующей небо. Внутри этого здания хранятся духовные символы и таблички, воссозданные по древнему порядку. Здание венчает купол, поддерживаемый элегантно изогнутыми деревянными балками.

Зал молитвы за урожай представляет собой вершину архитектурного искусства династии Мин. Сооружение стоит на трехъярусном цоколе, каждый уровень которого соответствует трехъярусной крыше. Внутренняя структура здания включает 28 колонн, которые распределены по символической схеме в соответствие с временными циклами – года, месяцы и двойные часы. Внутреннее убранство характеризуется изысканной резьбой и символическими религиозными изображениями.

4. Бишушаньчжуан. Резиденция представляет собой один из самых обширных дворцово-парковых комплексов в мире, имеет площадь 560 га и окружающую стену длиной 10 км. Состоит из дворцовой и парковой зон с озёрными, равнинными и горными сегментами. В комплексе «Бишушаньчжуан» сохранилось порядка 20 различных построек, в том числе пагоды, павильоны, залы и студии. Главный дворец и Восточный дворец расположены на юго-востоке комплекса рядом с живописным озером. Доступ к ним осуществляется через Ворота Красоты и Справедливости и Полуденные ворота.

В отличие от Запретного города в Пекине, Бишушаньчжуан более утонченный и не столь масштабный. В его архитектуре главное место занимает зал Бережливости и Спокойствия, который оформлен облицовкой из драгоценной древесины наньму. За залом расположена палата Овладения Четырьмя Знаниями, где императоры встречали важных гостей и проводили время перед официальными мероприятиями. Жилые покои, включая спальню императора, находятся в задней части дворца. Здесь также находится храм Вечного Благословения с 66-метровой пагодой, которая имеет девять уровней, соответствуя императорскому числу. [5]

В заключение можно отметить, что рассмотренные сложные архитектурные формы династий Мин и Цин позволяют констатировать высокий технический уровень мастеров и их умение сочетать практичность и эстетическую привлекательность. В этот период

китайская архитектура продемонстрировала заметный прогресс в технике и технологиях с сохранением своих традиционных черт. Таким образом, исследование архитектурного наследия династий Мин и Цин позволяет глубже понять технические аспекты строительства, культурные, исторические и социальные контексты, в которых были созданы данные сложные формы, а также дает возможность выделить значение архитектуры не просто как искусства, а как способа передачи духовных и культурных традиций Китая через века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Большая советская энциклопедия / гл. ред. А. М. Прохоров. - 3-е изд. - М.: Советская Энциклопедия – 1978. – 631 с.
2. Ван, Ц. Положение женщин в Китае в период правления династий Тан, Мин И Цин / Ц. Ван // Международные отношения и диалог культур. – 2019. – № 7. – С. 55-70.
3. Китай в эпоху становления и расцвета династии Мин (1368-1505 гг.) / И. Н. Колесников, К. В. Каспарян, О. Н. Неженцева, Е. М. Шевченко // Вопросы истории. – 2021. – № 6-2. – С. 118-129.
4. Ли, Т. Происхождение декоративного оформления и стиля в экспортном фарфоре во времена династий Мин и Цин / Т. Ли // Вопросы истории. – 2023. – № 10-1. – С. 146-153.
5. Пекин // Большая российская энциклопедия. URL: https://old.bigenc.ru/geography/text/2709339. (дата доступа: 24.07.2024).
6. Сычэн, Л. История архитектуры Китая / Л. Сычэн. – М.: Шанс, 2022. – 591 с.
7. Хуэй, Х. Портреты предков из Хуэйчжоу династий Мин и Цин / Х. Хуэй // ARTE: Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского. – 2023. – № 1. – С. 75-83.
8. Чжан, Ю. Развитие культуры в Китае в период династии Цин / Ю. Чжан // Культура Мира. – 2023. – Т. 11, № 35(6). – С. 116-127.
9. Чжан, Ю. Развитие культуры в Китае в период династии Цин / Ю. Чжан // Казачество. – 2023. – № 73(8). – С. 82-88.
10. Шевченко, М.Ю. Четыре принципа нормативной архитектуры Китая // Academia. Архитектура и строительство. – 2021. – №2. – С. 74-82

REFERENCES

1. Bol'shaja sovetskaja jenciklopedija / gl. red. A. M. Prohorov. - 3-e izd. - M.: Sovetskaja Jenciklopedija – 1978. – 631 p.
2. Van, C. Polozhenie zhenshhin v Kitae v period pravlenija dinastij Tan, Min I Cin / C. Van // Mezhdunarodnye otnoshenija i dialog kul'tur. – 2019. – № 7. – Pp. 55-70.
3. Kitaj v jepohu stanovlenija i rascveta dinastii Min (1368-1505 gg.) / I. N. Kolesnikov, K. V. Kasparjan, O. N. Nezhenceva, E. M. Shevchenko // Voprosy istorii. – 2021. – № 6-2. – Pp. 118-129.
4. Li, T. Proishozhdenie dekorativnogo oformlenija i stilja v jeksportnom farfore vo vremena dinastij Min i Cin / T. Li // Voprosy istorii. – 2023. – № 10-1. – Pp. 146-153.
5. Pekin // Bol'shaja rossijskaja jenciklopedija. URL: https://old.bigenc.ru/geography/text/2709339. (data dostupa: 24.07.2024).
6. Sychjen, L. Istorija arhitektury Kitaja / L. Sychjen. – M.: Shans, 2022. – 591 p.
7. Hujej, H. Portrety predkov iz Hujejchzhou dinastij Min i Cin / H. Hujej // ARTE: Jelektronnyj nauchno-issledovatel'skij zhurnal Sibirskogo gosudarstvennogo instituta iskusstv imeni Dmitrija Hvorostovskogo. – 2023. – № 1. – Pp. 75-83.

8. Chzhan, Ju. Razvitie kul'tury v Kitae v period dinastii Cin / Ju. Chzhan // Kul'tura Mira. – 2023. – T. 11, № 35(6). – Pp. 116-127.
9. Chzhan, Ju. Razvitie kul'tury v Kitae v period dinastii Cin / Ju. Chzhan // Kazachestvo. – 2023. – № 73(8). – Pp. 82-88.
10. Shevchenko, M.Ju. Chetyre principa normativnoj arhitektury Kitaja // Academia. Arhitektura i stroitel'stvo. – 2021. – №2. – Pp. 74-82.

Балкинд Екатерина Львовна
кандидат искусствоведения, доцент кафедры дизайна
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры искусств и туризма»
e-mail: kompozicia@mail.ru
Пунтус Екатерина Юрьевна
старший преподаватель кафедры дизайна
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры искусств и туризма»
e-mail: chizh_katya@bk.ru
Ширина Надежда Сергеевна
доцент кафедры дизайна
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры искусств и туризма»
e-mail: shirina_nadezhda@inbox.ru

Balkind Ekaterina L.
candidate of art history, associate professor of the design department
Crimean University of Culture, Arts and Tourism
Puntus Ekaterina Yu.
senior lecturer of the design department
Crimean University of Culture, Arts and Tourism
Shyrina Nadezhda S.
associate professor of the design department
Crimean University of Culture, Arts and Tourism

ПРОБЛЕМА ВИДОВОГО ДЕЛЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОТОГРАФИИ

Аннотация. Статья посвящена изучению фотографии как вида изобразительного искусства. Объектом исследования является видовая специфика художественной фотографии. Предметом выступает диапазон ее видового деления. Проведен сравнительный анализ фотографии с другими видами изобразительного искусства. Рассмотрен ряд примеров из истории художественной фотографии, а также живописи и графики, иллюстрирующих основные положения статьи.

Результаты проведенного исследования позволяют сделать вывод о том, что обработанная фотография и фотография моментальная могут рассматриваться как два отдельных вида изобразительного искусства.

Ключевые слова: видовая специфика фотографии, классификация фотографии, мимесис, моментальная фотография, обработанная фотография, пойэсис, сюрреализм в фотографии, художественный образ.

THE PROBLEM OF SPECIES DIVISION OF ARTISTIC PHOTOGRAPHY

Annotation. The article is devoted to the study of photography as a type of fine art. The object of the study is the type specificity of artistic photography. The subject is the range of its specific type division. A comparative analysis of photography with other types of fine art is carried out. A number of examples from the history of artistic photography, as well as painting and graphics, illustrating the main provisions of the article are considered. It is established that instant photography is more consistent with the specificity of photography as a separate type of fine art than processed photography.

The history of the issue is studied and an analysis of the current state of the problem is carried out. An unsatisfactory situation is noted regarding the issue of classification of artistic photography namely.

The results of the study allow us to conclude that processed photography and instant photography can be considered as two separate types of fine art.

Keywords: type specificity of photography, classification of photography, mimesis, processed photography, poiesis, instant photography, surrealism in photography, artistic image.

Фотография – молодой вид искусства, особенно, если учитывать начало мировой художественной культуры, а именно – искусство первобытного периода, чья хронология исчисляется не одним десятком тысячелетий. Мы не будем останавливаться на истории фотографии. Отметим лишь следующее: в отличии от всех прочих искусств, фотография имеет особенный генезис: ее история кратка, но насыщенна коллизиями. Напомним, датой «рождения» фотографии является 1839 год, когда было обнародовано ее изобретение. За время своего существования фотография стартовала как результат научной мысли, миновала стадию популярного фокуса, и в результате заняла прочное место в повседневной реальности, претендуя, однако, на высокий статус художественного произведения. И претендуя абсолютно заслуженно.

Истрия вопроса. Пристальное внимание к фотографии как к объекту научного искусствоведческого исследования обнаруживает себя в первой половине XX века и обусловлено, в первую очередь, началом укоренения фотографии в общественной и частной жизни. В. Беньямин, немецкий философ и культуролог, стоявший у истоков изучения массовой культуры, указывает на фотографию с одной стороны, как на тиражируемый продукт, то есть не совместимый с оригинальностью художественного текста, а с другой – на ее новые уникальные возможности [1]. Р. Арнхейм, американский психолог, занимался исследованиями психологии восприятия фотографии [2]. З. Кракауэр исследовал эстетический потенциал фотографии, опираясь на ее неразрывную связь с действительностью. При этом он разделял фотографию на реалистичную и экспериментальную [3]. Р. Барт, основатель теории фотографии, опираясь на семиотический подход, отмечает, в частности, что существующая классификация фотографии не отражает ее сути [4]. С. Сонтаг рассматривает фотографию несколько шире: как культурное явление, артикулируя ее этические аспекты, вступающие, зачастую, в противоречие с ее эстетическим началом [5].

Фотография как культурный феномен и вид изобразительного искусства явилась объектом изучения для таких современных авторов как Э.О. Кранк [6], В.И. Михалкович [7], С.Г. Пожарская [8], А. Руйе [9], В.В. Савчук [10] и других исследователей.

Существует ряд научных подходов к изучению фотографии, среди которых следует отметить семиотический подход, подход к фотографии как к объекту визуальной антропологии, как явлению социальной и культурной жизни, как к инструменту познания (когнитивный подход) [11]. Все эти подходы отражают многосторонность фотографии как культурного явления.

В настоящей статье *объектом* исследования выступает видовая специфика художественной фотографии. *Предметом* является диапазон ее видового деления.

Обратимся к существующей классификации фотографии. Видовое деление фотографии как явления культуры происходит на разных основаниях. Например, деление по профессиональному (эмпирическому) принципу: любительская, профессиональная художественная, профессиональная коммерческая, не рекламная коммерческая фотография [12]. Деление по функциональному принципу: документальная (научно-познавательная) фотография**,** развлекательная фотография**,** коммерческая фотография**,** художественная фотография. При этом следует отметить следующее: любительская фотография вполне может стать произведением искусства, поскольку качество фототехники не является залогом реализации эстетического начала. Итак, видовое

деление фотографии происходит по разным принципам, или благодаря их смешению. Смешение оснований деления является логической ошибкой.

Классификация же художественной фотографии попросту опирается на ее жанровую принадлежность (портретная фотография, пейзажная фотография, натюрморт, анималистка) [13].

Отметим: ни в одной классификации не придается существенного значения обработке фотографии.

Сошлемся на Р. Барта: «Подразделения, которым подвергают фотографию, носят по сути эмпирический (профессиональное фото /любительское фото), риторический (фото пейзажей, натюрморты, портреты, нагая натура) или эстетический (реалистическая фотография / художественная фотография) характер, во всех случаях внешний своему предмету, не имеющий отношения к его сущности …» [3. с. 10]. Таким образом, деление фотографии, в данном случае художественной, должно основываться на ее видовой специфике, которая отличает ее от других видов искусства. Она заключена в том, что фотография особенным образом актуализирует традиционное для искусства триединство: пойэсис, техне и мимесис. Поясним, что пойэсис – это смысловое проникновение в натуру; техне – средства воплощения; мимесис – отражение реальности, сходство с ней. Важно следующее: мимесис в фотографии приобретает несколько иное прочтение, нежели в других видах изобразительного искусства, поскольку отражение реальности в ней имеет свою специфику, которую мы рассмотрим ниже.

В контексте видового деления фотографии остановимся на пикториализме, который характеризует направление в художественной фотографии рубежа XIX–XX в.в., где использовалась номенклатура технических приемов, нацеленная на получение живописных эффектов. Отметим следующее: пикториализм разделялся на оптический (эффекты, применяемые в момент съемки) и технический (эффекты, полученные в процессе печати). Таким образом, внутри концепции пикториализма изначально заложено деление на фотографию, чей потенциал реализуется в момент съемки и фотографию, где ресурс заключен в последующей обработке снимка – печати. «Фотограф мог вносить в отпечаток существенные изменения, – например в масляном процессе при обработке снимка можно было использовать кисть, пигментный способ позволял придать снимку вид гравюры, платинотипия давала отпечатку большую сочность и глубину тонов» [14]. Для пикториализма обработка фотографии была необходимым шагом, призванным компенсировать несовершенства оптики, неспособной верно отразить пространство [7, с. 102]. Интерес фотохудожников пикторалистов был сосредоточен на пейзажном жанре. И тут можно говорить об обработке, которая устраняет несовершенства техники, и об обработке, которая устраняет несовершенства натуры. Первая не связана с перекодированием реальности, так, как связана с ней вторая. (Отметим: работа в современных графических редакторах, например, в Adobe Photoshop, сопряжена с использованием фильтров, технические возможности которых схожи с приемами пикторалистов). Художественной обработкой фотографии успешно занимались такие мастера, как английские фотографы А. Кейгли, Л. Кэрролл (более известный как писатель), О.Г. Рейландер (пионер фотомонтажа), француз Р. Демаши, американские фотографы Э. Штайхен и А. Стиглиц, русские фотохудожники Ю.П. Ерёмин, А.С. Мазурин, В.И. Улитин, М.А. Шерлинг. Отметим: именно обработка фотографии позволила в свое время рассматривать ее как самостоятельный вид изобразительного искусства.

Имплицитно разделение на обработанную фотографию и моментальную возникло практически сразу, вместе с появлением самой фотографии. Парадокс состоит в том, что стремление к эстетической наполненности фотоотпечатков вовлекло фотографов в поиск

технических возможностей для достижения желаемой цели, а саму фотографию уподобило быстро развивающейся, но, тем не менее, ущербной «сестре» живописи и графики. В таком качестве фотография не может быть самостоятельным художественным произведением, а лишь промыслом, имитацией в погоне за подражанием высокому искусству. Трудно не согласиться с З. Кракауэром в том, что «произведения того или иного искусства эстетически полноценны тогда, когда они создаются на основе специфики его выразительных средств. И напротив, если произведение чем-то идет вразрез этой специфике – скажем, имитирует эффекты, более “естественные” для другого искусства, – оно вряд ли будет эстетически приемлемым» [4, С. 7]. Для понимания видовой специфики художественной фотографии также важно следующее: «Главный козырь фотографии – сходство полное, “фотографическое» сходство” – в художественной фотографии имеет значение второстепенное» [15, С. 275]. Отметим: данное определение принадлежит А. Донде, редактору журнала «Вестник фотографии», который выпускало Русское Фотографическое Общество» в начале прошлого столетия.

Итак, именно сосредоточение на моментальном создании полнокровного художественного образа и может выделить фотографию в самостоятельный вид изобразительного искусства. Ни живописец, ни график, ни скульптор и, тем более, архитектор, не обладают этой возможностью. Все эти художники располагают временем и, одновременно, находятся в плену у него – на реализацию их замысла требуются часы, недели и годы. Только фотограф может моментально и точно передать свое поэтическое прочтение отображаемого, благодаря единственно верной точке зрения и быстроте реакции. «Присущая фотографии способность фиксировать мимолетное, преходящее и случайное формирует ее особую эстетику и отношение к реальности» [14]. Таким образом, проблема подобия (мимесис) и, отчасти техне, устранена, снята самой видовой спецификой фотоискусства. Следовательно, преимущество и существенное свойство фотографии состоит в том, что она может сконцентрироваться на пойэсис.

Важно следующее: подобие в контексте фотографии не является эстетическим критерием. А возможно, что и за пределами фотоискусства, поскольку фотография позволила пересмотреть роль мимесиса в художественной культуре в целом. Например, появление импрессионизма стало возможным, в том числе, благодаря фотографии, поскольку импрессионисты уже не стремились как их предшественники фотографически точно (и здесь мы сталкиваемся с парадоксом, когда фотографические термины могут быть применены к предшествующему появлению фотографии искусству) отразить реальность. Они могли сосредоточиться на передаче впечатления от натуры. «После изобретения фотографии зрителю становится очевидна фактура и условность живописной технологии» [16]. Любопытно также и то, что появление фотографии «сняло» описательность в литературе. Итак, модернизм в изобразительном искусстве и литературе во многом «обязан» именно появлению фотографии.

Примеры подлинного искусства моментальной фотографии столь многочисленны, что любой их выбор будет носить случайный характер. Тем не менее, приведем несколько примеров не для знакомства с конкретными авторами (хотя они того, безусловно, заслуживают), а, скорее, для артикуляции значения непосредственной репортажной (моментальной) фотографии для художественной культуры.

Альфред Эйзенштадт, немецкий и американский фотограф и журналист обладал умением моментально выбрать верные ракурс и фокус. Но как в любом искусстве, помимо мастерства здесь присутствует магия – работы А. Эйзенштадта оставляют впечатление, что ему позирует сама Жизнь. Знаменитая фотография мастера «Поцелуй на Таймс-сквер» [17] – яркий пример репортажной съемки, где остановленное мгновение частной жизни

свидетельствует о событиях совсем иного масштаба. И это свидетельство обладает достоверностью репортажа одновременно с правдой искусства.

Английский фотохудожник Йен Берри [18] мастерски умел передать типическое в сиюминутном снимке. Его фотографии не просто картины из жизни соотечественников – это насыщенные образы, которые раскрываются в моментальной фотографии благодаря содержательным и сюжетным контрастам, выявленным художником именно в момент съемки.

Работы советского фотохудожника Владимира Ролова [19], на первый взгляд, могут оставить впечатление постановочных – сложно поверить, что эти кадры, содержащие мощный экзистенциальный заряд и сюжетный потенциал, художник «выхватил» из жизни, технически ничего не убавляя и не прибавляя к ним.

Очевидно, что фотография как законченное, получившее форму произведение не может полностью сложиться в момент съемки. Тем не менее на этот момент она не является «голым» замыслом – она уже эстетически реализована. А для ее вещественного воплощения необходим последующий технологический процесс, который можно считать строго техническим, если не подвергать снимок постсъемочной обработке.

Например, фотографы рубежа XIX–XX веков (вышеупомянутые пикториалисты) считали себя подлинными художниками, на том лишь основании, что обладали художественным видением, реализация которого во многом происходила за счет постсъемочной обработки фотоотпечатков. Для передачи творческого видения, в данном случае, вовсе не нужно было умение рисовать, достаточным являлось владение техническими средствами, которые позволяли подправить натуру в соответствии со своим художественным замыслом. А ведь можно сказать и иначе – подтасовать карты (да простят нам обращение к азартным играм – искусство, равно как и культура в целом, имеет, в том числе, и игровой характер). В живописи, графике или скульптуре какова бы ни была выбранная художником мера условности (от реалистичного подражания до беспредметной абстракции) карты, которые сдала ему природа, он всегда перетасует по-своему. И это объяснимо – натуру необходимо воссоздать – здесь речь идет об отражении, подобии и, одновременно – закономерной разнице между объектом отображения и художественным произведением. Задача фотографа в другом – карты ему сданы в единственно возможном порядке. Ему следует только найти достойного противника. А именно: Время.

В распоряжении живописца или скульптора (писателя или композитора) всегда есть столько времени, сколько требуется для реализации замысла (мы не рассматриваем заказные работы, сроки исполнение которых диктует заказчик). Время фотографу диктует сама видовая специфика искусства фотографии. И это время весьма ограничено: «Путь от замысла к воплощению в фотографии занимает порой десятую долю секунды» [8, С.17]. Более того, «Время оказывается для него врагом, с которым снова и снова приходится вступать в схватку, спасая от исчезновения экспрессию видимой реальности» [7, С. 38]. При этом «Подлинная суть запечатленного состоит в том, что оно есть носитель и хранитель ушедшего времени, проводник в прошлое. Фотография и запись, фиксируя собой человеческое бытие и образ личности, вместе с тем являются свидетелями абсолютной текучести, конечности бытия, выражают негативность времени» [20, С. 8–13]. Итак, фотография, регистрируя момент, вбирает, впитывает в себя время, оставаясь, при этом технически моментальной.

Современный фотохудожник оснащен куда более мощным техническим арсеналом нежели его предшественники. Профессиональная цифровая камера позволяет на момент съемки задать ряд необходимых параметров для реализации почти любого замысла. Так почему же современный фотограф прибегает к фотошопу? Проблема состоит в том, что он

по-прежнему стремиться приблизиться к эстетике живописи и графики, умаляя фотографию как самостоятельное искусство, пусть и во многом опирающееся на возможности техники.

Обращение к графическим компьютерным редакторам – это попытка взять у времени взаймы. А долги, как известно, приходиться отдавать. Обработанная фотография вместо искусства точного и изящного выстрела, зачастую становится обремененным долгами промыслом, не имея той видовой самобытности, которая у нее была и есть изначально. Здесь уместно возразить, что трансформация натурного материала происходит благодаря оптике уже на момент съемки. Но это та трансформация реальности, которая имеет место во всяком художественном процессе (благодаря специфике восприятия, видовой специфике и условиям познания), а не трансформация уже полученной реплики. Итак, «Фотография хороша или плоха с момента ее попадания в камеру» [21].

Важно так же следующее: обработка фотографии преследует разные цели: фантазирование, повышение качества снимка, комбинирование (не ради выхода за пределы реальности, а для получения желаемого результата, который не удалось достичь во время съемки), устранение недостатков натуры (ретушь, удаление лишнего). И если в случае создания живописных, графических или скульптурных произведений трансформация натуры приводит к повышению меры условности (мера художественной условности определяется нами дистанцией между объектом отображения и художественным текстом), то в фотографии такая трансформация сигнализирует скорее о подражании иному искусству, его имитации. Но есть и другой случай: усиление выразительности. И тут также имеет место имитация иного искусства, поскольку вступают в силу его законы. Зададимся вопросом: что же определяет эти законы? Видовая специфика. И мы снова возвращаемся к тому, что видовая специфика фотографии – это, в том числе, и ограничение во времени. Отметим: подобное ограничение существуют и за пределами фотоискусства. Обратимся к примерам такого ограничения в графике. Не корректно требовать от быстрого линейного наброска законченности длительного портрета. Тем не менее, такой набросок может являться подлинным образцом высокого искусства. Как, например, известный портрет В.А. Серова балерины Т. Красавиной. Или портреты А. Ахматовой, созданные А. Модильяни [22] в форме графических набросков. В живописи быстрый этюд также может оказаться законченным художественным произведением, если образность, состояние или острое формальное решение выводят его за рамки вспомогательного материала для создания картины.

Итак, на основании вышеизложенного, мы предлагаем следующую дихотомию художественной фотографии: фотография моментальная и обработанная. Моментальная фотография, это та фотография, которая складывается в момент съемки; обработанная – фотография, чей потенциал реализовывается в процессе анализа и трансформации отснятого материала. Здесь следует учесть, что фотография до появления цифровых технологий отчасти являлась именно результатом пошаговой обработки исходных носителей (пленки или пластинки). Но эта обработка в большей степени относилась именно к физическому воплощению изображения, полученного на момент съемки, нежели к созданию эффектов, цветокоррекции и иной трансформации натуры. Итак, на наш взгляд, именно моментальная, не подвергнутая последующей обработке фотография и является основой фотоискусства, поскольку в полной мере соответствует его видовой специфике.

Полезным для нашего исследования может оказаться обращение к сюрреализму в фотографии. Как известно, сюрреализм стремится к преодолению контроля разума, соединению объективной реальности и реальности сна, для чего используется левитация,

нарушение масштабирования, совмещение несовместимого. Фотографам-сюрреалистам пришлось искать собственные художественные приемы, в частности стали использоваться бескамерная фотография, соляризация, негативная печать, фотомонтаж [23], техника наложения нескольких снимков друг на друга (стекинг). В настоящее время, благодаря компьютерному редактированию, открылись дополнительные возможности реализации сюрреалистических сюжетов в фотоискусстве.

Но, например, художнику Филиппу Халсману удавались сюрреалистические фотографии без монтажа и комбинированной печати, в том случае, когда он прибегал к левитации. Отметим: левитация – прием, часто используемый художниками сюрреалистами. Левитация в фотографии – это просто остановленный прыжок. Следовательно, для реализации самой смелой фантазии возможно подобрать выразительные средства таким образом, чтобы фотография сложилась непосредственно в момент съемки, сохранив свои видовые специфические черты. Тем не менее, существует немало примеров, когда обработанная фотография содержит мощный эстетический заряд, присущий подлинному художественному тексту (пикториализм, не смотря на свою вторичность, обладал несомненным эстетическим воздействием). И это еще раз доказывает правомерность дихотомии художественной фотографии на моментальную и обработанную. Итак, моментальная фотография полностью реализуется в момент съемки, являясь фундаментальной основой фотоискусства – она в полной мере соответствует его видовой специфике. Обработанная фотография сосредоточена на коррекции натуры, имплицитно тяготея к живописи и графике. *Обработанная* фотография и *моментальная*, следовательно, могут позиционироваться как два разных вида изобразительного искусства, поскольку выраженная дистанция между ними задана именно видовой спецификой, лежащей в основе любого видового деления.

Итак, предложенное разделение художественной фотографии на моментальную и обработанную с одной стороны акцентирует видовую специфику фотоискусства, а с другой – открывает возможности его структурного уточнения. Данное деление позволяет также глубже понять суть искусства фотографии, которая, на наш взгляд, является ключом к пониманию роли мимесиса в художественной культуре в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беньямин В. Краткая история фотографии. – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2015. – 143 с.
2. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. – Москва: Прогресс, 1974. – 386 с.
3. Барт Р. Camera Lucida. – Москва: Ad Marginem, 1997. – 223 с.
4. Кракауэр З. Природа фильма: Реабилитация физической реальности / Сокращённый перевод с английского Д. Ф. Соколовой. – Москва: Искусство, 1974. – 424 с.
5. Сонтаг С. О фотографии. – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2019. – 268 с.
6. Кранк Э.О. Философско-культурологическая конфигурация дискурса в фотографии: автореф. дис. канд. философских наук. 24.00.01. – Казань, 2009. – 22 с.
7. Михалкович В.И. Стигнеев В.Т. Поэтика фотографии. – Москва: Искусство, 1990. – 280 с.
8. Пожарская С.Г. Фотомастер. Книга о фотографах и фотографии. – Москва: Пента, 2001. – 336 с.
9. Руйе А. Фотография. Между документом и современным искусством. –Санкт-Петербург: Клаудберри, 2014. – 712 с.

10. Савчук В.В. Философия фотографии. – Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2005. – 256 с.
11. Ходина Е.Ю. Фотография как объект научного исследования // Молодой ученый, 2014. – № 16 (75). – С. 394-396. URL: https://moluch.ru/archive/75/12659/ (дата обращения: 05.09.2024).
12. Карбасова Е.Б. Фотография: концептуализация реальности: автореф. дис. канд. философских наук. – 24.00.01. – Санкт -Петербург, 2013. – 26 с.
13. Абросимова Н.В. Понятие фотографии и факторы создания художественного фотообраза // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина, 2015. – Том 2. – Философия, № 1. – С. 215-224.
14. Толкачева И. Фотография в художественном процессе рубежа XIX-XX веков. Photographer [Электронный ресурс]. URL: https://www.photographer.ru/cult/history/699.htm (дата обращения: 19.09.2024).
15. Донде А. Задачи регистрирующей фотографии // Вестник фотографии, 1913. – №10. – С. 274-277.
16. Логинов А.А. Фотография и визуальное восприятие: ключевые понятия и исследовательские вопросы. Обсерватория культуры, 2014; (4):107-111.
17. Альфред Эйзенштадт – классик репортажной съемки и автор знаменитого «поцелуя на Таймс-сквер». Фотогора [Электронный ресурс]. URL: https://fotogora.ru/alfred-eyzenshtadt-klassik-reportazha/ (дата обращения: 23.09.2024).
18. Берри И. Англичане. – Москва: Планета, 1981. – 106 с.
19. Владимир Ролов. [Электронный ресурс]. URL: https://www.takefoto.ru/articles/fotografyi/368_vladimir_rolov (дата обращения: 20.09.2024).
20. Политов А.В. Хронотоп запечатленного бытия. Обсерватория культуры 2016;1(1):8-13
21. Анри Картье-Брессон [Электронный ресурс]. URL: https://lookfoto.ru/anri-karte-bresson-fotografii-biografiya/ (дата обращения: 19.11.2024)
22. Виленкин В.Я. Амедео Модильяни. – Москва: Искусство, 1989. – 175 с.
23. Шик И.А. Сюрреалистическая фотография 1920-х–1970-х гг.: ключевые концепции и проблемы: дис. канд. искусствоведения: 17.00.09. – Санкт-Петербург, 2019. – 386 с.

REFERENCES

1. Ben'jamin V. Kratkaja istorija fotografii. – Moskva: Ad Marginem Press, 2015. – 143 p.
2. Arnhejm R. Iskusstvo i vizual'noe vosprijatie. – Moskva: Progress, 1974. – 386 p.
3. Bart R. Camera Lucida. – Moskva: Ad Marginem, 1997. – 223 p.
4. Krakaujer Z. Priroda fil'ma: Reabilitacija fizicheskoj real'nosti / Sokrashhjonnyj perevod s anglijskogo D. F. Sokolovoj. – Moskva: Iskusstvo, 1974. – 424 p.
5. Sontag S. O fotografii. – Moskva: Ad Marginem Press, 2019. – 268 p.
6. Krank Je.O. Filosofsko-kul'turologicheskaja konfiguracija diskursa v fotografii: avtoref. dis. kand. filosofskih nauk. 24.00.01. – Kazan', 2009. – 22 p.
7. Mihalkovich V.I. Stigneev V.T. Pojetika fotografii. – Moskva: Iskusstvo, 1990. – 280 p.
8. Pozharskaja S.G. Fotomaster. Kniga o fotografah i fotografii. – Moskva: Penta, 2001. – 336 p.
9. Ruje A. Fotografija. Mezhdu dokumentom i sovremennym iskusstvom. –Sankt-Peterburg: Klaudberri, 2014. – 712 p.
10. Savchuk V.V. Filosofija fotografii. – Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskogo universiteta, 2005. – 256 p.

11. Hodina E.Ju. Fotografija kak ob#ekt nauchnogo issledovanija // Molodoj uchenyj, 2014. – № 16 (75). – Pp. 394-396. URL: https://moluch.ru/archive/75/12659/ (data obrashhenija: 05.09.2024).
12. Karbasova E.B. Fotografija: konceptualizacija real'nosti: avtoref. dis. kand. filosofskih nauk. – 24.00.01. – Sankt -Peterburg, 2013. – 26 p.
13. Abrosimova N.V. Ponjatie fotografii i faktory sozdanija hudozhestvennogo fotoobraza // Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta im. A.S. Pushkina, 2015. – Tom 2. – Filosofija, № 1. – Pp. 215-224.
14. Tolkacheva I. Fotografija v hudozhestvennom processe rubezha XIX-XX vekov. Photographer [Jelektronnyj resurs]. URL: https://www.photographer.ru/cult/history/699.htm (data obrashhenija: 19.09.2024).
15. Donde A. Zadachi registrirujushhej fotografii // Vestnik fotografii, 1913. – №10. – Pp. 274-277.
16. Loginov A.A. Fotografija i vizual'noe vosprijatie: kljuchevye ponjatija i issledovatel'skie voprosy. Observatorija kul'tury, 2014; (4):107-111.
17. Al'fred Jejzenshtadt – klassik reportazhnoj s#emki i avtor znamenitogo «poceluja na Tajms-skver». Fotogora [Jelektronnyj resurs]. URL: https://fotogora.ru/alfred-eyzenshtadt-klassik-reportazha/ (data obrashhenija: 23.09.2024).
18. Berri I. Anglichane. – Moskva: Planeta, 1981. – 106 p.
19. Vladimir Rolov. [Jelektronnyj resurs]. URL: https://www.takefoto.ru/articles/fotografyi/368_vladimir_rolov (data obrashhenija: 20.09.2024).
20. Politov A.V. Hronotop zapechatlennogo bytija. Observatorija kul'tury 2016;1(1):8-13
21. Anri Kart'e-Bresson [Jelektronnyj resurs]. URL: https://lookfoto.ru/anri-karte-bresson-fotografii-biografiya/ (data obrashhenija: 19.11.2024
22. Vilenkin V.Ja. Amedeo Modil'jani. – Moskva: Iskusstvo, 1989. – 175 p.
23. Shik I.A. Sjurrealisticheskaja fotografija 1920-h–1970-h gg.: kljuchevye koncepcii i problemy: dis. kand. iskusstvovedenija: 17.00.09. – Sankt-Peterburg, 2019. – 386 p.

Ду Цзюань
аспирант
Институт дизайна и искусств
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна»
e-mail: dujuan91930@gmail.com
Научный руководитель - доктор исторических наук, профессор
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна»
А. В. Аранович

Du Juan
postgraduate student
Institute of Design and Arts
Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
Scientific Supervisor - Doctor of Historical Sciences, Professor
Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
A. V. Aranovich

ИЗОБРАЖЕНИЕ ЛОШАДИ В КАРТИНАХ ИЗВЕСТНЫХ ХУДОЖНИКОВ

Аннотация. В научной статье рассматриваются лошади в картинах знаменитых художников. Данное исследование, посвящено изображениям животным в искусстве разных исторических периодов и стилей. Исследовательский материал представляет подробный анализ понятий о лошадях, которые были отображены на полотнах великих художников. Рассмотрение роли лошадей на полотнах предоставляет возможность окунуться во вселенную искусства, анализируя множество деталей: от аллегорического значения лошадей до высокого уровня художников в их изображении. В рамках проведенного анализа проводится изучение иконографии, традиций живописи, условий создания произведений и биографических данных, чтобы глубже понять содержание каждого изображения. Лошади в картинах знаменитых художников призваны осветить многообразные тематики и интерпретации, в контексте данного животного в искусстве. Анализ предоставляет необычный взгляд на лошадей, которые были изображены в разные временные промежутки эмоции, идеи или концепции передавались посредством данных изображений. **Объект исследования** произведения искусства и живописи знаменитых художников, на которых изображены лошади. В процессе исследования изучаются художественные работы разных периодов и стилей искусства, в которых лошади имеют принципиальное значение. **Цель** состоит в исследовании роли лошадей в живописи знаменитых художников с целью определения символической, эстетической и культурной ценности, которыми наделялись животные в искусстве. **Методы исследования:** изучение визуальных образов**,** исследование стилистики, семантический анализ, сопоставительный анализ, биографическая методология, разбор анатомической структуры. **Научная новизна исследования** статьи состоит в системном анализе роли животных в творчестве знаменитых художников. Изучение предоставляет возможность для понимания, как лошади воспринимались в различные исторические эпохи и какие смыслы вкладывали художники. Исследование символических, обще эстетических и культурных элементов использования лошадей в картинах позволяет осознать вклад рассматриваемых животных в искусство и роль в развитии образа объекта.

Ключевые слова: искусство, образ, животные, лошади, картины, художники, символика, культура, изображения.

IMAGE OF A HORSE IN PAINTINGS OF FAMOUS ARTISTS

Abstract. The scientific article examines horses in paintings by famous artists. This study is devoted to images of animals in art of different historical periods and styles. The research material presents a detailed analysis of the concepts of horses that were depicted in the paintings of great artists. Considering the role of horses on canvases provides an opportunity to plunge into the universe of art, analyzing many details: from the allegorical meaning of horses to the high level of artists in their depiction. As part of the analysis, the study of iconography, painting traditions, conditions of creation of works and biographical data is carried out in order to better understand the content of each image. Horses in paintings by famous artists are intended to illuminate a variety of themes and interpretations, in the context of this animal in art. The analysis provides an unusual look at horses that were depicted at different time periods; emotions, ideas or concepts were conveyed through these images. The object of the study is a work of art and painting by famous artists depicting horses. The research process examines artistic works from different periods and art styles in which horses have significant significance. The purpose of the study is to explore the role of horses in the paintings of famous artists in order to determine the symbolic, aesthetic and cultural value that was given to this animal in art. Research methods: study of visual images, stylistic research, semantic analysis, comparative analysis, biographical methodology, analysis of anatomical structure. The scientific novelty of the article's research lies in the systematic analysis of the role of animals in the works of famous artists. The study provides an opportunity to understand how horses were perceived in different historical eras and what meanings were intended by artists. The study of the symbolic, general aesthetic and cultural elements of the use of horses in paintings makes it possible to understand the contribution of the animals in question to art and their role in the development of the image of the object.

Keywords: art, image, animals, horses, paintings, artists, symbolism, culture, images.

Введение

Лошади являются ключевым компонентом истории культуры, от древности до наших дней. Множество знаменитых художников в своем творчестве изображали лошадей, акцентируя внимание не только на символическую нагрузку, но и на значение. Рассматриваемые животные были не только изображаемыми объектами, но и знаками могущества, символами свободы и мощи, власти и грации [2].

«В искусстве образ лошади складывался под непосредственным влиянием академической школы. Творчество И. Зауервейда, Б.П. Виллевальде, А.Е. Коцебу, Н.Н. Каразина, П.Н. Грузинского, П.О. Ковалевского, Н.Е. Сверчкова, В.В. Мазуровского, Н.С. Самокиша, Ф.А. Рубо и других мастеров способствовало развитию русской школы батального и анималистического искусства» [7, с. 1].

Значение лошадей в картинах знаменитых художников:

Значение 1. Лошади в работах Леонардо да Винчи представляли благородство и красоту, так же изображение отражает гармонию и изящество.

Значение 2. В творчестве Пьетро Паоло Рубенс лошади представлялись как изображения бурной страсти, динамизма и потенциала.

Значение 3. В работах Эдуарда Мане лошади как правило ассоциировались с темой спорта и скачек, которые воссоздавали атмосферу соревнований и телодвижения [3].

«Джордж Стаббс (1724-1806 гг.) знаменитый художник, являющийся одним из выдающихся живописцев, посвятивший себя лошадям. Известное полотно

«Whistlejacket», является одной из лучших работ художника. Данная картина в высоту три метра, посвящена легендарному коню. В 60-х годах 16 века Стаббс много посвящал себя эскизам лошадей, а в 1766 году издал свою книгу. Эдгар Дега (1834-1917 гг.) – известный французский живописец. Он все свои полотна посвятил лошадям и конному спорту. Картины отличались оригинальным ракурсом и организацией пространства. Картина Э. Дега «перед стартом» (1866-1868 гг.) представляет своеобразный ракурс, как бы позади лошадей. На нем ощущается атмосфера перед бурей, когда жокеи верхом на лошадях ожидают начало старта» [5, с. 4].

Реализация поставленной цели указывает на решения следующих *исследовательских задач:*

- проанализировать трансформацию изображения лошадей в искусстве с древних времен до наших дней;
- изучить эмоциональную составляющую, а так же влияние на восприятие изобразительных произведений;
- провести анализ использования животных в качестве композиционного фрагмента в произведениях различных изобразительных стилей и исторических периодов;
- выполнить аналитическое сопоставление лошадей в разнообразных культурах и принципах искусства, определяя общее и специфическое в понимании.

Методика исследования:

Исследование стилей живописи, с изображением лошадей, анализ реализма, импрессионизма, абсурдизма, воздействия на осознание картин с лошадьми; анализ историко-культурного контекста написания картины с изображением животных, сопоставлений картин с лошадьми многочисленных художников или в различные эпохи искусства для определения основных тенденций или индивидуальных характеристик животных.

Теоретической базой исследования послужили: аллегория и мифология, культурно-исторический контекст, стилистические направления, психологический и эмоциональный аспекты [4].

Изучение лошадей в полотнах знаменитых художников может быть уникальным способом проанализировать взаимодействие между искусством, символизмом, историей и эмоциональной составляющей в условии разных культур и периодов [1].

Рассмотрим примеры

Пример 1. Картина «Портрет Наполеона на коне» 1801г. Жака-Луи Давида, которая изображает Бонапарта на белоснежном коне.

Пример 2. Серия произведений «Битва у Сан Романо» 1438-1440гг. маэстро итальянской живописи Паоло Уччелло, на полотнах которых нанесены изображения битвы, включая лошадей.

Пример 3. Картина знаменитого художника «Кони волнами» 1910г. Василия Кандинского, которая является абстрактным произведением, с изображением лошади.

Пример 4. Знаменитая французская картина Жака Луи Давида «Портрет мадам Моцарт на коне» 1787г.

Пример 5. Полотно известного русского художника на коне «Полководец Александр Суворов в Швейцарии» Георгия Дауни 1799г [6], [8].

Проведение исследования

I. Подбор художников и картин:

- отбор знаменитых художников, картины которых будут исследоваться (Л. да Винчи, П. Ж. Мене, Д. Стаббс) [9];
- анализ определенных картин с лошадьми для каждого мастера.

II. Разработка и оформление материалов:

- сбор данных об известных работах художников;
- обработка изображений выбранных для последующего исследования.

III. Исследование композиции:

- анализ структура каждого полотна с фокусом на изображения коней;
- оценивание позы, выражения и взаимоотношения лошадей с различными составляющими картины (общая композиция).

VI. Технический анализ:

- изучение технического контекста в изобразительном искусстве с лошадьми для каждого художника (например, цветовые переходы, мазки кисти, переход от света к тени и т.п.).

V. Аллегорический смысл:

- интерпретация символического значения лошадей в области каждого художественного творения и техники художника;
- анализ определенных метафор и символики, ассоциированных с изображениями.

VI. Сопоставительный анализ:

- сравнение значимости образов лошадей в работах выдающихся художников;
- определений общих закономерностей или специфических отличий в технике изображений рассматриваемых животных.

Данный ход эксперимента поможет систематизировать исследование изображений лошадей на картинах знаменитых художников, определить закономерности и характерные особенности в применении данного мотива в разных художественных работах.

Гипотеза исследования:

Картины с лошадьми знаменитых художников отображают как изобразительное качество и мастерство живописцев, так и являются символическими и культурными компонентами, отражающим культурные и исторические стороны общества. Исследование направлений, тематики и аспекта, в рамках которых демонстрируются лошади в художественных произведениях освещают как смысловую глубину, так и значение данных изображений, а кроме того на эффект лошадей как своего рода символов на впечатление от искусства и восприятие современного устройства мира.

Результаты исследования и обсуждение:

1. Композиция и технические характеристики:

- в известных картинах Леонардо да Винчи животные (лошади) изображены с пристальным вниманием к анатомическим деталям и движениям животных, которые являются основным компонентом данной композиции;
- Пьер-Жюль Мене изображает лошадей в умиротворенной обстановке, с выделением светотени и цветовых изменений [11];
- художественные работы лошадей Джорджа Стаббса, которые написаны с характерным умением передать изящество и силу, зачастую в живых позах [10].

2. Символическое значение и аллегории:

- на полотнах Леонардо да Винчи лошади, как правило, ассоциируются с темпераментом и движением, демонстрируя мощь, силу и страсть к свободе;
- лошади воспринимаются как символ достоинства и красоты в картинах Пьера-Жюля Мене;
- на картинах Джорджа Стаббса лошади являются символом природного единства и природной привлекательности.

3. Сопоставительный анализ:

- выявлены общие элементы в технике художников к изображению лошадей, как например, внимание к анатомическим особенностям и движения тела;

- обозначены персональные свойства каждого художника в передаче характера и эмоционального состояния лошадей на данных картинах.

Заключение

Анализ картин с изображениями лошадей знаменитых художников продемонстрировал различные подходы к представленному мотиву в искусстве. Таким образом, лошади как шедевр природной красоты, само воплощение энергии и достоинства являются важным элементом в живописи разных эпох и стилей.

Дальнейшие исследования включают:

- перспективы исследований различных художественных произведений с лошадиными изображениями;
- анализ влияния социокультурных элементов на толкование символики лошадей в изобразительном искусстве;
- обсуждение развития изображения лошадей в художественной сфере с течением времени.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бутович Я.И., Бутович Я.И. Материалы к сборнику о художнике Сверчкове Н.Е. / Я.И. Бутович // Материалы к сборнику о художнике Сверчкове Н.Е. 1922–1925. РГАЛИ; — Вып. 6. — 1925: Прилепское собрание, 2009. — 191 с.
2. Бутович Я.И. Список художников-баталистов и скульпторов. Рукопись Я.И. Бутовича. Описание коллекций музея коневодства. Архив Гос. музея коневодства / Я.И. Бутович // Описание коллекций музея коневодства. Архив Гос. музея коневодства. — 1925. — 1.
3. Глобачева С.Л. Каталог: Искусство, культура »•» Живопись, графика, рисунок, скульптура / С.Л. Глобачева, Л.В. Туржанский // Каталог: Искусство, культура »•» Живопись, графика, рисунок, скульптура. — 1960. — 1. — 94 с.
4. Гуревич Д.Я. «Предадимся бегу нетерпеливого коня…» Каталог / Д.Я. Гуревич // «Предадимся бегу нетерпеливого коня…». — 1992. — 1.
5. Мыскова, О. В. Лошадь - символический образ в искусстве / О. В. Мыскова, М. Б. Рогачева // Всероссийская научно-практическая конференция "ДИСК-2020": Сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции в рамках Всероссийского форума молодых исследователей "Дизайн и искусство - стратегия проектной культуры XXI века", Москва, 24–26 ноября 2020 года. Том Часть 3
6. Портнова И.В. Образ лошади в русской бытовой и батальной картине конца XIX века – начала XX века / И.В. Портнова // Вестник Нижегородского Университета им. Лобачевского. — 2009 — URL: http://www.vestnik.unn.ru/ru/nomera?anum=2832 (дата обращения: 16.05.2024)
7. Портнова И.В. Изображение лошади в историко-батальной картине XIX века. Значение академической школы в ее развитии // Вопросы когнитивной лингвистики. 2011. №2. / И.В. Портнова // Изображение лошади в историко-батальной картине XIX века. Значение академической школы в ее развитии // Вопросы когнитивной лингвистики. 2011. №2. — 2011 — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/izobrazhenie-loshadi-v-istoriko-batalnoy-kartine-xix-veka-znachenie-akademicheskoy-shkoly-v-ee-razvitii (дата обращения: 16.05.2024). (дата обращения: 16.05.2024)
8. Портнова И.В. Портнова И. В. Особенности развития русского анималистического искусства XVIII XX вв / И.В. Портнова // Особенности развития русского анималистического искусства XVIII XX вв. — 2010 — URL:

https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-razvitiya-russkogo-animalisticheskogo-iskusstva-xviii-xx-vv (дата обращения: 16.05.2024).
9. Holl J. Holl J. (1996) Loshad' [Horse]. In: Slovar' syuzhetov i simvolov v iskusstve [Dictionary of subjects and symbols in art]. / J. Holl — Москва: Словарь, 1996. — 337 p. — URL: https://archive.org/details/1996_Dictionary-of-Subjects-and-Symbols-in-Art (дата обращения: 16.05.2024).
10. Filippova O.N. Филиппова Ольга Николаевна Николай сверчков - художник-анималист, жанрист и портретист // Искусство Евразии. 2017. №4 (7). / O.N. Filippova // Филиппова Ольга Николаевна Николай сверчков - художник-анималист, жанрист и портретист // Искусство Евразии. 2017. №4 (7).. — 2017 — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/nikolay-sverchkov-hudozhnik-animalist-zhanrist-i-portretist (дата обращения: 16.05.2024). (дата обращения: 16.05.2024)
11. Гаврилова Е.И. Русский рисунок XVIII века / Е.И. Гаврилова // Русский рисунок XVIII века. — 1983 — URL: https://www.libex.ru/detail/book299491.html (дата обращения: 16.05.2024)

REFERENCES

1. Butovich Ja.I., Butovich Ja.I. Materialy k sborniku o hudozhnike Sverchkove N.E. / Ja.I. Butovich // Materialy k sborniku o hudozhnike Sverchkove N.E. 1922–1925. RGALI; — Vyp. 6. — 1925: Prilepskoe sobranie, 2009. — 191 s.
2. Butovich Ja.I. Spisok hudozhnikov-batalistov i skul'ptorov. Rukopis' Ja.I. Butovicha. Opisanie kollekcij muzeja konevodstva. Arhiv Gos. muzeja konevodstva / Ja.I. Butovich // Opisanie kollekcij muzeja konevodstva. Arhiv Gos. muzeja konevodstva. — 1925. — 1.
3. Globacheva S.L. Katalog: Iskusstvo, kul'tura »•» Zhivopis', grafika, risunok, skul'ptura / S.L. Globacheva, L.V. Turzhanskij // Katalog: Iskusstvo, kul'tura »•» Zhivopis', grafika, risunok, skul'ptura. — 1960. — 1. — 94 s.
4. Gurevich D.Ja. «Predadimsja begu neterpelivogo konja…» Katalog / D.Ja. Gurevich // «Predadimsja begu neterpelivogo konja…». — 1992. — 1.
5. Myskova, O. V. Loshad' - simvolicheskij obraz v iskusstve / O. V. Myskova, M. B. Rogacheva // Vserossijskaja nauchno-prakticheskaja konferencija "DISK-2020": Sbornik materialov Vserossijskoj nauchno-prakticheskoj konferencii v ramkah Vserossijskogo foruma molodyh issledovatelej "Dizajn i iskusstvo - strategija proektnoj kul'tury XXI veka", Moskva, 24–26 nojabrja 2020 goda. Tom Chast' 3
6. Portnova I.V. Obraz loshadi v russkoj bytovoj i batal'noj kartine konca XIX veka – nachala HH veka / I.V. Portnova // Vestnik Nizhegorodskogo Universiteta im. Lobachevskogo. — 2009 — URL: http://www.vestnik.unn.ru/ru/nomera?anum=2832 (data obrashhenija: 16.05.2024)
7. Portnova I.V. Izobrazhenie loshadi v istoriko-batal'noj kartine XIX veka. Znachenie akademicheskoj shkoly v ee razvitii // Voprosy kognitivnoj lingvistiki. 2011. №2. / I.V. Portnova // Izobrazhenie loshadi v istoriko-batal'noj kartine XIX veka. Znachenie akademicheskoj shkoly v ee razvitii // Voprosy kognitivnoj lingvistiki. 2011. №2. — 2011 — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/izobrazhenie-loshadi-v-istoriko-batalnoy-kartine-xix-veka-znachenie-akademicheskoy-shkoly-v-ee-razvitii (data obrashhenija: 16.05.2024). (data obrashhenija: 16.05.2024)
8. Portnova I.V. Portnova I. V. Osobennosti razvitija russkogo animalisticheskogo iskusstva XVIII XX vv / I.V. Portnova // Osobennosti razvitija russkogo animalisticheskogo iskusstva XVIII XX vv. — 2010 — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-

razvitiya-russkogo-animalisticheskogo-iskusstva-xviii-xx-vv (data obrashhenija: 16.05.2024).
9. Holl J. Holl J. (1996) Loshad' [Horse]. In: Slovar' syuzhetov i simvolov v iskusstve [Dictionary of subjects and symbols in art]. / J. Holl — Moskva: Slovar', 1996. — 337 p. — URL: https://archive.org/details/1996_Dictionary-of-Subjects-and-Symbols-in-Art (data obrashhenija: 16.05.2024).
10. Filippova O.N. Filippova Ol'ga Nikolaevna Nikolaj sverchkov - hudozhnik-animalist, zhanrist i portretist // Iskusstvo Evrazii. 2017. №4 (7). / O.N. Filippova // Filippova Ol'ga Nikolaevna Nikolaj sverchkov - hudozhnik-animalist, zhanrist i portretist // Iskusstvo Evrazii. 2017. №4 (7).. — 2017 — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/nikolay-sverchkov-hudozhnik-animalist-zhanrist-i-portretist (data obrashhenija: 16.05.2024). (data obrashhenija: 16.05.2024)
11. Gavrilova E.I. Russkij risunok XVIII veka / E.I. Gavrilova // Russkij risunok XVIII veka. — 1983 — URL: https://www.libex.ru/detail/book299491.html (data obrashhenija: 16.05.2024)

ИСКУССТВО И ЛИЧНОСТЬ

Чуцзюнь У
аспирант кафедры музыкально-инструментальной подготовки
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: wuchujun0927@163.com

Wu Chujun
postgraduate student of the Department of Musical and Instrumental Training
Herzen State Pedagogical University

ИНТЕГРАЦИЯ НАЦИОНАЛЬНЫХ И ЕВРОПЕЙСКИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ В ФОРТЕПИАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДИН ШАНЬДЭ: АНАЛИЗ СЕРИИ СИНЬЦЗЯНСКИЕ ТАНЦЫ

Аннотация. **Целью** данной статьи является глубокий анализ фортепианных произведений выдающегося китайского композитора Дин Шаньдэ, особенно его серии "Синьцзянские танцы". **Методология** данного исследования заключается в использовании таких подходов и методов исследования, как анализ научной литературы, реферирование и синтез. Эти произведения являются ярким примером синтеза различных музыкальных традиций и техник, что делает их особенно интересными для исследования. Дин Шаньдэ использует разнообразные методы модальной и тональной компоновки, что позволяет ему создавать насыщенные музыкальные полотна с богатой эмоциональной палитрой. Главной особенностью его произведений является интеграция трёх музыкальных систем: китайской, европейской и персидско-арабской. Такой подход не только обогащает музыкальный язык композитора, но и способствует сохранению и развитию национальной музыкальной традиции через призму современных европейских методов композиции. В статье также рассматриваются конкретные примеры использования тональных модуляций и гармонических нововведений в "Синьцзянских танцах", которые иллюстрируют мастерство Дин Шаньдэ в интеграции различных культурных и музыкальных элементов.

Ключевые слова: классическая музыка, музыкальное исполнение, программная музыка, искусство, Китай, Китайская Народная Республика.

INTEGRATION OF NATIONAL AND EUROPEAN MUSICAL TRADITIONS IN DING SHANDE'S PIANO WORKS: ANALYSIS OF THE SERIES XINJIANG DANCES

Abstract. The purpose of this article is to deeply analyze the piano works of the outstanding Chinese composer Ding Shande, especially his series "Xinjiang Dances". The methodology of this study is to use such approaches and research methods as literature review, abstracting and synthesis. These works are a vivid example of the synthesis of various musical traditions and techniques, which makes them especially interesting for research. Ding Shande uses a variety of modal and tonal composition methods, which allows him to create rich musical canvases with a rich emotional palette. The main feature of his works is the integration of three musical systems: Chinese, European and Persian-Arabic. This approach not only enriches the composer's musical language, but also contributes to the preservation and development of the

national musical tradition through the prism of modern European composition methods. The article also discusses specific examples of the use of tonal modulations and harmonic innovations in "Xinjiang Dances", which illustrate Ding Shande's mastery of integrating various cultural and musical elements.

Keywords: classical music, musical performance, program music, art, China, People's Republic of China.

Важно отметить, что Дин Шаньдэ сосредоточился на наследовании самобытной народной музыки своей родины и изучении иностранных творческих техник для развития национальной музыки своей страны. Например, его "Второй синьцзянский танец" состоит из пяти частей, каждая из которых демонстрирует различные методы композиции, такие как изменения параллельных фраз, полифоническая аранжировка и использование диссонансов. Эти элементы подчеркивают его глубокое понимание музыкальной структуры и способности создавать сложные и многослойные композиции.

Актуальность исследования обусловлена необходимостью изучения уникальных подходов к музыкальной композиции, сочетающих национальные и зарубежные традиции. В современных условиях глобализации и культурного обмена становится все более важным сохранять и развивать национальные музыкальные традиции, интегрируя их с современными европейскими методами. Исследование творчества Дин Шаньдэ, в частности его серии "Синьцзянские танцы", предоставляет ценный материал для анализа таких интеграционных процессов и демонстрирует возможности создания нового музыкального языка, отражающего как культурные особенности, так и дух времени.

Цель исследования заключается в анализе и раскрытии композиторских техник Дин Шаньдэ, направленных на интеграцию национальных китайских музыкальных традиций с европейскими методами композиции в его серии фортепианных произведений "Синьцзянские танцы".

Задачами проведенного исследования являются:

1. Изучить исторический и культурный контекст творчества Дин Шаньдэ и его влияние на развитие китайской музыкальной культуры.
2. Провести анализ модальных и тональных композиторских техник, использованных в серии "Синьцзянские танцы".
3. Определить роль модуляции и тональных переходов, применяемых композитором для создания драматического контраста и эмоционального напряжения.
4. Подчеркнуть важность интеграции традиционных китайских музыкальных элементов с современными европейскими техниками композиции.
5. Рассмотреть примеры гармонических и полифонических нововведений в произведениях Дин Шаньдэ и их роль в развитии музыкальной структуры.

В данной статье была поставлена цель исследовать фортепианные произведения Дин Шаньдэ, в особенности серию "Синьцзянские танцы", с акцентом на интеграцию национальных китайских и европейских музыкальных традиций. Представленное исследование имеет важное значение для понимания того, как взаимодействие различных культур может обогащать музыкальный язык и способствовать развитию новых композиторских техник.

Проведённый анализ показал, что Дин Шаньдэ владеет выдающимся мастерством использования модуляций, гармонических инноваций и полифонии, что позволяет создавать сложные, многослойные композиции, сохраняющие этническую идентичность. Эта особенность делает его творчество значимым и актуальным в условиях процесса современной глобализации, когда вопросы сохранения и развития культурной идентичности становятся особенно важными для каждого народа и страны. В данной

работе была продемонстрирована способность композитора использовать синтез культурных традиций для создания уникальных произведений с глубоким художественным содержанием для дальнейшего продвижения культуры своей страны на безграничные просторы потенциально новых слушателей и ценителей фортепианной музыки с традиционными мотивами.

Ожидается, что результаты исследования будут полезны для исследователей и музыкантов, стремящихся к изучению и применению подобных подходов в собственной практике. Безусловно, творчество композитора Дин Шаньдэ показывает пример эффективного сочетания традиционных элементов и современных методов композиции для создания произведений, которые сохраняют уважение к культурному наследию и одновременно внедряют инновации.

Необходимо обозначить, что фортепианная музыка Китая представляет собой уникальный синтез древних национальных традиций и современных музыкальных методов, что стало возможным благодаря деятельности выдающихся композиторов, которые стремились объединить лучшее из двух миров — традиционные мотивы и новаторские методы. Одним из наиболее ярких представителей этого направления безусловно является Дин Шаньдэ, чьи произведения стали символом культурного диалога и взаимопроникновения музыкальных традиций восточной культуры Китайской Народной Республики и «Запада». Его серия фортепианных композиций "Синьцзянские танцы" не только отражает народные мотивы и музыкальные образы Синьцзяна, но и искусно интегрирует европейские методы композиции в китайское народное традиционное творчество. Это исследование сосредоточено на анализе особенностей творческого процесса Дин Шаньдэ, его подходах к музыкальной форме, гармонии и полифонии, а также значении его работы для развития музыкальной культуры Китая. Рассматривая каждую деталь произведений композитора Дин Шаньдэ, можно лучше понять, как композитор создает «музыкальные полотна», способные передать богатство культурных традиций Китайской Народной Республики и обогатить их современными средствами выразительности. Такое исследование особенно актуально в свете глобализационных процессов, где сохранение национальной идентичности через искусство становится важным условием культурного разнообразия и устойчивого развития музыкальной традиции той или иной страны.

Среди произведений фортепианной музыки Дин Шаньдэ наиболее заметной особенностью являются разнообразные методы модальной и тональной компоновки, а модальная и тональная компоновка, образованная модуляцией, отражает насыщенные «цвета». Судя по музыкальным системам, используемым в Синьцзяне, они в основном включает китайскую музыкальную систему, европейскую музыкальную систему и персидско-арабскую музыкальную систему. Наиболее заметной особенностью каждой системы является лад в двух «Синьцзянских танцах». Чтобы реализовать выражение музыкального стиля, композитор сосредоточился на тщательном продумывании приемов компоновки. Если взять в качестве примера вторую танцевальную музыку Синьцзяна, тема части А основана на тональности ми мажор, а затем перенесена на доминирующую тональность си мажор. Этот метод изменения тональности с доминирующей тональности отражает понимание композитором применения традиционных композиционных приемов. Во-вторых, композитор использовал прием отдаленно связанных главных тем, чтобы дать пространство для развития музыки. В части Б второй песни «Синьзянских танцев» музыка переносится с ми минора на соль-диез мажор. Благодаря этому дальновидному методу переноса тональности он играет очень положительную роль в усилении драматического контраста музыки и ее усилении [8. с. 61]. Говоря о выражении музыкальных эмоций, стоит сказать, что эффект фона делает подачу стиля чрезвычайно напряженной.

Два фортепианных произведения Дин Шаньдэ «Синьцзянские танцы» представляют собой фортепианные соло, в которых в качестве темы взяты тона народной музыки Синьцзяна и использованы изученные им европейские методы создания музыки. С одной стороны, это отражает творчество композитора в этот период. Он сосредоточился на наследовании самобытной народной музыки своей родины, а с другой стороны, он сосредоточился на изучении иностранных творческих техник для развития национальной музыки своей страны. Этот процесс показал его художественные качества и творческий потенциал. Например, если рассматривать музыкальную концепцию «Второго синьцзянского танца», то все произведение можно разделить на пять частей: первая часть написана с многократными изменениями параллельных фраз, вторая часть начинается с оригинального мотива темы, и тональность верхней мажорной шестой — развита и воспроизведена. В свою очередь третья часть представляет собой лирический абзац, исходящий еще от тематического мотива, развитого в верхней мажорной третьей тональности и сочетающегося со свободной полифонией аккомпанементной части. В минорной третьей мажорной тональности песни воспроизводится предыдущий ритм и скорость бубна, показывая грандиозную групповую танцевальную сцену, пятая часть воспроизводит первую часть, и вся песня заканчивается. Можно обнаружить, что все произведение фактически вращается вокруг основной мелодии синьцзянской народной песни и имеет ряд логических и многоуровневых разработок [4, с. 866].

Таким образом, пять музыкальных частей всего произведения можно рассматривать как пять вариаций одной темы. С точки зрения структуры всей песни она естественным образом образует сложную трехчастную формулу с пониженными воспроизводственными свойствами. Из этой гениальной компоновки музыкальной структуры видно, что композитор использует смелые штрихи, яркие цвета и грубые стили, используя тщательные изменения ритма и насыщенные цвета вокруг основной темы народной песни в рамках общей художественной концепции - аккордов, ладов и тонов.

Таким образом произведение сопоставимо с изготовлением на заказ «картины», на которой жители Синьцзяна поют, танцуют и празднуют праздники. Благодаря своему творческому поиску Дин Шаньдэ стал типичным представителем сочетания народных мелодий и западных техник гармонии в создании фортепианной музыки в первые дни основания Китайской Народной Республики.

В «Первом синьцзянском танце» композитор во многих местах аранжировал диссонансы и диссонансные аккорды пентатонической мелодии, имитируя особый стиль синьцзянского бубна и других ударных инструментов. В следующем примере минорный второй звук изменения ниже доминирующего тона образует увеличенный четвертый интервал диссонанса с тоникой и в то же время образует увеличенный диссонансный аккорд с нотой в мелодии. Этот уникальный звук передает этнические меньшинства Синьцзяна.

По совпадению, во «Втором синьцзянском танце» композитор накладывает чередующиеся аккорды в мажорных и минорных тональностях одной и той же тоники, образуя сложную структуру аккордов с увеличивающимися интервалами диссонанса. Этот аккорд сочетает в себе другие элементы для имитации ударных инструментов, а синьцзянский ритм становится доминирующим гармоническим словарем на протяжении всей песни [7, с. 203].

Помимо выбора народных песен Синьцзяна в качестве темы Дин Шаньдэ, уделялось большое внимание слышимости мелодии и координации национального музыкального стиля. При использовании гармонии, полифонии, оркестровки и музыкальной формы учитывается не только традиционные правила и принципы, но также

исследование и создание новых способов выражения, адаптированных к требованиям содержания и стиля произведения [5, с. 3610].

Анализ произведений Дин Шаньдэ, в частности его "Синьцзянских танцев", показывает, что композитор умело сочетает элементы национальной музыкальной традиции с современными европейскими техниками композиции. Его произведения являются примером того, как можно успешно интегрировать традиционные мотивы с новаторскими подходами, создавая при этом уникальные и глубокие музыкальные произведения [1, с. 63].

Дин Шаньдэ использует разнообразные методы модальной и тональной компоновки, что позволяет ему передать богатство и многообразие музыкальных культур, с которыми он работает. Например, в первой части "Синьцзянских танцев" он применяет модуляцию с доминантной тональности ми мажор на си мажор, что подчеркивает его мастерство в использовании традиционных композиционных приемов. Эта техника модуляции отражает его глубокое понимание традиционных композиторских приемов и умение их творчески перерабатывать для достижения нового художественного эффекта.

Кроме того, его умение создавать контраст и драматическое напряжение через тональные переходы и гармонические нововведения делает его произведения особенно выразительными. Во "Втором синьцзянском танце" Дин Шаньдэ использует полифонию и сложные гармонические структуры для создания уникального звукового ландшафта, отражающего этническую идентичность Синьцзяна. Он также использует технику чередования мажорных и минорных аккордов, чтобы создать богатую и многослойную гармоническую текстуру, что придает музыке дополнительное измерение глубины и сложности [6, с. 7].

Произведения Дин Шаньдэ также демонстрируют его стремление к инновациям и поиску новых методов выражения, соответствующих содержанию и стилю его музыкальных композиций. Его работа показывает, как традиционные музыкальные элементы могут быть переосмыслены и интегрированы в современный контекст, создавая при этом оригинальные и инновационные произведения [2, с. 48].

В заключение можно отметить, что творчество Дин Шаньдэ представляет собой важный вклад в развитие китайской музыкальной культуры. Его подход к композиторскому искусству, основанный на синтезе национальных [3, с. 152] и зарубежных традиций, демонстрирует возможность создания нового музыкального языка, который отражает как культурные особенности, так и дух времени. Дин Шаньдэ является ярким примером того, как можно сохранять и развивать национальную музыку, используя современные методы и техники, что делает его работы актуальными и значимыми в контексте мировой музыкальной культуры. Его "Синьцзянские танцы" остаются вдохновляющим примером того, как можно сочетать традицию и инновации для создания богатых и многослойных музыкальных произведений, которые продолжают привлекать внимание и восхищать слушателей по всему миру.

Творчество Дин Шаньдэ, воплощенное в серии "Синьцзянские танцы", представляет собой своего рода пример гармоничного соединения культурных пластов Востока и Запада, что делает его вклад в музыкальную культуру Китайской Народной Республики неоценимым. Композитор смог доказать, что сочетание традиционных китайских мотивов с современными западными техниками не только возможно, но и необходимо для создания уникальных и глубоких по смыслу произведений, способных увлечь различные категории слушателей, а также передать весь спектр и многообразие эмоций, и настроений, которые предполагает то или иное произведение. Каждое произведение Дин Шаньдэ отражает его стремление к новаторству, его поиски новых средств музыкальной выразительности и способность адаптировать традиционные формы

в современный контекст. Все это подтверждает, что музыка является настоящим универсальным языком, способным объединять различные народы и, соответственно, их культуры.

Проанализированные примеры использования модуляций, гармонических нововведений и полифонии демонстрируют мастерство композитора в создании произведений, которые сохраняют этническую идентичность Китайской Народной Республики и, в то же время, отвечают требованиям современности. В работах Дин Шаньдэ заключена идея непрерывного диалога между «прошлым» и «настоящим», что делает его музыку актуальной для слушателей и по сей день. Его "Синьцзянские танцы" остаются вдохновляющим примером для композиторов и исполнителей, показывая, как можно гармонично сочетать традицию и инновации, чтобы создавать новую музыку, способную увлекать и вдохновлять на дальнейшее творчество. В этом контексте произведения Дин Шаньдэ продолжают служить связующим звеном между культурными эпохами и источником творческих идей для новых поколений музыкантов и исследователей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гайдай П.В. Роль традиционной музыкальной культуры в развитии фортепианного искусства Китая // Известия ВГПУ. 2014. №3 (88). С. 61-64.
2. Чэнь Ш. Развитие китайской фортепианной музыки с 1950 по 1965 год (к проблеме взаимодействия культур) // Музыкальное образование и наука. 2018. №1 (8). С. 46-51.
3. Enyi D. Harmonizing traditions: cultural synthesis through piano adaptations of chinese folk songs // Baltic Journal of Legal and Social Sciences. 2024. №. 1. С. 149-155.
4. Jia L., Ho-Chung Y. Research on the Expression of Nationality in Chinese Piano Music // Journal of Roi Kaensarn Academi. 2024. Т. 9. №. 6. С. 858-870.
5. Jing L., Heng T. P. A Study of “Chinese Style” in 20th Century Piano Adaptations of Traditional Chinese Music // Journal of Namibian Studies: History Politics Culture. 2023. Т. 33. С. 3602-3616.
6. Ma S. [Retracted] The Relationship between Traditional Music in Xinjiang and the Geographical Environment of the Gobi Desert // Journal of Environmental and Public Health. 2022. Т. 2022. №. 1. С. 1-9.
7. Zhou D. China's first recital and recording pianist Ding Shande: A critical examination of his performing career and performance style // Twentieth-Century Music. 2023. Т. 20. №. 2. С. 187-214.
8. Zhou X. Shande Ding: An Examination of His Compositional Style and Influences from Western Composers : дис. … Arizona State University, 2020. 68 с.

REFERENCES

1. Gaidai P.V. The role of traditional musical culture in the development of piano art in China // Bulletin of VSPU. 2014. No. 3 (88). Pp. 61-64.
2. Chen Sh. Development of Chinese piano music from 1950 to 1965 (to the problem of interaction of cultures) // Music education and science. 2018. No. 1 (8). Pp. 46-51.
3. Enyi D. Harmonizing traditions: cultural synthesis through piano adaptations of Chinese folk songs // Baltic Journal of Legal and Social Sciences. 2024. No. 1. Pp. 149-155.
4. Jia L., Ho-Chung Y. Research on the Expression of Nationality in Chinese Piano Music // Journal of Roi Kaensarn Academi. 2024. Vol. 9.No. 6. Pp. 858-870.

5. Jing L., Heng T. P. A Study of “Chinese Style” in 20th Century Piano Adaptations of Traditional Chinese Music // Journal of Namibian Studies: Historical Politics Culture. 2023. T. 33. Pp. 3602-3616.
6. Ma S. [Retracted] The Relationship between Traditional Music in Xinjiang and the Geographical Environment of the Gobi Desert // Journal of Environmental and Public Health. 2022. T. 2022. No. 1. Pp. 1-9.
7. Zhou D. China's first recital and recording pianist Ding Shande: A critical examination of his performing career and performance style // Twentieth-Century Music. 2023. T. 20. No. 2. Pp. 187-214.
8. Zhou X. Shande Ding: An Examination of His Compositional Style and Influences from Western Composers: dis. ... Arizona State University, 2020. 68 p.

Ли Пинань
аспирант кафедры истории и теории искусства
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна»
e-mail: 877094230@qq.com
Научный руководитель - кандидат культурологи,
доцент кафедры истории и теории искусства.
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна»
О. Ю. Робинов

Li Pingan
Postgraduate student, Department of Art History and Theory
Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
Supervisor - PhD in Cultural Studies,
Associate Professor, Department of Art History and Theory.
Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design
O. Yu. Robinov

СИНТЕЗ СТИЛЕЙ - МОСКОВСКИЕ ХУДОЖНИКИ И ХУДОЖНИКИ ПЕКИНА В НАЧАЛЕ XXI ВЕКА

Аннотация. В данной статье рассматривается некий синтез стилей в творчестве Москвы и Пекина, наметившийся в начале 21-го века. В статье рассматривается небольшой, но важный круг научных трудов, охватывающих эту тему, с указанием авторов, таких как Е.И. Ганьшина, Л.А. Горобец и др. Целью данной статьи является анализ направлений и специфики межкультурного диалога современных российских и китайских художников. Автор акцентирует внимание на взаимовлиянии культурных традиций в области изобразительного искусства и на формировании нового подхода к художественному образованию, обогащенного историческим опытом двух стран. Подчеркивается значимость русской живописной школы в процессе интеграции традиций, что в свою очередь содействует развитию китайской художественной концепции.

Методами исследования выступают анализ художественной критики, изучение художественных выставок и событий, а также сравнение художественных подходов и результатов синтеза стилей у московских и пекинских художников, чтобы выявить сходства и различия в их художественном языке и восприятии традиционных и современных элементов.

Основными выводами исследования являются выявленные автором факторы, способствующие российско-китайскому взаимодействию, среди которых выделяются политические изменения конца 20-го века. Статья открывает новые перспективы для дальнейшего исследования вопросов методологии в контексте искусств и образовательных систем обеих стран с целью синтеза и обмена опытом. Научная новизна исследования заключается в первооткрывательном подходе к изучению художественного сотрудничества между Москвой и Пекином в начале 21 века, выявляя общие черты, влияния и синтез стилей в творчестве художников обеих столиц.

Ключевые слова: синтез стилей, Московские художники, художники Пекина, искусство 21 века, культурный обмен, современное искусство, Российско-китайские отношения в искусстве, современные направления в искусстве.

SYNTHESIS OF STYLES - MOSCOW ARTISTS AND BEIJING ARTISTS IN THE EARLY 21ST CENTURY

Abstract. The author thoroughly examines aspects such as the article's focus on the study of artistic life in Beijing and Moscow under conditions of globalization and cultural interaction at the turn of the 21st century. The subject of the article is the synthesis of styles in contemporary art, while the object is Moscow-based artists and Beijing-based artists at the beginning of the 21st century. The article covers a small but important circle of scientific works on this topic, mentioning authors such as E.I. Ganshina and L.A. Gorobets. It discusses relevant questions of cultural cooperation between Russia and China, which manifests not only in economic but also in artistic interaction between the two countries. The author emphasizes the mutual influence of cultural traditions in the field of visual arts and the formation of a new approach to artistic education, enriched by the historical experience of both countries. The significance of the Russian painting school in the process of integrating traditions is highlighted, which in turn contributes to the development of the Chinese artistic concept. The methods of research include analysis of artistic criticism, study of artistic exhibitions and events, as well as comparison of artistic approaches and results of style synthesis between Moscow and Beijing artists to reveal similarities and differences in their artistic language and perception of traditional and modern elements. The main findings of the research are the factors identified by the author that contribute to Russian-Chinese interaction, with political changes at the end of the 20th century being particularly notable. The article opens new prospects for further research into the questions of methodology in the context of arts and educational systems of both countries for the purpose of synthesis and exchange of experience. The scientific novelty of the research lies in its pioneering approach to the study of artistic cooperation between Moscow and Beijing at the beginning of the 21st century, revealing common features, influences, and style synthesis in the works of artists from both capitals.

Keywords: synthesis of styles, Moscow artists, Beijing artists, 21st-century art, cultural exchange, contemporary art, Russian-Chinese relations in art, contemporary trends in art.

Современное гуманитарное знание сосредоточено на проблеме культурного синтеза и этническом факторе художественного творчества. Синтез представляет собой процесс сближения или объединения культуры и искусства, происходящий наряду с процессами их дифференциации; объединение их элементов в процессе развития; межкультурное взаимодействие культур разных стран и народов. Эти проблемы усугубляются в связи с явлением глобализации, а также из-за большей концентрации государств на новейших тенденциях.

Следует сказать, что до 21-го века в процессе интеграции культур главную роль играло взаимовлияние искусств Востока и Запада. Здесь необходимо отметить, что «на взаимодействие в сфере культуры влияют исторически обусловленные экономические, социально-политические и этнопсихологические факторы» [2, с. 30], что в дальнейшем, по мнению автора, привело к активному развитию сотрудничества между Восточными странами и Россией в области художественного образования. В китайском искусстве возникло направление, так называемое «новая тенденция 1985 года». Большое влияние на политику китайского государства оказала политики «открытых дверей», так как именно в это время искусство Европы активно внедрилось в Китай. Художники в это время осознали весь огромный пласт культуры и ее разнообразие и в дальнейшем стали применять данный синтез в собственном творческом процессе. От классицизма до постмодернизма – так можно обозначить направление того времени относительно развития изобразительного искусства и происходивших экспериментов в художественной сфере Китая.

После революции такой пыл немного утих, и китайские мастера стали обращаться вновь к собственным культурным традициям, однако они все равно смотрели на них сквозь призму уже полученных знаний и «насмотренности». Многие авторы определяют, что в 90-е года произошел «взрыв» новых подходов к преподаванию живописи в учебных заведениях Китая. Можно сказать, что это во многом определило дальнейшее развитие культурного синтеза между Россией и Китаем.

Современный этап исследований, которые посвящены изучению особенностей художественной жизни России и Китая, а также синтезу изобразительного искусства обеих стран, представлен достаточным количеством трудов. Многие из них обращают особое внимание на изучение процессов художественных обменов, которые происходят между Пекином и Москвой. К числу авторов, занимающихся данными вопросами, относятся Е.И. Ганьшина [1], Л.А. Горобец [2], Е.Л. Кудрина [3], М.А. Пономарева [5], Р.С. Положевич [4], И.А. Ряснов [6], М.В. Ханько [8], а также представителей китайской науки – П. Хаоюй [7], С. Цинь [9] и др.

Сейчас Китай и Россию связывают не только тесные политические и экономические связи, но и культурные и образовательные. Китай и Россия, несмотря на разницу в культуре и менталитете, обладают высокой политической волей к глубокому сотрудничеству в различных сферах, включая изобразительную, о чем свидетельствует исследование Е.И. Ганьшиной, которая подробно описывает гуманитарное взаимодействие двух государств для продвижения национальных интересов [1]. Опираясь на исследование Е.И. Ганьшиной, можно сделать вывод о том, что современный 21-й век ознаменован процессами развития всего международного сотрудничества, а также глобализационными процессам, которые направлены на обмен опытом между развивающимися странами-лидерами. Прежде всего очень важным становится построение культурного диалога между ними с целью сохранения и приумножения собственных национальных традиций. Отношения России и Китая уже достаточно давно вышли на передний план, а культурный обмен стал неотъемлемой частью современной внешней политики России. Стоит отметить, что Пекин и Москва являются городами-побратимами, между столицами активно развивается экономическое сотрудничество. Однако, не только в экономическом секторе между двумя городами можно увидеть продуктивное сотрудничество: также в 21-м веке следует отметить и общее в их художественной жизни. Отметим, что именно реализм в 21-м веке получил большое распространение в Китае, где его переняли во многом благодаря культурному обмену с Россией и эмиграции российский художников и педагогов.

Связи в культурном развитии и обмене между Россией и Китаем охватывают пласт художественно-эстетической сферы. Именно это направление определило весьма позитивные перспективы развития сотрудничества между странами в контексте изобразительного искусства. Важный вектор занял процесс педагогического обмена между вузами искусств в Москве и Пекине, так как эпоха эмиграции определенно заложила свои основы для осуществления непрерывного обмена традициями и знаниями. Помимо этого, эмиграция способствовала созданию нового художественного языка, а также совершенствованию уже устоявшихся национальных традиций обеих стран (особое внимание деятельности художественных школ и студий, демонстрирующей большой интерес китайского населения к художественному творчеству мастеров из России, представлено в диссертации С. Чэнь [11]).

На современном этапе развития художественного образования России и Китая особый интерес проявляется к методологии преподавания. Стоит отметить, что в начале 21-го века стала активно развиваться практика обмена опытом за счет педагогических форумов, а также внедрения национальных изобразительных традиций одной страны в

процесс обучения юных художников другой. Особая образовательная концепция, существующая рамках преподавания дисциплин изобразительного искусства, позволяет на сегодняшний день в полной мере реализовывать все новые и новые методики и технологии преподавания, применять разнообразные подходы, которые Китай может заимствовать из российской культурной педагогики. Такое заимствование, в свою очередь, стало возможным во многом благодаря организации мероприятий по обмену опытом между педагогами и студентами России и Китая. Отметим, что также решающим в процессе формирования российско-китайского взаимодействия в сфере изобразительного искусства стал «курс на модернизацию КНР, взятый её руководством с самого её появления» [10, с. 5]. Способствуя также культурной эмиграции, такой подход в целом позволяет открывать новые горизонты в мироощущении изобразительного искусства как в России и в Китае, так и во многих других странах.

Интерес к традиционным техникам китайского искусства, таким как каллиграфия, живопись и резьба по печатям, сохранил свое значение и практикуется современными художниками по всему миру. Эти традиционные практики являются важным аспектом глобального значения китайского искусства, поскольку они уникальны и несут в себе ярко выраженную китайскую самобытность. Также именно с экономическим ростом и расширением культурных обменов в Китае вполне вероятно, что китайское искусство будет и впредь приобретать все большее значение во всем мире. Более высокий уровень взаимопонимания и растущая интеграция Китая в мировое сообщество помогут китайскому искусству обеспечить платформу для эффективного общения и конкуренции на мировой художественной сцене.

Безусловно, большую роль в становлении художественного образования в Пекине оказала Московская школа изобразительного искусства за счет своих устоявшихся композиционных представлений, а также видений формы, положения, организации пространства и прочего. Общенациональные цели и задачи, которые были решены благодаря сотрудничеству в сфере художественного искусства между Китаем и Россией, способствовали тому, что культурные традиции были не только сохранены, но и приумножены в начале 21-го века.

Можно выделить определенные факторы, благодаря которым стало возможно развитие художественного взаимодействия между Китаем и Россией в 21-м веке. Прежде всего к ним относятся изменения в политическом дискурсе, которые направились на либеральную позицию экономики страны, благодаря Дэн Сяопину. Новые политические условия создали своеобразную «платформу» для культурного сотрудничества на общем международном уровне.

Помимо этого, в рамках современного искусства весьма значительно возрос интерес обеих стран к развитию рынка художественного искусства: устраивающиеся выставки помогали не просто обмениваться опытом, но и внедрять новое в, казалось бы, уже устоявшееся, смотреть на то, что казалось обыденным, под новым углом и «свежим» взглядом.

Ознакамливаясь с работами друг друга и обмениваясь опытом, художники Китая и России за счет организации разнообразных фестивалей, выставок и прочих мероприятий, смогли установить дружеские контакты и наладить и обмен на методологическом уровне между преподавателями изобразительного искусства. Эволюционное развитие диапазона русских и китайский художников в начале 21-го века привело на сегодняшний день к такому промежуточному итогу, что слияние стилевых черт живописи двух стран открыло международный культурный код, понятный для простых людей. Проводимые социальные опросы говорят о том, что простые граждане охотно посещают выставки, на которых представлены произведения иностранных художников.

Стоит отметить, что в 2003 году прошла масштабная выставка произведений Китайский и Российских художников при поддержке фонда культуры, на которой были проведены форумы педагогов, а также выставка была доступна для всех желающих. Далее в 2006-м, 2007-м и последующих годах на территории как Москвы, так и Пекина, проводились фестивали, выставки, разного рода мероприятия, посвященные изобразительному искусству в концепте национального сохранения культурного диалога двух стран. Все это способствовало открытию новых возможностей художественного выражения.

Китайские и Российские художники-монументалисты сегодня должны обладать хорошими знаниями о том периоде, поддерживать тесную связь с нацией. В современном обществе главная задача художников - привить людям художественный вкус и улучшить эстетический вкус нации. Архитекторам и художникам двух стран безусловно следует бросить вызов в освоении синтеза искусств.

Синтезирование художественных стилей, которое стало возможным в начале 21-гор века между Москвой и Пекином, также можно охарактеризовать, как и некое интерактивное взаимодействие. Используя современные цифровые и мультимедиа технологии, художники могут, не выходя из дома обмениваться мнениями, опытом, показать собственные работа или же рассказать о том, как идет процесс создания картины. В китайской и российской культуре формируются непрерывно все новые художественные языки и стили, что может свидетельствовать о развитии гибридного настроения международной культуры: культура становится гибкой, изменяющейся, подстраивающейся под общество, однако, не теряющей самобытности и самодостаточности. Заимствуя и по-новому интерпретируя художественные элементы, мастера из Москвы и Пекина как бы адаптируют их под свои культурные традиции. Все это позволяет создавать нечто новое, используя хорошо знакомые культурные элементы, и при этом сохранять идейность.

Хотелось бы отметить, что на современном этапе диалог между Россией и Китаем предполагает весьма успешное развитие изобразительной культуры в обеих странах. Согласился ос словами Е.Л. Кудриной: «Меняется современный мир, меняется современное мировое сообщество. В настоящее время невозможно существование обособленных, изолированных друг от друга социокультурных миров. Они не только все теснее сближаются, но и скрепляются множеством разнообразных контактов в единую систему общечеловеческой, мировой культуры» [3, с. 6]. Достигая поставленную цель установления максимального уровня диалогичности, продуктивное взаимодействие художников образовывает по-настоящему профессиональное сообщество, направленное на интеграцию культурных традиций. Важное место в этой интеграции также играет и индивид-зритель, который формирует свое особенное мировоззрение.

Осознание личности как абсолютной жизненной ценности и создание гармоничной среды для жизни и деятельности человека являются наиболее важными для самоопределения человека во внешнем мире. Изобразительное искусство в своем синтезе способно не просто сохранить национальную идентичность современных государств, но и передать ее далее, постоянно приумножая и совершенствуя. В условиях современного развития культурного диалога остается актуальным вопрос поиска оптимальных средств для закрепления синтеза стилей между Московскими художниками и художниками Пекина.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ганьшина Е.И. Российско-китайское гуманитарное сотрудничество в 90-е гг. XX в. // Вестник РУДН. Серия: Международные отношения. 2015. №1.

2. Горобец Л.А. Гуманитарное сотрудничество России и Китая в дальневосточном регионе // Дискуссия. 2014. №1 (42).
3. Кудрина Е.Л., Шунков А.В., Пономарев В.Д. Россия - Китай: диалог культур, науки и образования // Вестник КазГУКИ. 2016. №1.
4. Положевич Р.С. Гуманитарное сотрудничество Российской Федерации с Китайской Народной Республикой на современном этапе // Государственное управление. Электронный вестник. 2017. №63.
5. Пономарёв М.А. Перспективы сотрудничества России и Китая в культурной, образовательной и научной сферах // Вестник ВГУ. Серия: Экономика и управление. 2009. №2.
6. Ряснов И.А. Культурное сотрудничество России и Китая в XXI в // Власть. 2013. №9.
7. Хаоюй П. Творческое взаимодействие современных московских и китайских художников / История. Культурология. Политология. 2023. №1.
8. Ханько М.В. Российско-китайское гуманитарное и культурное сотрудничество в начале XXI в // Вестник РУДН. История России. 2016. №4.
9. Цинь С. Галереи Китая и русские художники / Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. 2017. № 6. С. 17-20.
10. Цинь С. Российско-китайское взаимодействие в сфере изобразительного искусства XX века / Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2020. № 1. С. 73-79.
11. Чэнь С. Творчество китайских мастеров – учеников русских художников-эмигрантов в Китае в XX веке как проявление диалога культур: дис. ... кандидата искусствоведения: 24.00.01 / Владивосток, 2017. 233 с.

REFERENCES

1. Gan'shina E.I. Rossijsko-kitajskoe gumanitarnoe sotrudnichestvo v 90-e gg. XX v. // Vestnik RUDN. Serija: Mezhdunarodnye otnoshenija. 2015. №1.
2. Gorobec L.A. Gumanitarnoe sotrudnichestvo Rossii i Kitaja v dal'nevostochnom regione // Diskussija. 2014. №1 (42).
3. Kudrina E.L., Shunkov A.V., Ponomarev V.D. Rossija - Kitaj: dialog kul'tur, nauki i obrazovanija // Vestnik KazGUKI. 2016. №1.
4. Polozhevich R.S. Gumanitarnoe sotrudnichestvo Rossijskoj Federacii s Kitajskoj Narodnoj Respublikoj na sovremennom jetape // Gosudarstvennoe upravlenie. Jelektronnyj vestnik. 2017. №63.
5. Ponomarjov M.A. Perspektivy sotrudnichestva Rossii i Kitaja v kul'turnoj, obrazovatel'noj i nauchnoj sferah // Vestnik VGU. Serija: Jekonomika i upravlenie. 2009. №2.
6. Rjasnov I.A. Kul'turnoe sotrudnichestvo Rossii i Kitaja v XXI v // Vlast'. 2013. №9.
7. Haojuj P. Tvorcheskoe vzaimodejstvie sovremennyh moskovskih i kitajskih hudozhnikov / Istorija. Kul'turologija. Politologija. 2023. №1.
8. Han'ko M.V. Rossijsko-kitajskoe gumanitarnoe i kul'turnoe sotrudnichestvo v nachale XXI v // Vestnik RUDN. Istorija Rossii. 2016. №4.
9. Cin' S. Galerei Kitaja i russkie hudozhniki / Sovremennaja nauka: aktual'nye problemy teorii i praktiki. 2017. № 6. Pp. 17-20.
10. Cin' S. Rossijsko-kitajskoe vzaimodejstvie v sfere izobrazitel'nogo iskusstva HH veka / Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. 2020. № 1. Pp. 73-79.
11. Chjen' C. Tvorchestvo kitajskih masterov – uchenikov russkih hudozhnikov-jemigrantov v Kitae v XX veke kak projavlenie dialoga kul'tur: dis. ... kandidata iskusstvovedenija: 24.00.01 / Vladivostok, 2017. 233 p.

Сунь Сычэнь
аспирант
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: 243928277@qq.com

Sun Sichen
Postgraduate student
Herzen State Pedagogical University

САД ВЕСЬ В ЦВЕТУ: РОМАНСЫ А. АРЕНСКОГО НА СТИХИ А. ФЕТА

Аннотация. Афанасий Фет – один из самых «музыкальных» русских поэтов. Именно музыкальность является основой его поэзии, принципом, организующим поэтические тексты. И неслучаен пристальный интерес русских композиторов к эго поэтическому творчеству, которые находят в нем интонационные переливы, романсовость и утонченность. Среди поэтов, к которым обращался Аренский, поэзия Фета занимает лидирующее положение – на его стихи создано одиннадцать вокальных опусов, в которых композитор «усилил» атмосферу тайны, цвета, волшебства, так ярко выраженную в стихах, вводя в музыкальную ткань яркие гармонические краски, тонкую звукопись, расширяя диапазон звучания, повышая его динамический уровень.

Ключевые слова: романс, поэтический мир, образы, вслушивание, гармонические краски, динамика, звукопись, экспрессия.

THE GARDEN IS ALL IN BLOOM: ROMANCES BY A. ARENSKY BASED ON POEMS BY A. FET

Annotation. Afanasy Fet is one of the most "musical" Russian poets. It is musicality that is the basis of his poetry, the principle that organizes poetic texts. And it is no coincidence that Russian composers are closely interested in his poetic work, who find intonation, romance and sophistication in it. Among the poets addressed by Arensky, Fet's poetry occupies a leading position – eleven vocal opuses were created for his poems, in which the composer "enhanced" the atmosphere of mystery, color, magic, so vividly expressed in poetry, introducing bright harmonic colors, subtle sound recording into the musical fabric, expanding the range of sound, increasing its dynamic level.

Keywords: romance, poetic world, images, listening, harmonic colors, dynamics, sound recording, expression.

Афанасий Фет и Федор Тютчев, два великих русских поэта воспевающих природу, к которым проявляли пристальный интерес русские композиторы. В их поэтическом творчестве встречаются черты, характерные для многих литературных деятелей эпохи конца XIX столетия. Стихи Фета наполнены особым настроением; внутренний мир своего лирического героя автор описывает неповторимо тонко, уделяя огромное внимание душевным переживаниям и психологическим оттенкам. Глубокие раздумья, мотивы любовной лирики, переменчивые настроения человека часто связаны у него с картинами природы. Поэт восторгается жизнью и поистине романтически воспевает любовь, счастье и природу, которая сливается с движениями души. Его лирический герой погружается в «жизнь» природы [7, с. 303]. Фет проявлял интерес к творчеству Пушкина и следовал его принципам – как и у великого русского поэта, в его лирике на первом плане чувство, интуиция, движение души. Однако Фет в большей степени преувеличивал и

абсолютизировал красоту. Описывая природу, поэт выражает психологическое состояние человека, он полон восторженных эмоций и впечатлений. Фета, например, не удручают картины ночи, которые в большинстве случаев у него лунные, светлые, тихие, когда «звезды трепетно сияют», «грезы» и «слышны рыдания любви». В лирике представлено светлое ощущение жизни, автор поэтизировал моменты созерцания, это были эпизоды эмоционального и нравственного восхождения. В лирике его представлена жизнь души и «дыхание», «разлитая по всему мирозданию» красота, «разлитая по всей природе» любовь [1, с. 18]. Поэтические образы связаны между собой общей эмоциональной окраской.

Любовь показана Фетом с разными нюансами – чаще счастливой, искренней и прекрасной, тем не менее, имеются страницы, где чувство несет в себе муки и страдания. Немало стихов русский поэт посвящает М. Лазич – женщине, которую он обожал; ее уход вселяет в душу огромную боль, и часто в стихах возлюбленная вновь оживает. Думается, поэтому любовная лирика русского поэта так наполняет человеческую душу и дает отклик, отражая огромный диапазон душевных переживаний – радостно-ликующих и восторженных. Нередко любовь омрачается: в нее проникают трагические нотки, а природа как бы дышит, живет, показывая звуки и краски мира, ассоциируется с реальными образами.

Особенно много опусов русского поэта обращено к теме весны. Имеется ряд стихов, наполненных философскими размышлениями о мудрости и вечном. Русский лирик стремится передать тонкую связь природы и человека, поэтому так точны оттенки, мысли, думы и переживания, эмоции героя [2]. Автор в значительной степени расширил границы возможного отражения в поэзии реальной действительности и представил внутреннюю связь двух миров – человека и природы. Одухотворяя природу при создании пейзажа, он отразил во всей полноте состояние души, внутреннего мира героя. Это было новым словом в русской поэзии.

Фет, как отмечают исследователи, один из самых «музыкальных» русских поэтов, и думается, у него имеются стихи, написанные под непосредственным влиянием прослушанных им музыкальных сочинений. Автор представил свою «музыкальную» лирику в ее неразрывной связи с психологией, философским толкованием и художественной формой. «Он максимально сужает предмет “музыкальной” поэзии до красоты окружающей действительности, а значит, гармонии мироздания, что объективно совпадает с содержанием музыкального вида искусства. Панмузыкальность, эстетизация и “омузыкаливание” реального мира становятся для Фета философским фундаментом для обоснования содержания “музыкальной” лирики» [3, с. 26].

Исследователи пишут, что музыкальность – основа, главная тема поэзии Фета, это принцип, организующий его стихи. «Стихотворная музыкальность лирики Фета как особая мелодика стиха определила стилистическое и композиционное построение его стихотворений». «Стихотворения Фета отличает преобладание настоящего времени, словесная фиксация сиюминутности происходящего, которая чаще всего обозначена композиционной сжатостью и отражает переживание внезапно настигшего чувства» [2, с.13-14]. Афанасий Фет был привержен гармонии и красоте, и это определило основные состояния и предметы его лирического воспроизведения – любовь, природу, искусство, мифологию, античных героев. Такая тематическая «ограниченность», если можно так сказать, не сказывается на разнообразии, естественности и нюансах каждого авторского переживания. Русский лирик не пытался как-то бороться или противостоять сложным жизненным обстоятельствам, это было за пределами его внутреннего и поэтического мира. В поэзии он стремился уйти, отстраниться от проблем реальной действительности, погрузиться в мир неги, красоты и природы. Музыковеды тонко подмечают, что нередко в стихах появляются образы птицы, крылья, «порождающие у Фета “крылатую песню”,

“крылатый звук слова”, “крылатый сон”, “крылатый час”» [5, с. 289]. В стихотворениях, названных «Лето», «Весна», «Осень», «Снега», русский романтик «отразил поэтические времена года и суток; как источник красоты они все дороги поэту, но можно говорить об особой приязни их автора к весне и ночи, когда сопряжение человека с природой происходит всего или интенсивнее, или без дневных житейских помех» [7, с. 293]. Природа в лирических опусах Фета окрашена почти зримыми красками и ароматами. В диссертации Н. А. Рогачевой «Русская лирика рубежа XIX–XX веков: поэтика запаха» тонко подмечено, что «благовония» Фета относятся только к летней и весенней природе. Осень с ее пафосом умирания характеризуется «тлетворным духом». Характеризуя отношение поэта к природе, автор отмечает, что Фет в этом плане противостоит романтикам. Его импрессионистическая поэтика оказала влияние «на художественную практику поэтов модернизма. Открытые им принципы репрезентации ольфакторных ощущений <…> широко применяются в лирике новой эпохи» [6, с. 25].

Лирическая поэзия Фета развивалась динамично, но ее эстетическая основа «чистого искусства» оставалась неизменна. Тем не менее, образно-тематические, строфические, метроритмичсские, композиционные и интонационные выразительные элементы эволюционировали, все более усиливая роль «музыкальности» его стихов [3, с. 11]. Поэт использует разные типы интонаций, придавая значение повторам слов и фраз; при этом немаловажно соотношение в стихах синтаксиса и ритма.

Русская поэзия конца XIX столетия представляет картину мира в звуковых образах. Музыковеды отмечают, что «сумма музыкальных мотивов русской поэзии представляет музыкальные предпочтения и культурный “выбор” эпохи, воссоздавая мелосферу, акустический портрет русской культуры XIX века, который передает высокую ценность смыслового контекста музыки для человека» [4, с. 22].

Лидирующее положение в вокальном творчестве Аренского занимает поэзия А. Фета – на его стихи композитор создал одиннадцать вокальных лирических миниатюр – «Сад весь в цвету», «Вчера, увенчана душистыми цветами», «Одна звезда над всеми дышит», «Давно ль под волшебные звуки» (на эти стихи написал романс А. Варламов), «В тиши и мраке таинственной ночи», «Осень» и другие. Уже в названиях стихотворений отражается особый колорит и картины окружающей поэта сказочной природы, передана таинственная атмосфера цвета, запаха, тайны и волшебства. Аренский в своих опусах значительно «усилил» это впечатление, вводя необходимые для него мелодические повторы, яркие гармонические приемы, расширяя диапазон звучания, повышая его динамический уровень.

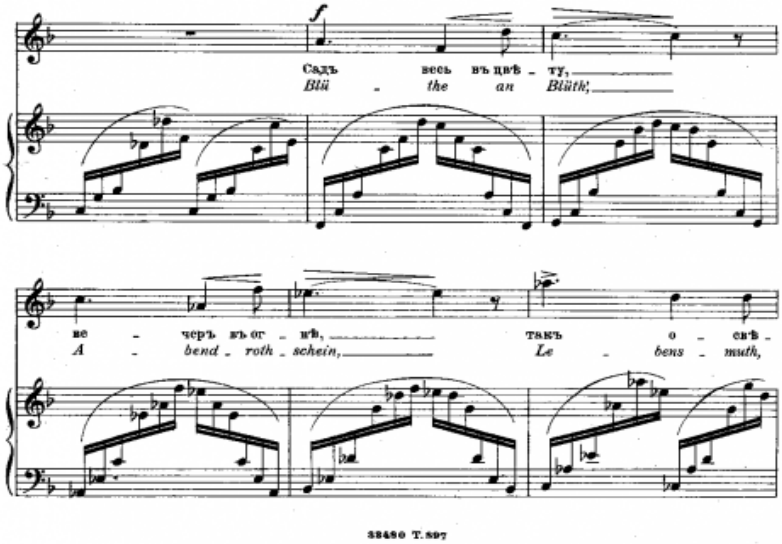
Композитора глубоко впечатляли и трогали сюжеты, в которых тесно сопряжены реальность и сон. В стихотворении Фета «Давно ль под волшебные звуки» представлена чарующая атмосфера: вспоминая о бале, юноша грезит «в мертвенно-бледном свете луны» о счастье с девушкой; для него сон – это его явь, жизнь, а жизнь – только мираж. Аренского очень трогали подобные сюжеты: для героя стихотворения сон — это жизнь-мираж, и он ее желает поскорее забыть. В партии фортепиано звучит мелодия, напоминающая популярный легкий вальс, это как легкое наваждение, как лейтмотив грез, мечты, сна, тем не менее, просветленное звучание вокальной партии наполнено мраком и драматизмом.

Романс «В тиши и мраке таинственной ночи» (опус посвящен певцу И. В. Тартакову) также повествует о «забытой могиле», очах и звездах (первая часть), однако и там любимая девушка выходит из гроба (вторая часть). Композитор для показа подобных ситуаций находит свои краски – во время рассказа героя (*es-moll*) в вокальной партии использует лаконичные отрывистые фразы в среднем регистре, погребальные удары в

фортепианной партии, тогда как «воспоминания» (*Es-dur*) звучат напевно, светло, мечтательно, со «сладостным» оттенком.

В романсе «Сад весь в цвету» на всем протяжении выдержано эмоционально-приподнятое, радостно-восторженное настроение, заданное в самом начале. Этому способствует быстрый темп, выдержанная фактура концертно-этюдного плана, основанная на общих формах движения, восходящие секстовые интонации в вокальной мелодии и поступательность мелодических фраз:

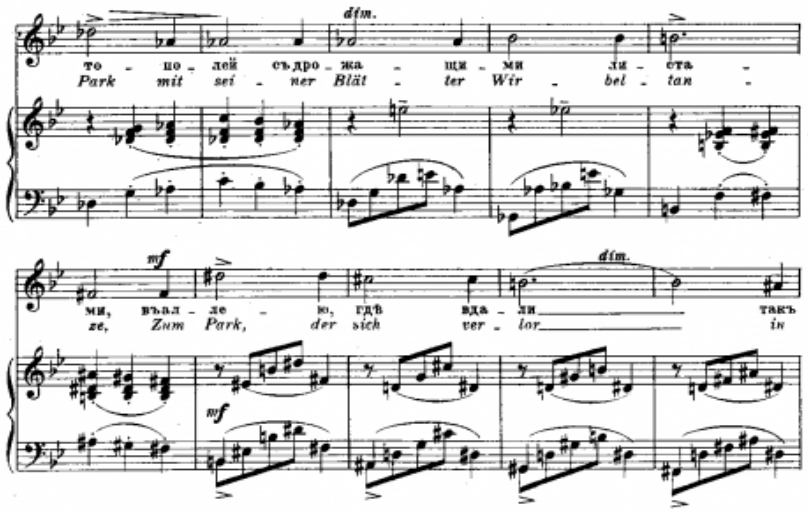
Пример 1. «Сад весь в цвету»



Уже начало третьей фразы (звук *as*) – это мелодическая кульминация романса, Уровень эмоционального развития его можно сравнить с романсами «Весенние воды» Рахманинова и «День ли царит» Чайковского.

Обратимся к анализу романса «Вчера, увенчана душистыми цветами», в котором глубокое чувство сливается с образом таинственной природы. Сочинение представляет собой сквозную трехчастную композицию с развитой серединой. Начало вокальной партии отмечено не мелодическим, а декламационным началом. Интересно фактурное и тонально-гармоническое развитие романса: в первом разделе присутствует прозрачный *F-dur*, но в процессе развития, при многократном повторении фактурной формулы, растягивающейся на несколько тактов, гармонический пульс меняется каждый такт.

Пример *2. Вчера увенчана душистыми цветами*



Во второй половине первой части все интенсивнее становятся диссонирующие гармонические сочетания – все чаще композитор использует внезапные сопоставления далеких тональностей (*F-dur – As-dur – Fis-dur; F-dur – Es-dur – Cis-dur*), включает D7 с расщепленной септимой, D9, аккорды с побочными тонами и созвучия, состоящие из чистой кварты и тритона. Однако плавная и сдержанная мелодия вокальной партии развивается неторопливо и имеет черты декламационности. Она движется в восходящем направлении от пятой ступени и затем вновь возвращается к своему начальному звуку. Фортепианная партия так же отмечена неторопливым и размеренным движением, и в начале это создает светлое настроение и ощущение безмятежного покоя.

Во второй части романса (*Poco piu vivo)* продолжается интенсивное гармоническое развитие. Часть начинается с D56 к тональности *Fis-dur*. и далее следует цепь неразрешенных аккордов с побочными тонами, вспомогательных созвучий к далеким тональностям, сопоставления мажорных тональностей *Fis – G – F – D – Es*. Характерна широта тесситуры и усиление громкостной шкалы, объема и плотности звучания. Грозди хроматических созвучий, неожиданные аккордовые сопряжения и гармонические формулы, вытянутые звуки в басу, мелодико-ладовые развертывания – все гармонические средства призваны создать экспрессию и колорит. Последовательность аккордов-созвучий каждый раз индивидуализирована – происходит постоянное внедрение «специфических» гармонически неустойчивых структур. Многоплановость гармонической схемы связана с тем, что трезвучия основных ступеней лада окружены вспомогательными созвучиями. Развитие усложняется нисходящим или восходящим хроматическим движением и включением в фактуру интонационных формул вокальной мелодии, многовариантными связями аккордов.

Исследователь творчества Фета пишут: «Вокальная музыка, исполняемая женским или мужским голосом, чаще всего ведет к припоминанию каких-то трагических событий или погружает лирического субъекта в “печаль”» [8, с. 100]. И действительно, в стихотворении Фета, состоящем из трёх пятистиший, Аренский подчеркивает слова и фразы, передающие душевную смятенность, раздирающую ревность и тоску героя, выделяет динамическими нюансами его вопросы: «Не думала ли ты…», «Забыла, может быть…», «Я видел…», однако, все они остаются без отклика. Движение здесь несколько оживляется, происходит смена типа фактуры, расширяется регистровый диапазон.

Начало репризы характеризует возвращение основной тональности романса *F-dur* и типа фактуры, но затем вновь продолжается череда функциональных и энгармонических модуляций и сопоставлений. В коде-эпилоге – «и ловит тень мою в сиянии огня» – возвращается первоначальный вид фактуры и тонально-гармоническая основа романса.

Данный вокальный опус отличается выразительностью «диалога» двух партий – вокальной и инструментальной, которые представляют контрапункт двух мелодических линий, совершенно различных по своему интонационно-ритмическому наполнению.

Гармонические приемы, ритмические и фактурные формулы, мелодические интонации, использованные композитором в романсах подобного типа, неоднократно встречаются в его камерно-инструментальных сочинениях. Важно отметить, что в поэтическом источнике Аренского привлекали не только художественные достоинства текста в целом, но и на его взгляд значимые слова и фразы, которые он неоднократно выделяет и повторяет. На первом месте всегда стоит настроение и эмоциональное наполнение текста. Выше уже отмечалась музыкальность стихов Фета, и Аренский в его поэзии очень чутко «улавливал» музыку. В романсах слово словно выпевается, отсюда идет и задушевность интонаций, и лирический тип мелодии, и свободный темп.

Романс «Нет, даже и тогда» выделяется утонченными гармоническими нюансами. Начинаясь и заканчиваясь в тональности *C-dur,* в сочинении как бы идет избегание

тоники, некой устойчивости, в развитии преобладают эллипсисы, цепи побочных септаккордов и прерванные обороты. Уже во втором такте звучит II34 с тройной альтерацией, переходя в уменьшенный септаккорд к g/G, а затем к d/D, начинаются тональные сдвиги в далекие тональные сферы – *Es-dur, Ces-dur*. В некоторые моменты, там, где происходит растягивание последнего слога фразы, появляется доминантовая гармония основной тональности, однако, тут же она уводит от разрешения и устойчивости в неродственные тональные сферы. Доминантсептаккорд с секстой всегда разрешается в VI низкую ступень, а побочные доминанты образуют эллипсисы.

Второй куплет также как и первый начинается со слова «нет», однако на другой гармонии: вместо *C-dur* здесь *Es-dur*. Дальнейшее развитие основано на чередовании неразрешенных созвучий доминантовой функции, где лишь намеки на тональности *As-dur – Ces-dur – Es-dur*. Однако неожиданно в бемольную мажорную сферу, которая сохранялась с самого начала, вторгаются минорные диезные тональности и резко меняются и фактурный план, и ритмика – вместо мелодического «кружевного плетения» возникают полнозвучные аккорды в остинатном ритме, поддерживаемые упорным басом. На слова «мне нужно одному с душой своей остаться» (*pp*) (думается, что это тихая кульминация романса) трижды звучит секвенция, основанная на цепи аккордов I-I2-V56 в далеких тональностях *dis-moll, cis-moll, h-moll.* Все это резко преображает динамический фон сочинения, в котором до сих пор слышался спокойно-безмятежный внутренний монолог. В конце романса возвращается настроение начала – та же «кружевная» ткань фактуры, задержания и проходящие звуки, мажорная бемольная сфера – *As-dur, Fes-dur. Ges-dur, As-dur,* затем вновь, неожиданно возвращается первоначальная тональность *C-dur.* Благодаря мягким мелодико-гармоническим модуляциям, постоянная смена тональных планов воспринимается сглажено. По сути, тональность *C-dur* показана всего в 2-х тактах – первом и последнем. Интересно отметить, что тоническая терция как бы «расползается» по разным направлениям, образуя сначала трех, а позже четырехголосные созвучия и насыщаясь проходящими и вспомогательными звуками, формируя «дышащую» музыкальную ткань.

Мелодическая линия романса декламационного плана – постоянно повторяются одни и те же звуки, что звучит как скороговорка, преобладает хроматическое восходящее и нисходящее движение, характерное и для линии баса в фортепианном сопровождении. Однако в речитативное высказывание все же иногда вклиниваются «нежные» опевания, и речь становится более напевной. Композитор, внося многочисленные ремарки, как бы вслушивается в каждое поэтическое слово.

Творчество А. Аренского по масштабу, объему и глубине, конечно, не сравнить с музыкальными достижениям современников – С. В. Рахманинова, И.М. Ипполитова-Иванова, А. Н. Скрябина. Этот русский композитор намного скромнее и незаметней. Но лирические страницы его сочинений отличаются одухотворенностью, искренним чувством и красотой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гапоненко П.А. Поэзия «чистого искусства»: традиции и новаторство: автор. диссертации… доктора филологических наук. – Орел, 2011. – 47 с.
2. Глушкова М.А. Философская лирика Афанасия Фета: проблематика, поэтика, жанровое своеобразие: автореферат диссертации... кандидата филологических наук. – Нижний Новгород, 2010. – 24 с
3. Макарова С.А. Музыкальность лирики как теоретико-литературная проблема (А.А.Фет и русские символисты): автореферат диссертации ... доктора филологических наук. – Москва, 2018. – 50 с.

4. Мартыненко Л.Р. Музыкальность русской поэзии XIX века как культурный феномен: автореферат диссертации…кандидата. культурологии. – Нижневартовск, 2011. – 24 с.
5. Недзвецкий В.А., Полтавец Е.Ю. Русская литература XIX века. 1840-1860 годы: [курс лекций] / В.А. Недзвецкий, Е.Ю. Полтавец; Московский гос. ун-т им. М. В. Ломоносова; Изд-во Московского ун-та, 2010. – 371 с.
6. Рогачева Н. А.Русская лирика рубежа XIX–XX веков: поэтика запаха: автореферат диссертации ... доктора филологических наук. – Екатеринбург, 2011. – 52 с.
7. Русская литература XIX века: курс лекций. Москва: Издательство Московского университета, 2020. – 603 с.
8. Пильд Л. Л. «Хор», «строй» и сольное пение в лирике А. А. Фета второй половины 1850-х гг. // Новый филармонический вестник. Тарту. – 2018. – № 4 (47). – С. 100-110.

REFERENCES

1. Gaponenko P. A. Poeziya «chistogo iskusstva»: tradicii i novatorstvo: avtor. dissertacii… doktora filologicheskih nauk. Orel, 2011. 47 p.
2. Glushkova M. A. Filosofskaya lirika Afanasiya Feta: problematika, poetika, zhanrovoe svoeobrazie : avtoreferat dissertacii... kandidata filologicheskih nauk. Nizhnij Novgorod, 2010. 24 p.
3. Makarova S. A. Muzykal'nost' liriki kak teoretiko-literaturnaya problema (A.A.Fet i russkie simvolisty): avtoreferat dissertacii ... doktora filologicheskih nauk. Moskva, 2018. 50 p.
4. Martynenko L. R. Muzykal'nost' russkoj poezii XIX veka kak kul'turnyj fenomen: avtoreferat dissertacii…kandidata. kul'turologii. Nizhnevartovsk, 2011. 24 p.
5. Nedzveckij V. A., Poltavec E. Yu. Russkaya literatura XIX veka. 1840-1860 gody : [kurs lekcij] / V. A. Nedzveckij, E. Yu. Poltavec ; Moskovskij gos. un-t im. M. V. Lomonosova; Izd-vo Moskovskogo un-ta, 2010. 371 p.
6. Rogacheva N. A.Russkaya lirika rubezha XIX–XX vekov : poetika zapaha : avtoreferat dissertacii ... doktora filologicheskih nauk. Ekaterinburg, 2011. 52 p.
7. Russkaya literatura XIX veka: kurs lekcij. Moskva: Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta, 2020. 603 p.
8. Pil'd L. L. «Hor», «stroj» i sol'noe penie v lirike A. A. Feta vtoroj poloviny 1850-h gg. //Novyj filarmonicheskij vestnik. Tartu. 2018. № 4 (47). Pp. 100-110.

Ван Цзе
аспирант
ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки»
e-mail: wjie0728@gmail.com

Wang Jie
Postgraduate student
Nizhny Novgorod State Conservatory named after M. I. Glinka

ЗВЕЗДА СЦЕНЫ КИТАЙСКИЙ ПЕВЕЦ ШИ ИЦЗЕ

Аннотация. В статье представлен и обсуждается опыт обучения и работы над собой китайского певца Ши Ицзе, уроки, которые он извлек из опыта, и его подход к изображению различных сценических образов. Его стремление к образованию не ограничивалось национальной культуры, поэтому он решил учиться за границей, чтобы научиться более аутентичной и близкой к правильной вокализации bel canto (бельканто). В наши дни, когда появляются новые исполнители, именно певцы старшего поколения все еще стоят на мировой сцене. В этом отношении Ши Ицзе доказывает, что только усердно учась и не торопясь добиваться успеха, можно представить на сцене лучшую версию себя и действительно жить в сердцах людей, так он осознает ценность своей жизни.

Ключевые слова: опера, оперетта, оперный образ, сцена, тенор.

CHINESE SINGER SHI YIJIE IS A STAR OF THE STAGE

Annotation. This paper presents and discusses the learning and self-study experience of Chinese singer Shi Yijie, the lessons he learned from the experience, and his approach to portraying different stage personas. His desire for education was not limited to the national culture, so he decided to study abroad to learn a more authentic and close to correct bel canto (bel canto) vocalization. Nowadays, when new performers are emerging, it is the older generation singers who are still standing on the world stage. In this respect, Shi Yijie proves that only by studying hard and taking the time to succeed can one present the best version of himself on stage and truly live in people's hearts, which is how he realizes the value of his life.

Keywords: opera, operetta, opera image, stage, tenor.

Ши Ицзе, китайский тенор из Европы, получил степень магистра в университете Тохо в Японии. Странно, что тенор из Европы получил степень в Японии. По воспоминаниям самого Ши Ицзе, он родился в обычной семье, его родители не занимались музыкой, и он провалил экзамены в Китае. Ши Ицзе решал, стоит ли пересдавать экзамены, когда в Шанхай, приехала японская школа, чтобы набрать студентов, и его приняли. Во время обучения в музыкальном университете Тохо Ши Ицзе преуспел в учебе и каждый год занимал первое место на экзаменах по вокалу. Одним из условий учёбы было возвращение в университет Тохо в Японии для получения степени магистра, что певец и согласился сделать.

С 2007 года, когда Ши Ицзе впервые вышел на сцену в классической опере Моцарта «Cosi Fan Tutte» («Так поступают все»). Всего Ши Ицзе принял участие почти в сорока китайских и европейских операх в Италии, Германии, Испании и США. Это уникальный результат не только среди молодого и среднего поколения китайских певцов, но и среди его коллег по всему миру. Это было бы невозможно без высокопрофессиональных певческих навыков и актерского мастерства.

Несмотря на все оперы, в которых он выступал, Ши Ицзе часто советует студентам и начинающим вокалистам не петь сразу сложные произведения, не «трогать» оперу, не сходить с ума от высоких нот, а начинать с простых песен, пока нет полного владения своим голосом. Постижение голоса – это не только сам голос, но и история музыки, изучение оперы, национальных языков и так далее. Когда Ши Ицзе учился в Австрии, он был полностью замкнут, изучая немецкий, итальянский и другие языки в дополнение к вокалу и оперному исполнению. Именно упорный труд позволил ему быстро расти во всех аспектах обучения.

Ши Ицзе в течение двух лет исполнил следующие роли: Викторина в опере «Мертвый город» Корнгольда, Адриана Двайера в «Смерти в Венеции» Бриттена, Юродивого в «Борисе Годунове» Мусоргского, Люмира в «Шарке» Зденека Фибиха. Четыре оперы на четырех языках! Хотя он поёт партии второго плана, и даже если опера не очень известна, Ши Ицзэ чувствует, что это не важно. Как азиат, из-за произношения, привычки к своему языку, он сталкивается с одной из самых больших проблем, но эти спектакли позволяют ему не только намного улучшить язык, но и понять различные стили музыки, помогают ему расти в профессиональном отношении, дают очень ценный опыт.

В зависимости от реальной ситуации, при исполнении приходится сотрудничать с разными режиссерами и дирижерами – и в манере общения, и в интерпретации роли. Но всегда есть что-то, что не меняется в одном и том же произведении, например, при исполнении музыки определенного композитора, если освоен его уникальный стиль. В таком случае не будет слишком большой проблемы сотрудничество с кем-либо, потому что общее направление вряд ли изменится.

В 2007 году Ши Ицзе завоевал четыре золотые медали подряд на международных конкурсах и был выбран итальянским жюри Джанни Тангуччи (Gianni Tangucci)[1] в качестве первого китайского певца, выступившего на самой престижной сцене мира для интерпретации произведений Россини. Китай также узнал этого выдающегося певца благодаря его выступлениям в зарубежных странах.

По мере того, как его певческое мастерство становилось все более зрелым, и Ши Ицзе приобретал все больше опыта на различных конкурсах и выступлениях за рубежом, певцу всё больше хотелось вернуться на родину. Показав мастерство китайцев иностранцам, он также хотел показать себя ~~и~~ соотечественникам. Так Ши Ицзе начал свое путь в Китае.

Находясь за границей, Ши Ицзе стал известен во всем мире благодаря своему типичному тенору «типа Россини». Тенор «Россини» – это легкий лирический тенор, редкий и высоко ценимый тип голоса. Его часто сравнивают с обычном лирическим тенором, он отличается по тембру и манере пения. Первый обладает более легким тембром и исполняет произведения с веселой, спонтанной непосредственностью, украшая мелодию различными фиоратурами. Лирический тенор, напротив, нуждается в более сдержанном и широком тембре и подходит для медленных, лирических партий, таких как партия Рудольфа в «Богеме» Пуччини.

Рудольф, главный герой в классической опере Пуччини, – поэт, который беден, но «богат духом». В опере композитор написал для него арию «Che gelida manina» («Какая холодная ручка»), названную «алхимическим камнем» для теноров мира, произведением, которое не один тенор хотел бы исполнить. Ария мелодична и имеет классическое «High C»[1] в партитуре, которое никого не оставляет равнодушным. Ши Ицзе пел эту арию на

[1] Символическое «высокое до» у теноров обозначает трудную для исполнения высокую ноту. Верхние ноты - культ настоящего тенора. Можно спеть всё произведение ужасно, но если высокое "до" взято - это триумф (по крайней мере в глазах самого певца). Например, в партии Манрико в опере «Трубадуре» все с

третьем курсе университета. В то время певец наслаждался собой, потому что он исполнил произведение, о котором большинство певцов могли только мечтать.

По прошествии многих лет певец уже давно стал всемирно известным, и когда театр предложил ему роль Рудольфа, он отказался. Несмотря на то, что все считали его тенором, способным справиться с любой ролью, Ши Ицзе был очень осторожен, никто не знал себя лучше, чем он сам.

Певец был требователен к тому, какую оперу он будет исполнять в тот или иной период времени. Он начал с легких лирических теноровых партий в операх таких композиторов, как Моцарт, Россини и Доницетти, потому что они соответствовали двадцатилетнему тембру голоса певца, он четко осознавал, что его будущее – это лирический тенор.

Знаменитый «тенор Россини» Хуан Диего Флорес (Juan Diego Florez) однажды сделал неудачный выбор. Певец попытался бросить вызов самому себе, приняв предложение сыграть герцога Мантуи в «Риголетто» Верди, но реакция публики на выступление была негативной. Ши попытался понять, почему это произошло. Он взял в руки партитуру и прослушал запись оперы от начала до конца. И пришёл к выводу, что исполнение певца было технически и музыкально совершенным и критиковать нечего. Но почему-то реакция публики была плохой.

«Только когда я пошел посмотреть сцену позже, меня начало медленно осенять. Герцог Мантуи – обходительный «плейбой», но голос Флореса настолько невинен, что не соответствует персонажу. Будь то герцог Мантуи или Рудольф, существовало твердое эстетическое предпочтение того, как должны звучать их голоса. Как только появляется новый голос, нарушающий это, он становится спорным».

Этот случай вдохновил Ши Ицзе. Переход между теноровыми амплуа – очень большая задача, и разница между умением интерпретировать произведение и умением интерпретировать роль огромна, как Ши однажды сказал: «Нет лучшей роли, есть только более подходящая роль». К сожалению, такие роли, безусловно, есть, но певец также должен быть ответственным за себя и за аудиторию.

Ши Ицзе поставил себе цель: он должен выступить в «Богеме» один раз, когда ему будет сорок лет. Певец знал, что с возрастом тон голоса меняется. Через двадцать лет он вышел на сцену в роль Рудольфа.

Опера была поставлена на сцене Шанхайского Большого театра в феврале 2023 года, Ши Ицзе, взяв на себя роль поэта, оправдал и собственные ожидания, и ожидания публики. Для него это была роль, над которой он работал в течение двадцати лет. В опере Рудольф живет с друзьями – художником Марчелло, философом Колином и музыкантом Шунером. Они мечтают о времени, когда однажды станут знаменитыми. В опере Ши Ицзе видит отражение своей судьбы в реальной жизни. Несмотря на то, что он впервые принимал вызов этой оперы, Ши Ицзе выступил прекрасно.

После объявления театра в Шанхае о премьере «Богемы» билеты были распроданы в кратчайшие сроки, и в вечер представления зал переполнен, причем зрители, несли с собой не только поддержку и доверие к исполнителям, но и свои ожидания.

«Che gelida manina» – первая ария Рудольфа. Для Ши Ицзе Рудольф обладает романтическим характером поэта и ждет, что любовь будет являться ему каждый день. Мягкий, теплый голос Ши Ицзе передает это ожидание, но хотя внезапное появление любви взволновало поэта, он достаточно смел, чтобы выразить себя девушке. Зрители были очарованы прекрасной мелодией «High C», которая эхом разнеслась по Большому

нетерпением ждут высокого «до» в конце кабалетты, и для многих слушателей это является кульминацией спектакля.

театру Шанхая и вызвала нескончаемые аплодисменты публики. После выступления многие зрители были растроганы до слез, что свидетельствует о признании певца публикой.

После выступления Ши Ицзе почувствовал, что его нынешний голос ему больше нравится, чем тот, который был у него 20 лет назад. Он понял, что когда пел Россини в прошлом, то был больше похож на акробата, с множеством трюков и высоких нот. Теперь он считает, что самое важное в пении – это использовать голос так, чтобы затронуть самые глубокие струны человеческих сердец, чему он все еще учится.

С популярностью в XVIII веке «шинуазри» началась волна изучения Китая во всех областях. Мир искусства не отставал.

Когда мы говорим о привычных западных операх с восточной тематикой, мы неизменно вспоминаем «Турандот» и «Мадам Баттерфляй» Пуччини, которые вроде бы изображают историю Китая, но на самом деле в них нет многих музыкальных и культурных элементов, связанных с Китаем, а изображение китайских персонажей в сценариях больше похоже на вымышленную восточную страну, придуманную в воображении западного человека; и в музыкальном плане, за исключением редкого использования народных мелодий, в них не так много элементов восточной музыки, за за исключением эпизодических народных мелодий.

Оперетта Легара «Страна улыбок», возможно, не очень известна, но когда речь заходит об арии тенора «Dein ist mein ganzes Herz» («Я отдал тебе моё сердце»), музыка никому не покажется незнакомой. Ши Ицзе был рад в ней выступить и, по его мнению, главный мужской герой оперетты, Су Чонг, – самая подходящая роль для китайца.

Су Чонг, изображенный в оперетте, это образ любящего, корректного и скромного джентльмена. Наверное, именно то, что в этот период перед европейцами предстал столь высокопоставленный интеллектуал из Китая, а его дружелюбие и джентльменская манера общения дали им представление о китайской культуре как о стране этикета, и привело к созданию оперетты.

Оперетта «Страна улыбок» была впервые поставлена в Китае в ноябре 2018 года в Шанхайском оперном театре, родном городе Ши Ицзе. В оперетте он исполнял роль китайского принца Су Чонга. Ши Ицзе пел арию «Dein ist mein ganzes Herz» бесчисленное количество раз, и стал первым китайским певцом, исполнившим роль китайского принца.

Он приложил много усилий для постановки этой оперетты. В своих исследованиях Ши Ицзэ обнаружил, что во времена династии Цин многие китайские послы были отправлены в Австро-Венгрию, а один даже носил имя, похожее на «Су Чонг», и по мнению Ши, оставил хорошее впечатление о своей скромности и вежливости. Ши Ицзэ считает, что во многих западных оперных постановках, изображающих восточный характер, есть только один персонаж, которого можно назвать настоящим китайским принцем – это Су Чонг.

Обычно певцы из разных стран по-разному воспринимают и идентифицируют свои роли. Когда Ши Ицзе исполняла роль Су Чонга, он мысленно сравнивала себя с Пу И, последним императором Китая, они были ближе по возрасту, этикету и манерам.

В феврале 2022 года оперетта возвращается на китайскую сцену в Шанхайском оперном театре. Ши Ицзе вновь исполняет роль Су Чонга. Некоторые из его настроений и интерпретаций изменились по сравнению с первым представлением. В первом спектакле Ши Ицзе был особенно зол во время ссоры с главной героиней – Лизой, и его физическое выражение было очень прямым, что позволило зрителям почувствовать его эмоции. Во втором спектакле, однако, он был терпимым и мягким, чувствуя, что выражение эмоций должно нарастать постепенно, и что слишком агрессивная эмоциональность будет контрпродуктивной, и не соответствовать джентльменскому и скромному китайскому

послу, созданному создателем оперетты. Но в любом случае исполнитель позволяет зрителям по-настоящему понять Су Чонга с другой точки зрения, не европейской, а китайской, что являлось высшей целью актера.

Есть много теноров, которые исполняли партию Су Чонга, и они из разных стран, каждый со своей интерпретацией восточного персонажа. Ши Ицзе надеется, что он сам сможет вывести оперетту за границу, чтобы мир смог узнать о настоящем принце Су Чонге и, что более важно, о настоящем Китае.

Будь то студенты или исполнители, все они очень серьезно настроены на одно – петь лучше. Сегодня на мировой оперной сцене чаще всего появляются лица из России, США, Европы и так далее, а певцов из Китая очень мало.

Успех Ши Ицзе - не случайность, не существует короткого пути к славе. Он использовал свой личный опыт, чтобы показать нам, что бельканто – это не только «петь», но и понимать произведение и интерпретировать персонажа. Культура постоянно меняется, мир постоянно развивается, и прошлое в конце концов станет историей. Мы должны двигаться вперед, и только благодаря непрерывному обучению можем идти по следам времени и открывать новые неизвестные культуры в нашем постоянном стремлении к прекрасному.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ву Тун. Интервью с певцом-тенором Ши Ицзе: Я предпочитаю свой 40-летний голос своему 20-летнему. Shangguan, 2024. – URL:https://www.shobserver.com/staticsg/res/html/web/newsDetail.html?id=581333&v=1.4&sid=67
2. Сунь Чэн. Нестареющая и тонкая восточная улыбка - новая версия оперы «Страна улыбок» в 2022 году // Китайский академический журнал Электронное издательство. Шанхайский нормальный университет, 2022. – С. 41-44.
3. У Бинь. Ши Ицзе: Будь лучшим, кем ты можешь быть // Liberation Daily. Новости культуры и развлечений, 2013. – № 12.
4. Хань Дун. Сравнительный анализ различных версий оперы «Богема» - на примере "Che gelida manina" // Шаньдунский нормальный университет, 2020. – С. 5-14
5. Ху Ханда. Аналитическое исследование певческой версии теноровой арии «Dein ist mein ganzes Herz» // China Academic Journal Electronic Press. Цзянсуский нормальный университет, 2018. – С. 18-36
6. Чжан Мэн. Сияющий камень - интервью с молодым певцом Ши Ицзе // Китайский академический журнал Электронное издательство. Народная музыка, 2014. – С. 4-7.
7. Чжан Ся. Опираясь на талант неба и земли. Интервью с европейским певцом-тенором Ши Ицзе // Искусство пения, Уханьская консерватория музыки, 2019. № 7(7). С. 4-14
8. Чэн Вэй. Держась за руки и отпуская любовь, больше узнать о «китайском вкусе» - после репетиционной версии оперы «Страна улыбок» // Китайский академический журнал Электронное издательство. Опера, 2022. – С. 6-13.
9. Ши Ицзе. Рассказывая китайские истории на западном музыкальном языке - представление легкой оперы «Страна улыбок» принца Су-Чонг // Китайский академический журнал Электронное издательство. Народная музыка. Хунаньский нормальный университет, 2022. – С. 36-40.

REFERENCES

1. Wu Tong. Interview with singer-tenor Shi Yijie: I prefer my 40-year-old voice to my 20-year-old voice. Shangguan, 2024. URL:https://www.shobserver.com/staticsg/res/html/web/newsDetail.html?id=581333&v=1.4&sid=67
2. Sun Cheng. Timeless and delicate oriental smile - a new version of the opera "Land of Smiles" in 2022 // Chinese Academic Journal Electronic Publishing. Shanghai Normal University, 2022. Pp. 41-44.
3. Wu Bin. Shi Yijie: Be the best you can be // Liberation Daily. Culture and Entertainment News, 2013. No. 12.
4. Han Dong. Comparative analysis of different versions of the opera "La Bohème" - on the example of "Che gelida manina" // Shandong Normal University, 2020. Pp. 5-14.
5. Hu Handa. Analytical study of the singing version of the tenor aria "Dein ist mein ganzes Herz" // China Academic Journal Electronic Press. Jiangsu Normal University, 2018. Pp. 18-36.
6. Zhang Meng. Shining Stone - an interview with young singer Shi Yijie // China Academic Journal Electronic Press. Folk Music, 2014. Pp. 4-7.
7. Zhang Xia. Relying on the talent of heaven and earth. Interview with European singer-tenor Shi Yijie // The Art of Singing, Wuhan Conservatory of Music, 2019. № 7(7). Pp. 4-14.
8. Cheng Wei. Holding hands and letting go of love, learning more about "Chinese taste" - after the rehearsal version of the opera "Land of Smiles" // Chinese Academic Journal Electronic Publishing. Opera, 2022. Pp. 6-13.
9. 9.Shi Yijie. Telling Chinese stories in Western musical language - a performance of the light opera "Land of Smiles" by Prince Su-Chong // Chinese Academic Journal Electronic Publishing. Folk music. Hunan Normal University, 2022. Pp. 36-40.

Фэн Ян
ассистент-стажер кафедры концертмейстерской подготовки
ФГБОУ ВО «Российской академии музыки им. Гнесиных»
e-mail: 137518435@qq.com

Feng Yang
Assistant Trainee, Department of Accompanist Training
Gnessin Russian Academy of Music

ВОКАЛЬНЫЕ ЦИКЛЫ Р. ШУМАНА: ИСТОКИ, ПОДХОДЫ, ИННОВАЦИИ

Аннотация. Данное исследование посвящено творческому наследию Р. Шумана, ключевой фигуры романтической музыкальной культуры первой половины XIX века. Актуальность работы связана с возрастающим интересом как исследователей, так и практиков к его вокальным циклам, которые представляют собой образец синтеза поэтического и музыкального выражения. Особенное внимание уделено новаторскому интонационному языку Шумана, гармоничной мелодии и ритму, которые способствуют характерной интерпретации образов и эмоциональному воздействию на слушателя. Исследование проводилось с использованием комплексного подхода, включающего исторический, аналитический, сравнительный, дедуктивный и синтетический методы. Эти методы позволили изучить тенденции развития камерного вокального жанра, проанализировать особенности композиции и идейно-художественный замысел Шумана, а также выявить значимость фортепианной партии для психологического подтекста и мелодики вокальных линий. Результаты подчеркивают важность знания исполнителями основных подходов и новаций Шумана для создания интерпретаций его произведений.

Ключевые слова: Р. Шуман; вокальные циклы; камерная музыка; музыкальная драматургия; интерпретация.

R. SCHUMANN'S VOCAL CYCLES: ORIGINS, APPROACHES, INNOVATIONS

Abstract. This study is devoted to the creative legacy of R. Schumann, a key figure in the romantic musical culture of the first half of the 19th century. The relevance of the work is associated with the growing interest of both researchers and practitioners in his vocal cycles, which represent an example of the synthesis of poetic and musical expression. Particular attention is paid to Schumann's innovative intonational language, harmonious melody and rhythm, which contribute to the characteristic interpretation of images and emotional impact on the listener. The study was conducted using an integrated approach, including historical, analytical, comparative, deductive and synthetic methods. These methods made it possible to study the trends in the development of the chamber vocal genre, analyze the features of the composition and Schumann's ideological and artistic concept, and identify the significance of the piano part for the psychological subtext and melody of the vocal lines. The results emphasize the importance of performers' knowledge of Schumann's main approaches and innovations for creating interpretations of his works.

Keywords: R. Schumann; vocal cycles; chamber music; musical dramaturgy; interpretation.

Произведения Р. Шумана признаны неотъемлемой частью мировой культуры, а камерные вокальные циклы являются образцом синтеза поэтического и музыкального выражения. Новаторские подходы шумановского сочинительства, проявившиеся в тонком интонационном языке вокальной лирики, были горячо приняты современниками и остаются актуальными по сегодняшний день. Вокальные произведения заняли прочное место в концертном репертуаре великих исполнителей и учебных программах

начинающих артистов. Гармоничная мелодия, ритм и поэтическое словно, заложенные композитором в вокальных произведениях, способствуют раскрытию исполнителями глубинной характерности образов, передаче изменчивости чувств и душевных переживаний, а также совершенствованию умений и навыков голосоведения. Слияние музыкального и поэтического начала в вокальных сочинениях доведено Р. Шуманом до виртуозной завершенности, что позволяет артисту в ходе работы над темпо-ритмом определять ключевые точки музыкальной драматургии.

Современные исполнители проявляют значительный интерес к изучению вокальных циклов Р. Шумана. По меркам музыкального сочинения они настолько новаторские и индивидуальные, что заслуживают детального анализа в отношении выявления основных черт и особенностей их создания, структуры, формы, а также идейно-художественного замысла.

Особое место в постижении исполнителями глубины вокальных циклов Р. Шумана играет роль фортепианной партии, посредством которой композитор усиливает психологический подтекст в целях индивидуализации образа. При этом отдельное внимание следует уделить мелодике вокальных партий, чтобы в музыке отобразить смысловое значение речевых акцентов, заложенных в поэтическом тексте. Так как в современных реалиях знание исполнителями истоков, подходов и новаций при создании интерпретаторских трактовок является чрезвычайно актуальной задачей.

В истории развития музыкального искусства творчество Р. Шумана часто обозначают "шумановской эпохой" периода романтизма. Столь яркое всеобщее признание основано на богатейшем наследии композитора в различных жанрах. В их число входят вокальные циклы, которые, с одной стороны признаются шедеврами мировой вокальной лирики, а, с другой – вершиной творческих достижений Р. Шумана.

Можно предположить, что это обусловлено несколькими факторами. Во-первых, вокальное сочинительство было созвучно тонкой натуре Р. Шумана, так как он от природы обладал не только музыкальным, но и поэтическим талантом. Его отличали широта и глубина знаний в литературной сфере, огромная восприимчивость и чутье к поэтическому слову, а также наличие собственного практического писательского опыта, соответствующего высокому уровню мастерства.

Р. Шуман был вовлечен в поэтический творческий круг современников. К их числу можно отнести И. Эйхендорфа, А. Шамиссо, Р. Бернса, Ф. Рюккерта, Дж. Байрона, Г. Х. Андерсена и др. Однако излюбленной для композитора стала поэзия Г. Гейне. К его стихам Р. Шуман обращался на протяжении многих лет и написал 44 песни, в которых наглядно прослеживается созвучность эмоционально-психологических подходов композитора и поэта, выраженная в словесно-музыкальном переплетении.

Приверженность Р. Шумана к поэтическим произведениям Г. Гейне объясняется разнообразной тематикой (от любовных историй до философии бытия), лексической художественностью стихов (узорчатая поэтичность, ироничная колкость, замысловатый символизм народный колорит, гиперболизация, героический эпос и др.) и идейной наполненностью содержания.

Во-вторых, к вокальному сочинительству, а тем более к созданию вокальных циклов, Р. Шуман подошел в расцвете творческих сил и композиторского опыта. К данному периоду он был достаточно зрелым композитором, умело владеющим специфическими особенностями написания музыкальных произведений и умеющим добиваться поставленной задачи. Он вспоминал о наличии «тысячи планов» [10, с. 141], которые ищут «выражения в музыке» [10, с. 358]. Это давало возможность не только «видеть» тему будущего произведения, но и ощутить ее глубину, вектор развития сюжета,

а также мастерски высказать эмоциональный окрас посредством художественного выражения.

В-третьих, что подтверждают многие исследователи творчества композитора, создание вокальных произведений и циклов приходятся на период личного эмоционального подъема и создания семьи. Очевидно, что посредством симбиоза поэзии и музыки можно наиболее ярко выразить чувства любви и душевных переживаний, трепет сердечных волнений и нежность чувственных желаний. Слово, подкрепленное музыкой, дает неограниченные творческие возможности для воплощения художественного образа. Поэтому, вполне вероятно, что композитор, будучи демократически настроенным романтиком, особенно ярко почувствовал тягу к вокальным циклам, находясь в состоянии собственных волнительных ощущений. Он указывал, что «“заражение эмоциями” музыки имеет свою глубинную основу в поисках себя» [9, с. 47].

Как ранее указывалось, в отношении развития вокальных циклов Р. Шуман был последователем Ф. Шуберта. При этом, продолжая лучшие традиции шубертовских начинаний, его творческие подходы отличаются новаторскими взглядами, музыкальная канва насыщена удивительно легким и метким почерком, а сами вокальные циклы в целом и вокальные произведения в частности обретают новые, свойственные только Р. Шуману, особенности.

Чтобы приступить к рассмотрению основных особенностей вокальных циклов Р. Шумана, следует уточнить, что данная характеристика дается не в противовес творчеству Ф. Шуберта, а в дополнение, преследуя цель проведения анализа путей развития камерного вокального цикла, как жанра музыкального искусства. Отправной точкой в описании особенностей вокальных циклов Р. Шумана является его подход к определению литературных произведений или циклов, которые лягут в основу предполагаемого вокального цикла. Композитор выбирал качественные тексты высокого профессионального уровня, в которых имелся художественный стиль, прослеживался интересно построенный сюжет, наличествовала идея, а также присутствовала актуальная тема и т.д. Такой первоисточник сам по себе должен захватывать внимание читателя, а в сочетании с музыкальным полотном – вызвать всплеск эмоций у слушателей.

Следует сказать, что Р. Шуман с большим интересом относился к литературным произведениям своих современников, особенно поэзии романтиков, чувствуя веяния времени и демократический вектор перемен, которые в литературе проявлялись в большей степени, чем в музыкальном искусстве. Может быть именно поэтому Р. Шуман особенно тщательно относился к содержанию поэтического текста. Его смысловое наполнение должно было стать первоосновой для раскрытия художественного образа, созданного поэтом. Главная нацеленность композитора сводилась к дословному музыкальному изложению мыслей, высказанных в стихотворении. Чтобы достичь указанной задачи Р. Шуман передавал не только общий настрой и колорит произведения, но и вдавался в детализацию таких подробностей, как психологический портрет, движение души, окутанное тайным покровом внутренних мыслей действующих героев. Композитор был убежден, что «таинственность имеет особую прелесть и, как всё сокровенное, – особую силу» [11, с. 255].

Мелкие и красочные штрихи придавали особый оттенок музыкальному высказыванию композитора на фоне широких мазков общего настроения, вторящего поэтической канве, что подчеркивало целостность и взаимопроникновение поэтического и музыкального замыслов. Для правильности и идентичности словесного выражения Р. Шуман вводил декламационные элементы в музыкальную ткань произведения, выверяя соотношение между музыкой и текстом.

Для вокальных циклов Р. Шумана весьма значимым является характер и подтекст литературного произведения. Эта особенность проявляется в отношении композитора к пространственной глубине и проблеме личностных взаимосвязей. Он передает не просто чувства (любовь, огорчение, разочарование), а эмоции между действующими героями, происходящие в условиях поэтического текста и скрытого смысла, заложенного в нем. Стремление к соответствию музыкального и словесного смысла, является для Р. Шумана не самоцелью, а объективной необходимостью в достижении гармоничной «жизни» слова, высказанного музыкальными средствами выражения. Р. Шумана считал, что «Музыкальный звук – вообще перевоплощённое слово» [7, с. 119].

Одной из особенностей вокальных циклов Р. Шумана явилось его отношение к преувеличенной индивидуализации персонажей. Каждому из них композитор уделял большое внимание в развитии сюжетной линии произведения, детально оттачивая основные черти характера и, как следствие, поведение в предлагаемых музыкальных обстоятельствах. Для воплощения такого субъективизма Р. Шуман невольно прибегал к передаче психологических деталей, требующих многогранности оттенков и прорисовки тонкостей. Поэтому его вокальным циклам свойственен глубокий психологизм, граничащий с трагической иронией, тяжелыми сомнениями и явно выраженным недоверием к внешним или внутренним факторам, изложенным в литературном источнике и правдиво подкрепленным музыкальным оформлением.

Большое значение Р. Шуман уделял фортепианной партии. Это объясняется спецификой средств выразительности, связанной с возможностью раскрытия психологического подтекста, который предусмотрен в поэтическом содержании и наиболее ярко передается посредством фортепиано. Все недосказанное в словесном выражении, композитор вкладывает в музыкальный рисунок фортепианный партии. Указанным приемом достигается удивительное ощущение эмоционального наполнения и глубокой душевной сопричастности «зримо» услышанной истории. По мнению О. Би у Р. Шумана «фортепиано - голос» [4, с. 52].

В вокальных циклах Р. Шумана особую роль играет мелодичность вокальных партий. Возвращаясь к мысли о том, что он был не только великим музыкантом, но и превосходным мастером художественного слова, с уверенностью можно сказать, что композитор владел уникальным чутьем сочетания средств выразительности обоих видов искусства. Это наглядно прослеживается в воспроизведении речевых акцентов поэтического текста в музыкальном полотне вокального цикла.

Также Р. Шуман пошел новаторским путем в отношении свободной трактовки по разделению художественного текста, как это было допустимо в музыкальных приемах композиторов-романтиков, включая самого Ф. Шуберта. В вокальных циклах Р. Шумана отсутствуют вольности с повторами и дроблением стихотворных строф. Его подход заключался в изящной детализации мелодии создаваемого произведения согласно стройной нюансировки поэтического слога и точности текстового интонирования. В результате этого вокальным циклам Р. Шумана свойственны отчетливость музыкального выражения и ясность языкового колорита.

Характеристика основных вокальных циклов Р. Шумана

Вокальные циклы, как жанр музыкального искусства, имеют специфические особенности и принципы построения. По типу их разделяют на тематические, сюжетные и смешанные (сюжетно-тематические) [1, с. 216].

В основе тематических циклов лежит единство поэтического настроя, глубокий психологизм, а также передача внешних и внутренних черт действующих героев посредством музыкальных средств выражения. Песни, входящие в состав цикла, оформлены в виде обособленных произведений и несут самостоятельную смысловую

нагрузку. Их количественный состав и последовательность изложения не ограничены и зависит от композиционного замысла композитора. К данному типу вокальных циклов можно отнести «Круг песен» Р. Шумана на стихи Г. Гейне о безответной любви.

Произведение посвящено французской певице П. Гарсиа. В вокальный цикл композитор включил девять песен, сохранив последовательность поэтических стихов. Условно их можно разделить на маленькие сюжеты. Первые четыре песни повествуют о мучительных любовных чувствах, две последующие - о горькой разлуке, седьмая - лирические раздумья о былом, две завершающие - об угасшей любви.

Содержание мини-сюжетов складывается в канву событий. При этом событийный ряд вокального цикла фокусируется на смене настроений. Фактически, события, как таковые, в произведении отсутствуют. Их замещает показ последствий, которые переживают действующие герои. Отражение их внутренних переживаний и душевных всплесков способствует раскрытию композитором психоэмоционального состояния создаваемых образов.

Сюжетные циклы нацелены на передачу смысловой нагрузки поэтического текста, повествующего о жизненном пути, переплетениях человеческой судьбы, чувстве любви и потерь и др. Песни в сюжетных циклах взаимосвязаны по содержанию и последовательности. Это обусловлено развитием драматургической линии событий, заложенной в сюжете произведения. К сюжетному циклу относится «Любовь и жизнь женщины» Р. Шумана на стихи А. Шамиссо.

Цикл посвящен органисту и преподавателю по вокалу О. Лоренцу и состоит из восьми песен. Композитор следует за поэтическим стилем, выстраивая простой драматический сюжет согласно опорным событиям, которые происходят с женщиной и передают ее психологическое состояние, переживая вместе с ней влюбленность, помолвку, супружество, рождение ребенка, утрату супруга. Эмоционально чистые тона наполняют радостным настроем весь цикл. По мнению Б. Асафьев Шуман «эмоционально первозданнее» совершенства Шопена [2, с.19]. Исключение составляет последняя песня, повествующая о трагических событиях.

Смятение души и трепетность ответных чувств композитор передает пульсирующими мазками меняющегося темпа (к примеру, в третьей песне) с быстрого на медленный. Вокальная партия на фоне простых напевов насыщена речитативами, которые остро выражены в третьей, шестой и восьмой песнях. Это обусловлено желанием композитора подчеркнуть драматизм переживаемых событий, описанных в цикле.

Музыкальная канва сочинения разнообразна. Композитор даже включает форму рондо во второй песне и речитативе песни, завершающей произведение. Особую роль Р. Шумана уделяет партии фортепиано, прорисовывая все рассуждения главной героини, отчетливо вторя в межкуплетном пространстве почти каждой песни в конце цикла.

Смешанный или сюжетно-тематический вокальный цикл в совокупности обладает характерными чертами тематического и сюжетного типов. В творчестве Р. Шумана вокальный цикл «Любовь поэта» на стихи Г. Гейне можно отнести к данному типу.

Указанный цикл является самым признанным произведением композитора и в ранге мирового уровня относится к вершинам вокального сочинительства. Он состоит из 16 песен и посвящен немецкой певице В. Шредер-Девриент. На смешанный тип вокального цикла указывают такие особенности, как одновременное наличие:

- общей темы (что соответствует особенностям и принципам построения, характерным для тематического типа циклов) - высокого чувства любви, развивающегося по мере раскрытия душевных переживаний (начиная с возникновения нежных волнительных чувств, проявления беспокойства, печальных страданий и тяжести безответной любви, завершая безутешной безысходностью и фатальным разрушением

мечты). В песнях, входящих в цикл, отображаются эмоциональные перемены, связанные с психологическим состоянием действующего героя. Последовательность изложения песен подчинена композиционному замыслу Р. Шумана (прослеживается целостность и обобщающий характер смысловой нагрузки);

- сюжетной канвы (что соответствует особенностям и принципам построения, характерным для сюжетного типа циклов), на основании которой строится композиция. Следует уточнить, что сюжет изначально заложен в поэтическом первоисточнике (цикл Г. Гейне «Лирическое интермеццо») – он повествует о поэте и вехах его реальной жизни, касающихся безответной любви к кузине Амалии. Из 65 стихов, вошедших в сборник Г. Гейне, композитор в цикл «Любовь поэта» включил 16, оставив опорные точки развития сюжетной линии, происходящей с художественными образами в процессе их взаимоотношений. Указанный прием дал возможность композитору выстроить последовательное развертывание собственной композиции с уклоном к драматическим мотивам, завершающимся неизбежной трагедией.

Как указывалось ранее, Р. Шуман очень бережно относился к драматургическому смыслу литературной первоосновы. В цикле «Любовь поэта» он следует данному правилу, подкрепляя поэтический сюжет интонационными средствами выразительности и тональной многоплановостью развития действенной линии музыки.

Начало цикла (в первых трех песнях) наполнено мажорными нотами радостного состояния любви молодого человека, которое передается лирическими напевами. Далее развитие сюжета движется в сторону нагнетания волнительных переживаний и тревожной неуверенности главного действующего героя (с четвертой песни по девятую).

Противоречивые настроения композитор подчеркивает поочередной сменой тональностей с мажорных на минорные. Психологические всплески в целях акцентирования на нарастании драматургической фабулы передаются декламационными элементами. Седьмая песня вообще выполнена в форме драматического монолога и является примером виртуозного изложения в музыкальном искусстве.

В девятой песне композитор в целях передачи психологического отчаяния действующего героя прибегает к эффекту контраста между фортепианной и вокальной партиями. Эмоциональное состояние человека, которого оставила любовь и драматизм вокальной партии оппонирует повествовательно-картинной фортепианной партии, рисующей сцены бала.

Далее следуют три песни, настроение которых овеяно нарастающим драматизмом и страданием. Тринадцатая песня является апофеозом неизбежного удара судьбы. Р. Шуман мастерски владея умением сочетать музыку и слово, минимизирует интонационную нагрузку вокальной партии, окрашивая ее в тяжелую минорную тональность. А чувство подавленности и обреченности действующего героя выражает сокращением взаимодействия между вокальной и фортепианной партиями. Д. Житомирский считал, что идея данного цикла выражается как «фатальная недостижимость счастья» [10, с. 156].

Далее по сюжету в четырнадцатой песне следует кратковременная попытка юноши к возрождению путем поднятия духа и эмоционального настроя, которая в музыке проявляется в мажорных тонах. Но даже народные истоки ему не помогают, о чем повествует пятнадцатая песня. Завершает цикл шестнадцатая песня, в которой звучат крах и безутешная ирония. Фортепианный эпилог протяжно тянется воспоминанием к первой песне, напоминая слушателю о том, что речь идет о нежном юношеском трепете первой любви.

Характеристика основных вокальных циклов будет не полной, если не уделить отдельное внимание циклам Р. Шумана, написанным по типу оперных монологов (моноопера) и ставших знаковыми в становлении камерного вокального цикла как жанра

музыкального искусства. К ним относятся циклы «Стихотворения королевы Марии Стюарт» и «Семь песен (Елисавета Кульман)». Д. Житомирский указывал, что мотив поздних вокальных циклов может быть обозначен как «фатальная неизбежность смерти» [6, с. 102].

Давайте рассмотрим новаторские подходы композитора в цикле «Стихитворения королевы Марии Стюарт». Первоначально это относится к месту расположения в музыкальной иерархии, которое обозначается как переходящее от песенных стихов к сценам-монологам, в которых сохраняется номерное деление на части. Циклу присуща тайная подложка действенного анализа с ярко выраженным драматическим психологизмом посредством знаков-символов музыкального плана.

Однако сами номерные части уже отличаются от песен, входящих в состав вокальных циклов по жанровым характеристикам. Они тяготеют к циклам опер-могологов с заявленной тематикой (к примеру, встреча, тоска, мольба, просьба и т.д.). В целях объединения частей в цикл, композитор использует монопопевки, связующие «арки» (тонально-гармонического и фактурного плана). Указанный прием дает дополнительный эффект в части достижения краткости изложения и эмоционально-символического воздействия отдельно взятого монолога цикла, которые в совокупности повествует о тяжелом пути главной героини, драматичных событиях ее жизни и неизбежной скорби, заведомо опустившейся тенью на ее плечи.

Заключение

Признание вокальных циклов Р. Шумана обусловлено множеством факторов, в число которых входит: природная тяга к вокальному сочинительству, основанная на музыкальном и поэтическом таланте композитора; частие композитора в кругу поэтов-современников, при этом, наибольшее предпочтение в вокальном творчестве он отдавал поэзии Г. Гейне; период вокального сочинительства, к которому Р. Шуман подошел в зрелом творческом состоянии, этому времени он владел опытом создания музыкальных произведений; период семейного счастья, который эмоционально созвучен со взаимопроникновенной лирикой поэзии и музыки.

Р. Шуман, будучи продолжателем шубертовских традиций, новаторски подошел к развитию жанра камерного вокального цикла. К шумановским особенностям можно отнести: тщательный отбор высокопрофессионального поэтического первоисточника, который в дальнейшем станет основой вокального цикла; поиск насыщенного смыслового содержания в литературном произведении, обладающего психологизмом и философским настроем; применение декламационных элементов в целях идентификации поэтического выражения; выражение характера и подтекста, заложенного в литературном произведении с помочью средств музыкальной выразительности; преувеличенная индивидуализация персонажей; эмоциональное наполнение музыкальной ткани за счет фортепианной партии; мелодичность вокальных партий, выраженная в воспроизведении акцентов речи в музыке вокального цикла; недопустимость вольной трактовки повторов и дробления поэтического текста.

Вокальные циклы имеют присущие им особенности и принципы построения. Условно их можно разделить на тематические, сюжетные и смешанные (сюжетно-тематические). Основой тематических циклов является единая тема. Песни таких циклов носят обособленный характер и собственную смысловую нагрузку. Количественное наполнение и размещение песен в тематических циклах находятся в прямой зависимости от композиции и авторского замысла. У Р. Шумана к таковым можно отнести вокальный цикл «Круг песен» на стихи Г. Гейне.

В основе сюжетных циклов лежит передача смысла, заложенного в поэтическом тексте. Его песни связаны по содержанию и расположены согласно сюжету

драматургической линии. К сюжетному циклу относится «Любовь и жизнь женщины» Р. Шумана на стихи А. Шамиссо.

В смешанных вокальных циклах одновременно присутствуют признаки тематического и сюжетного типов. В творчестве Р. Шумана к смешанным вокальным циклам можно отнести «Любовь поэта» на стихи Г. Гейне.

Также Р. Шумана создал циклы по типу моноопер, которые сыграли ключевую роль в развитии жанра вокального цикла. К ним относятся циклы «Стихотворения королевы Марии Стюарт» и «Семь песен (Елисавета Кульман)». Вместе с тем, вне зависимости от перечисленных особенностей, вокальные циклы, созданные Р. Шуманом, уникальны. Это обусловлено умением композитора выбрать специфические выразительные средства, в том числе применить новаторские приемы, чтобы передать психологические тонкости душевного состояния действующих героев или эмоциональный настрой произведения, развитие действенной линии роли или тайной подкладки, скрытой в смысловой нагрузке.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анализ вокальных произведений: Учебное пособие / Отв. ред. О.П. Коловский. – Л.: Музыка, 1988. – 216 с.
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. – Л.: Музыка, 1977. – 376 с.
3. Блауберг И. Часть и целое // Философская энциклопедия, Т. 5. – М.: Музыка, 1970. – С. 475-476.
4. Васина-Гроссман В. Мастера советского романса / В. Васина-Гроссман. – М.: Музыка, 1988. – 321 с.
5. Воспоминания о Роберте Шумане. – М.: Композитор, 2000. – 297 с.
6. Ганзбург Г.И. Театрализация и драматизация камерных жанров в вокальной музыке Р. Шумана // Искусство музыки: теория и история. – №5, 2012. – С. 88-102.
7. Житомирский Д.В. Роберт Шуман: Очерк жизни и творчества. – М.: Музыка, 1964. – 879 с.
8. Инюточкина Н. В. Черты позднего стиля Роберта Шумана (на примере вокального цикла на стихи Марии Стюарт) // Проблеми взаємодії педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. пр. / Харк. ін-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 1999. – № 4. – С. 66-72.
9. Медушевский В.В. Человек в зеркале интонационной формы // Советская музыка, 1980. – № 9. С. 39–48.
10. Шуман Р. Письма (1817-1840): в 2-х т. / Сост., текстол. ред., вступит. статья, коммент., указатели Д. В. Житомирского. – М.: Музыка, 1970.
11. Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собр. ст. В 2-х т. Т. I. / Сост. и коммент. Д.В. Житомирского; Пер. с нем. А.Г. Габричевского и Л.С. Товалевой. – М.: Музыка, 1975. – 406 с.

REFERENCES

1. Analiz vokal'nyh proizvedenij: Uchebnoe posobie / Otv. red. O.P. Kolovskij. – L.: Muzyka, 1988. – 216 p.
2. Asaf'ev B. V. Muzykal'naja forma kak process. – L.: Muzyka, 1977. – 376 p.
3. Blauberg I. Chast' i celoe // Filosofskaja jenciklopedija, T. 5. – M.: Muzyka, 1970. – Pp. 475-476.
4. Vasina-Grossman V. Mastera sovetskogo romansa / V. Vasina-Grossman. – M.: Muzyka, 1988. – 321 p.
5. Vospominanija o Roberte Shumane. – M.: Kompozitor, 2000. – 297 p.

6. Ganzburg G.I. Teatralizacija i dramatizacija kamernyh zhanrov v vokal'noj muzyke R. Shumana // Iskusstvo muzyki: teorija i istorija. – №5, 2012. – Pp. 88-102.
7. Zhitomirskij D.V. Robert Shuman: Ocherk zhizni i tvorchestva. – M.: Muzyka, 1964. – 879 p.
8. Injutochkina N. V. Cherty pozdnego stilja Roberta Shumana (na primere vokal'nogo cikla na stihi Marii Stjuart) // Problemi vzaєmodiї pedagogiki ta teoriї i praktiki osviti: zb. nauk. pr. / Hark. in-t mistectv im. I. P. Kotljarevs'kogo. Harkiv, 1999. – № 4. – Pp. 66-72.
9. Medushevskij V.V. Chelovek v zerkale intonacionnoj formy // Sovetskaja muzyka, 1980. – № 9. Pp. 39–48.
10. Shuman R. Pis'ma (1817-1840): v 2-h t. / Sost., tekstol. red., vstupit. stat'ja, komment., ukazateli D. V. Zhitomirskogo. – M.: Muzyka, 1970.
11. Shuman R. O muzyke i muzykantah: Sobr. st. V 2-h t. T. I. / Sost. i komment. D.V. Zhitomirskogo; Per. s nem. A.G. Gabrichevskogo i L.S. Tovalevoj. – M.: Muzyka, 1975. – 406 p.

Мамонтов Константин Вадимович
кандидат педагогических наук,
доцент департамента изобразительного, декоративного искусств и дизайна
Института культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: mamontov_kv@mail.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

Mamontov Konstantin V.
candidate of pedagogical sciences,
Associate Professor of the Department of Fine,
Decorative Arts and Design
Institute of Culture and Arts Moscow City University
Valikzhanina Svetlana V.
candidate of pedagogical sciences,
Associate Professor of the Department of Fine,
Decorative Arts and Design
Institute of Culture and Arts Moscow City University

РОЛЬ Я. Ф. ЦИОНГЛИНСКОГО В РАЗВИТИИ РУССКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПЕДАГОГИКИ НАЧАЛА XX ВЕКА

Аннотация. Статья посвящена обзору педагогической деятельности художника Я. Ф. Ционглинского, ставшего для многих его учеников вдохновителем и проводником в искусстве, и оставившего значительный след в художественной жизни Петербурга первых десятилетий XX века. Он был увлечен живописью. Художник с академическим образованием был большим поклонником импрессионизма, что определило его роль в формировании идей обучения молодых художников. В своей педагогической деятельности он соединил традиции русской реалистической живописи и новые приемы и методы преподавания. Его взгляды на искусство повлияли на становление многих молодых художников авангарда и конструктивизма.

Ключевые слова: методика преподавания, Академия художеств, русское искусство конца XIX начала XX века, академическая живопись, импрессионизм, русская художественная педагогика.

THE ROLE OF J. F. CIONGLINSKI IN THE DEVELOPMENT OF RUSSIAN ART PEDAGOGY AT THE BEGINNING OF THE XX CENTURY

Abstract. The article is devoted to an overview of the pedagogical activity of the artist Ya. F. Tsionglinsky, who became an inspiration and guide in art for many of his students and left a significant mark on the artistic life of St. Petersburg in the first decades of the XX century. He was passionate about painting. The artist with an academic education was a big fan of Impressionism, which determined his role in shaping the ideas of teaching young artists. In his teaching activities, he combined the traditions of Russian realistic painting and new teaching

techniques and methods. His views on art influenced the formation of many young avant-garde and constructivist artists.

Keywords: teaching methods, Academy of Arts, Russian art of the late 19th and early 20th centuries, academic painting, impressionism, Russian art pedagogy.

Начало XX века в истории русского искусства характеризуется формированием новой системы художественного образования, соединявшей в себе классические педагогические взгляды с новыми тенденциями в мировом искусстве. Благодаря появлению частных образовательных заведений ученики имели возможность получать разностороннее художественное образование, встать на путь творческих экспериментов. Одной из ключевых фигур в художественном образовательном пространстве дореволюционного Петербурга является Ян Францевич Ционглинский, профессор Академии художеств, один из первых русских импрессионистов. Современники и ученики Я. Ф. Ционглинского описывают его как талантливого педагога, знатока академической художественной школы, неутомимого исследователя света в живописи, музыканта и путешественника, увлеченного пленэрной живописью. Он всегда с трепетом относился к искусству, стремился привить интерес к нему своим ученикам, чтобы каждый из них в дальнейшем мог сформировать свой неповторимый стиль. Система преподавания Я. Ционглинского была широко популярна среди молодых художников. Его учениками были такие разные художники, как Михаил Матюшин, Павел Филонов, Волдемар Матвей, Иван Билибин, Евгений Лансере, Лев Бруни, братья Веснины и другие. Внимание к творчеству и педагогической деятельности Я. Ф. Ционглинского проявлялось как при его жизни, так и сегодня среди исследователей, изучающих отечественное искусство конца XIX начала XX века (И. Бужинска, И. И. Арская и Т. В. Любославская, Н. О. Гадалина, Дж. Боулт, Г. Г. Исаев, А. Г. Мосякин, А. В. Толстой и др.). Личных записей Ционглинского практически не сохранилось, поэтому судить о педагогической системе мастера возможно лишь по воспоминаниям его учеников и коллег (В. Матвея, В. Д. Бубновой, Н. Н. Евреинова, А. А. Рылова, И. Я. Билибина, А. А. Рубцова, П. П. Филонова).

Частная студия Я. Ф. Ционглинского располагалась в Петербурге по адресу Литейный проспект, 55, 2-й двор, на пятом этаже. Мастерская была открыта в 90-х гг. XIX века. Помимо студийной работы Ционглинский преподавал в рисовальных классах ШИОПХ и вел натурный класс в Академии художеств. Преподавательская деятельность Ционглинского привлекала к себе внимание коллег-педагогов и учащихся. Большое впечатление на тех, кто общался с художником, производил его страстный темперамент, проявлявшийся как при общении, так и в характере учебных постановок: «Неистовый Ян», как его называли товарищи, был действительно таковым: движения быстры, речь страстна, взмахи кисти смелы» [1, с. 151]. Однако отношения с учениками в стенах учебных учреждений были более официальными, чем в студии, где проходили музыкальные вечера, чаепитие с беседами об искусстве и где собирались люди, близкие друг другу уже тем, что принимали и разделяли взгляды учителя.

В литературе существуют весьма противоречивые характеристики деятельности Ционглинского-педагога. Вероятно, работая со студентами Академии художеств или обучая студенток женского класса ШИОПХ рисунку фигуры человека, Ционглинский стоял на позициях академических методов обучения реалистическому рисованию. Так же о Ционглинском, как об академическом профессоре, одном из ближайших последователей педагогической системы П. Чистякова говорят исследователи Н. М. Молева и Э. М. Белютин. В то же время, учащиеся, посещавшие частную студию Ционглинского, проходили через влияние импрессионизма и символизма, занимались проблемами художественного исследования изобразительных возможностей цвета и света.

Существует мнение, что художественное мировоззрение Ционглинского формировалось под влиянием живописи А. И. Куинджи, что определяло его отношение к цвету как к основополагающему выразительному средству при создании художественного образа [2]. Наследием художественных приемов Куинджи можно считать приверженность Ционглинского при постановки учебной натуры к выразительному освещению, нетривиальным композиционным ракурсам, необычным цветовым гармониям. Постановки с обнаженной моделью в натурном классе Академии и в мастерской выделялись новизной цветовых и композиционных эффектов и производили сильное впечатление на учащихся. В воспоминаниях В. И. Матвей так описывал постановки Ционглинского в его мастерской: «Я.[н] Фр.[анцевич] разбил академическую рутину уже тем, что покрывал часть натуры одеждами, цветными тряпками, или одевал в сети или прозрачные ткани, или погружал в полутень с помощью зонтиков, ширм, щитов, иногда сажая натурщика в опрокинутую бочку, и, выдвигая некоторые части тела на яркий свет, создавал тем сильнейшие контрасты света и тени» [3, с. 15; 4, с. 192].

В собственном творчестве Ционглинский тяготел к импрессионизму, увлекался пленэрной живописью. Много путешествуя, привозил в Петербург и демонстрировал своим товарищам художникам и, вероятно, студентам этюдные зарисовки Египта, Палестины, Крыма, Кавказа, Испании, Индии. Подобные показы сопровождались увлеченным и темпераментным объяснением художника. Знакомство учащихся с этюдами учителя, как пишет его ученица И. Бужинская, способствовало развитию интереса ко всему «экзотическому» [5, с. 128–129]. Наряду с пейзажами Ционглинский писал портреты деятелей культуры и символические композиции, «подтверждая в них стремление к «вечной» красоте и достигая в этих произведениях порой даже мистической таинственности и условности цвета» [5, с. 129].

Повлиял мастер и на творчество латышского художника, будущего теоретика авангарда Вольдемара Матвея. Символизм в его работах связан с периодом обучения в мастерской Ционглинского. Символизм в работах Матвея И. Бужинская связывает с периодом обучения латышского художника в мастерской Ционглинского. Помимо символистской направленности работ, влиянию Ционглинского можно приписать увлеченность Вольдемара Матвея пленэрной живописью и интерес к проблемам освещения. И. Бужинская проводит параллели между контрастными по освещению этюдами с деревом Матвея и творческими опытами другой ученицы, художника Е. Г. Гуро, которая в то же время, в 1912–1913 гг., пишет дерево подобным методом [5, с. 141].

Будучи учеником П. Чистякова, Я. Ционглинский в своей педагогической деятельности развивал многие принципы «чистяковской» системы. Прежде всего, Ционглинский представлял процесс преподавания как определенную систему, в рамках которой для достижения поставленной цели обучения нужно решить необходимое количество художественных задач. Они представляют собой конкретные, продуманные, логически связанные друг с другом учебные упражнения [6, с. 291]. Преподавая рисунок в Академии художеств, Ционглинский работает в рамках тех художественных установок, что сложились в среде преподавателей натурного класса, где кроме него преподавали Савинский и Бруни, являвшиеся так же учениками П. Чистякова. Согласно этим установкам, основной акцент в учебной работе делается на конструктивном анализе формы, поиске способов построения объемов, представленных в натуре, вместо пассивного перерисовывания видимых линий или создания эфемерных внешних эффектов поверхностного сходства. Вместе с тем, скрупулезная анатомическая проработка при изображении модели уступает место более живому и непосредственному ее восприятию.

В отношении методов преподавания живописи позиции преподавателей натурного класса очень сильно различались, что свидетельствует о более пристрастном,

эмоционально окрашенном отношении к живописному произведению. В студии отношение Ционглинского к рисунку представляли репродукции работ Гольбейна и Микеланджело, как единственные образцы совершенной формы, созданной скупыми средствами: одним контуром, едва касаясь карандашом бумаги. Ционглинский развивал в ученике способность анализировать натуру и находить самую простую форму ее выражения, посредством пластичной и напряженной линии.

Как следует из воспоминаний В. Матвея: «[Он] терпеть не мог равнодушных линий, требовал сознательных нажимов и ослабления карандаша и живописи в линии» [3, с. 16]. Описывая преподавательскую деятельность Ционглинского в студии, Матвей не разделяет проблемы рисунка и живописи: говоря о рисунке, он заканчивает свою мысль выводом о цвете. Это может быть связано с тем, что В. Матвей расставил акценты в соответствие со своими личными пристрастиями в искусстве (известно, что молодой латышский художник в это время увлеченно изучал вопросы цветоформообразования в художественном творчестве). Возможно, Ционглинский в своей студии большую часть времени посвящал разрешению живописных задач, как наиболее близких его творческим интересам. Как бы то ни было, своим ученикам Ционглинский запомнился необычным для академической среды пониманием богатых выразительных возможностей цвета.

О Ционглинском сохранились воспоминания В. Д. Бубновой, учившейся у него в Академии художеств. Спустя более полувека после описываемых событий, Бубнова вспоминает, как тесно было в классе, когда профессор Ционглинский «живописно ставил свою натуру» [7, с. 45]. Коллега Ционглинского по ШИОПХ, художник А. А. Рылов писал, что «по живописи Ционглинского можно причислить к импрессионистам. Его интересовало только «пятно» и свет, который он передавал белесовато» [1, с. 152].

Теплые слова о Ционглинском-учителе оставили И. Я. Билибин, А. А. Рубцов, П. П. Филонов. Лейтмотивом воспоминаний учеников, коллег-художников и преподавателей, в разные годы попавших в ореол педагогической деятельности Ционглинского проходило описание яркой харизмы и редких душевных качеств художника. Знаменательно, что художники, далекие друг от друга в творческом плане, не сговариваясь, вторят друг другу, вспоминая своего учителя. И. Билибин называл Ционглинского «прекрасным учителем», «гордо и бурно входившим в класс и преподававшим рыцарское преклонение перед Прекрасной Дамой – святым искусством» [8, с. 483]. Вспоминает Билибин «пламенные афоризмы» своего первого учителя: «Кричите, свистите и рычите от восторга к искусству» или «Помните, что художник не должен быть ни лакеем, ни обезьяной». Но, кроме «искромечущих заклинаний, – пишет Билибин, – Ционглинский давал еще целый ряд очень метких и чрезвычайно ценных чисто технических формулировок, открывавших у учеников еще недостаточно художественно зрячие глаза» [8, с. 483].

В судьбе художника А. Рубцова, последователя традиций классической русской живописи, Ционглинский сыграл роль мудрого и внимательного наставника как в искусстве, так и в жизни. Как пишет первый отечественный исследователь творчества Рубцова, Н. О. Гадалина – «вероятно, именно Ционглинскому Рубцов обязан выбором творческой профессии и серьезной технической подготовкой, определившей его блестящие результаты при поступлении в Академию художеств (Рубцов оказался первым в списке зачисленных в 1904 году)» [9]. В последствие Рубцов отдал дань своему учителю, организовав посмертную выставку работ Ционглинского, издав соответствующий каталог и книгу «Заветы Ционглинского». В ней собраны под номерами две сотни метких афоризмов-экспромтов, с помощью которых Ционглинский пытался объяснить своим ученикам художественные истины. Среди фраз Ционглинского были такие: «Только то хорошо, где дрожит любовь», «Рисовать, затаив дыхание и скрипя зубами» [10, с. 92–94].

П. Филонов, вспоминая недолгий период обучения в Академии художеств, ставит себя в оппозицию к «академической профессуре» и только Ционглинского вспоминает «с уважением и любовью». Более чем через 20 лет, Филонов находит необходимым в короткой дневниковой записи вспомнить «шумное» и «восторженное» приветствие Ционглинского его необычных ученических работ: «Не раз он кричал на весь класс, поражаясь моим упором: «Смотрите! Смотрите! Что он делает! Это вот из таких выходят Сезанны, Ван Гоги, Гольбейны и Леонардо!» [11, с. 374].

Своей увлеченностью, кипучим темпераментом Ционглинский вносил в учебный процесс бурю эмоций, по силе эмоциональной выразительности уподоблял живопись музыкальному произведению. Ученику слабыми тонами, покрывающему холст мог сказать: «У вас только дисканты, – и, отбирая палитру, он «спасал» этюд и вводил басы» [3, с. 14]. Сама по себе музыка была частой спутницей живописи в мастерской Ционглинского. Значительную часть пространства многолюдной и оттого всегда тесной мастерской по свидетельству В. Матвея занимал дорогой рояль. Ционглинский был почитателем музыки, получив только основы музыкального образования, мог играть наизусть Вагнера и Бетховена [3, с. 14]. В его мастерской устраивались музыкальные вечера, где часто играли Сливинский и Гофман.

Упражнения Ционглинского на выявление возможностей цвета и поиск верных и тонких цветовых отношений, так вдохновлявшие многих молодых художников, имеют много общего с заданиями, разработанными в рамках целостной художественной системы Чистяковым.

На первый взгляд парадоксально, но в наши дни педагогическая система Чистякова более доступна для знакомства и осмысления новым поколением художников, чем в стенах Академии при жизни художника-педагога. Свою педагогическую систему Чистяков планировал включить в литературный труд, представляющий собой, одновременный разбор теории искусства и методики его преподавания. Целью являлся показ связи теории и практики, стремление доказать необходимость широкого, даже философского образования для художника. Однако труд этот написан не был. Сохранились лишь записные книжки Чистякова с материалами для задуманной теоретической работы, мыслями об искусстве и художественной педагогике, которые были систематизированы, проанализированы и опубликованы только в 1953 г.. Желая противопоставить своего учителя академической системе образования, В. Матвей, писал, что Ционглинский боролся с «добросовестно-профессиональной лепкой, чем восстанавливал против себя других профессоров» [3, с. 16].

П. Чистяков, чья педагогическая система окончательно сложилась в период 70-90-х гг., считал принципиальным недостатком академического образования изучение в натурном классе лепки, а не колорита: «…одним карандашом гораздо удобнее научиться рисунку и лепке… Что из этого выходит? Способный к колориту может быть сбит [с него], если с него будут требовать в продолжение пяти лет только одной лепки и рисунка в красках» [12, с. 158]. В методической системе Чистякова при создании живописного произведения принцип жизненности и образной значимости цвета ставились на первое место, превалируя над лепкой формы и передачей характерных особенностей модели. В своих упражнениях П. Чистяков ставил задачу выработать у ученика эмоциональное восприятие цвета, и в дальнейшем приучить его использовать цвет не только для передачи окраски предмета, его пространственного положения и световоздушной среды, но видеть в цвете мощное выразительное средство, позволяющее раскрыть или подчеркнуть содержание картины. [12, с. 158,]

Нужно отметить, что эмоциональность педагогической манеры Ционглинского, его харизма, яркие и образные высказывания о сути изобразительного искусства, безусловно,

присущие его темпераменту, вместе с тем могут трактоваться как продолжение и развитие «чистяковского» метода. Здесь следует вспомнить высказывание П. Чистякова о характере преподавания изобразительного искусства, которое очень точно уловил Ционглинский. «Возить землю в тачке, – писал Чистяков, – можно и тихо, и мерно, и однообразно, обучаться же искусству так нельзя, в художнике должна быть энергия, изворотливость, сила, кипучесть» [6, с. 134].

Интерес к Ционглинскому как яркому, харизматичному педагогу-новатору со временем возрастает, его частная мастерская становится одним из самых популярных мест в Петербурге. В 1905 г. в его мастерской учились М. В. Матюшин, Е. Г. Гуро, А. В. Уханова, В.Д. Бубнова, Н. В. Зарецкий, А. М. Зельманова, по некоторым сведениям, короткое время П.П. Филонов, вероятно, продолжал обучение В. И. Матвей [13, с. 19]. В 1907 г. студию посещал И. С. Школьник. В 1909–1910 гг. у Ционглинского обучался Ю. П. Анненков [14 с. 323, 332], в 1911 г. – Л. А. Бруни. Общество учеников было самое разнообразное, но всех их объединяли идеи нового времени, пронизанные поиском и экспериментом.

Свободная, творческая атмосфера в студии способствовала завязыванию многолетних дружеских и творческих связей. В. Матвей в 1906 г. становится редактором-издателем ежемесячного журнала «Выставочный вестник». В издании журнала принимает участие товарищ Матвея по студии Ционглинского Н. Зарецкий. В своих воспоминаниях И. И. Арская и Т. В. Любославская пишут, что «судя по всему Матвей с Зарецким вдвоем и «делали» журнал «Выставочный вестник». Знакомые Матвея по студии Ционглинского А. М. Зельманова, А. В. Уханова, А. А. Рубцов, С. Сегно, так же делают рисунки для журнала. Таким образом, – как пишут Арская и Любославская, – журнал создавался кружком друзей из мастерской Ционглинского. Репродукцию в одном из номеров «Выставочного вестника», – пишут исследователи, – «можно понять, как дружескую шутку учеников: немолодой обнаженный натурщик сидит сгорбившись, устало опустив голову, а под рисунком подпись: «Ян Францевич Ционглинский» [13, с. 20–21].

Конечно, не все учащиеся, посещавшие студию, могут быть с полным правом названы учениками Ционглинского. Для многих посещение студии было лишь короткой остановкой на извилистом пути поиска созвучного их представлениям изобразительного языка. Тем не менее, искренне восторженным отношением к искусству, Ционглинский, оставаясь на позициях реалистической школы, «вводил басы» в «монотонный гул» академического образования.

Таким образом, мы видим, что сохранилось большое количество ярких и теплых воспоминаний учеников о самобытности и педагогическом таланте Яна Ционглинского. Будучи большим поклонником импрессионизма, он стремился экспериментировать в своем творчестве, искал способы передачи освещения натуры, увлекался пленэрной живописью. Стремление к постоянному поиску, новаторские идеи проявились и в педагогической работе. Изучение источников, дает представление о создании им действительно собственной педагогической системы обучения, построенной на взаимосвязи академических традиций, собственных взглядов художника на искусство, знаниях о новых течениях в искусстве.

ЛИТЕРАТУРА

1. Рылов А. Воспоминания / А. Рылов. – Л.: Художник РСФСР, 1977. – 288 с.
2. Боулт Дж. Павел Мансуров и Органическая культура / Дж. Боулт // Органика. Беспредметный мир Природы в русском авангарде XX века. Под ред. А. Повелихина – М.: RA, 2000. – 132с.

3. Матвей В. В мастерской Я. Ф. Ционглинского (из воспоминаний ученика) / В. Матвей // Волдемар Матвей и «Союз молодежи». – Отв. ред. Г. Ф. Коваленко; Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры и массовых коммуникаций РФ. – М.: Наука, 2005. – 451 с.
4. Исаев, Г. Г. Цветовой код телесности. К вопросу о влиянии педагогической системы Я.Ф. Ционглинского на формирование индивидуального художественного стиля А.А. Кокеля / Г.Г. Исаев // Искусство как призвание. Сборник статей Международного научно-исследовательского конкурса. – Петрозаводск: Международный центр научного партнерства «Новая Наука», 2020. – 229 с. – С. 186-201.
5. Бужинска, И. Волдемар Матвей: между практикой символизма и теорией авангарда. / И. Бужинска // Символизм в авангарде. Под ред. Коваленко Г.; Гос. ин-т искусствознания Мин-ва культуры РФ. – М.: Наука, 2003. – 443 с. – С. 126-147.
6. Молева, Н., Белютин, Э. Русская художественная школа конца XIX – начала XX вв. / Н. Молева, Э. Белютин. – М.,1967. – 391 с.
7. Художник Варвара Бубнова. Уроки постижения. Воспоминания. Статьи. Письма / Сост. И. Кожевникова. – М., 1994. – 480 с.
8. Билибин, И. Я. Памяти И. Е. Репина / И. Я. Билибин // Современные записки. – Т. 44. – Париж, 1930. – 515 с.
9. Гадалина, Н. «Француз, родившийся в Петербурге»: тунисский художник Александр Рубцов (1884–1949) / Н. Гадалина // Нева. – 2003, №10. Электронный ресурс. Режим доступа: https://magazines.gorky.media/neva/2003/10/franczuz-rodivshijsya-v-peterburge-tunisskij-hudozhnik-aleksandr-rubczov-1884-1949.html (дата обращения 04.12.2024).
10. Евреинов, Н. Оригинал о портретистах (К проблеме субъективизма в искусстве) / Н. Евреинов. – М., 1922. – С.92-94. Электронный ресурс. Режим доступа: http://az.lib.ru/e/ewreinow_n_n/text_0030.shtml (дата обращения 04.12.2024).
11. Филоно, П. Дневник / П. Филонов. – СП-б.: Азбука, 2000. – 672 с.
12. Молева, Н., Белютин, Э. П.П. Чистяков теоретик и педагог / Н. Молева, Э. Белютин. – М.: Издат. Академии художеств СССР. 1953. – 265 с.
13. Арская, И., Любославская, Т. Петербургские адреса В. Матвея. / И. Арская, Т. Любославская // Вольдемар Матвей и «Союз молодежи». Под ред. Г.Ф. Коваленко; Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры и массовых коммуникаций РФ. – М.: Наука. 2005. – 267с. – 19 с.
14. Толстой, А. В. Стилизация авангарда (Юрий Анненков: встреча символиста с авангардистом) / А.В. Толстой // Символизм в авангарде. Под ред. Г. Коваленко; Гос. ин-т искусствознания Мин-ва культуры РФ. – М.: Наука, 2003. – 443 с. – С. 322-333.

REFERENCES

1. Rylov A. Vospominanija / A. Rylov. – L.: Hudozhnik RSFSR, 1977. – 288 p.
2. Boult Dzh. Pavel Mansurov i Organicheskaja kul'tura / Dzh. Boult // Organika. Bespredmetnyj mir Prirody v russkom avangarde HH veka. Pod red. A. Povelihina – M.: RA, 2000. – 132 p.
3. Matvej V. V masterskoj Ja. F. Cionglinskogo (iz vospominanij uchenika) / V. Matvej // Voldemar Matvej i «Sojuz molodezhi». – Otv. red. G. F. Kovalenko; Gos. in-t iskusstvoznanija M-va kul'tury i massovyh kommunikacij RF. – M.: Nauka, 2005. – 451 p.

4. Isaev, G. G. Cvetovoj kod telesnosti. K voprosu o vlijanii pedagogicheskoj sistemy Ja.F. Cionglinskogo na formirovanie individual'nogo hudozhestvennogo stilja A.A. Kokelja / G.G. Isaev // Iskusstvo kak prizvanie. Sbornik statej Mezhdunarodnogo nauchno-issledovatel'skogo konkursa. – Petrozavodsk: Mezhdunarodnyj centr nauchnogo partnerstva «Novaja Nauka», 2020. – 229 p. – Pp. 186-201.
5. Buzhinska, I. Voldemar Matvej: mezhdu praktikoj simvolizma i teoriej avangarda. / I. Buzhinska // Simvolizm v avangarde. Pod red. Kovalenko G.; Gos. in-t iskusstvoznanija Min-va kul'tury RF. – M.: Nauka, 2003. – 443 p. – Pp. 126-147.
6. Moleva, N., Beljutin, Je. Russkaja hudozhestvennaja shkola konca XIX – nachala HH vv. / N. Moleva, Je. Beljutin. – M.,1967. – 391 p.
7. Hudozhnik Varvara Bubnova. Uroki postizhenija. Vospominanija. Stat'i. Pis'ma / Cost. I. Kozhevnikova. – M., 1994. – 480 p.
8. Bilibin, I. Ja. Pamjati I. E. Repina / I. Ja. Bilibin // Sovremennye zapiski. – T. 44. – Parizh, 1930. – 515 p.
9. Gadalina, N. «Francuz, rodivshijsja v Peterburge»: tunisskij hudozhnik Aleksandr Rubcov (1884–1949) / N. Gadalina // Neva. – 2003, №10. Jelektronnyj resurs. Rezhim dostupa: https://magazines.gorky.media/neva/2003/10/franczuz-rodivshijsya-v-peterburge-tunisskij-hudozhnik-aleksandr-rubczov-1884-1949.html (data obrashhenija 04.12.2024).
10. Evreinov, N. Original o portretistah (K probleme sub#ektivizma v iskusstve) / N. Evreinov. – M., 1922. – Pp.92-94. Jelektronnyj resurs. Rezhim dostupa: http://az.lib.ru/e/ewreinow_n_n/text_0030.shtml (data obrashhenija 04.12.2024).
11. Filono, P. Dnevnik / P. Filonov. – SP-b.: Azbuka, 2000. – 672 p.
12. Moleva, N., Beljutin, Je. P.P. Chistjakov teoretik i pedagog / N. Moleva, Je. Beljutin. – M.: Izdat. Akademii hudozhestv SSSR. 1953. – 265 p.
13. Arskaja, I., Ljuboslavskaja, T. Peterburgskie adresa V. Matveja. / I. Arskaja, T. Ljuboslavskaja // Vol'demar Matvej i «Sojuz molodezhi». Pod red. G.F. Kovalenko; Gos. in-t iskusstvoznanija M-va kul'tury i massovyh kommunikacij RF. – M.: Nauka. 2005. – 267 p. – Pp. 19.
14. Tolstoj, A. V. Stilizacija avangarda (Jurij Annenkov: vstrecha simvolista s avangardistom) / A.V. Tolstoj // Simvolizm v avangarde. Pod red. G. Kovalenko; Gos. in-t iskusstvoznanija Min-va kul'tury RF. – M.: Nauka, 2003. – 443 p. – Pp. 322-333.

Чжао Юйин
аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
Институт музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: 857613683@qq.com

Zhao Yuying
Postgraduate student of the Department of music education
Institute of Music, Theater and Choreography
Herzen State Padagogical University

ГАРМОНИЯ, ПОЛИФОНИЯ И НАЦИОНАЛЬНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ В ФОРТЕПИАННЫХ СОЧИНЕНИЯХ ЯНА СИБЕЛИУСА СРЕДНЕГО И ПОЗДНЕГО ПЕРИОДОВ

Аннотация. Ян Сибелиус (1865–1957) создал более 150 произведений для фортепиано, из которых 115 были опубликованы и имеют номера опусов. Остальные сочинения, в основном написанные до 1890 года, были опубликованы только недавно. Большинство оригинальных сольных пьес представляют собой короткие характерные миниатюры. По стилистике творчество композитора можно разделить на три периода: период национального романтизма (1890–1903), период неоклассицизма (1903–1919) и интегративный период (1919–1929).

Последние два и рассматриваются с точки зрения гармонии и полифонии в связи с использованием элементов финского фольклора и национальных музыкальных форм.

Ключевые слова: Фортепианная миниатюра, сонатина, неоклассицизм, национальный романтизм, интегративность.

HARMONY, POLYPHONY AND NATIONAL IDENTITY IN THE PIANO WORKS OF JAN SIBELIUS MIDDLE AND LATE PERIODS

Abstract. Jan Sibelius (1865–1957) created more than 150 works for piano, of which 115 were published and have opus numbers. The rest of the works, mostly written before 1890, have only recently been published. Most of the original solo pieces are short characteristic miniatures. Stylistically, the composer's work can be divided into three periods: the period of national romanticism (1890–1903), the period of neoclassicism (1903–1919) and the integrative period (1919–1929).

The latter two are considered from the point of view of harmony and polyphony in connection with the use of elements of Finnish folklore and national musical forms.

Keywords: Piano miniature, sonatina, neoclassicism, national romanticism, integrativity.

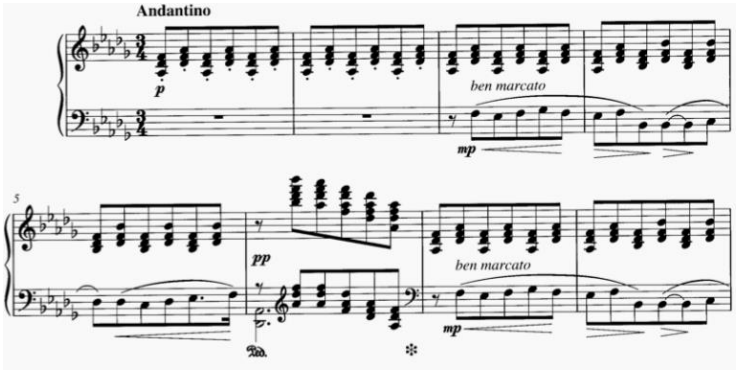
В ранний период своего вторчества – «национального романтизма» – Сибелиус стремился сочетать финские народные интонации с западноевропейским романтическим стилем. Следует отметить, что влияние поэзии «Калевалы» пронизывает многие его фортепианные и оркестровые произведения. Например, в своих фортепианных композициях композитор подражает тембру карельского щипкового инструмента *kantele*, который похож на китайские традиционные инструменты, такие как янгцин или гучжэн, и может использоваться как в качестве сольного инструмента, так и для аккомпанирования певцу рунических песен.

К. Киппелайнен (*Kari Kilpeläinen*) (финский исследователь творчества Сибелиуса,

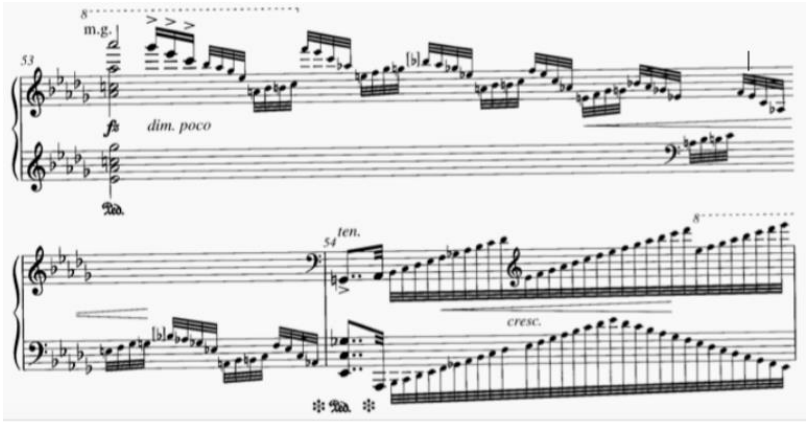
редактор его произведений для лейпцигского издательства *Breitkopf & Härtel*) считает, что основными характеристиками ранних произведений Сибелиуса являются «роскошные и романтические... включая традиционные гармонические завершения, масштабные структуры (по сравнению с его поздними произведениями) и плотную фактуру; эти произведения полны многоголосия с широкими интервалами и технической сложностью» [13; с.5].

Одним из самых популярных произведений Сибелиуса для фортепиано является пьеса, написанная в *Cis-dur*, соч. 24, № 9 (примеры 1 и 2), продолжающая традиции романтизма XIX века. Как отмечает К. Киппелайнен, ранние сочинения композитора включают протяжные, певучие мелодии, плотную оркестровую фактуру и технически сложные части, напоминающие каденции сольных инструментов. Несмотря на уникальность и эстетическую ценность фортепианных произведений этого периода, они часто остаются незамеченными и забытыми, а случаи их исполнения за пределами северных стран крайне редки.

Пример 1



Пример 2



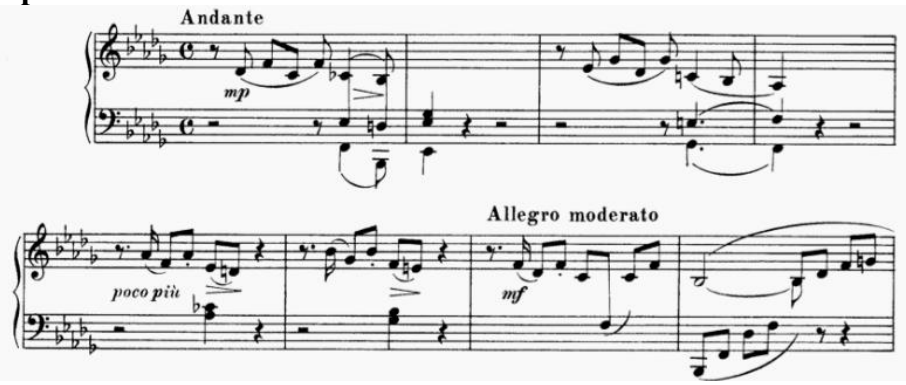
Средний период творчества, также называемый «неоклассицизмом», охватывает время с 1903 по 1919 год. В этот период Сибелиус упрощает свой музыкальный язык, что можно наблюдать в Третьей симфонии (1907). В фортепианных произведениях он также сокращает количество аккордов, делая их более компактными. В отличие от длинных фраз ранних произведений, он укорачивает мелодические построения. Кроме того, его сочинения приобретают более концертный характер.

Три сонатины, ор. 67 содержат множество новых идей, выходящих за рамки традиций позднего романтизма. В этих произведениях Сибелиус применяет дисгармонию, неожиданные формы и повторяющиеся музыкальные мотивы. В 1948 году Сибелиус сказал Э. В. Тавастстьерне (*Erik W. Tawaststjerna*), что этот опус — одно из его лучших произведений, сопоставимое с его струнным квартетом «Сердечные голоса» (*Voces Intimae*) [1; с. 293]. Э. Блом (*Eric Blom*) утверждает, что «сонатины, безусловно, являются

вершиной достижения Сибелиуса как композитора для фортепиано. С увеличением лаконичности и простоты в написании музыка становится более сжатой, без излишних украшений» [5; с. 98].

Третья из них – *b-moll* – считается самой яркой и интересной из трех (пример 3). С. Дэйви комментирует: «Эта малая соната кажется более сложной по сравнению с другими двумя, но при этом сохраняет свое уникальное очарование наивности, что является одной из ее выдающихся характеристик» [2; с. 10]. Дэйви также отмечает, что Третья сонатина своими композиторскими чертами схожа с Третьей и Пятой симфониями Сибелиуса, что указывает на то, что изменения в его оркестровом творчестве также отражаются в его фортепианной музыке.

Пример 3



Последний активный творческий период Сибелиуса называется «интегративным стилем», охватывающим 1919–1929 гг. Его произведения представляют собой разнообразный комплекс ранее используемых музыкальных стилей и техник. Э.Т. Тавастстьерна отмечает: «В целом, его поздняя фортепианная музыка демонстрирует такой же стиль и концентрацию сущности, как и его оркестровые произведения» [6; с.70]. По сравнению с произведениями предыдущего периода, стиль поздних работ уже не так прост. Влияние импрессионизма и экспрессионизма становится все более заметными, особенно выделяются современная гармония и более плотная фактура. Эти особенности отражают музыкальный язык не только фортепианных, но и симфонических произведений, особенно Шестой и Седьмой симфоний, и подводят итоги изменениям стиля, через которые он прошел на протяжении своей творческой карьеры.

На самом деле музыковеды не всегда положительно оценивают фортепианные произведения композитора. В 1931 году шотландский музыкальный критик С. Грэй в своей ранней работе о Сибелиусе отметил: «Его фортепианные произведения в большинстве своем совершенно посредственны как в замысле, так и в музыкальном содержании, а с точки зрения звучания инструмента они также кажутся особенно мало эффектными» [7; с. 67] Многие исследователи музыки и жизни Сибелиуса также считают, что его фортепианная музыка не достигла того же уровня новаторства, что и его оркестровые произведения. Биограф Г. Рикардс также отмечает: «Он не уделял действительно серьезного внимания этой фортепианной музыке, что слышно в его поздних произведениях: хотя эти инструментальные работы довольно привлекательны, качество их в целом непостоянно и в целом не хватает глубины по сравнению с собранием песен» [10; с. 125].

Однако, в отличие от мнения некоторых музыковедов, многие исследователи утверждают, что фортепианная музыка Сибелиуса обладает высоким качеством. М. Андерсон *(M. Anderson)* отмечает, что проблема академических взглядов на Сибелиуса заключается в том, что его ошибочно рассматривают как «композитора единственного медиума, подобно тому, как Шопен сосредоточился на фортепиано, а Вагнер — на оперной сцене, специализированного на оркестровом творчестве и т. д.» [14; с. 15].

Критики фортепианной музыки Сибелиуса, как правило – музыковеды. С другой стороны, пианисты, серьезно изучавшие его творчество, без исключения хвалят его стиль, подчеркивающий их мастерство и достойны исполнения в концертах.

Одним из известных мастеров, способствовавших популяризации произведений композитора, является Глен Гульд (*Glenn Gould*). В 1977 году он записал Три сонатины, ор. 67 и «Киликию», ор. 41. Выдающийся музыкант описал инновационные достижения композитора в фортепианной музыке так: «…немалое достижение — Сибелиус никогда не писал неудобно для пианистов. В своих лучших проявлениях его стиль отличался сдержанностью, некоторой мрачностью, скупой полифонией. Так, кажется, никто к югу от Балтики никогда не сочинял. И, несмотря на то, что его технические приемы — не самая худшие, а, пожалуй, самые традиционные — они далеки от обобщенных, склонных к октавному удвоению фактуры, которых придерживалось большинство его современников» [9; с. 66].

Гульд далее поясняет: «В фортепианной музыке Сибелиуса все работает, все звучит — но на своих собственных условиях, а не в качестве замены другим, предположительно более роскошным музыкальным опытам» [11; с. 104]. Андерсон также призывает пианистов исследовать фортепианную музыку Сибелиуса, потому что «…возможно, она не демонстрирует мощь и концентрацию симфоний, но это и не предполагалось, и музыковедам пора перестать нападать на Сибелиуса за то, что он пишет не те произведения, которые они предпочли бы, чтобы он сочинил. Так что пианистам тоже пришло время проигнорировать устоявшиеся мнения, которые прибились к этим малоизученным берегам, и начать исследовать музыку самостоятельно» [15; с. 146]. Как далее отмечает исследователь, его фортепианные произведения отличаются от других; они не так масштабны, как симфонии, и в основном представляют собой короткие циклы, хотя есть и исключения, такие как Соната *F-dur*, ор. 12. С другой стороны, многие его опусы, часто игнорируемые общественностью, раскрывают необычные аспекты музыки композитора, требующие более широкого внимания и исследования. В дальнейшем мы проведем анализ пьес ор. 75 и ор. 67.

Пять багателей, ор. 75

Одним из самых популярных фортепианных произведений в виде цикла является ор. 75, часто именуемый «Сюитой деревьев». В Финляндии все пять пьес нередко исполняются как единое целое. Это собрание миниатюр заслуживает высокой оценки как одно из лучших воплощений чуткого, пантеистического восприятия композитором окружающего мира: «деревья говорят» с ним. Популярность этого опуса говорит сама за себя.

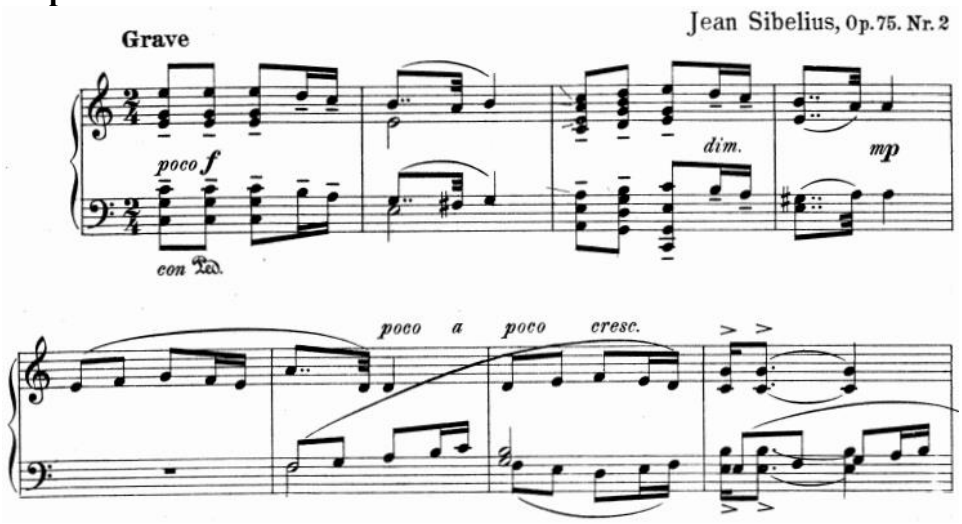
Его музыкальный язык сохраняет современность благодаря своей лаконичной фактуре в неоклассическом духе и неожиданному использованию гармонии, включая использование натуральных ладов. Это циклическое произведение демонстрирует фортепианную интерпретацию позднего оркестрового стиля Сибелиуса, в котором композитор часто интегрирует полифоническое письмо, избегая при этом чрезмерной тяжести романтической фактуры.

«Когда цветут горные вишни»— это тонкое произведение, подобное самой горной вишне, распускающей свои прекрасные белые цветы. «В начале произведения происходит импровизация на тему мелодии, которая движется через шопеновскую модуляцию, пока тема не утверждается на прочной мелодической линии» [8; с. 189]. Изменения ритма и легкие акценты добавляют этому произведению изысканную тонкость.

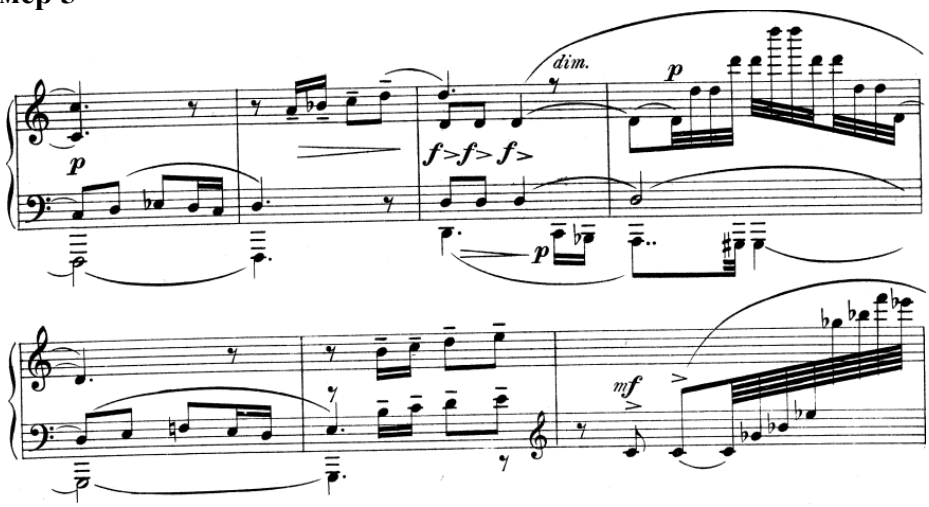
«Одинокая сосна» — это произведение, в котором еловые деревья символизируют стойкость и непоколебимый дух. Вся композиция исполняется в умеренном темпе. Вступление (пример 4: такты 1–4) представлено аккордами в среднем регистре с

динамикой ***f***, где особенно важно подчеркнуть насыщенность и концентрацию звучания аккордов. Мелодия, которая исполняется на маленьком пальце правой руки, создает особую технику исполнения, подчеркивающую решительность и упорство, словно образ сосны, стоящей против ветра. Такое использование пальца правой руки усиливает ощущение напряженности и в то же время добавляет акцент на непоколебимость звука. В разделе *A* (пример 4: такты 5–8) насыщенность аккордов немного уменьшается, уступая место краткой одноголосной мелодии, что, по сути, отражает тему одиночества, заявленную в названии. Раздел *B* демонстрирует заметное увеличение певучести. Когда мы достигаем *A1* (пример 5: т. 24), появляется непрерывная мелодия с октавными интервалами, которая словно приносит свежий аромат, проносящийся сквозь ветер, мгновенно снимая тревогу и восстанавливая эмоциональное равновесие. В завершении произведения вводная часть снова становится актуальной, создавая замкнутую структуру.

Пример 4



Пример 5



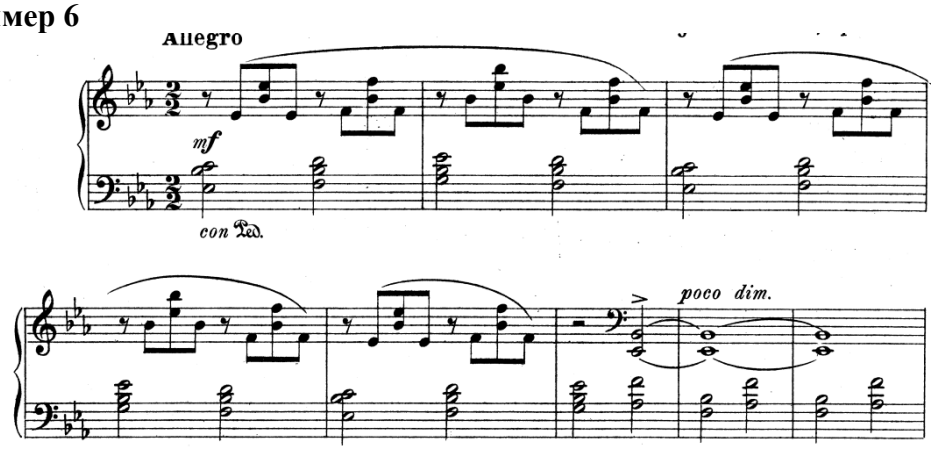
«Белая осина» — это еще одно нежное произведение, навевающее образы шелеста листьев на ветру. Как отметил Э. Тавастстьерна: «Это взгляд позднего импрессионизма… Если кто и может запечатлеть «чувствительность» финских лесов, так это Сибелиус. <…> В этой короткой пьесе тонкая выразительность передает северное звучание, где басовая линия в левой руке и простые аккорды в правой тонко отражают характер северной музыки [8; с. 189]».

«Берёза» — это самая современная по гармонии миниатюра в данной цикле. Она

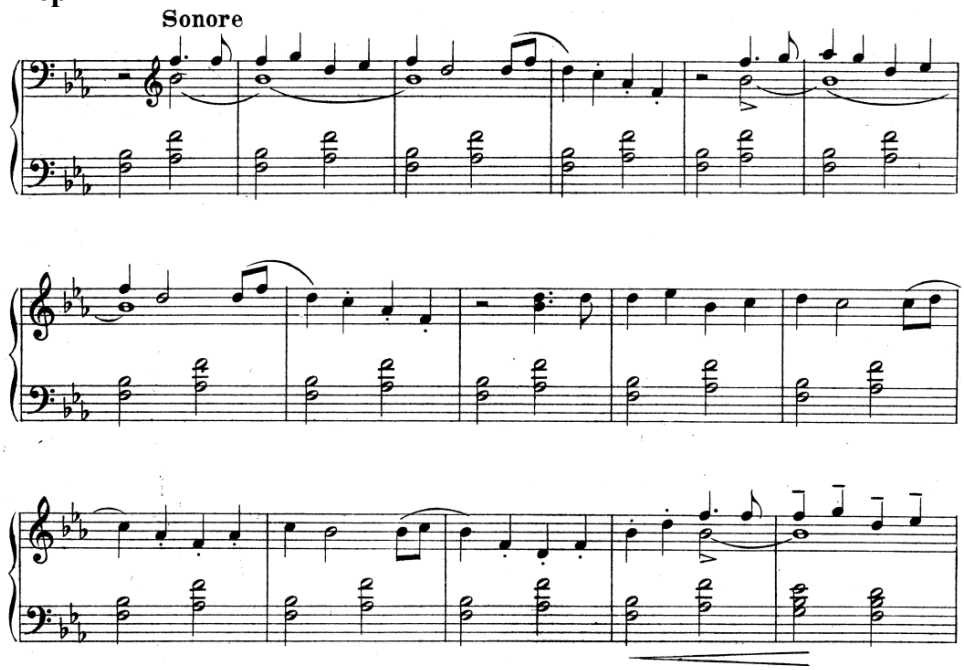
уходит от традиционных аккордовых последовательностей, представляя более авангардный аспект творчества Сибелиуса. Первые три пьесы альбома окрашены в темные тона и характеризуются относительно спокойным, медленным темпом, тогда эта радует яркой мажорной палитрой (пример 6). Это очень мелодичный фрагмент (пример 7), где чередование четвертей в правой и половинных нот в левой руке создает образ: словно березы, поднимаясь на ветер, устремляются вперед.

Переход к таинственному разделу В требует исполнения непрерывных восьмых нот мягко, *legato* – как легкий ветерок, заставляет шептать листву. Некоторые березы отливают нежным красным оттенком, напоминая грациозную и скромную девушку. Среди всего цикла произведений именно «Берёза» наиболее ярко воплощает национальные чувства Сибелиуса.

Пример 6



Пример 7



«Ель» возможно является самой доступной и популярной пьесой в этой сюите как для слушателей, так и для исполнителей. Это медленный и мечтательный вальс, иногда прерываемый протяжными, красивыми гаммами, что делает его ярким произведением для концертного исполнения.

Три сонатины, ор. 67

Три сонатины для фортепиано, ор.67, написанные Сибелиусом в 1912 году,

безусловно, являются одними из его самых высоко оцененных произведений. Эти сочинения демонстрируют его увлечение современным классицизмом и стремлением к устранению избыточного материала. «Сонатина» — это форма, часто используемая неоклассическими композиторами, такими как Равель, Регер и Бузони, что знаменует собой начальные проявления неоклассицизма. Переход Сибелиуса к современному классицизму еще ярче раскрывает его оригинальность в области фортепианной музыки, особенно в этом опусе.

Муртомяки описывает результаты его исследования классики как: «первое проявление творческой энергии Сибелиуса, предлагающее “чистую воду”, а не “разноцветный коктейль”, который предлагали его современники» [17; с. 146]. Музыкальный стиль этих сонатин также перекликается с его знаковыми оркестровыми произведениями того же периода. Г. Льюэн проводит параллели между стилем этих трех сонатин и Четвертой симфонией, обе из которых отражают усилия Сибелиуса в исследовании тональности и сосредоточенной обработке мотивов [12; с. 34].

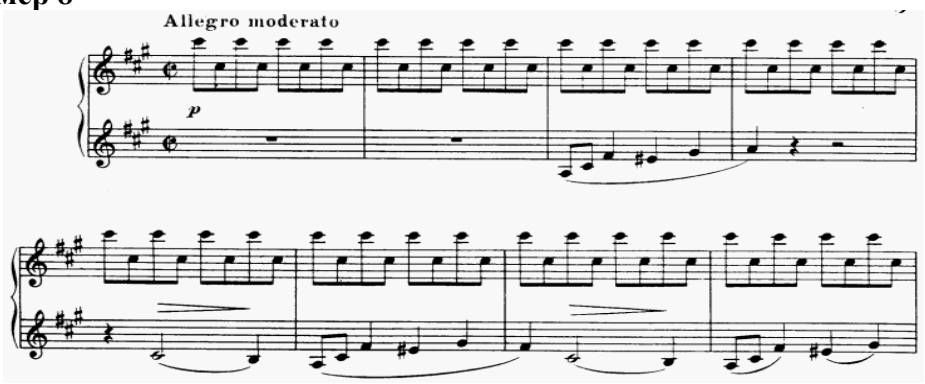
Хотя эти сонатины не часто исполняются на концертах, это не умаляет их значения как неповторимых произведений для фортепиано, в которых заключены уникальные мелодии и неожиданные гармонические конструкции. Их исполнение требует исключительного тонкого и точного прикосновения к клавиатуре, что позволяет создать желаемую камерную звуковую выразительность.

В первых тактах Первой сонатины становятся очевидными изменения в композиторском стиле Сибелиуса. Первый раздел написан лаконично и использует полутоновые гаммообразные последовательности, при этом размываются границы между экспозицией и разработкой. Начало последней происходит без ясного завершения в экспозиции, что подчеркивает динамику и гибкость музыкального материала. Этот первый раздел иллюстрирует, что развитие музыкального мотива является ключевым элементом его композиционного стиля.

Второй раздел излучает мрачную, гимническую атмосферу, которая может считаться характерной для северной, в том числе – финской, музыкальной традиции. Основная тема происходит из побочной темы первого раздела, что создает явную тематическую связь между двумя частями. А. Роли подчеркивает: «Тщательное изучение этого медленного раздела, особенно в том, как используются самые тонкие музыкальные материалы, действительно захватывает» [16; с. 121].

Третий раздел окутан загадкой: правая рука многократно исполняет тремолирующие октавы, прежде чем к мелодии присоединяется левая рука (пример 8). Все темы и аккомпанирующие элементы заимствованы из предыдущих частей, создавая ощущение единства. Как заметил Льюэн: «Никаких излишеств, абсолютно никаких лишних элементов» [12; с. 34]. Тематическая связь между тремя разделами придает этой сонатине впечатляющую целостность.

Пример 8



Начало первой части Второй сонатины не обладает мистическим характером и звучит более оптимистично, чем предыдущая сонатина. Звучание *Adagio* в этом произведении имеет более ярко выраженный романтический оттенок, чем в других сонатин этого опуса. Оно напоминает Романс для фортепиано с оркестром *Cis-dur*, op. 24, особенно в сочетании аккомпанемента, исполненного правой рукой в виде четвертных нот, и лирической мелодии, исполняемой левой рукой (также в первых двух тактах).

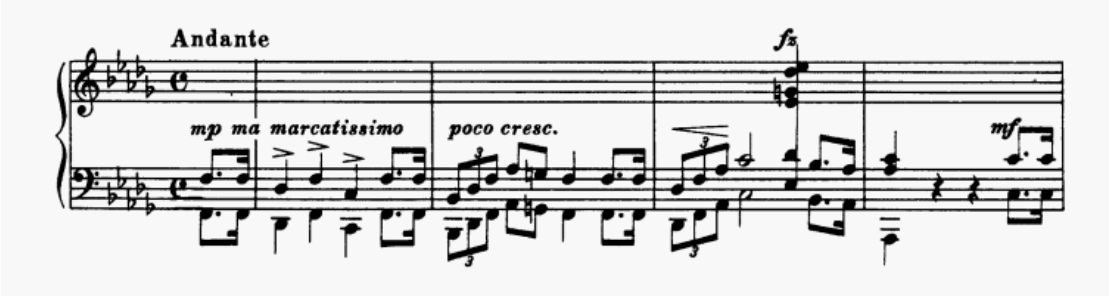
Последняя часть Второй сонатины несет в себе черты фольклора, напоминающие танцевальную музыку, встречающуюся у Грига в его «Лирических пьесах». Особенно это заметно в начале части, где аккомпанемент правой руки, основанный на слабых долях, показывает явное сходство с подобными элементами в произведениях Грига (сходство выражается в аккордовых аккомпанементах на слабых долях, исполняемых правой рукой в начале). Структуру произведения «невозможно описать с помощью какого-либо традиционного формата, она представляет собой слияние двух или трех идей в единое, логически стройное целое» [3; с. 10].

Как уже упоминалось ранее, Третья сонатина является самой утонченной и сложной из трех. Она отклоняется от традиционной трехчастной структуры и объединяет последние две части в единое целое. В многосоставной форме Сибелиус использует тот же тематический материал, что и в первой части, чтобы объединить эти части. Пятинотная тема *(cis, f, c, f, b*) появляется в начале первой части и проходит через всю сонатину. Муртоваки отмечает, что «цикловая форма в Третьей сонатине указывает на внимание Сибелиуса к интеграции независимых частей многосоставной формы в единое целое... Как и в Седьмой симфонии, эти три гипотетические части объединены общим тематизмом» [18; с. 147].

В первой части выраженное торжественное и мрачное настроение начинается с *adagio*. Здесь впервые вводится объединенная пятинотная тема, используются трезвучия. Ноты в партитуре расставлены довольно разреженно, но тишина и использование диссонансных звуков создают напряженность и драматизм. Когда начинается средняя часть *allegro*, атмосфера становится более загадочной, сопровождаясь внезапными переменами между серьезным настроением и фрагментами, напоминающими подвижные народные танцы.

Это произведение состоит из двух контрастирующих разделов: *Andant*e и *Allegretto*. Первый раздел второй части начинается с двух голосов в унисон. Атмосфера очень мрачная и торжественная, как у похоронного марша. Тематика основана на пятинотном мотиве, появившемся в предыдущем разделе (пример 9).

Пример 9



Второй раздел этой части звучит более романтично, чем в стиле неоклассицизма, благодаря более насыщенной звуковой фактуре и постоянному движению шестнадцатых нот в аккомпанементе, что напоминает Шопена. Часто встречающиеся диссонансные интервалы создают удушающее ощущение. Следует еще раз подчеркнуть, что основная тема основана на пятинотном мотиве, использованном в первом движении.

Индивидуальный гармонический и полифонический язык произведений позднего периода

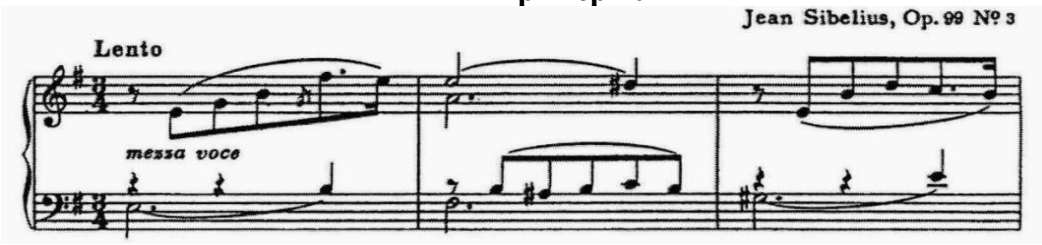
Сибелиус считается представителем национальной музыкальной школы благодаря

выраженному патриотизму и выдающемуся вкладу в развитие отечественной музыки, чье рождение и развитие почти совпадают с периодом расцвета западноевропейского романтизма. В процессе их одновременного развития композиторы обменивались идеями и техниками как сознательно, так и бессознательно, что проявляется, например, в произведениях Ф. Шопена (Польша), П. Чайковского (Россия) и Ф. Листа (Венгрия). Эти композиторы в основном принадлежат к романтическому направлению, но в их творчестве также ярко прослеживаются элементы национального стиля. Таким образом, с ростом значимости субъективных чувств и индивидуального восприятия в XIX веке, что стало основой для утверждения личных подходов и уникальных языков композиторов, попытка охарактеризовать стиль одного композитора с помощью одного термина выглядит слишком обобщенной и ограниченной. Поэтому важно не только учитывать общие условия — такие как историко-культурный контекст и социальная среда, но и исследовать те индивидуальные особенности, которые проявляются в творчестве композитора. Музыка Сибелиуса сочетает в себе как строгость и упорядоченность классического стиля, так и эмоциональную насыщенность романтизма, а также явный национальный колорит и новаторские техники XX века. Это сочетание различных элементов формирует индивидуализированный гармонический язык и уникальный музыкальный стиль Сибелиуса. Он не стремился слепо следовать авангарду, а находясь в постоянном поиске, искал свой собственный путь и самовыражение.

Фортепианное творчество Сибелиуса в его поздний период (1913–1924) сосредоточено в основном в промежутке между этими датами. В это время продолжала развиваться немецкая романтическая музыка, включая вагнеровскую полутональную гармонию и гармонию Р. Штрауса с тенденцией к многотональности. Во Франции в это же время появляются работы, представленные французским импрессионизмом, Дебюсси и Равелем как основными фигурами. Их музыка отличается богатым гармоническим разнообразием, где функциональные гармонические связи уже не занимают ведущего места. Расширяется диапазон аккордовых структур, включая такие, как септаккорды с добавленными 9, 11 и 13 ступенями, а также специфические звуковые сочетания, основанные на добавленных или пропущенных тонах, либо на использовании характерных интервалов, что ведет к уходу от классической системы мажора и минора. Также широко используются различные древние натуральные лады, пентатоника, целый и полутоновый звукоряд, а также неустойчивая, размытая тональность.

А. Шёнберг пошел еще дальше, развивая эти техники разрушения тональности, завершив в 1909 году создание своей первой бестоновой музыки для фортепиано. В этот переходный период, когда различные индивидуальные стили переплетаются, музыкальный язык поздних произведений Сибелиуса для фортепиано можно назвать относительно консервативным. Его музыкальный язык по-прежнему основывается на традициях, с использованием мажорных и минорных ладов, а также фрагментарных природных ладов, что формирует контрасты в тональной окраске. В многих его произведениях для фортепиано можно наблюдать широкое использование Лидийского лада, особенно на повышенной IV ступени, которая часто появляется в различных музыкальных фрагментах, что придает доминирующим тонам ладов склонность к усилению гармонического направления. Примером этого служит «Воспоминания» (ор. 99, № 3) (пример 10), где в третьем такте встречается повышенная IV ступень (*fis*) в *e-moll*, что является опеванием для улучшения плавности мелодической линии.

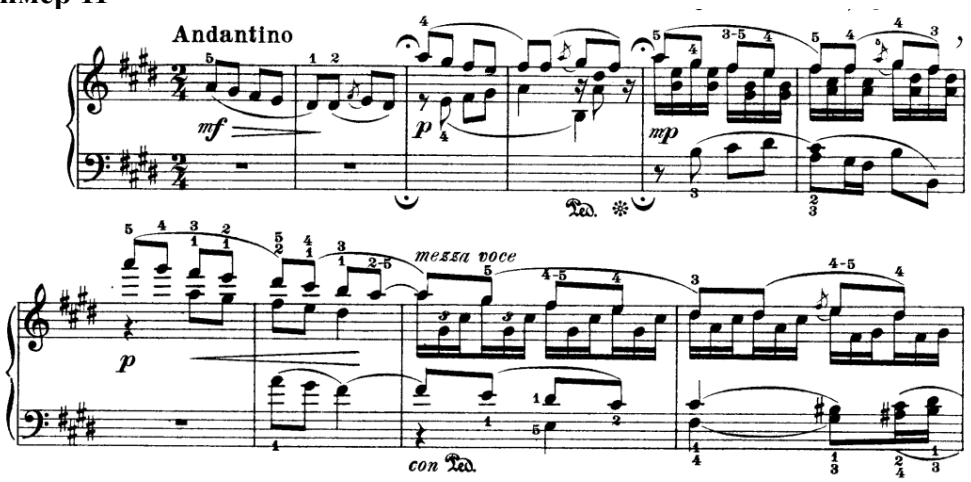
Пример 10



В таких произведениях, как «Пастух и пастушка» (ор. 94, № 4), «Юмористическая пьеса» (ор. 101, № 4), «Весенние фантазии» (ор. 114, № 5) и др., используется этот же прием. Основываясь на терцовой аккордовой структуре, для выражения особых эффектов при изображении природных пейзажей или внутренних эмоций используются аккорды, построенные с использованием. Например, в пятой пьесе «Романтические сцены» из ор. 101 «Пять романтических пьес» два аккорда в первом такте построены по секундам; в произведении «Грусть» (ор. 103, № 5), аккорд, образованный в последней доле первого такта и первой доле второго такта, также имеет структуру, построенную по секундам. При этом функциональная гармония с ярко выраженным направлением все еще остается в центре, а второстепенные гармонии в виде секундовых и терцовых гармонических последовательностей, параллельных движений и других служат для создания красочного звучания.

Во многих произведениях композитор предпочитает линейные и контрапунктические гармонии. Например, в «Десяти пьесах для фортепиано», ор. 34), в шестой пьесе «Мечтания» в первых шести тактах левая рука в первом и шестом тактах использует одинаковую гармонию, в то время как между ними композитор использует аккорды с сохранением седьмого тона септаккордов, а другие голоса движутся по полутонам. Здесь основное внимание уделяется голосоведению, а не строгости гармонических функций. В «Тринадцати пьесах», ор. 76, в пятой – «Утешении» – в первых двух тактах тема представлена нисходящей гаммой, а затем в третьем и четвертом тактах она звучит в октаву выше, при этом нижний голос движется в противоположную сторону. В пятом и шестом тактах добавляется ритмическая фигура в аккомпанементе, заполняющая контуры верхнего и нижнего голосов. В седьмом и восьмом тактах используется прием, где первый голос начинает, а затем последовательно добавляются другие голоса, создавая трехголосную контрапунктическую структуру. Мелодия остается неизменной на разных регистрах, усиливая впечатление от темы. (пример 11)

Пример 11

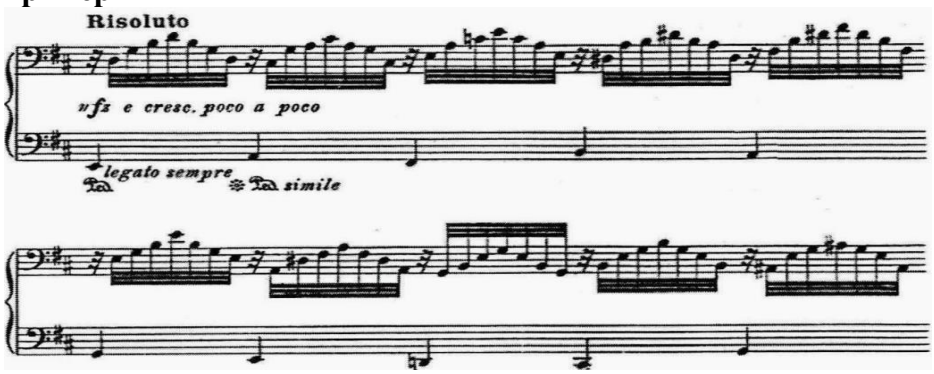


Использование горизонтальных контрапунктных линий в многоголосом вертикальном развитии — это также одна из характерных техник Сибелиуса. В первой

части Сонатины *fis-moll* аккомпанемент заканчивается простым двухголосым контрапунктом, который приводит музыку к спокойному, плавному завершению. Во второй части музыка в основном построена на двухголосных горизонтальных линиях.

Фортепианное творчество Сибелиуса также отражает его симфоническое мышление. В произведениях можно наблюдать четкую структуру и чистоту фактуры, что создает стройное соотношение элементов. Гармонии часто встречаются в средних голосах, выполняя функцию заполнения фактуры; иногда они представлены как разложенные аккорды, исногда это полуарпеджио (пример 12).

Пример 12



В произведениях для фортепиано Сибелиуса можно услышать его размышления о мире, выражение эмоций. Они разнообразны по форме, содержательны и ярко отражают его композиционное мастерство и художественный стиль. Китайский писатель Чэнь Хун однажды высказался о его творчестве так: «Он не является ярким романтиком или классиком, находясь между этими двумя направлениями, но при этом не являясь ни тем, ни другим» [4; с. 5]. Таким образом, когда техника служит эмоциям, они взаимодополняют друг друга, создавая гармонию. В эпоху конца XIX — начала XX века, когда общественные и философские течения претерпели резкие изменения, а новые стилистические направления появлялись одно за другим, был сформирован «сибелиусовский стиль».

ЛИТЕРАТУРА

1. Juhani, Alesaro. Sibelius and his “Free Moments” at the Piano / Sibelius Forum II: Proceedings from the Third International Jean Sibelius Conference, Helsinki, December 7–10, 2000, edited by Matti Huttunen. – Helsinki: Sibelius Academy, Department of Composition and Music Theory, 2003. – Pp. 293–459.
2. Cedric Thrope, Davie. Sibelius’s Piano Sonatinas. – Cambridge : Cambridge University Press, 1945. – Pp.10–16.
3. Chen, Hong. Sibelius. – Beijing: People's Music Publishing House, 1962. – P. 146–150.
4. Blom, Eric. The Piano Music / The Music of Sibelius, ed. Gerald Abraham . – New York: Norton & Company, 1947. – Pp. 98–218.
5. Tawaststjerna, Erik T. The piano music of Sibelius / Finnish Music Quarterly. – Helsinki: Otava,1990. – Pp. 70–169.
6. Tawaststjerna, Erik T. Notes for Jean Sibelius / The Complete Original Piano Music, translated by John Skinner, Erik T. Tawaststjerna / Piano. – Stockholm. 1984/ – Pp. 189–278.
7. Rickards, Guy. Jean Sibelius. – New York: Phaidon Pres,2008. – Pp. 125–240.
8. Gould, Glenn. The Piano Music of Sibelius / The Glenn Gould Reader, edited by Tim Page, – New York: Alfred A. Knopf, 1984. – Pp. 104–10.
9. Harold Lewin. Sibelius’s Neglected Piano Music. – New York: Manhattan School of

Music, 1975. – Pp. 34–165.
10. Kilpeläinen, Kari. Introduction. Ten Pieces, Op. 24 for Piano by Jean Sibelius. – Leipzig: Edition Breitkopf, 2002. – Pp. 5–59.
11. Anderson, Martin. Sibelius and the Piano. – London : Toccata Press, 2007. – Pp. 15–146.
12. Rowley, Alec. The Pianoforte Works of Jean Sibelius. – London: Trinity College of Music, 1945. – Pp. 121–645.
13. Murtomäki, Veijo. Sibelius and the Miniature / The Cambridge Companion to Sibelius. – Cambridge: Cambridge University Press. – Pp. 149–294.

REFERENCES

1. Juhani, Alesaro. Sibelius and his “Free Moments” at the Piano / Sibelius Forum II: Proceedings from the Third International Jean Sibelius Conference, Helsinki, December 7–10, 2000, edited by Matti Huttunen. – Helsinki: Sibelius Academy, Department of Composition and Music Theory, 2003. – Pp. 293–459.
2. Cedric Thrope, Davie. Sibelius’s Piano Sonatinas. - Cambridge : Cambridge University Press, 1945. - Pp.10-16.
3. Chen, Hong. Sibelius. - Beijing: People's Music Publishing House, 1962. - P. 146-150.
4. Blom, Eric. The Piano Music / The Music of Sibelius, ed. Gerald Abraham . – New York: Norton & Company, 1947. – Pp. 98–218.
5. Tawaststjerna, Erik T. The piano music of Sibelius / Finnish Music Quarterly. – Helsinki: Otava,1990. – Pp. 70–169.
6. Tawaststjerna, Erik T. Notes for Jean Sibelius / The Complete Original Piano Music, translated by John Skinner, Erik T. Tawaststjerna / Piano. – Stockholm. 1984/ – Pp. 189–278.
7. Rickards, Guy. Jean Sibelius. – New York: Phaidon Pres,2008. – Pp. 125–240.
8. Gould, Glenn. The Piano Music of Sibelius / The Glenn Gould Reader, edited by Tim Page, – New York: Alfred A. Knopf, 1984. – Pp. 104–10.
9. Harold Lewin. Sibelius’s Neglected Piano Music. – New York: Manhattan School of Music, 1975. – Pp. 34–165.
10. Kilpeläinen, Kari. Introduction. Ten Pieces, Op. 24 for Piano by Jean Sibelius. – Leipzig: Edition Breitkopf, 2002. – Pp. 5–59.
11. Anderson, Martin. Sibelius and the Piano. - London : Toccata Press, 2007. - P p . 15-146.
12. Rowley, Alec. The Pianoforte Works of Jean Sibelius. – London: Trinity College of Music, 1945. – Pp. 121–645.
13. Murtomäki, Veijo. Sibelius and the Miniature / The Cambridge Companion to Sibelius. – Cambridge: Cambridge University Press. – Pp. 149–294.

Фэн Ян
ассистент-стажер кафедры концертмейстерской подготовки
ФГБОУ ВО «Российская академия музыки им. Гнесиных»
e-mail: 137518435@qq.com

Feng Yang
Assistant Trainee, Department of Accompanist Training
Gnessin Russian Academy of Music

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ГОЛОСА И ФОРТЕПИАНО В РУССКИХ РОМАНСАХ XIX ВЕКА (НА ПРИМЕРЕ ВОКАЛЬНЫХ МИНИАТЮР М. ГЛИНКИ, А. ДАРГОМЫЖСКОГО, П. ЧАЙКОВСКОГО И Н. РИМСКОГО-КОРСАКОВА)

Аннотация. Статья посвящена исследованию русского романса XIX века, где внимание акцентируется на музыкальной и эстетической интеграции голоса и фортепиано. Рассматриваются вокальные миниатюры таких композиторов, как М. Глинка, А. Даргомыжский, П. Чайковский и Н. Римский-Корсаков, которые внесли значительный вклад в развитие жанра романса. Важным аспектом анализа является изучение взаимодействия между вокальной линией и фортепианной партией. Это взаимодействие рассматривается как ключевой элемент, определяющий уникальность и выразительность романса. Баланс между голосом и фортепиано, их диалог и взаимодополнение создают многогранность звучания и поддерживают внимание слушателя. В результате, такой анализ позволяет глубже понять эстетические и музыкальные особенности русского романса XIX века, а также оценить мастерство композиторов в создании этого жанра.

Ключевые слова: русская музыка, романсы, вокальная музыка, партия фортепиано.

INTERACTION OF VOICE AND PIANO IN RUSSIAN ROMANCES OF THE XIX CENTURY (ON THE EXAMPLE OF VOCAL MINIATURES BY M. GLINKA, A. DARGOMYZHSKY, P. TCHAIKOVSKY AND N. RIMSKY-KORSAKOV)

Abstract. The article is devoted to the study of Russian romance of the 19th century, where attention is emphasized on the musical and aesthetic integration of voice and piano. Vocal miniatures by such composers as M. Glinka, A. Dargomyzhsky, P. Tchaikovsky and N. Rimsky-Korsakov, who made a significant contribution to the development of the romance genre, are considered. An important aspect of the analysis is the study of the interaction between the vocal line and the piano part. This interaction is seen as a key element that determines the uniqueness and expressiveness of the romance. The balance between the voice and the piano, their dialog and complementarity create a multifaceted sound and maintain the listener's attention. As a result, such an analysis allows us to gain a deeper understanding of the aesthetic and musical features of Russian romance of the 19th century, as well as to evaluate the composers' skill in creating this genre.

Keywords: Russian music, romances, vocal music, piano part.

Введение

Русский романс XIX века сыграл ключевую роль в развитии музыкальной культуры России. Он стал связующей нитью между литературой и музыкой, находя отклик в сердцах у русских композиторов и слушателей. Одной из отличительных черт

романса является интеракция между голосом и фортепиано, что обогащает эмоциональное содержание произведения.

Русский романс XIX века отличается особым вниманием к тексту, что позволяет композиторам глубже проникнуть в эмоциональную суть стихотворного материала. Это привело к созданию произведений, в которых текст и музыка находятся в полной гармонии, подкрепляя и углубляя восприятие друг друга. Благодаря этому голос и фортепиано становятся равноправными партнёрами в воплощении художественного замысла, создавая у слушателя единое эмоциональное впечатление.

Кроме того, русский романс оказался плодотворной площадкой для экспериментов с музыкальной формой и стилем. Композиторы активно использовали фольклорные и национальные мотивы, что значительно расширило эмоциональную палитру произведений. Фортепиано, с его богатой тембровой и динамической палитрой, позволило передать всю многогранность символики текста, в то время как вокальная партия воплощала искренность и непосредственное выражение чувств.

Изучение взаимодействия голоса и фортепиано в русском романсе XIX века демонстрирует, насколько важно для композиторов было создание глубокого эстетического и эмоционального воздействия на слушателя. Именно через это взаимодействие они добивались уникального художественного эффекта, который отличает романс от других музыкальных жанров. Неизменное внимание к гармонии и выразительности позволило русскому романсу занять особое место в музыкальной культуре, что подтверждается его популярностью и сегодня.

Исторический контекст

Развитие русского романса в XIX веке происходило на фоне социальных и культурных перемен. Русские композиторы, включая Александра Даргомыжского, Михаила Глинку, Петра Чайковского и Николая Римского-Корсакова, использовали романс как средство выражения личных и национальных чувств. Эта музыкальная форма стала отражением политических, культурных и общественных изменений, происходивших в России того времени. «Черпая из русской лирики и русской музыки (от классических образцов до дилетантских поделок), романс стал выразительнейшим явлением национальной культуры и в свой черед заметно повлиял на развитие поэзии и музыкального искусства, на театральные и эстрадные жанры, на кинематограф. Вырвать романс из русской культуры можно только с мясом - в опасной близости к сердцу» [7, с. 58].

Михаил Глинка, Александр Даргомыжский, Петр Чайковский и Николай Римский-Корсаков внес ли значительный вклад в развитие русского романса. Даргомыжский экспериментировал с текстами и музыкальными стилями, стремясь создать более выразительное соединение слова и музыки. Он искал баланс между доступностью и художественной глубиной, стараясь, чтобы его романсы были понятны широкой аудитории, но не теряли в эстетической изысканности. Глинка, в свою очередь, обратился к народным мотивам, включая их в свои произведения, тем самым создавая уникальные по своей эмоциональной насыщенности романсы, которые вобрали в себя особенности русского фольклора. Петр Чайковский и Николай Римский-Корсаков также стали новаторами в области романса, каждый по-своему расширяя его границы. Чайковский подчеркивал психологическую сложность и эмоциональную глубину своих произведений, часто превращая романс в маленькую драму, способную затронуть сердце слушателя. Римский-Корсаков, с его пристальным вниманием к оркестровке и музыкальным деталям, добавлял к своим романсам сказочной лиричности и загадочности. Таким образом, каждый из этих композиторов вложил часть своей души в развитие русского романса,

превратив его в музыкального свидетеля социальных, культурных и политических изменений своего времени.

Музыкальный анализ

Важность фортепиано в русском романсе проявляется не только в гармоническом сопровождении, но и в создании уникальной звуковой палитры, которая подчеркивает эмоциональные акценты вокальной партии. Например, в произведениях Сергея Рахманинова и Николая Метнера фортепиано представляет собой неотъемлемый элемент, который взаимодействует с вокалом, обогащая его и усиливая драматический эффект. Комплексы аккордов и арпеджио переносят слушателя в иное измерение, где звуки обретают смысл и глубину, создавая иллюзию реальных переживаний.

Кроме того, фортепиано в русском романсе играет роль своеобразного связующего звена между западноевропейскими музыкальными традициями и самобытностью русской музыкальной культуры. Работа с фактурой, ритмические конструкции и мелодические линии на фортепиано позволяют композиторам расширить выразительные возможности романса. Так, использование инструмента выходит за рамки простой аккомпанирующей партии, превращая его в равного партнера вокалиста, где каждый элемент тесно переплетается с другим, создавая гармоническое единство. Динамические оттенки и нюансы нарастающих и затихающих звуков, достигаемых на инструменте фортепиано, позволяют передать тончайшие грани эмоций, погружая слушателя в атмосферу личных переживаний и самых сокровенных чувств. Каждая нотка, произведенная умелыми руками пианиста, служит средством для рассказа истории о любви, тоске или радости, усиливая проникновенность и эмоциональную насыщенность произведения.

Глинка, как один из основоположников русской классической музыки, с особым вниманием относился к взаимодействию вокального и инструментального компонентов в своих произведениях. «Музыка Глинки в романсах чрезвычайно выразительна; она передает тончайшие оттенки настроения и глубину чувств, что позволяет воспринимать их как истинные шедевры вокального искусства». [8,с. 120]. В его романсе фортепиано не лишь сопровождающий элемент, но и полноценный участник музыкального диалога, который оттеняет и поддерживает вокальную линию. Это взаимодействие можно наблюдать, например, в таких романтических миниатюрах Глинки, как «Жаворонок» и «Я помню чудное мгновенье».

В «Жаворонке» фортепианная партия играет ключевую роль, создавая атмосферу весны и полета. В самом начале этот эффект достигается с помощью легких арпеджио, которые напоминают трели птицы. Вокальная линия, в свою очередь, вступает с мягкой, нежной мелодией, которая, словно подхваченная воздушными струями, поднимается и опускается, как бы следуя за полетом жаворонка. Такая интеграция двух линий позволяет слушателю ощутить гармонию природы и внутренние переживания лирического героя.

Романс «Я помню чудное мгновенье» демонстрирует другую грань мастерства Глинки. Здесь фортепиано выполняет функцию не только поддержки, но и создания эмоционального контекста. Инструментальная увертюра задает романтическую и светлую тональность, которая затем усиливается и развивается в вокальной партии. Фортепиано как бы обрамляет, дополняет голос, акцентируя ключевые моменты текста. Темповое и динамическое разнообразие фортепиано вызывает у слушателя соответствующие эмоции, усиливая воздействие слов и мелодии.

Александр Сергеевич Даргомыжский, один из ярчайших композиторов русской романтической эпохи, внес огромный вклад в развитие романса как жанра. «Даргомыжский внёс значительный вклад в развитие русского романса, привнеся в него элементы реализма и психологической глубины» [2, с. 98]. Его творчество отличается глубоким пониманием взаимодействия музыкальных элементов, в особенности голоса и

фортепианной партии. В романсах Даргомыжского партия фортепиано далеко не ограничивается аккомпанементом для голоса; она становится равноправным участником исполнительского диалога, играя ключевую роль в создании общей атмосферы произведения.

Взять, к примеру, романс "Я вас любил". Голос и фортепиано здесь не просто повторяют одну и ту же музыкальную фразу, а ведут действенный диалог. Партия фортепиано подчеркивает эмоциональные всплески и паузы в вокальной линии, добавляя глубину и нюанс в интерпретацию текста. Даргомыжский искусно использует динамические контрасты, арпеджио и разнообразные гармонические краски, чтобы подчеркнуть чувство печали, ностальгии или надежды, которые транслируются через вокальную мелодию.

Другой характерный пример — романс "Мельник". В этом произведении фортепиано выполняет более активную роль, практически становясь вторым персонажем. Вместо статичного аккомпанемента мы слышим живую, текучую линию, которая подчеркивает каждое слово и настроение текста. Короткие разительные фразы, насыщенные ритмическими изломами, придают вокальной партии особую экспрессию и усиливают драматизм повествования.

Таким образом, в романсах Даргомыжского слияние вокала с фортепиано достигает уникального синергического эффекта, где оба элемента становятся неразрывно связанными. Это взаимодействие создает богатую звуковую палитру, позволяет глубже раскрывать эмоциональное содержание текста и делает исполнение чрезвычайно выразительным и незабываемым. мастерство Даргомыжского в этой области остается эталоном для многих композиторов, стремящихся развить сложные и выразительные музыкальные диалоги между голосом и инструментами.

Взаимодействие голоса и партии фортепиано в романсах Петра Ильича Чайковского является одной из ключевых характеристик его композиторского стиля. «Романсы П.И. Чайковского представляют собой уникальное сочетание изысканной мелодичности и глубины лирического чувства, что делает их выдающимся образцом вокальной музыки XIX века, с особым акцентом на богатство музыкальной выразительности и тонкость психологических нюансов» [1, с. 20].

Романсы Чайковского занимают особое место в русской вокальной музыке, и их уникальность заключается в тонкой связи между вокальной мелодией и аккомпанементом. Композитор создавал не просто сопровождение, а полноценную партитуру, где фортепиано часто становится равноправным партнером голоса, дополняя и раскрывая эмоциональные оттенки произведения.

Фортепианная партия в романсе "Середь шумного бала" играет ключевую роль в создании нужной атмосферы. Интродукция инструмента задает тон всему произведению, а его рассыпчатый аккомпанемент поддерживает вокальную линию, словно вторя ей в эмоциональном развитии. Переходы между динамичными и спокойными аккордами передают контраст чувств, что усиливает драматический эффект голосовой партии. Инструментальная часть не просто сопровождает исполнителя, но и активно взаимодействует с ним, воздействуя на достижение глубокой эмоциональной выразительности.

В романсе "То было раннею весной" взаимодействие голоса и фортепиано демонстрирует более нарративный и драматический подход. Фортепиано создает картину пробуждающейся природы и весеннего обновления, в то время как голос исполняет роль повествователя, эмоционально окрашивая рассказ. В кульминационных моментах партии голоса и фортепиано сливаются в единый поток, подчеркивая эмоциональный пик произведения.

Романсы Петра Ильича Чайковского — это яркий пример того, как композитор использует взаимодействие голоса и фортепиано для создания глубоко эмоциональной музыкальной ткани. Партия фортепиано не просто сочинена для аккомпанемента, она равноправно участвует в повествовании, делая произведения Чайковского сложными, многослойными и наполненными чувствами. Такое взаимодействие позволяет исполнителям создавать живые и трогательные интерпретации, которые продолжают привлекать и волновать слушателей по всему миру.

Взаимодействие голоса и партии фортепиано в романсах Николая Римского-Корсакова, представляет собой сложное и многогранное явление. Римский-Корсаков, как композитор с исключительным чувством гармонии и оркестровки, умел создавать в своих романсах особую атмосферу, где голос и фортепиано действуют в тесной взаимосвязи, дополняя и усиливая друг друга. «Романсы Римского-Корсакова отличаются глубокой музыкальной выразительностью и тонкой передачей лирического настроения. Композитор виртуозно сочетает национальные интонации с классическими традициями, создавая уникальные образы, наполненные чувственностью и мелодическим богатством» [9, с. 57].
«Нимфа» (на слова Брюсова): В этом романсе пение характеризуется плавной, мелодичной линией, которая передаёт чувство загадочности и мечтательности. Партия фортепиано не просто сопровождает, а создаёт звуковую картину, словно рисуя пейзаж, на фоне которого разыгрывается миниатюрная драма. Пиано использует звуковые эффекты, напоминающие колебания воды или шорох листвы, усиливая атмосферу таинственности.

«Звонче жаворонка пенье» (на слова А. Майкова): Здесь голосовая партия очень выразительна, для передачи текста используется широкий диапазон динамических оттенков и интонаций. Партия фортепиано часто отражает настроение и образы, создаваемые текстом. К примеру, в моменты, когда лирическое «звонче» достигает кульминации в голосе, фортепиано подхватывает и усиливает эту эйфорию музыкальными средствами.
«Не ветер, вея с высоты» (на слова А. К. Толстого): В этом романсе взаимодействие голоса и фортепиано особенно явно. Голос вносит эмоциональное содержание, тогда как пиано служит источником драматической напряжённости, используя резкие аккорды и изменяющийся ритм для создания ощущения тревоги и беспокойства, что соответствует повествовательной линии стихотворения.

В целом, в романсах Римского-Корсакова голос и фортепиано выступают не как самостоятельные элементы, а как единое музыкальное целое. Фортепиано выполняет более, чем аккомпанирующую роль — оно становится полноценным участником музыкального диалога, добавляя глубину и текстуру композиции. Этот синтез делает романсы Римского-Корсакова особенно выразительными и запоминающимися.

Также стоит отметить, что фортепиано открывает для исполнителей пространства для творческой интерпретации и импровизации. Профессиональные пианисты способны подчеркнуть индивидуальные нюансы произведения, изменяя темп, динамику или обращая внимание на детализацию аккордов. Это делает каждое исполнение уникальным, позволяя как слушателям, так и самим музыкантам находить новые оттенки и глубины в знакомой мелодии. Такая свобода интерпретации, свойственная романсу, что переплетает вокал с инструментальной линией, подчеркивает важность диалога между исполнителем и композитором через посредничество фортепиано.

Фортепиано вносит вклад в обогащение русской музыкальной традиции, сочетая элементы академической музыки с народными мотивами. Этот синтез способствует созданию многослойных композиций, где аккорды и мелодии вплетаются в общую канву, как живописные мазки в картине. Современные композиторы, исследуя наследие

прошлого и внедряя инновации, продолжают расширять рамки возможностей фортепиано в романсе, подтверждая его значимость и неисчерпаемую выразительность.

Культурное значение

Русский романс стал неотъемлемой частью русской культуры, соединяя литературные и музыкальные традиции. Он оказал влияние на дальнейшее развитие русской музыки, включая оперу и симфоническую музыку. Романс также способствовал укреплению связи между различными формами искусства, делая музыку доступной широкой публике.

Влияние русского романса очевидно прослеживается и в других жанрах музыки. Он стал своего рода "школой" для многих оперных арий, где выражение чувств и характеров героев требует особой музыкальной выразительности. Симфоническая музыка также позаимствовала от романса эмоциональную насыщенность и умение говорить с аудиторией языком чувств и интонаций. Таким образом, русский романс сыграл важнейшую роль в формировании национальной музыкальной культуры, став источником вдохновения для многих поколений композиторов и исполнителей.

Заключение

Соотношение голоса и фортепиано в русских романсах XIX века подчеркивает уникальность этого жанра, в котором музыкальные и текстовые элементы сливаются для создания целостного художественного произведения. Интеракция между вокалом и инструментом является ключевым фактором в передаче эмоций и смыслов, что делает русский романс значимым культурным явлением.

Сложность и выразительность фортепианной партии позволяют передать подтексты и скрытые смыслы, которые не всегда выразимы словами. Это делает исполнение романса уникальным, ведь певец и пианист, взаимодействуя, создают многослойную драматическую композицию, где каждый элемент играет свою незаменимую роль.

Темы русских романсов часто обращаются к любви, природе и человеческим переживаниям, и в этом контексте фортепиано становится голосом, который не просто поддерживает вокал, но и восполняет дыхания, паузы, эмоциональные кульминации. Например, тишина и постепенное нарастание звука могут символизировать ожидание, надежду или приближение катастрофы, что делает каждый романс уникальным опытом как для исполнителей, так и для слушателей. Это взаимодействие позволяет передать широкий спектр эмоций, от тихой грусти до радостного упоения, укрепляя репутацию русского романса как жанра с глубокой эмоциональной и интеллектуальной нагрузкой.

В итоге, соотношение голоса и фортепиано в русском романсе XIX века создаёт уникальный баланс, где каждый элемент имеет свою важность и значение. Это синергия текстового и музыкального начинаний является основной чертой жанра, позволяя исполнителям выразить сложные чувства и переживания. Русский романс, таким образом, представляет собой не просто музыкальное произведение, а глубоко личное и культурное явление, сохраняющее свою актуальность и в современном исполнении.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Романтизм и русская музыка XIX века // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 4. М., Л.: ЛГИТМиК, 1965. - С. 14-26.
2. Васина-Гроссман В.А. Русский классический романс XIX века. М.: АН СССР, 1956. - 352 с.
3. Глинка М. И. Романсы для голоса и фортепиано. – Москва: Музыка, 2008. – 128 с.
4. Даргомыжский А. С. Романсы: Для голоса и фортепиано [Ноты]. – Л.: Государственное музыкальное издательство, 1978. – 95 с.

5. Римский-Корсаков Н. А. Романсы: Для голоса и фортепиано [Ноты]. – СПб.: Издательство П. Юргенсона, 1898. – 150 с.
6. Петрова, Е. С. Фортепианный аккомпанемент в русских романах XIX века: дис. … канд. искусствоведения. – М., 2012. – 185 с.
7. Петровский М. «Езда в остров любви» или что есть русский романс // Вопросы литературы, 1984. № 5. - С. 55-90.
8. Сидоров, А. П. Романс и песня в русской музыке XIX века. – М.: Искусство, 1987. – 278 с.
9. Смирнова, Л. В. Музыкальный стиль романса середины XIX века. – М.: Научная книга, 2010. – 198 с.
10. Чайковский П. И. Полное собрание романсов: Для голоса и фортепиано [Ноты]. – М.: Музыкальное издательство, 2005. – 234 с.

REFERENCES

1. Aranovskij M. Romantizm i russkaja muzyka XIX veka // Voprosy teorii i jestetiki muzyki. Vyp. 4. M., L.: LGITMiK, 1965. - Pp. 14-26.
2. Vasina-Grossman V.A. Russkij klassicheskij romans XIX veka. M.: AN SSSR, 1956. - 352 p.
3. Glinka M. I. Romansy dlja golosa i fortepiano. – Moskva: Muzyka, 2008. – 128 p.
4. Dargomyzhskij A. S. Romansy: Dlja golosa i fortepiano [Noty]. – L.: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1978. – 95 p.
5. Rimskij-Korsakov N. A. Romansy: Dlja golosa i fortepiano [Noty]. – SPb.: Izdatel'stvo P. Jurgensona, 1898. – 150 p.
6. Petrova, E. S. Fortepiannyj akkompanement v russkih romanah XIX veka: dis. … kand. iskusstvovedenija. – M., 2012. – 185 p.
7. Petrovskij M. «Ezda v ostrov ljubvi» ili chto est' russkij romans // Voprosy literatury, 1984. № 5. - Pp. 55-90.
8. Sidorov, A. P. Romans i pesnja v russkoj muzyke XIX veka. – M.: Iskusstvo, 1987. – 278 p.
9. Smirnova, L. V. Muzykal'nyj stil' romansa serediny XIX veka. – M.: Nauchnaja kniga, 2010. – 198 p.
10. Chajkovskij P. I. Polnoe sobranie romansov: Dlja golosa i fortepiano [Noty]. – M.: Muzykal'noe izdatel'stvo, 2005. – 234 p.

Ван Цзысянь
аспирант
ФГБОУ ВО «Государственный музыкально-педагогический институт
им. М.М. Ипполитова-Иванова»
e-mail: w815854017@yandex.ru
Научный руководитель - кандидат искусствоведения, доцент
ФГБОУ ВО «Государственный музыкально-педагогический институт
им. М.М. Ипполитова-Иванова»
О. В. Кушнир

Wang Zixian
graduate student
State Musical Pedagogical Institute
them. MM. Ippolitova-Ivanova
Scientific supervisor - candidate of art history, associate professor
State Musical Pedagogical Institute
them. MM. Ippolitova-Ivanova
O. V. Kushnir

«ИСТОРИЧЕСКИ АКТУАЛЬНАЯ» ЛИНИЯ ОПЕРНОГО ТВОРЧЕСТВА А.В. ЧАЙКОВСКОГО (НА ПРИМЕРЕ СОЧИНЕНИЙ: «ЛЕГЕНДА О ГРАДЕ ЕЛЬЦЕ, ДЕВЕ МАРИИ И ТАМЕРЛАНЕ» И «ЕРМАК»)

Аннотация. Одной из актуальных проблем музыкознания является изучение творчества современных авторов, для которых характерно свободное использование различных видов композиторской техники, взаимодействие стилей разных эпох, синтез классических традиций и новаций. Все это соответствует экспериментаторскому духу музыканта-исследователя рубежа XX-XXI веков, создающего уникальные и яркие проекты с опорой на национальные и инновационные тенденции в музыкальном искусстве. В этом ракурсе в статье рассматриваются два ярких проекта современного московского композитора А.В. Чайковского. В исследовании затрагиваются аспекты музыкального содержания опер, с точки зрения «исторически актуальной» линии в творчестве композитора. Представленные обзоры опер «Легенда о граде Ельце, деве Марии и Тамерлане» (2011) и «Ермак» (2019) доказывают уникальность проектов в современной музыкальной жизни и их востребованность на протяжении нескольких лет как среди исполнителей, так и среди слушателей. В ходе разворачивающегося исследования автор приходит к выводу, что наметившаяся в оперном творчестве А.В. Чайковского «исторически актуальная» линия мотивирует композитора к созданию ярких, инновационных сочинений, которые представляют собой ценные страницы современного музыкального искусства. В них поднимаются вопросы, которые помогают обнаружить параллели между историческим прошлым и настоящим временем, связать исторические пласты в едином временном пространстве.

Ключевые слова: А. В. Чайковский, опера, «исторически актуальная» линия.

"HISTORICALLY RELEVANT" LINE OF A.V. TCHAIKOVSKY'S OPERATIC WORK (ON THE EXAMPLE OF THE WORKS: "THE LEGEND OF THE CITY OF YELETS, THE VIRGIN MARY AND TAMERLANE" AND "YERMAK")

Abstract. One of the topical problems of musicology is the study of the work of modern authors, which is characterized by the free use of various types of compositional technique, the

interaction of styles of different eras, the synthesis of classical traditions and innovations. All this corresponds to the experimental spirit of the musician-researcher at the turn of the XX-XXI centuries, who creates unique and bright projects based on national and innovative trends in musical art. From this perspective, the article examines two bright projects of the contemporary Moscow composer A.V. Tchaikovsky. The study touches upon the aspects of the musical content of operas, from the point of view of the "historically relevant" line in the composer's work. The presented reviews of the operas "The Legend of the City of Yelets, the Virgin Mary and Tamerlane" (2011) and "Yermak" (2019) prove the uniqueness of projects in modern musical life and their relevance for several years among both performers and listeners. In the course of the unfolding research, the author comes to the conclusion that the "historically relevant" line outlined in the operatic work of A.V. Tchaikovsky motivates the composer to create bright, innovative compositions, which are valuable pages of modern musical art. They raise questions that help to discover parallels between the historical past and the present, to connect historical layers in a single time space.

Keywords: A. V. Tchaikovsky, opera, "historically relevant" line.

XX век стал важным этапом в развитии музыкального искусства. Во временном пространстве стало возможным сосуществования разных художественных течений и направлений. Эта тенденция продолжается и в наши дни, подарив композиторам возможность опробовать в своих сочинениях разные стили, подобрать для конкретного художественного содержания свой особый музыкальный язык, а также найти композиторскую технику, более созвучную своему внутреннему миру. Все это приводит к тому, что современные композиторы – это музыканты-исследователи, находящиеся в постоянном поиске новых подходов в воплощении своих творческих идей.

В рамках данной статьи внимание будет обращено к творчеству современного московского композитора, чье творчество приходится на последние три десятилетия XX века и первую четверть XXI века. Этой яркой личностью является Александр Владимирович Чайковский (род. 1946), композитор, пианист, педагог, музыкально-общественный деятель, профессор Московской консерватории, Председатель Совета Союза композиторов России с 2022 года, Народный артист Российской Федерации (2005) и Лауреат Премии Правительства Российской Федерации (2017).

Композиторское творчество А.В. Чайковского охватывает практически все основные жанры академической музыки. Эту особенность можно связать с множеством талантов композитора, ярко проявляющихся и в исполнительской, и в педагогической, и музыкально-общественной деятельностях. Также, на такое жанровое разнообразие в творчестве А.В. Чайковского повлиял его учитель Т.Н. Хренников, который мотивировал студентов к поиску своего собственного стиля и своих жанровых предпочтений: «Пробуйте все! Вы должны знать: как это делается!» [1].

Тем не менее, наибольшую часть творческого наследия А.В. Чайковского составляют сочинения для музыкального театра. Всего в творческом портфолио композитора насчитывается 17 опер, пять из которых созданы в последние пять лет и представляют собой масштабные проекты. Интерес к оперному жанру пробудился у музыканта еще в студенческие годы. Большую роль в этом сыграло его знакомство с Борисом Александровичем Покровским, руководителем «экспериментального» коллектива – Московского камерного музыкального театра, основанного в 1972 году. Покровский был экспериментатором в режиссуре оперного спектакля: стремился сблизить общение актеров со зрителями по методу «эпического театра» Б. Брехта («сокращение дистанции между сценой и зрителем через драматургию спектакля»), сделать игру певцов естественной («перенос системы Станиславского из драматического

театра в оперный»), отразить через призму музыкальной драматургии историю о человеке («человековедение»), воплотить музыкальную и драматургическую целостность оперного спектакля [см.: 2, с. 117, 119,121]. Выдающийся режиссер обратился к молодому композитору с предложением написать оперу для детской аудитории, и она стала его первой пробой в сложном синтетическом жанре. В 1972 году вышла первая двухактная опера «Дедушка смеется» А.В. Чайковского по мотивам басен А.И. Крылова, однако, первое исполнение состоялось спустя три года (1975) на сцене Московского камерного музыкального театра в постановке Б.А. Покровского под управлением главного дирижёра – Владимира Ильича Агронского.

Либретто к опере было написано самим композитором, который умело соединил в общей сюжетной канве героев басен И. А. Крылова. Опера сочетает в себе «номерной» принцип коротких чередующихся историй с идеей сквозного непрерывного повествования, в котором персонажи из различных басен свободно взаимодействуют друг с другом и со зрителем-слушателем.

Как отмечаем сам композитор, в своей первой опере он также отразил впечатления от знакомства с оперными спектаклями Бенджамина Бриттена [2], умевшего сочетать современность музыкального языка с широкой доступностью восприятия в частности [4, с.2]. Особенно, его впечатлила продуманное эвристическое общение Бриттена с детской аудиторией в сочинении «Давайте создадим оперу», которое неоднократно ставил в своем театре Б.А. Покровский. Однако, в опере «Дедушка смеется» присутствует преемственность не только с западно-европейскими музыкально-театральными тенденциями, но и с русской национальной традицией скоморошьего игрища, балаганного действа, идущую от оперы «Сказки о царе Салтане» Н. А. Римского-Корсакова, «Байки про Лису» и отчасти, «Петрушки» И. Ф. Стравинского.

Музыкальный язык оперы был рассчитан на детскую аудиторию, поэтому он достаточно прост и понятен, номера написаны в куплетных и песенных формах, при этом вокально-симфоническое воплощение отличается повышенной виртуозностью, многообразием инструментальных тембров и удобством исполнения. Уже в детской опере А.В. Чайковский опробовал и приемы музыкальной драматургии XX столетия – методом коллажа и кинематографического «наплыва» (когда персонажи одной басни продолжают действовать в последующих историях), гротесковым преломлением музыкальных жанров и соединением эстетических идеалов «высокого» и «низкого» искусства, в своеобразной сценической полифонии.

Наметившиеся тенденции в первой опере в дальнейшем будут прорастать в последующих сочинениях А.В. Чайковского. В последние десятилетия в оперном творчестве композитора наметилась яркая линия, связанная с историей России, историей ее становления, мира ее людей, ее святых, которую сам композитор обозначил как «исторически актуальную». Эта тематика отражена в таких монументальных операх, как: «Легенда о граде Ельце, деве Марии и Тамерлане» (2011), «Ермак» (2019), «Хроники Александра Невского» (2021), «Сказ о Борисе и Глебе» по древнерусскому эпосу (2022), «Рубеж» (2023), «Милосердие» (2024).

В данных сочинениях наиболее рельефно отразился талант А.В. Чайковского композитора-философа, объективно смотрящего на исторические события и с пониманием относящейся к слабостям или проявлениям силы воли, свойственных психологии людей всех времен и втянутых в жизненные коллизии трагических событий.

[2] А.В. Чайковский присутствовал на московских гастролях «Малого Ковент-Гардена», исполнившего под управлением самого Б. Бриттена оперы «Поворот винта», «Поругание Лукреции» и «Альберт Херринг», а также был свидетелем постановки оперы «Сон в летнюю ночь», осуществленной Б. Покровским в Большом театре.

Все эти оперы имеют широкий размах воплощения, свойственного крупномасштабным операм второй половины XX – начала XXI века. В рамках статьи рассмотрим два самых масштабных и ярких проекта композитора.

К первому сочинению в наметившейся «исторически актуальной» линии оперного творчества А.В. Чайковского относится ландшафтная одноактная опера «Легенда о граде Ельце, деве Марии и Тамерлане» на либретто липецкого писателя Николая Карасика и московского автора Радомиры Ползуновой. Постановщиком оперы выступил обладатель «Золотой маски» – Георгий Исаакян. Сочинение было создано по заказу заместителя главы администрации Липецкой области Людмилы Кураковой и директора Липецкой областной филармонии Наталии Мекаевой в 2011 году [5]. В основе произведения лежит факт о походе Тамерлана на Москву (1395), внезапно остановившегося под Ельцом, где ему во сне явилась Дева Мария и запретила нападать на Москву. Согласно легенде, жители Москвы в тот же день молились Чудотворной Владимирской иконе Божией Матери о спасении от страшного нашествия. В итоге Тамерлан, устрашенный видением, повернул свое войско обратно. События разворачиваются не только на берегу, но и на воде в трех временных отрезках: в 1395 (поход Тамерлана), в 1941 (вскрытие гробницы Тамерлана) и наши дни. Такое временное разрешение выглядит очень эффектно и на протяжении уже нескольких лет ежегодно ставится на берегу реки Быстрая Сосна, на историческом месте стоянки Тамерлана. В реализации оперы продуманы все составляющие зрелищности сюжета: реконструкция сцен сражений с привлечением конницы, спецэффекты, видеопроекция и многотысячная публика. Главная идея пробуждения духа войны, разрушающего все живое на своем пути, красной нитью проходит через все оперное сочинение, доказывая нелепость и бездумность разгорающихся войн. В 2016 году опера получила премию Правительства РФ в области культуры.

Другое сочинение «Ермак» на либретто Дмитрия Макарова, представляет собой оперу в опере, составляющих две контрастных сюжетных линии и находящихся в параллели друг с другом. С одной стороны, проявляются типичные черты камерной оперы, свойственной зарисовке трагической жизни художника Василия Сурикова, создающего гениальное творение «Покорение Сибири Ермаком» после смерти жены и наступившего длительного творческого кризиса. С другой стороны, представлены развернутые масштабные баталии времен Ивана Грозного, связанных с трудностями, выпадающими на долю Ермака и его однополчан во времена освоения Сибири.

Опера «Ермак» была написана по заказу Красноярского оперного театра в 2019 году и поставлена ранее упомянутым режиссером Георгием Исаакяном. Однако, в начале работы над оперой А.В. Чайковский признавался, что долго не мог представить как выполнить заказ, пока не вспомнил картину Василия Сурикова, к тому же, уроженца Красноярска. И так возникла мысль соединения двух исторических точек пересечения прошлого (времена Ивана Грозного) и современного (времена Николая II) через написание картины Суриковым и его общения с мужиком (прототипом Ермака), подсказывающего художнику, как проходило сражение на самом деле.

Главной мыслью оперы является тема власти и ее служителей. Ермак – как посланник царя в сибирские земли для их освоения, и Василий Суриков как служитель духовного начала царской России. Интересно представлены два царя разных эпох. Сцена в покоях Грозного ярко демонстрирует царя-маразматика и политика-интригана («мертвые герои трон лучше сохраняют, чем живые») [3]. Роль же Николая II – драматическая. В заключительной картине он появляется, чтобы выкупить работу Сурикова и говорит о ее высокой ценности для России: «Пусть с этой картины начнется наш национальный музей» [3].

Этот проект представляет собой уникальное масштабное полотно, основанное на исторических событий двух перекликающихся эпох. Душевный кризис характерен и для казака, и для художника по ту сторону картины, объединяющий двух мужчин разных столетий общими извечными вопросами. Масштабы реализации проекта, несколько скромнее «Сказания о граде Ельце», но все равно рассчитаны на зрелищность и эффектность исполнения избранного сюжета. Всего в спектакле задействовано более 40 солистов оперы, хор и балетная труппа. В операх также сохранены традиционные каноны номерной структуры оперы в классическом понимании: выходные арии, сцены-монологи, ансамбли, трактовка хора как участника драмы и как комментатора событий. Однако мелодический язык А.В.Чайковского в опере, как и ранее, базируется на современной стилистике со всем ее тяготением к диссонансности и к расширенной тональности. В опере представлено много массовых хоровых сцен, идущих неразрывно с сюжетной канвой двух параллельных линий. Именно хор завершает оперу, исполняя финальную молитву и подчеркивая мысль о духовном подвиге. Для изображения татар А.В. Чайковский, пользуясь опытом русской классической оперы, представил развернутые симфонические эпизоды, которые звучали на фоне ярких танцевальных номеров балетной труппы. В сценографии, кроме обычных декораций, важное место занимает видеопроекция разного рода – от футажей с переливающимися волнами до работы с деталями живописных полотен в духе современных мультимедийных шоу. Эффектно выглядит в финале разбивка картины Сурикова на отдельные крупные планы, где обнаруживается сходство лиц с участниками спектакля. В финальном «пазле» все исторические пласты совместились в едином пространстве.

Выстроенные модели уникальных масштабных проектов в дальнейшем будут адаптированы и трансформированы в новых оригинальных сюжетах оперных сочинений А.В. Чайковского. В представленных полотнах прослеживается уникальный портрет композитора, сумевшего объединить в своих творениях традиции русской классической оперы и современных новаций в области сценографии и драматургических линий. Как подчеркивает в интервью режиссер опер Г. Исаакян: «В этих «играх со временем и в сменах эпох проявляется эстетика постмодернизма» [3].

В своих исторических операх композитор мастерски трактует сюжетную драматургию, граничащую между камерностью лирического высказывания героя и масштабным размахом баталий. Музыкальный язык современен и оригинален, но при этом ясен и понятен слушателям, без чрезмерной надуманности и перегруженности «украшательств» в стиле авангард. В представленных полотнах очевидна связь с национальными традициями оперного искусства, но в ином, эволюционном процессе своего развития. Смелая и яркая инструментальная драматургия, оригинальная работа с фольклорными первоисточниками и ее стилизация, «монтажные приемы» (помогающих перемещаться с крупных планов на мелкие), использование видеопроекций и интересные драматургические ходы пересечения нескольких временных линий в одном сюжете, - все это способствует эффектному погружению слушателя-зрителя в глубокую суть главной мысли художественного творения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Карташева Н.В., Романова А.А. Творческие принципы режиссуры Б.А. Покровского // Вестник Московского университета. – 2020. - № 3. – С.116-122.
2. Кривицкая Е.Д. Ермак вновь покорил Сибирь // Музыкальная жизнь. – 2019. URL: https://muzlifemagazine.ru/ermak-vnov-pokoril-sibir/ (дата обращения: 18.12.2024).
3. Мукосей Б. «Дедушка смеется»: эксцентрическая опера в двух действиях Александра Соловьева. – М., 1976. – 18 с.

4. Опера на воде «Легенда о граде Ельце» // Российская газета. URL: https://rg.ru/2011/07/28/reg-roscentr/elez.html (дата обращения: 10.12.2024).
5. Софьина Н.А. Национальная история в русской классической опере: автореферат дис. - канд. иск.: 17.00.02. – Казань, 2006. – 21 с.
6. Чайковский А.В. Я не хотел быть знаменитым… (2021) URL: https://vk.com/video-202346699_456242080 (дата обращения: 27.11.2024).

REFERENCES

1. Kartasheva N.V., Romanova A.A. Tvorcheskie principy rezhissury B.A. Pokrovskogo // Vestnik Moskovskogo universiteta. – 2020. - № 3. – Pp.116-122
2. Krivickaya E. Ermak vnov' pokoril Sibir' // Muzykal'naya zhizn'. – M., 2019. URL: https://muzlifemagazine.ru/ermak-vnov-pokoril-sibir/ (data obrashcheniya: 18.12.2024).
3. Mukosej B. «Dedushka smeetsya»: ekscentricheskaya opera v dvuh dejstviyah Aleksandra Solov'eva. – M., 1976. – 18 p.
4. Opera na vode «Legenda o grade El'ce» // Rossijskaya gazeta. URL: https://rg.ru/2011/07/28/reg-roscentr/elez.html (data obrashcheniya: 10.12.2024).
5. Sof'ina N.A. Nacional'naya istoriya v russkoj klassicheskoj opere: avtoreferat kand. dis. special'nosti 17.00.02 «Muzykal'noe iskusstvo». – Kazan', 2006. – 21 p.
6. Chajkovskij A.V. Ya ne hotel byt' znamenitym… (2021) URL: https://vk.com/video-202346699_456242080 (data obrashcheniya: 27.11.2024).

Цао Синьюй
аспирант кафедры истории исполнительского искусства,
музыкальной критики и медиатехнологий
ФГБОУ ВО «Казанская государственная консерватория им. Н. Г. Жиганова»
e-mail: cxy19971117@gmail.com

Cao Xinyu
postgraduate student of the Department of History of Performing Arts,
Music Criticism and Media Technologies
Kazan State Conservatory named after N. G. Zhiganov

ОСОБЕННОСТИ ЛАДОВОГО РАЗВИТИЯ В КИТАЙСКОЙ ПОЛИФОНИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ: НА ПРИМЕРЕ ДВУХ ФУГ НА ТЕМУ *BACH* КОМПОЗИТОРОВ Ю СУСЯНЬ И ХУАН АНЬЛУНА

Аннотация. Развитие китайской полифонической музыки для фортепиано сопряжено с поиском способов взаимодействия европейской формы и национально характерных средств выразительности. Цель исследования – выявление особенностей ладового развития тематизма в условиях полифонической формы посредством анализа двойных фуг для фортепиано композиторов Ю Сусянь – № 22 из цикла “24 фуги” и Хуан Аньлуна – ор. 68 № 1 из цикла “Четыре фуги”. Одной из тем в них является монограмма BACH, которая взаимодействует с тематизмом в китайском стиле. Научная новизна исследования заключается в том, что в статье на основе анализа фуг двух выдающихся китайских композиторов-полифонистов раскрываются методы работы с тематизмом и приемы его ладового развития, что позволяет определить их как показательные для китайской полифонической музыки в аспекте взаимодействия европейского и китайского национального стиля.

В результате анализа фуг Ю Сусянь и Хуан Аньлуна сделан вывод об оригинальности воплощения монограммы BACH в пентатонной интонационной среде.

Ключевые слова: монограмма в музыке, BACH, И. С. Бах, китайский композитор, Ю Сусянь, Хуан Аньлун, полифония, фуга, пентатоника, китайская фортепианная музыка.

FEATURES OF MODAL DEVELOPMENT IN CHINESE POLYPHONIC MUSIC: ON THE EXAMPLE OF TWO FUGUES ON THE THEME BACH BY COMPOSERS YU SUXIAN AND HUANG ANLONG

Abstract. The development of Chinese polyphonic piano music is associated with the search for ways of interaction between the European form and nationally characteristic means of expression. The purpose of the study is to identify the features of the modal development of themes in the context of polyphonic form through the analysis of double fugues for piano by composers Yu Suxian - No. 22 from the cycle "24 Fugues" and Huang Anlong - op. 68 No. 1 from the cycle "Four Fugues". One of the themes in them is the monogram BACH, which interacts with themes in the Chinese style. The scientific novelty of the study lies in the fact that the article, based on the analysis of fugues by two outstanding Chinese polyphonic composers, reveals methods of working with themes and techniques for their modal development, which allows us to define them as indicative of Chinese polyphonic music in terms of interaction between European and Chinese national styles. As a result of the analysis of the fugues of Yu Suxian and Huang Anlong, a conclusion was made about the originality of the embodiment of the BACH monogram in the pentatonic intonation environment.

Keywords: Monogram in music, BACH, J. S. Bach, Chinese composer, Yu Suxian, Huang Anlong, polyphony, fugue, pentatonic scale, Chinese piano music

Монограмма BACH – известный композиционный прием в музыке, начиная с XIX века, «одна из характернейших интонаций в современной музыке» [2. С. 174]. Традиция написания фуги на зашифрованную в буквах имени величайшего гения полифонии И. С. Баха комбинацию звуков в музыке XX века получила широкое развитие. Композиторы предложили новые композиционные и интонационные идеи воплощения почитания искусства выдающихся личностей (DSCH, GEF и др.).

Тема BACH в качестве основы полифонической формы фуги используется как в узко конструктивном значении последовательности звуков в теме, так и в расширенном семантическом, в поле которого входят содержательный – почитание его полифонического искусства, и стилистический аспекты. В музыке композиторов национальных школ, в частности, китайских, применение темы BACH воспринимается как иная «стилевая модель» [2. С. 79] и сопровождается столкновением с комплексом присущих китайской музыке национально характерных средств выразительности. С точки зрения музыкального языка хроматический характер темы входит во взаимодействие с пентатонным строением остального интонационного материала.

Наиболее яркими примерами использования монограммы BACH в фортепианном творчестве китайских композиторов являются: двойная фуга № 22 из цикла «24 фуги» Ю Сусянь и фуга ор. 68 № 1 из цикла «Четыре фуги» Хуан Аньлуна. Оба произведения связывает идея создания – в фугах китайские композиторы выразили уважение к полифоническому искусству И. С. Баха, о чем заявили в своих мемуарах.

Ю Сусянь (1931–2000), будучи выдающимся теоретиком и педагогом-полифонистом, целью создания собственного полифонического цикла «24 фуги» видела иллюстрацию на национальном интонационном материале всех известных композиционных и технических полифонических приемов в форме фуги. Обращение к клавирному творчеству Баха обосновано ею как «памятник И. С. Баху». «Фуга в четыре голоса в си-бемоль миноре на тему имени Баха (B-A-C-H) создана для выражения уважения крупнейшего мастера полифонии со стороны китайского ученого – Иоганна Себастьяна Баха. Это уважение не демонстрируется через рациональные аргументы, а выражается через практику формы фуги», – комментирует она свой замысел [4. С. 155]. Не менее глубокие чувства к гению Баха испытывал Хуан Аньлун, который в сочетании хроматической темы с пентатоникой видел отражение своей «философии в соединении Востока и Запада в музыкальном творчестве» и выразил «всепроникающее уважение и следование за Бахом на протяжении всей жизни» [3. С. 8]. Добавим, что обучаясь в Америке (с 1981 года, в Торонто, Питтсбурге и Йельском университете), Аньлун уверовал в Христа и как христианин ощутил сильную духовную близость с философией Баха: «Я глубоко верю, что Бах стремился выразить эмоции, принадлежащие всему человечеству; китайская музыка также должна передавать дух, похожий на космос. Национальная музыка не будет противостоять этой универсальности космоса, а скорее усилит и обогатит ее», – сказал он о музыке великого немецкого композитора [3. С. 8]. Фуга на тему BACH Хуан Аньлуна вместе с токкатой и хоралом образуют малый цикл, который, в свою очередь, входит в большой цикл ор. 68 из четырех фуг[3] и был написан в последний год

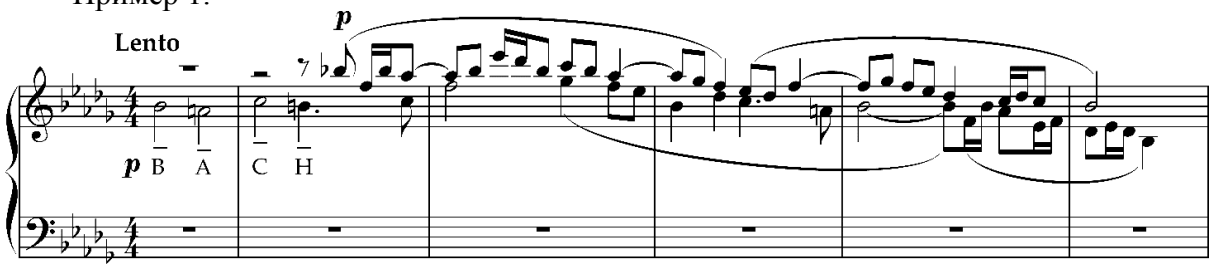
[3] И. И. Васирук, классифицируя полифонические циклы по количеству входящих в них произведений, выделяет малые, большие и средние циклы [1. С. 214–230]. Согласно ее разделению, цикл Хуан Аньлуна относится к последним (из 3–5 малых циклов), однако масштабность замысла и его воплощения композитором, объем каждого из составных малых циклов и входящих в них сочинений позволяет нам отнести ор. 68 Хуан Аньлуна к большим циклам.

обучения в Йельском университете (1986). Остальные прелюдии и фуги ор. 68 сочинены позже – 1987 (№ 4), 1998 (№ 3), 2001 (№ 2). Все произведения ор. 68 – адаптация для фортепиано собственных произведений – виолончельного ансамблевого (№ 1) и хоровых (кантат, № 2–4) [об истории создания см. подробнее: 3].

В воплощении темы BACH в фуге китайские композиторы Ю Сусянь и Хуан Аньлун обращаются к сочетанию ее с пентатоникой в других голосах. Пентатонное строение ладозвукорядного материала выражается в применении трихордов, принадлежащих к разным ладам одной или нескольких *гун*[4]-систем. Полутоновое строение темы и бесполутоновое – ее окружения является основой для интонационной драматургии в фугах на тему BACH китайских композиторов Ю Сусянь и Хуан Аньлуна. Каждый композитор подходит индивидуально к тематическому развитию.

Ю Сусянь трактует тему BACH хроматически – как наложение секундовых ходов разных ладов, отстоящих друг от друга на полутон, в одновременности: *b-c* и *a-h* и си-бемоль минора и ля минора соответственно. Их звукоряды распределяются среди голосов четырехголосной фуги попарно, образуя две музыкально-стилевые плоскости по вертикали. Самое первое проведение обеих тем – их экспозиция в основной тональности: первой вступает тема BACH у альта, после первых ее четырех основных звуков, не дождавшись ее завершения, вступает вторая тема в сопрано (см. пример 1).

Пример 1.



Ее появление – на фоне заключительного звука монограммы *h* вступление второй темы со звука *b* – в один миг озвучивает один из приемов ладовой организации фуги – два лада на расстоянии полутона, или вариантность ступеней лада. В продолжении первой темы возникает восходящий скачок на V, затем ход на VI ступени лада с последующим нисхождением и завершением в гармоническом миноре опеванием I ступени. Таким образом, обрисовывается T-S-D-T функциональная логика в последовательности звуков, что характерно для баховских тем. Вторая тема фуги звучит в натуральном миноре, однако первые ее мелодические обороты – трихордового строения в объеме кварты. «Мелодия второй темы наполнена простым и элегантным очарованием традиционной китайской музыки», – комментирует Ю Сусянь [4. С. 155].

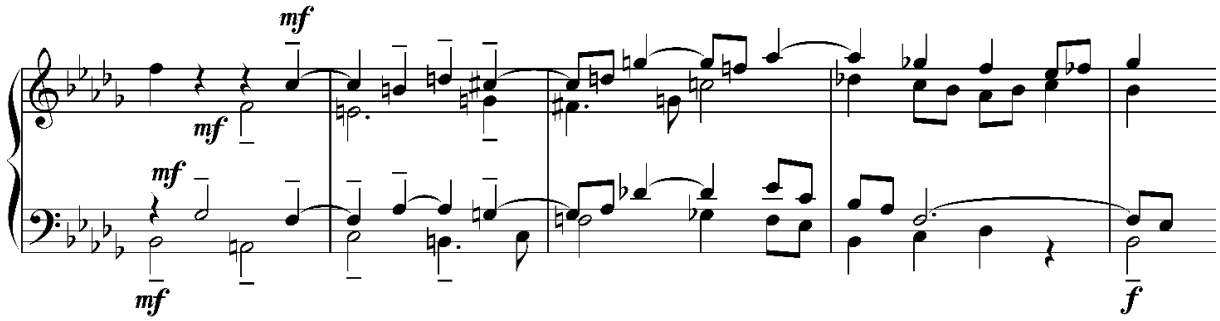
В дальнейших проведениях тем и их контрапунктических сочетаниях происходит их тональное и интонационное развитие: первая, баховская, тема, в основном, остается неизменной, вторая в разработке и репризе в метроритмически вводится все раньше по отношению к началу первой темы, что в контрапунктическом соединении приводит к изменению ее интервального строения. В вертикальном соединении двух тем и их противосложений образуются полиладовые сочетания, особенно терпко и остро звучат переченья – в одновременности и ближайшем соседстве звучат хроматические варианты одной ступени. Хроматические эпизоды со сложным двухголосием в развертывании материала чередуются с интермедиями с секвенциями и «разрешаются» каденцией классического гармонического типа с приведением к местной тонике. Секвенции и

[4] Гун – система транспозиций одного пентатонного лада. Гун-лад – основной лад пентатоники со структурой 2232 (*до-ре-ми-соль-ля*).

функционально-гармонические окончания построений в китайской фуге – приметы следования западноевропейским полифоническим традициям и баховскому стилю.

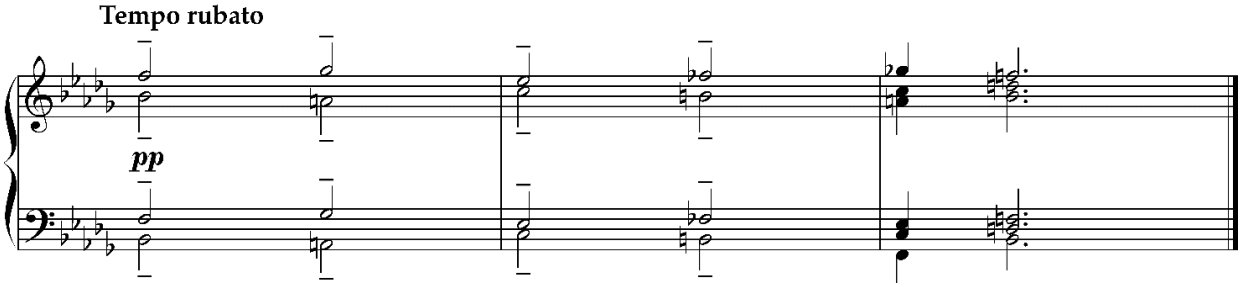
Особенно ярко хроматическое восприятие темы BACH композитором Ю Сусянь проявляется в четырехголосной стретте на первую тему в репризе – это кульминационное ее проведение. Тема вступает в голосах, начиная от баса, на расстоянии одной метрической доли в тональностях *b, Ges, f* и *c* в сопрано (см. пример 2).

Пример 2.



Тема в верхнем голосе звучит в двойном уменьшении. Все проведения первой темы в данной стретте изменены к концу, стремясь к звукам тонического трезвучия основной тональности – си-бемоль минора. Вторая тема, китайская, далее также образует стретту, более прозрачную в гармоническом плане из-за трихордового строения самой темы и ритмического увеличения, частых слияний голосов в унисоны и созвучий по вертикали, характерных для пентатонного многоголосия. Вступления голосов отмечены динамическими указаниями композитора *ff* – для выделения момента и тонально значимых первых нот темы в каждом вступлении: *b-f-b* и чуть позже по времени вступления – *es.* Заключительное проведение темы в аккордовом виде образуется попарными унисонными проведениями темы в основном и зеркальном виде в одновременности, завершаясь доминантовым нонаккордом и, в стиле Баха, мажорным тоническим трезвучием (см. пример 3).

Пример 3.



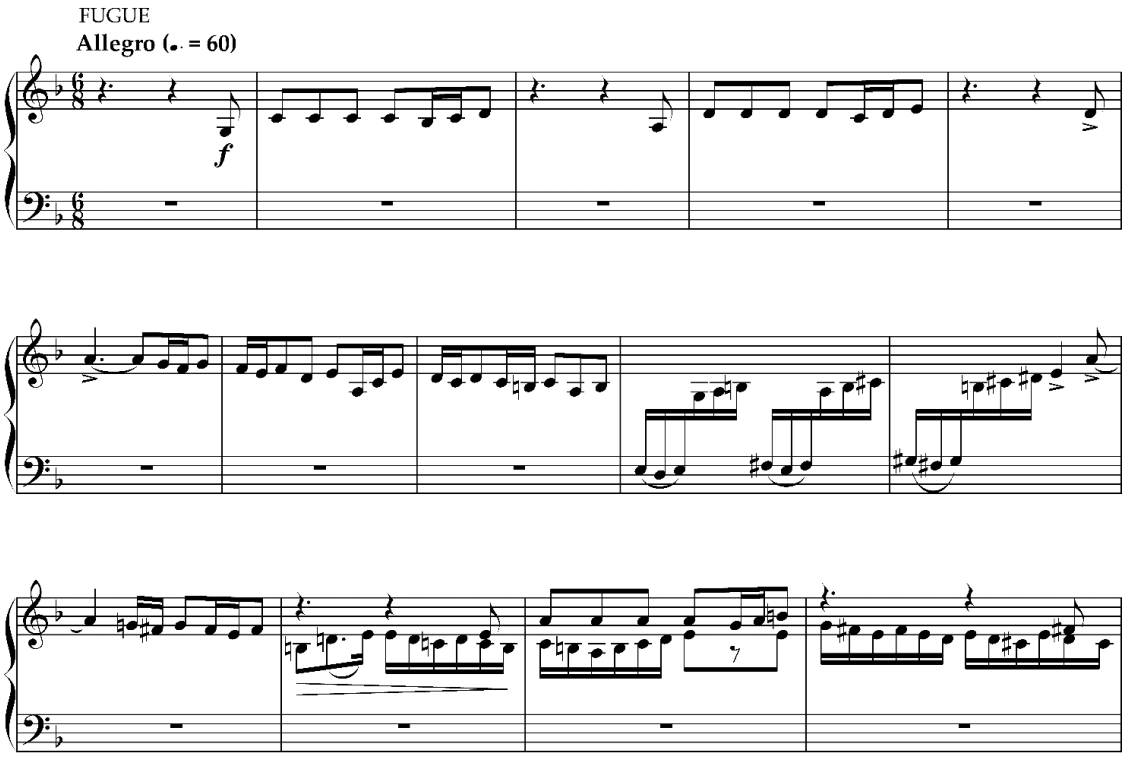
Если у Ю Сусянь ладовые решения взаимодействия европейской темы и национального тематического материала остальных голосов больше проявляются по вертикали, то у Хуан Аньлуна – по горизонтали в последовательности звукорядных ячеек разных ладов. В двойной фуге Хуан Аньлуна тема BACH является второй и возникает на гребне развития, рождаясь из потока звуков и проясняя его …китайский характер.

Фуга широко известного за пределами Китая композитора Хуан Аньлуна создавалась в обстановке глубокого погружения в музыкальную среду, наполненную разнообразными творческими идеями. Находясь на учебе в Америке и впитывая в себя все новое, он пришел к созданию собственного индивидуального стиля. В его произведениях, в частности, и ор. 68, ярко проявляются национальные китайские черты в слышимой опоре на пентатонную ладовую основу и темброво-фонический звукоидеал.

Первая тема четырехголосной фуги из ор. 68 написана в европейском стиле. Об этом говорит ее интонационное строение – диатоника, начальный мотив со скачком на

кварту с восьмой из затакта и троекратным повторением звука с сильной доли, интонационные попевки фигурационного типа с опеваниями и мелодическим заполнением трезвучий и секвенционная логика построения мелодии: в начале изложения темы происходит секвенционное восхождение мелодической линии из двух звеньев с завоеванием октавного диапазона и затем также секвенционные спуск в более низкий регистр к V ступени и постепенный подъем с разрешением в тонику ля минора. Тема протяженная – 12 тактов в размере 6/8, ее последний такт совпадает с первым тактом ответа. Особенностью строения первой темы данной фуги являются протяженные паузы во втором и четвертом ее тактах – без одной восьмой они заполняют по целому такту. Паузы разделяют два первых мотива темы – звенья секвенции. Тональное развитие темы неустойчиво – начинаясь в миксолидийском до мажоре, через трезвучия *e, fis, gis* в секвенции и отклонение в ми минор перед самым завершением она приходит к ля минору (см. пример 4).

Пример 4.



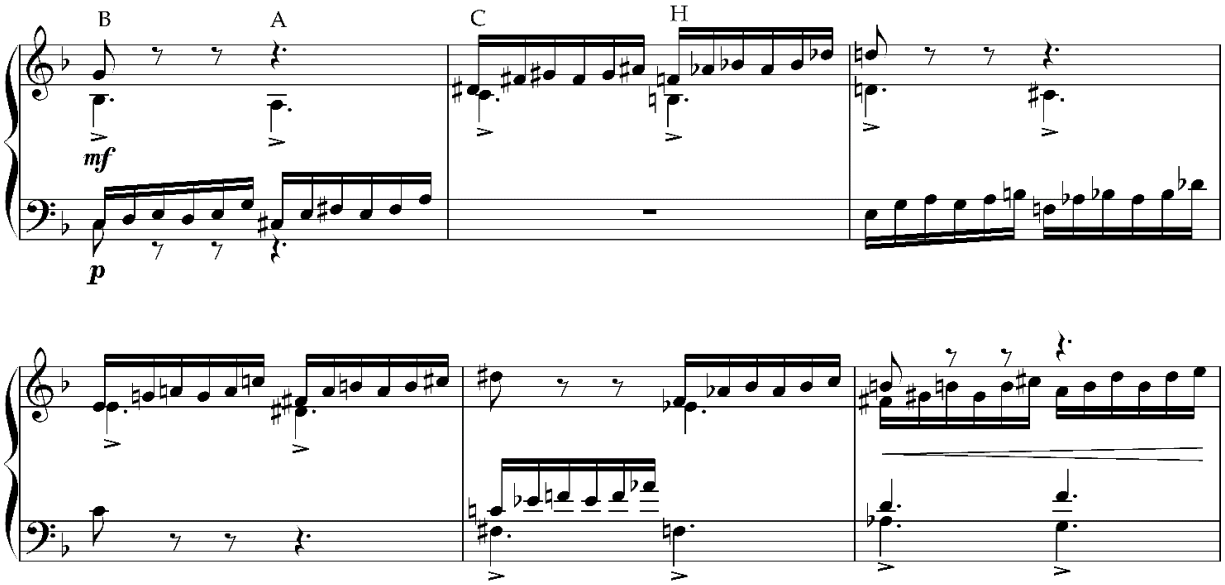
В развитии первой темы очевидно влияние баховских фуг – оно выражается в характере интонационного строения пассажей, построенных на семиступенных гаммах и секвенционном движении, в противосложениях и интермедиях, часто с параллельным движением голосов несовершенными консонансами или обращениями трезвучий, соотношении голосов по вертикали по принципу созвучности классической гармонии. Яркими «пятнами» в этом потоке воспринимаются побочные септаккорды на сильных и относительно сильных долях – чаще всего большой мажорный и малый минорный, и цепочки септаккордов на границах разделов.

В тональных соотношениях экспозиционных проведений первой темы композитор не придерживается классических правил. Начальные мотивы первых вступлений темы в альте и сопрано звучат в миксолидийском до мажоре и натуральном ля миноре, обнаруживая терцовое соотношение, а их завершение в заключительных каденциях происходит в ля миноре и Ля мажоре. Третье и четвертое проведения в теноре и басу

образуют стретту, вступая в фа-диез и до-диез миноре соответственно и заканчиваясь D_7 к до минору – тональности следующего, пятого, проведения темы в аккордовом утолщении (т. 268). В фактурном, динамическом, регистровом плане оно является кульминационным в экспозиции. Тем более на фоне преобладающего трехголосия в данной фуге – четырехголосие в ней имеет место быть достаточно редко, в основном, в аккордах-разрешениях на сильных долях. Цепочка септаккордов связывает его с наступлением нового раздела фуги – экспозицией второй темы BACH.

Тема BACH впервые проводится в альтовом голосе дважды, затем дважды в басу и одновременно с последним басовым – в сопрано. Противосложение звучит с первых же ее нот и тематически развивает материал противосложения к первой теме фуги, с опорой на иную – пентатонную – ладовую основу (см. пример 5).

Пример 5.



Хроматический характер темы определяет логику тонально-гармонического и ладового развития темы. Если в фуге Ю Сусянь звуки темы монограммы расслаивались на две разных по высоте ладовых структуры по вертикали, то тема в фуге Хуан Аньлуна «собирает» разные лады в последовательности, расцвечиваясь в каждом звуке монограммы своим пентатонным звукорядом. Поясним на примере экспозиции второй темы BACH. В первом проведении тема озвучивается пентатонными пассажами противосложения в миксолидийском До (*B*), Ля (*A*), лидийском Фа-диез (*C*) и миксолидийском Ре-бемоль (*H*) мажоре (согласно терминологии китайской традиционной ладовой системы, лидийский и миксолидийский колорит пентатонного лада возникает в случае появления добавочных тонов *бянь-чжи* и *жунь* соответственно). Во втором проведении звуки темы на другой высоте – *D-Cis-E-Dis* – сопровождаются пентатонными звукорядами Соль, Ре-бемоль, До, лидийского Ля мажора. Следующие проведения темы по аналогичному принципу «гармонизуются» пентатонными пассажами. Выбор определенного лада определяется наличием в его составе звука темы, а чередование различных ладов выходят за рамки одной *гун*-системы, подчиняясь хроматическому характеру темы. Интересно, например, что первые звуки проведений темы – двух в альте и двух басу – образуют большетерцовый ряд (последнее, пятое, сопрановое проведение дублирует BACH в сексту). В итоге в экспозиции темы-монограммы в данной фуге Хуан Аньлун предлагает новую – колористическую – ее трактовку в условиях сочетания модальной и хроматической ладовых систем.

В следующих разделах фуги – совместной разработке и репризе – темы активно взаимодействуют, придя к апофеозу первой темы в одноименном Ре мажоре.

Подводя итог, можно утверждать, что китайские композиторы Ю Сусянь и Хуан Аньлун в своих фугах предложили индивидуальные решения полифонической композиции на тему BACH, выразив свое уважение к полифоническому искусству Баха. Особенный интерес в их трактовке вызвало погружение известной монограммы в пентатонное звучание. Хроматический характер темы BACH в сочетании с пентатонной интонационностью тематизма фуг приводит к разнообразным ладовым решениям – полиладовости, миксодиатонике и хроматике, и к достижению оригинального колорита.

ЛИТЕРАТУРА

1. Васирук И. И. Современная фуга: содержательные аспекты: Монография. – Волгоград: Издательство «Магарин О. Г.», 2011. – 234 с
2. Кузнецов И. К. Теоретические основы полифонии XX века. – М.: НТЦ «Консерватория», 1994. – 286 с.
3. Пэн Чен. Исследование полифонических приемов в «Четырех фугах» Хуан Аньлуня: Магистерская диссертация / Нанкинский педагогический университет. – Нанкин. 2014. – 41 с.
4. Ю Сусянь. 24 фортепианные фуги с аналитическими очерками. – Пекин: Народная музыка, 2013. – 166 с.

REFERENCES

1. Vasiruk I. I. Sovremennaja fuga: soderzhatel'nye aspekty (Modern Fugue: Substantive Aspects), Volgograd: Izdatel'stvo «Magarin O. G.», 2011, 234 p.
2. Kuznecov I. K. Teoreticheskie osnovy polifonii 20 veka (Theoretical foundations of polyphony in the twentieth century), Moskow: NTC «Konservatorija», 1994, 286 p.
3. Peng Chen. Issledovanie polifonicheskih priemov v «Chetyreh fugah» Huan An'lunja (A Study of Polyphonic Techniques in Huang Anlun's Four Fugues), Nankin: Nankinskij pedagogicheskij universitet, 2014, 41 p.
4. Yu Suxian. 24 fortepiannye fugi s analiticheskimi ocherkami (24 Piano Fugues with Analytical Essays), Pekin: Narodnaja muzyka, 2013, 166 p.

ПЕДАГОГИКА ИСКУССТВА

Корноухов Михаил Дмитриевич
доктор педагогических наук, профессор
ГАОУ ВО ЛО «Ленинградский государственный университет
им. А.С. Пушкина»
e-mail: sobaka.mk@mail.ru
Потапов Дмитрий Александрович
кандидат педагогических наук, доцент,
заместитель главного редактора журнала «Искусство и образование»
e-mail: dimacreator@mail.ru

Kornoukhov Mihail D.
A.S. Pushkin Leningrad State University
Saint Petersburg, Russia
Potapov Dmitrij A.
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor
deputy director of the journal «Art and Education»

СЦЕНИЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА КАК ОДНО ИЗ ПРОЯВЛЕНИЙ КРОССДИСЦИПЛИНАРНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ СТУДЕНТА-ВОКАЛИСТА

Аннотация. В статье сценическая культура студента-вокалиста рассматривается как проявление кроссдисциплинарных компетенций будущего специалиста. Это, в частности, актерское мастерство, сценическая речь и движение, основы режиссуры, владение вербальной техникой и многие другие позиции. Указывается, что несмотря на определённое количество исследований и научных публикаций, до сих пор нет правомерного фундаментального научного осмысления данного понятия. Например, его ценностной основы, структурных компонентов, содержательных характеристик, функциональности в профессиональной деятельности. Одна из причин - в нём много личностного, субъективного, не всегда уловимого и поддающегося логичной и рациональной иерархии. В этом контексте затрагиваются такие вопросы, как проблема «произнесения» вокальных сочинений на сцене, сценическое действие вокалиста как выражение художественного замысла композитора, вокальные репетиции в концертном зале как образовательный ресурс формирования сценической культуры, а также психологическая составляющая данного понятия. Подчёркивается, что только интеграция профессиональных и личностных аспектов учебного процесса вокального класса может дать ощутимый эффект в понимании студентом сцены как уникальной платформы для творчества и самосовершенствования.

Ключевые слова: музыкальное образование, вокальный класс, сценическая культура, кроссдисциплинарные компетенции.

STAGE CULTURE AS ONE OF THE MANIFESTATIONS OF THE CROSS-DISCIPLINARY COMPETENCIES OF A VOCAL STUDENT

Annotation. The article considers the vocal student's stage culture as a manifestation of the future specialist's cross-disciplinary competencies. These are, in particular, acting skills, stage speech and movement, the basics of directing, mastery of verbal techniques and many other positions. It is pointed out that despite a certain number of studies and scientific publications, there is still no legitimate fundamental scientific understanding of this concept. For example, its value base, structural components, meaningful characteristics, and functionality in professional activities. One of the reasons is that there is a lot of personal, subjective, not always perceptible and amenable to a logical and rational hierarchy. In this context, such issues as the problem of "pronouncing" vocal compositions on stage, the stage performance of a vocalist as an expression of the composer's artistic intent, vocal rehearsals in a concert hall as an educational resource for the formation of stage culture, as well as the psychological component of this concept are touched upon. It is emphasized that only the integration of professional and personal aspects of the vocal classroom learning process can have a tangible effect in the student's understanding of the stage as a unique platform for creativity and self-improvement.

Keywords: music education, vocal class, stage culture, cross-disciplinary competencies.

Введение

Вокальная специализация - пожалуй, наиболее публичная из широкого спектра музыкально-педагогической профессии, что находит своё отражение непосредственно в учебном процессе. Актерское мастерство, сценическая речь и движение, основы режиссуры, иностранные языки и многие другие курсы (помимо непосредственно вокального класса) в той или иной степени влияют на качество и уровень подготовки специалиста, а затем - успешность его педагогической и исполнительской карьеры.

Публичность – родная стихия вокалиста. Перефразируя Шекспира, для которого весь мир - театр, для настоящего вокалиста вся жизнь – это сцена. С одной стороны, понятие «сценическая культура» стало чем-то общепринятым, часто произносимым, даже «затёртым» в музыкальном сообществе – на педагогических обсуждениях, конкурсах, концертах, мастер-классах. Тем не менее, несмотря на определённое количество исследований и научных публикаций, до сих пор нет правомерного фундаментального научного осмысления данного понятия. Например, его ценностной основы, структурных компонентов, содержательных характеристик, функциональности в профессиональной деятельности.

Одна из причин - в нём много личностного, субъективного, не всегда уловимого и поддающегося логичной и рациональной иерархии. Вспомним именно в этом ракурсе - как были узнаваемы и непохожи сценические образы наших прославленных вокалистов Е. Образцовой, Г. Вишневской, М. Биешу, И. Архиповой (помимо вокальной составляющей их гениального таланта).

Но что представляет собой сценическая культура с точки зрения обучения студента-вокалиста вуза? Представляется, есть все основания рассмотреть это интегративное понятие с позиций кроссдисциплинарных компетенций специалиста этого профиля.

«Произнесение» вокальных сочинений на сцене как педагогическая проблема

Успешность выступления музыканта зависит от множества факторов, таких, как уровень профессиональной обученности, ясность и убедительность интерпретации,

художественное богатство личности, владение собой в условиях сцены. Психологическая «зажатость» исполнителя во время выступления часто берёт верх над интерпретационной составляющей исполнения, в результате чего рушится целостная концепция сценического образа. Планомерная проработка технических трудностей, поиск студентом художественных смыслов вокального сочинения в процессе репетиционной работы позволяет в значительной степени нивелировать бо́льшую часть недостатков, связанных с проявлениями сценического волнения.

Урок как форма работы зачастую не дает всех знаний и навыков, необходимых для выступления на сцене, так как направлен, в основном, на решение чисто технических исполнительских задач. В процессе работы в классе студент-вокалист приобретает различные навыки, связанные с выступлениями на сцене. Сцена, как особая среда, имеет свою специфику и не терпит выступлений, лишенных актерской составляющей, ввиду чего к вокалисту-исполнителю выдвигаются особые требования.

Понятие сценической культуры - одно из важнейших в общей профессиональной культуре исполнителя. Являясь интегративным, оно представляет собой сочетание таких составляющих как сценическая речь, сценическое движение и мастерство актёра, внешний вид артиста.

В вокальном искусстве культуре слова отведена особая роль, т.к., наряду с музыкальным компонентом, оно является одним из основных средств передачи смысла. Наряду со звукообразованием, дикция как важнейший навык вокалиста, представляет собой наиболее проблемную сферу обучения, т.к. требует пристального внимания не только педагога, но и самого студента, значительных временны́х затрат в домашней работе.

Процесс звукообразования и словообразования различны по своей технологии и достигаются независящими друг от друга средствами, вследствие чего, вопросы вокальной техники нередко прорабатываются отдельно от дикции.

Правильная сценическая дикция во многом зависит от качественного произношения согласных звуков. Эти звуки с бо́льшим трудом доносятся до слушателя, нежели гласные, поэтому получает более полноценное звучание в сочетании с гласными. Согласные разделяются на шипящие, губные, зубные, сонорные (согласные звуки, в которых голос преобладает над шумом; происходит от латинского «sonorus» - звучный). Название групп согласных отображает способ их произнесения: губами (б, п), зубами (з, с), кончиком языка (д, т), или пропусканием воздуха между кончиком языка и зубами (ж, ч, ш, щ). Носовые звуки «м» и «н» представляют собой разряд сонорных или полугласных. Умелое использование звуков «м» и «н», а также «р» и «л» при исполнении вокального произведения служат вспомогательным средством не только для улучшения дикции, но и для усиления вокальной звонкости всей фразы.

Так, например, итальянский язык, как известно, изобилует гласными звуками, однако, незвучащих согласных в нем почти нет, поэтому исполнение на итальянском отличается особой звонкостью, которую часто приписывают итальянской «школе». В других языках может быть обратная картина – количество согласных превышает количество гласных звуков, как, например, в чешском языке, где множество слов вообще могут быть лишены гласных звуков. Композиторы этих стран, как правило, используют звонкие согласные в качестве опорных и выписывают для них отдельные звуки в сочинении. Русские слова, имеющие сонорные в своем составе, также рекомендуется произносить с опорой не только на гласные, но и на согласные, которые при произношении растягиваются.

Также при исполнении существует такая трудность как использование малозвучных согласных в смысловых акцентах в тексте, что приводит к блеклому их

звучанию и потере общей связной линии фразы. В таких случаях, там, где это возможно, при произношении заменяют глухие согласные родственными звонкими, к примеру, «ф» на «в» и т.п.

Особого отношения требует согласная «й», которая в вокальном исполнительстве в значительной степени отличается от разговорного произношения. В повседневной речи «Й» произносится с придыханием, напоминающим звук «Х» (к примеру, слово «мой»). При пении звук «Х» получается пассивным, поэтому слова с подобной проблемой следует исполнять, прибегая к использованию гласной «и» (мой – моий) и замыкая согласную в последний момент.

Это свидетельствует о том, что дикция в обычном разговоре принципиально отличается от артикуляции в речи сценической и тем более в «произношении» вокальных сочинений. В повседневной речи многие звуки не выговариваются, что для вокального исполнительства совершенно недопустимо, т.к. на каждую гласную написана одна или несколько нот определенной длительности и высоты.

Часто утрированная дикция при пении может сопровождаться таким нежелательным явлением, как ритмическое отставание слова от мелодии, «увязание слова». Это происходит, когда вместо звучащей гласной на длинной ноте исполнитель подготавливает прилежащую к нему согласную. Устранить этот недостаток можно, произнося связывающие согласные на какую-то долю секунды раньше и точно в ритме связывая их с основной гласной. Также, певческое слово характеризует предельная связность, которой начинающие певцы должны добиваться в учебном процессе.

Кроме того, дикция, как и используемые средства музыкальной выразительности, должна соответствовать стилю сочинения, другим его спецификациям. При исполнении произведений в подвижных и быстрых темпах необходимо приобрести дикционную легкость, которая возможна только при абсолютно свободном артикуляционном аппарате. Выработка свободной и чеканной дикции достигается специальными упражнениями для тех, кто обладает неясным от природы произношением.

При работе с дикцией студента вокальному педагогу следует учитывать не только ясность произнесения слова в целом, но и смысловую иерархию этих слов между собой. Слова, расположенные в определенном порядке, складываются в музыкальную фразу, которую необходимо верно выстроить с точки зрения значимости отдельных её элементов. Недопустимо делать равноценные акценты на все слова фразы или выделять случайные слова, когда это удобно для достаточной опоры отдельных нот.

Сценическое действие как выражение художественного замысла композитора

Основной смысл вокального исполнительства – это донесение художественного замысла композитора, и дикция как средство здесь является важным «строительным элементом». Сценическая речь, в значительной степени отличаясь от повседневной речи, требует особенного к себе отношения. Формирование сценической культуры тесно связано с культурой слова и требует от педагога-музыканта наличие специальных знаний, а также собственно сценического опыта.

В отличие от большинства музыкантов-исполнителей певец представляет собой не только вокалиста, но и актера, а, как известно, действие – это основа актерского искусства. Культура поведения на сцене предполагает не просто набор заученных движений, а определенного рода свободу телесной выразительности. Как говорил К.С. Станиславский, действие – это «слитный комплекс двух движений» - психологического и физического. Суть сценического действия – свобода выражения глубинных чувств и эмоций при помощи жестов, мимики, движений глаз и т.д.

Существует множество общих черт в сценических работах драматического артиста и вокалиста-исполнителя. Неслучайно система сценического реализма, разработанная К.С. Станиславским с В.И. Немировичем-Данченко и предназначавшаяся исключительно для драматического театра, позже стала использоваться в сфере вокально-сценического искусства. При создании сценического образа суть движений, как правило, продумывается заранее в совокупности с общемузыкальной концепцией произведения, однако, следует отметить, что в итоге они должны представлять собой лишь некую канву, схему, по которой исполнитель может ориентироваться, но ни в коем случае не набор заученных движений.

Сценическое движение как средство внешней выразительности обнажает бо́льшую часть психологических зажимов исполнителя-вокалиста, ввиду чего ответственность в этом плане при подготовке публичного выступления также ложится на педагога. То есть преподаватель вокала предстает перед студентом не столько специалистом в области исполнительства, но и психологом. Необходимость наличия специальных психолого-педагогических знаний преподавателя-вокалиста в данном случае особенно востребовано.

При этом органичность должна представлять собой главную цель в обучении вокалиста сценическому мастерству. Системное освоение культурой владения речью, телом, мастерством актёрского перевоплощения позволяет убедительно и художественно оправданно выразить смысловые значения вокального произведения.

Немаловажным аспектом сценической культуры является соответствие визуального ряда сценического выступления художественному содержанию исполняемого произведения. В академическом вокальном искусстве внешний вид артиста не только является неотъемлемой частью образа, но и характеризует стиль сочинения. Необходимо заранее подготовить костюм и провести в нем несколько репетиций перед концертом, с целью свести к минимуму скованность на сцене. Следует учесть не только качество и степень комфорта сценического костюма, но и соответствие его возрасту исполнителя, характеристикам зала и уровню мероприятия.

Вокальные репетиции как образовательный ресурс формирования сценической культуры

Репетиция (от лат. Repetitio – повторение) - основная форма подготовки сценического выступления, предусматривающая разучивание и обсуждение сочинения, его многократное исполнение отдельными фрагментами и целиком, создание эмоционального настроя и художественного образа.

В процессе репетиций преподаватель и студент добиваются раскрытия смыслового содержания произведения и яркого воплощения образов, стремятся найти соответствующие выразительные средства для создания целостного по своему интерпретационному решению выступления.

Репетиционный процесс условно можно разделить на три этапа: этап ознакомления с музыкальным текстом; этап углубления в художественный образ; этап моделирования концертного исполнения.

Для первого этапа характерно в первую очередь исполнение сочинения от начала до конца, что делает возможным целостное восприятие художественного образа уже на момент ознакомления с текстом. Также подобный подход позволяет сформировать интерес и увлеченность работой и дает исполнителям представление об особенностях и трудностях художественно-технологического плана. Такие аспекты как общая драматургия, темп, динамические оттенки, вопросы формы, стиля, жанра, национальной атрибутики, варьируются в зависимости от профессиональной подготовки исполнителей и

остаются на усмотрение руководителя. В итоге, на первом этапе выстраивается общий исполнительский план.

Второй этап характеризуется более детальным анализом произведения с точки зрения средств достижения целостной художественно-образной концепции. На данном этапе осуществляется выявление взаимосвязи музыкального и литературного текстов, достигается эмоционально-выразительная вокальная подача каждого слова. У студента формируется ясное представление образов, картин, движений и действий, отображаемых текстом. Далее выявляется собственное отношение исполнителя к содержательной стороне сочинения. После чего, на этой основе моделируются те чувства, которые наиболее эмоционально точно соответствуют данному музыкальному произведению. Также на данном этапе происходит более детальная проработка динамических оттенков, агогических изменений и темповых градаций, углубленное понимание тонального плана и формы произведения.

Третий этап – один из самых непродолжительных, и, при этом, самый напряженный. Он направлен на анализ взаимосвязи использования различных средств музыкальной выразительности и мультидисциплинарных компонентов, о которых говорилось выше. Этот анализ, контекстуальный по своей сути, призван сформировать целостную картину сценического выступления с ощущением всех его аспектов – визуальных, мотивационных, психологических, драматургических, артистических, технологических и художественных. К третьему этапу относятся, например, такие формы репетиционного процесса как прогон и генеральная репетиция.

Репетиции как образовательный ресурс формирования сценической культуры студента-вокалиста представляют собой целый комплекс мероприятий, направленных на достижение целостной художественно-образной концепции музыкального произведения. Сюда входит не только становление певческого аппарата молодого артиста, работа над вокальной технологией, но и формирование его интерпретационно-личностных качеств. Этот процесс также включает развитие слухового внимания, чувства ритма, лада, музыкальной памяти и сценической выдержки, практику пластической выразительности и мимики.

Психологический аспект сценической культуры студента-вокалиста

Формирование вышеперечисленных навыков происходит постепенно, с течением времени, и в данном случае следует учитывать психологические характеристики исполнителей. Например, студент при должном подходе педагога формирует в себе мотивационную составляющую, позволяющую ему проявить себя среди сверстников и «заработать» подобным образом некоторый авторитет. Здесь педагогу отводится решающая роль в стимуляции мотивации и дальнейшем творческом росте молодого вокалиста. Знание соответствующих психологических принципов позволяет преподавателю найти общий язык со своими воспитанниками и оказать существенное влияние на их самооценку.

Характерная для молодых людей ориентация на мнение коллектива в таких аспектах, как публичные выступления, может оказать крайне негативное действие на степень раскрепощения на сцене. Страх оказаться осмеянным вызывает мышечные зажимы, дыхание становится поверхностным, сокращается слюноотделение – «пересыхает в горле». В результате подобного рода физических реакций формирование правильного вокального звука становится невозможным. Поэтому возникает необходимость в планомерной психологической подготовке к выступлениям на публике.

Особенностью репетиционного процесса, как с профессиональными, так и с непрофессиональными вокалистами является то, что, помимо музыкальных способностей,

педагогу необходимо развивать ещё и эмоционально-волевые качества. Высокие эмоциональные нагрузки требуют от исполнителей таких личностных качеств, как напористость, выдержка, целеустремленность. Следует отметить, что педагог не должен развивать в молодом исполнителе умение вести себя на сцене только лишь личными беседами. В состоянии стресса для музыканта чрезвычайно важен такой фактор как надежность – «впетость» музыкального произведения, соотношение количества репетиций, прогонов и концертов с общей степенью волнения на сцене каждого конкретного студента.

После окончания работы по выучиванию музыкального текста следует (по возможности) некоторую часть репетиционного времени проводить в зале, в котором, собственно, предполагается концертное выступление. Размеры помещения зачастую вызывают у студентов сильное волнение и в отсутствие репетиций на сцене в значительной степени снижают качество выступления.

Также следует учитывать, что акустика зала требует особенного к себе отношения и при недостатке должного опыта исполнителя может крайне негативно сказаться на общем впечатлении от выступления. В процессе репетиций в зале необходимо соотносить с размерами помещения и качеством акустики не только силу звука, но также вербальную составляющую, амплитуду и темпоритм сценических движений, мимическую активность.

Прогон как средство создания целостной концертной программы необходимо проводить без остановок между сочинениями с проработкой всех исполнительских тонкостей, также уделяя отдельное внимание эмоциональным перестройкам внутри программы. Выход, поклон, органичность пауз между номерами, степень вокальной свободы в конкретном костюме – все это должно быть отрепетировано до выхода на сцену.

Весьма значительную роль в успешном публичном выступлении играет степень внутреннего погружения в музыкальный материал. Данный навык вырабатывается годами, и, как правило, развит лишь у состоявшихся исполнителей с многолетним концертным опытом. Погружение в художественный образ в данном случае не является средством достижения определённого эмоционального состояния, а предстает собственно целью интерпретационного творчества. Развитие всестороннего восприятия музыкального содержания проистекает из понимания законов, по которым оно строится, из четкого понимания формы, что позволяет охватить сочинение как объемную структуру и избежать линейности мышления – так характерную для молодых музыкантов.

В процессе разбора произведения студенту необходимо составить впечатление не только о конкретном сочинении, но и о его авторе, стиле письма, поэтическом тексте и исторической эпохе в целом. Крайне полезно для формирования общей исполнительской культуры также ознакомление с концертными выступлениями звезд мировой сцены. Педагогу не следует рассказывать студенту абсолютно всё, но сконцентрировать свое внимание на возбуждении интереса к предмету изучения путем изложения интересных фактов о строении, форме развёртывания музыкальной мысли в исполняемом сочинении.

Сцена как особая, в значительной степени, экстремальная среда, обнажает такие недостатки начинающих вокалистов как слабая теоретическая подготовка и отсутствие чувства стиля. Надо сказать, что интенсивность погружения в сценический образ во время выступления в значительной степени зависит от типа темперамента студента, и в данном случае методы формирования сценической культуры следует подбирать индивидуально. Однако существуют общие принципы работы и основной из них – это использование методов саморегуляции. Они основываются на том, что эмоциональные и физические состояния человека взаимосвязаны, а потому обладают способностью взаимовлияния.

Заключение

Необходимо отметить, в процессе формирования кроссдисциплинарных компетенций в сценической культуре студента-вокалиста педагогу следует ориентироваться на два основных аспекта – профессиональный и личностный. В рамках первого работа ведется по всем уровням развития музыкально-сценических навыков (по принципу «от простого к сложному») с постепенным увеличением интенсивности обучения. Во втором аспекте учитываются индивидуальные особенности молодого вокалиста – его темперамент, тип характера, система ценностных ориентаций, личные вкусовые предпочтения. Только интеграция этих аспектов может дать ощутимый эффект в понимании студентом сцены как уникальной платформы для творчества и самосовершенствования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Грибкова, О. В. Формирование культурного кругозора личности средствами музыки / О. В. Грибкова, С. М. Низамутдинова // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2023. – № 4. – С. 123-129. – EDN TZPVFE.
2. Зайцева, М. Л. Трактовка понятий «массовая культура» в современной гуманитарной науке / М. Л. Зайцева, Р. Р. Будагян, А. И. Чекменев // ИКОНИ. – 2019. – № 4. – С. 53-60. – DOI 10.33779/2658-4824.2019.4.053-060. – EDN CLVDCL.
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. – DOI 10.25281/2072-3156-2022-19-1-26-33. – EDN PSRPTZ.
4. Калимуллина, О. А. Смысловые акценты в формировании готовности преподавателей сферы музыкального исполнительства к профессиональному совершенствованию / О. А. Калимуллина, М. К. Брагина // Антропологическая дидактика и воспитание. – 2023. – Т. 6, № 6. – С. 121-131. – EDN AQVHIE.
5. Корноухов, М. Д. Интерпретация музыкальных произведений в исполнительской подготовке учителя музыки: учебное пособие / М. Д. Корноухов. – Великий Новгород: Кириллица, 2011. – 191 с. – EDN LMWOWW.
6. Корноухов, М. Д. Педагог-музыкант - "Primus inter pares"? / М. Д. Корноухов // Вестник кафедры ЮНЕСКО Музыкальное искусство и образование. – 2018. – № 1(21). – С. 25-37. – EDN XRZDGX.
7. Корсакова, И. А. Об актуальности эстетического воспитания средствами музыки / И. А. Корсакова // Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке. – 2021. – № 3(15). – С. 25-29. – EDN PTFSIA.
8. Левина, И. Д. Взгляд на музыкальные эмоции в контексте философско-психологических теорий / И. Д. Левина, С. М. Низамутдинова, И. А. Корсакова // Музыкальное искусство и образование. – 2023. – Т. 11, № 4. – С. 29-44. – EDN MDPOYX.
9. Майковская, Л. С. Артистизм учителя музыки: учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности 030700 (050601) - Муз. образование / Л. С. Майковская; Л.С. Майковская; Моск. гос. ун-т культуры и искусств. – Москва: Моск. гос. ун-т культуры и искусств, 2005. – 67 с. – EDN QUHOGV.
10. Методология педагогики музыкального образования. Научная школа Э. Б. Абдуллина: Коллективная монография / Э. Б. Абдуллин, П. В. Анисимов, Е. И. Банникова [и др.]. – Москва: Московский педагогический государственный университет, 2010. – 272 с. – ISBN 978-5-94678-053-7. – EDN TGCWCX.

11. Новичков, В. Б. Музыкальная культура как стратегический резерв развития человечества / В. Б. Новичков, Д. А. Потапов // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2022. – № 1. – С. 20-30. – EDN DUBJJG.
12. Развитие творческого потенциала будущего педагога-музыканта в социокультурной среде вуза: / В. В. Афанасьев, О. В. Грибкова, И. В. Кудринская [и др.]. – М., 2022. – 196 с. – ISBN 978-5-907556-17-1. – EDN JZFBZW.
13. Уколова, Л. И. Воспитание духовной культуры растущего человека через синтез искусств в пространстве педагогически организованной музыкальной среды / Л. И. Уколова // Искусствоведение. – 2022. – № 3. – С. 17-25. – EDN LLBYZB.
14. 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 RCFGGK.
15. Шумилова, Е. Н. Просветительским компонент профессиональной подготовки музыканта-педагога в вузе: Учебное пособие / Е. Н. Шумилова, М. Д. Корноухов. – Санкт-Петербург: Центр научно-производственных технологий "Астерион", 2022. – 64 с. – ISBN 978-5-00188-229-9. – EDN EWGAXU.
16. Щербакова, А. И. К проблеме оценки качества высшего профессионального музыкального образования / А. И. Щербакова // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2022. – № 4. – С. 7-18. – EDN IRPRMB.

REFERENCES

1. Gribkova, O. V. Formirovanie kul'turnogo krugozora lichnosti sredstvami muzyki / O. V. Gribkova, S. M. Nizamutdinova // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2023. – № 4. – Pp. 123-129. – EDN TZPVFE.
2. Zajceva, M. L. Traktovka ponjatij «massovaja kul'tura» v sovremennoj gumanitarnoj nauke / M. L. Zajceva, R. R. Budagjan, A. I. Chekmenev // IKONI. – 2019. – № 4. – Pp. 53-60. – DOI 10.33779/2658-4824.2019.4.053-060. – EDN CLVDCL.
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. – DOI 10.25281/2072-3156-2022-19-1-26-33. – EDN PSRPTZ.
4. Kalimullina, O. A. Smyslovye akcenty v formirovanii gotovnosti prepodavatelej sfery muzykal'nogo ispolnitel'stva k professional'nomu sovershenstvovaniju / O. A. Kalimullina, M. K. Bragina // Antropologicheskaja didaktika i vospitanie. – 2023. – T. 6, № 6. – Pp. 121-131. – EDN AQVHIE.
5. Kornouhov, M. D. Interpretacija muzykal'nyh proizvedenij v ispolnitel'skoj podgotovke uchitelja muzyki: uchebnoe posobie / M. D. Kornouhov. – Velikij Novgorod: Kirillica, 2011. – 191 p. – EDN LMWOWW.
6. Kornouhov, M. D. Pedagog-muzykant - "Primus inter pares"? / M. D. Kornouhov // Vestnik kafedry JuNESKO Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie. – 2018. – № 1(21). – Pp. 25-37. – EDN XRZDGX.
7. Korsakova, I. A. Ob aktual'nosti jesteticheskogo vospitanija sredstvami muzyki / I. A. Korsakova // Vestnik MGIM imeni A.G. Shnitke. – 2021. – № 3(15). – Pp. 25-29. – EDN PTFSIA.
8. Levina, I. D. Vzgljad na muzykal'nye jemocii v kontekste filosofsko-psihologicheskih teorij / I. D. Levina, S. M. Nizamutdinova, I. A. Korsakova // Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie. – 2023. – T. 11, № 4. – Pp. 29-44. – EDN MDPOYX.
9. Majkovskaja, L. S. Artistizm uchitelja muzyki: ucheb. posobie dlja studentov vuzov, obuchajushhihsja po special'nosti 030700 (050601) - Muz. obrazovanie / L. S.

Majkovskaja; L.S. Majkovskaja; Mosk. gos. un-t kul'tury i iskusstv. – Moskva : Mosk. gos. un-t kul'tury i iskusstv, 2005. – 67 p. – EDN QUHOGV.

10. Metodologija pedagogiki muzykal'nogo obrazovanija. Nauchnaja shkola Je. B. Abdullina: Kollektivnaja monografija / Je. B. Abdullin, P. V. Anisimov, E. I. Bannikova [i dr.]. – Moskva: Moskovskij pedagogicheskij gosudarstvennyj universitet, 2010. – 272 p. – ISBN 978-5-94678-053-7. – EDN TGCWCX.
11. Novichkov, V. B. Muzykal'naja kul'tura kak strategicheskij rezerv razvitija chelovechestva / V. B. Novichkov, D. A. Potapov // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2022. – № 1. – Pp. 20-30. – EDN DUBJJG.
12. Razvitie tvorcheskogo potenciala budushhego pedagoga-muzykanta v sociokul'turnoj srede vuza: / V. V. Afanas'ev, O. V. Gribkova, I. V. Kudrinskaja [i dr.]. – M., 2022. – 196 p. – ISBN 978-5-907556-17-1. – EDN JZFBZW.
13. Ukolova, L. I. Vospitanie duhovnoj kul'tury rastushhego cheloveka cherez sintez iskusstv v prostranstve pedagogicheski organizovannoj muzykal'noj sredy / L. I. Ukolova // Iskusstvovedenie. – 2022. – № 3. – Pp. 17-25. – EDN LLBYZB.
14. Ukolova, L. I. Pedagogicheskoe vozdejstvie muzykal'noj sredy kak faktor tvorchestva, duhovnogo sovershenstvovanija, nravstvennyh poiskov, sozdannyh predstaviteljami russkoj kul'tury / L. I. Ukolova // Pedagogicheskij nauchnyj zhurnal. – 2022. – № 3. – Pp. 20-28. – EDN RCFGGK.
15. Shumilova, E. N. Prosvetitel'skim komponent professional'noj podgotovki muzykanta-pedagoga v vuze: Uchebnoe posobie / E. N. Shumilova, M. D. Kornouhov. – Sankt-Peterburg: Centr nauchno-proizvodstvennyh tehnologij "Asterion", 2022. – 64 p. – ISBN 978-5-00188-229-9. – EDN EWGAXU.
16. Shherbakova, A. I. K probleme ocenki kachestva vysshego professional'nogo muzykal'nogo obrazovanija / A. I. Shherbakova // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2022. – № 4. – Pp. 7-18. – EDN IRPRMB.

Чжао Ваньчжэнь
аспирант
ГБОУ ВО «Московский государственный институт музыки им. Шнитке»
Научный руководитель - доктор педагогических наук, доктор культурологии, профессор
ГБОУ ВО «Московский государственный институт музыки им. А.Г. Шнитке»
А. И. Щербакова

Zhao Wanzhen
Postgraduate
Moscow State Institute of Music named after Schnittke
Academic Supervisor - Doctor of Pedagogical Sciences, Doctor of Cultural Studies
Moscow State Institute of Music named after Schnittke
A. I. Shcherbakova

ПОДХОДЫ К РАЗВИТИЮ МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ СТУДЕНТОВ-ПИАНИСТОВ В ПРОЦЕССЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ МУЗЫКИ XX ВЕКА

Аннотация. Цель статьи – представить наиболее эффективный подход к развитию музыкального мышления студентов-пианистов в процессе интерпретации музыки XX века. Изучение отечественными исследователями феномена музыкального мышления указывает на тесную связь процессов интонирования с раскрытием замысла композитора и индивидуальным авторским прочтением. В статье анализируется практика зарубежных педагогов, которые предлагают специальные практические упражнения и использование метода импровизации, которые направлены на освоение широкого спектра музыкальных явлений музыки XX века. В отечественной педагогике популярен стилевой подход, обращение к формированию у студентов-пианистов художественно-образного мышления. Автор статьи выделяет контекстно-структурный, метроритмический, исполнительский, личностный компоненты музыкального мышления. Установлено, что комплексный подход, опирающийся на указанные компоненты музыкального мышления, позволит студентам-пианистам вуза выстроить высокохудожественную интерпретацию произведений композиторов XX века.

Ключевые слова: музыкальное мышление, пианист, музыка XX века, авторский подход, компоненты.

APPROACHES TO THE DEVELOPMENT OF MUSICAL THINKING OF PIANO STUDENTS IN THE PROCESS OF INTERPRETING 20TH CENTURY MUSIC

Abstract. The purpose of the article is to present the most effective approach to the development of musical thinking of piano students in the process of interpreting 20th century music. The study of the phenomenon of musical thinking by domestic researchers indicates a close connection between the processes of intonation with the disclosure of the composer's idea and the individual author's interpretation. The article analyzes the practice of foreign teachers who offer special practical exercises and the use of the improvisation method, which are aimed at mastering a wide range of musical phenomena of 20th century music. In domestic pedagogy, a stylistic approach is popular, an appeal to the formation of artistic and figurative thinking in piano students. The author of the article highlights the contextual-structural, metro-rhythmic, performing, personal components of musical thinking. It has been established that an integrated approach based on the specified components of musical thinking will allow university piano students to build a highly artistic interpretation of works by 20th century composers.

Keywords: musical thinking, pianist, 20th century music, author's approach, components.

Произведения композиторов XX века созданы на основе сочетания традиций и новаций, вектор соотношения между которыми может претерпевать самые разные формы. В плане традиций музыка XX века обнаруживает опору на все предшествующие музыкальные стили и направления, что наиболее ярко обнаруживается в таких явлениях как необарокко, неоклассицизм, неоромантизм. В области новых влияний сильное воздействие на музыкальную ткань и образную составляющую произведений для фортепиано оказали атональность, додекафония и сериализм, аллеаторика, расширение ладовозвукорядного своеобразия за счет национальных влияний и искусственных звукорядов, увеличение значимости ритма. Особенности звукоорганизации музыки выражаются в тенденции к превалированию индивидуальности, отказу от ранее существовавших универсальных принципов. Как отмечает И.А. Немировская, «благодаря обширным возможностям звукоизвлечения, фортепиано стало объектом музыкальных экспериментов, а фортепианная музыка предоставляла широкие возможности для воплощения самых смелых и разнообразных идей» [1, с.203–204.].

Изучение студентами вузов музыки XX века в классе фортепиано предполагает освоение различных современных композиторских техник и приемов, всей гаммы музыкальных направлений, уникальных композиторских стилей. Постижение пианистами огромного массива разноплановой музыки невозможно без активной работы музыкального мышления.

В. П. Бобровским были выделены подсистемы музыкального мышления – ладогармоническое, метроритмическое и фактурно-тембровое, на основе которых исследователь характеризует данный феномен с позиции логических связей между интонационными сопряжениями, которые возникают в процессе творчества и отражаются в звуковой материальной среде [2, с. 7-8]. Данный подход указывает на необходимость тщательного анализа всех компонентов музыкального языка произведения при создании его интерпретации.

Исследования В.Н. Петрушина, Д.К. Кирнарской, Г.М. Цыпина, А.В. Ражникова привели к следующему пониманию музыкального мышления – это «реализуемый в интонировании процесс моделирования системы отношений субъекта к реальной действительности» [3, с. 51]. Представленная Г.Б. Елистратовой формулировка музыкального мышления указывает на наличие двух компонентов, исходящих от терминов «мышление» и «художественное мышление» на основе философской мысли. Как указывает автор, музыкальное мышление – «особый вид художественного отражения действительности, состоящий в целенаправленном, опосредованном и обобщенном познании и преобразовании субъектом этой действительности, творческом созидании, передаче и восприятии специфических музыкально-звуковых образов» [4, с. 4]. Таким образом, тесная связь с процессом интонирования, с индивидуальным авторским прочтением и раскрытием авторского замысла – все это характеризует рассматриваемый феномен музыкального мышления.

Создание интерпретации музыкального произведения является непростой задачей, а сложность, многокомпонентность музыкального текста произведений композиторов XX столетия предъявляет к пианисту при работе над интерпретацией особые требования. Необходимо проведение целенаправленной работы при подготовке к исполнению музыки указанного периода, которая выстраивается на основе развития музыкального мышления.

Интересно обратиться к опыту изучения музыки XX века пианистами в зарубежных вузах. В североамериканском пособии под редакцией Ли Ванхандель «The Routledge Companion to Music Theory Pedagogy» [5, p. 223–261] описываются основные моменты профессиональной подготовки музыкантов, в том числе пианистов, при

изучении музыки XX века. В программных требованиях американских вузов произведения композиторов XX столетия составляют один из главных разделов, однако отмечается смещение акцента на произведения первой половины века. По мысли исследователей, задачей преподавателей является внедрение материала, содержащего обширный «композиторский ландшафт» [5, p. 231.]. По программам бакалавриата и аспирантуры для овладения пианистами музыки XX века созданы специальные практические упражнения, которые помогают освоить широкий спектр музыкальный явлений интересуемого исторического периода – диатонические звукоряды, додекафонию, сериальную музыку, специфические композиторские приемы и другое. Такой подход свидетельствует об обращении к музыкальному мышлению пианистов, как к механизму, позволяющему постигнуть специфику музыки XX века, что станет «ключом» к созданию высокохудожественных интерпретаций.

Вице-президент Общества теории музыки в Нью-Йорке П. Зильберман отмечает, что музыка XX века является очень сложным материалом для восприятия и усвоения [6, с. 1]. Для решения данной проблемы исследователь предлагает подход по развитию слуховых навыков у студентов вузов класса фортепиано, связанный с применением импровизации. По мысли П. Зильбермана, включение в учебную программу тональной, посттональной и джазовой импровизации позволяет пианистам лучше осмыслить особенности музыкальной ткани произведений композиторов XX века. К. Ковингтон также подчеркивает, что практическое освоение импровизации непосредственно относится к профессиональной деятельности музыкантов [7]. П. Зильберман, опираясь на материалы учебников по музыке XX столетия, составил упражнения по импровизации на основе интервалов, гамм, серий и других элементов [6, с. 2–4]. А в целом, все импровизации, создаваемые пианистами в классе, исследователь делит на два вида: импровизации без ритма и принципиально ритмические импровизации. Необходимость введения импровизаций второго типа приобретает особое значение для освоения студентами музыки XX столетия в русле особой значимости ритма, о чем уже была высказана мысль выше.

Из отечественных исследователей к проблеме развития музыкального мышления пианистов в русле интерпретации музыкальных произведений обращается И.А. Хотенцева. Автор говорит непосредственно о художественно-образном мышлении и предлагает рассматривать процесс его формирования как основополагающий в интерпретации музыки [8, с. 7–8]. И.А. Хотенцева выделяет ряд компонентов мышления – эмоционально-волевой, личностный, интеллектуально-мыслительный, а также обращается к его функциям. В их числе анализ художественного образа музыкального произведения с позиции понимания логики организации элементов музыкальной ткани, владение пианистом нотным материалом, умение выделять в нем различное и общее, а также устанавливать взаимосвязи между отдельными компонентами.

И.А. Хотенцева поняет: «Художественно-образное мышление характеризуется опорой на сущностные эстетические явления и понятия, общие для разных видов искусства (художественная идея, художественный замысел, художественный образ и т.д.)» [8, с. 9]. Рассматривая взаимосвязь мышления с самореализацией студентов, автор приводит уровни развития мышления пианиста. И.А. Хотенцева предлагает методический комплекс, направленный на формирование художественно-образного мышления пианистов. В нем можно обозначить несколько значимых компонентов:

– структура методического комплекса выстроена с позиции, которая направлена на осмысление студентами-пианистами художественного образа музыкальных произведений;

– курс лекций включает трактовку музыкальных произведений с разных позиций, в том числе с точки зрения стилевого аспекта, следовательно, затрагивается аспект анализа музыки XX века;

– работа над произведением ведется по алгоритму, связанным с постижением «художественного образа интонаций, фраз, предложений, более крупных построений и всего произведения в целом» [8, с. 10];

– активация мышления пианистов происходит с помощью использования специальных методов и приемов, включения знаний из других видов искусств, приветствуется также применение интуиции и жизненного опыта студентов.

Отдельно следует подчеркнуть стилевую направленность при рассмотрении феномена музыкального мышления различными авторами. А. А. Николаева указывает на необходимость выделения внутреннего образа стиля или его «ментальной проекции», которая являет итог взаимодействия когнитивного, аффективного и перцептивного компонентов, отражающихся в психике студента-пианиста, и направлена на обозначение «конкретного физического действия» [9, с. 10]. На основе ментальной проекции стиля выстраивается интерпретация музыкального произведения. При этом понятие «стиль» оказывается включено в исторический контекст, в определенную социальную обстановку, которая главенствовала во времена создания музыкального произведения. Исполнение музыки XX века требует от пианиста наличия знаний в области музыкальной культуры, исторических и общественно-значимых событий рассматриваемого исторического периода, которые во многом сформировали уникальный пласт музыкального искусства. Интерпретация, являясь взаимосвязанной с музыкальным мышлением, строится на осмысленной работе студента-пианиста над исполняемым произведением. И сам процесс работы над интерпретацией произведения должен пониматься как целостный, состоящий из взаимосвязанных этапов.

Опираясь на приведенные выше исследования, можно заключить, что эффективность развития музыкального мышления у студентов-пианистов определяется разнонаправленной работой, которая должна включать развитие обучающихся срезу по нескольким направлениям. Представим собственную модель подхода к формированию музыкального мышления в процессе интерпретации музыки XX века при работе со студентами-пианистами вуза. Выделим четыре компонента, которые формируют музыкальное мышление пианиста.

Первым компонентом является *контекстно-структурный*. Он включает наличие у пианистов базовых знаний о музыкальных направлениях и стилях, историческом развитии фортепианной музыки в разных странах, о национальных исполнительских фортепианных школах. Также данный компонент предполагает, что студент-пианист разбирается в особенностях музыкального языка (мелодика, ритмика, фактура, ладо-гармоническая основа) и композиторских техниках, применяемых в музыке XX века, и умеет анализировать музыкальное произведение с этих позиций. Отдельную область контекстно-структурного компонента представляют знания средств исполнительской выразительности, принципов работы над музыкальными произведениями. Все перечисленное представляет собой информационное содержание произведения, которое обрабатывается с помощью музыкального мышления.

Второй компонент музыкального мышления – *исполнительский*. К нему относится овладение студентами-пианистами различными исполнительскими навыками и умениями. В их числе владение техническими и художественными средствами: звуковедение и штрихи, исполнительское туше, педализация, агогика. Для исполнения произведений композиторов XX века особенно важна чуткость пианиста ко всем нюансам нотного текста и авторским ремаркам, умение «расшифровать» авторский замысел. Также

исполнительский компонент подразумевает воплощение художественного образа произведения, его концепции, выстраивания драматургии.

В исполнительском компоненте могут быть выделены тактильный и понятийный критерии. Первый связан с развитие мышечно-двигательной культуры и движений, обусловленных игровыми навыками. От второго зависит формирование художественного образа музыкального произведения. Следует помнить, что техника пианиста приобретает художественную ценность только при условии ее соотношения с музыкальными образами произведения. И понимание художественного смысла музыкального произведения указывает на уровень развития музыкального мышления студента-пианиста.

Третий компонент музыкального мышления – *личностный*. Он проявляется в степени развитости у студентов-пианистов таких личностных качеств как самоконтроль, рефлексия, саморегуляция. Необходимость развития данных качеств личности обусловлено большой долей самостоятельной практической работы студентов-пианистов и публичных выступлений. Целенаправленная деятельность пианиста, встроенная в соответствии с достижением определенных целей и задач, возможна только при участии самоконтроля. При этом самоконтроль тесно связан с темпераментов человека, уровнем его тревожности, стрессоустойчивости. Музыкальная деятельность, как и любая другая, протекает с учетом определенных психических процессов. Достижение поставленных задач дает студенту-пианисту возможность перехода на новый уровень, связанный с более сложными и высокими задачами. Такой путь развивает музыкальные способности студента, его мышление и волевые качества, способствует созданию мотивирующих факторов.

У исполнителя должны быть развиты воля и внимание. Воля позволяет регулировать поведение и деятельностные процессы человека. В основе волевых усилий лежат процессы возбуждения и торможения, которые происходят в нервной системе человека. Благодаря волевым усилиям студент-пианист может преодолевать возникающие препятствия и затруднения, при этом их характер не имеет значения. Например, нежелание проучивать сложную полифоническую музыку по голосам можно отнести к внутренним препятствиям студента-пианиста, а отсутствие свободной аудитории для самостоятельных занятий может рассматриваться как внешнее препятствие. Указанные и другие личностные качества показывают у пианиста уровень гибкости и беглости музыкального мышления, его активности, лабиальности или регидности. При выстраивании интерпретации пианист должен уметь опираться на собственный опыт, проявлять индивидуальное видение музыкального произведения.

Четвертым компонентом музыкального мышления является *метроритмический*. В структуре музыкальных способностей ритм, наряду с музыкальным слухом, памятью, эмоциональным компонентом, занимает важное место. Ритм не только является каркасом музыкального произведения, отвечающим за его жанровую специфику и формообразование, но и имеет определенное значение в образной палитре сочинения, в передаче эмоциональных оттенков музыки. При этом ритмические неточности у студента-музыканта оказываются связаны с особенностями психофизического состояния организма.

Как уже было подчеркнуто, метроритм выходит в музыке XX века в отдельную категорию, которая требуют от пианиста пристального внимания. Одним из главных средств музыкальной выразительности метроритм становится в творчестве таких композиторов как Б. Барток, Д. Лигети, О. Мессиан, П. Булез, Я. Ксенакис, в произведениях которых можно наблюдать сложные полиритмические сочетания, остинатные комплексы, выведение на первый план ударного начала инструмента и другое. Развитие метроритмического компонента музыкального мышления связано с

формированием у студентов-пианистов, с одной стороны, ощущения внутридолевой пульсации, а с другой стороны, общего ритмического плана сочинения, который нередко направляет его драматургию. В целом, метроритмический компонент способствует формированию культуры и дисциплины пианиста.

Работа студента-пианиста над выделенными контекстно-структурным, исполнительским, личностным и метроритмическим компонентами музыкального мышления позволит охватить произведения композиторов XX века с разных сторон и выстроить на этой основе высокохудожественную интерпретацию.

Таким образом, в настоящее время можно отметить интерес к проблеме интерпретации пианистами произведений композиторов XX века, которая решается через активацию музыкального мышления. Зарубежные исследователи предлагают студентам-пианистам вузов специальные практические упражнения и использование метода импровизации, которые направлены на освоение широкого спектра музыкальных явлений интересуемого исторического периода. Среди отечественных исследований стоит выделить стилевой подход, обращение к формированию у студентов-пианистов художественно-образного мышления, характеризующегося опорой на сущностные эстетические явления и понятия, общие для разных видов искусств. Автором статьи предлагается комплексный подход к формированию музыкального мышления студентов-пианистов вуза в процессе работы над интерпретацией музыки XX века. Данный подход включает контекстно-структурный, метроритмический, исполнительский, личностный компоненты музыкального мышления, развитие которых позволит пианистам выстроить высокохудожественную интерпретацию произведений композиторов XX века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Немировская, И.А. Новые функции мелодии и ритма в музыкальном языке XX века (на примере фортепианных концертов Белы Бартока) // Молодой ученый. – 2018. – № 39 (225). – С. 203–205.
2. Ганжа, А.Г. Экстенсивное и интенсивное в музыкальном мышлении XX века : автореф. дис. … канд. фил. наук. – М., 2006. – 24 с.
3. Ушакова, Л.Г. Музыкальное мышление: становление представлений, взглядов, теорий // Психология. Историко-критические обзоры и современные исследования. – 2012. – № 5–6. – 48 с.
4. Елистратова, Г.Б. Музыкальное мышление как форма креативной деятельности : автореф. дис. … канд. фил. наук. – Саранск, 2003. – 18 с.
5. The Routledge Companion to Music Theory Pedagogy / editied by Leigh Van Handel. – New York : Routledge, 2020. – 514 p.
6. Silberman, P. Post-Tonal Improvisation in the Aural Skills Classroom // Society for Music Theory. – 2003. – Vol. 9. – № 2. – Pp. 1–11.
7. Covington, K. Improvisation in the Aural Curriculum: An Imperative // College Music Symposium. – 1997. – Vol.37. – Pp. 49–64.
8. Хотенцева, И. А. Формирование художественно-образного мышления как основа интерпретации музыкального произведения у студентов в классе фортепиано: автореф. дисс. … канд. пед. наук. – М., 2009. – 25 с.
9. Николаева, А.А. Категория художественного стиля в теории и практике преподавания музыки : автореф. дис. … доктора пед. наук. – М., 2004. – 52 с.

REFERENCES

1. Nemirovskaja, I.A. Novye funkcii melodii i ritma v muzykal'nom jazyke XX veka (na primere fortepiannyh koncertov Bely Bartoka) // Molodoj uchenyj. – 2018. – № 39 (225). – Pp. 203–205.
2. Ganzha, A.G. Jekstensivnoe i intensivnoe v muzykal'nom myshlenii HH veka : avtoref. dis. … kand. fil. nauk. – M., 2006. – 24 p.
3. Ushakova, L.G. Muzykal'noe myshlenie: stanovlenie predstavlenij, vzgljadov, teorij // Psihologija. Istoriko-kriticheskie obzory i sovremennye issledovanija. – 2012. – № 5–6. – 48 p.
4. Elistratova, G.B. Muzykal'noe myshlenie kak forma kreativnoj dejatel'nosti : avtoref. dis. … kand. fil. nauk. – Saransk, 2003. – 18 p.
5. The Routledge Companion to Music Theory Pedagogy / editied by Leigh Van Handel. – New York : Routledge, 2020. – 514 p.
6. Silberman, P. Post-Tonal Improvisation in the Aural Skills Classroom // Society for Music Theory. – 2003. – Vol. 9. – № 2. – Pp. 1–11.
7. Covington, K. Improvisation in the Aural Curriculum: An Imperative // College Music Symposium. – 1997. – Vol.37. – Pp. 49–64.
8. Hotenceva, I. A. Formirovanie hudozhestvenno-obraznogo myshlenija kak osnova interpretacii muzykal'nogo proizvedenija u studentov v klasse fortepiano: avtoref. diss. … kand. ped. nauk. – M., 2009. – 25 p.
9. Nikolaeva, A.A. Kategorija hudozhestvennogo stilja v teorii i praktike prepodavanija muzyki : avtoref. dis. … doktora ped. nauk. – M., 2004. – 52 p.

Ли Ицюнь
аспирант
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: itsyun@inbox.ru

Li Yiqun
Postgraduate
Herzen State Pedagogical University

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ШКОЛЫ В СИСТЕМЕ СОВРЕМЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИИ И КИТАЯ

Аннотация. В настоящее время Россия и Китай в значительной степени трансформировали систему детских музыкальных школ. За последние три года эти учреждения заняли одну из ключевых ролей в структуре образования данных стран. В статье анализируется современная российская и китайская нормативно-правовая основа функционирования детских музыкальных школ и особенности их нахождения в общей системе образования. В обеих странах наблюдаются как кардинальные изменения, так и «болевые» точки, нуждающиеся в дальнейшей реорганизации. Рассматривается общее и особенное в системе детских музыкальных школ государств. Кроме этого, в статье указывается важный факт того, что в условиях нарастающего плюрализма культур, руководство России и Китая, понимая, что данное звено детского образования является одним из важных инструментов в вопросе формирования национального самосознания у детей, их культурной самоидентификации, взяло контроль над сферой дополнительного музыкального обучения.

Ключевые слова: детские школы искусств, музыка, структура учреждений, Россия, Китай.

MUSIC SCHOOLS IN THE SYSTEM OF MODERN EDUCATION IN RUSSIA AND CHINA

Annotation. Currently, Russia and China have largely transformed the system of children's music schools. Over the past three years, these institutions have taken one of the key roles in the education structure of these countries. The article analyzes the modern Russian and Chinese regulatory framework for the functioning of children's music schools. Both countries are experiencing both drastic changes and "pain points" that need further reorganization. The general and special features in the system of children's music schools of the states are considered. In addition, the article points out the important fact that in the conditions of increasing pluralism of cultures, the leadership of Russia and China, realizing that this link of children's education is one of the important tools in the formation of national consciousness among children, their cultural identity, took control of the sphere of additional musical education.

Keywords: children's art schools, music, structure of institutions, Russia, China.

Начиная с первой половины XIX века музыкальные школы в России переживали различные этапы своего развития. На сегодняшний день на территории Российской Федерации действует более 5 тысяч детских школ искусств (далее – ДШИ), обеспечивающих музыкальное обучение юных россиян. Общее количество воспитанников составляет примерно 2,5 млн. человек.

Новый статус ДШИ в российской системе образования был определен в 2021 году президентом страны В.В. Путиным. Им был подписан Федеральный закон № 51[1]. Данные поправки предполагают создание особых условий для осуществления деятельности ДШИ, они же обеспечили передачу детских учреждений искусства в ведение региональных государственных органов, ведь ранее школы находились в системе муниципалитета.

Закон разрешает регионам самостоятельно устанавливать научно-методические и организационно-правовые основы обеспечения внутреннего и внешнего устройства школ искусств, формировать кадровую политику, разрабатывать инструкции и директивы для руководства школ. По мнению министра культуры О. Любимовой, инициирующей процесс данной реорганизации в сфере общего государственного подхода к ДШИ, законодательные изменения способствуют устранению локальных проблем и детерминируют позитивные изменения в образовательном процессе [2]. Таким образом можно утверждать, что с 2021 года ДШИ в России интегрированы в общую государственную образовательную структуру, в звено дополнительного профессионального образования, руководство которой осуществляет Министерство культуры России.

Следует также уточнить, что видоизменение организационной структуры ДШИ, наравне с законодательными изменениями, обуславливается действием нацпроекта «Культура». Так, с 2020 года по сегодняшний день, количество обучающихся в стране возросло на 900 тыс. человек, и составило 2,5 млн. учеников.

Касательно материально-технических изменений можно констатировать, что в 2023 году 142 здания ДШИ приведены в соответствующий СанПиНу вид, а в общей совокупности за 5 лет отремонтировано 769 школ. За этот срок так же закуплено и передано в использование инструментальное оборудование в более чем 1830 учреждений.

Процесс улучшения материальных ресурсов продолжается во всех субъектах России. Например, в 2023 году произошла модернизация музыкальной оснащенности в 67 школах искусств в ДНР и ЛНР, а также Запорожской и Херсонской областях.

Анализ ситуации по набору в классы музыкальных инструментов ДШИ, складывающейся в последние годы, показывает улучшение в таких сферах как духовые и струнные смычковые инструменты. Также заслуживает внимания идеологическая составляющая современного детского музыкального образования. Период 2021-2024 годов показывает, что все политические институты страны продвигают идею повышения уровня патриотизма среди младшего поколения. Для этого, принимаются соответствующие нормативные правовые акты и иные документы, нацеленные на поднятие духа любви к Отечеству. Это влияет на содержание учебных программ и репертуара в ДШИ. Видимый в обозримом будущем музыкально-воспитательный результат предполагает прививание желания стать частью музыкального сообщества страны среди подрастающего поколения.

Современное состояние развития школ искусств в России в отдельных аспектах аналогично трансформациям, происходящим в детском музыкальном образовании Китая. Начиная с конца 2023 года, руководство государственного аппарата КНР провело реформы в области дополнительного образования, итогом которых стало введение существенных ограничительных мер в сферу частного музыкального обучения и государственного контроля в эту область образования [3, с. 123-124]. В подготовке изменений участвовали представители различных правительственных департаментов Китая.

Центральным ограничением является зафиксированная максимальная плата для курсов дополнительного образования, которые могут иметь продолжительность не более

3-х месяцев. Также произошла дифференциация стоимости в зависимости от организационно-правовой формы учреждений. Например, стоимость курса в коммерческой организации не может превышать 5 тыс. юаней, что в переводе на российский курс августа 2024 года составляет 42 615,14 руб.

Вдобавок к этому, на каждого исполнителя услуг в области музыкального образования налагается обязанность по обнародованию отчета об особенностях оказываемых услугах, в том числе: цена занятий или учебного курса, продолжительность занятий на курсе, рабочая программа занятий и т.п. Также государство урегулировало репетиторскую деятельность в части расписания проведения занятий. Не секрет, что дополнительные занятия по музыке в Китае могли продолжаться несколько часов подряд и завершаться глубоко к полуночи. После законодательных изменений занятия должны заканчиваться не позднее 20:30, а уроки в формате онлайн не могут осуществляться после 21:00. Учителя музыки из общеобразовательной школы не имеют права заниматься сторонней платной музыкально-репетиторской деятельностью.

Таким образом, дополнительное образование в Китае находится в сфере особого государственного контроля, так как правительство понимает, что оно прививает нравственные ценности и передает культурный опыт детям через сферу музыкального искусства. Идеологическая и национальная составляющая репертуара детского музыкального образования последние три года особенно, как и в России должная отвечать требованиям развития патриотизма среди детей и осознания ими своей принадлежности к китайской культурной общности.

Государственные детские музыкальные школы в Китае, направленные на массового потребителя, имеют большое значение для всестороннего музыкального просвещения юных граждан. Кроме них в стране очень распространены музыкальные кружки, которые также духовно обогащают учащихся, развивая эстетический и музыкальный вкус. Родители активно приобщают подрастающее поколение к национальным традициям, что способствует повышению спроса на музыку как вид искусства.

Повышение интереса к музыкальному образованию среди населения сопровождается установлением нормативных требований к организациям, предоставляющим соответствующие услуги. В 2022 году, как и в России, установлены единые национальные стандарты образования, требования к вступительным и выпускным экзаменам в области музыки, с целью избегания неравных стартовых и заключительных условий обучения детей и снижения конкуренции между образовательными учреждениями.

С каждым годом число желающих сдать экзамен в области музыки и поступить тем самым на обучение в музыкальную школу непрерывно увеличивается, а значит, образуется потребность в квалифицированных кадрах – музыкальных преподавателях. Безусловно, нужда в специалистах плодотворно влияет на уровень занятости и создает позитивный экономический эффект во всей музыкальной сфере. Вместе с тем, музыкальная профессиональная среда в Китае неоднородна и потому, обладает различными особенностями, определяемыми в зависимости от территориальных и социально-экономических факторов региона, в котором находится музыкальная школа.

В целом, система дополнительного музыкального образования дифференцируется на формальное (профессиональное) и неформальное. Предполагается, что выпускники музыкальных школ далее претендуют на обучение в самых престижных государственных вузах, таких как Шанхайская консерватория и Нанкинский университет искусств. Для учеников, обучающихся по программам формального образования формируется

специализированная школьная программа, основной упор в которой приходится на сугубо музыкальные дисциплины [4, с.171].

В свою очередь, ученики, получающие дополнительное музыкальное образование в неформальном виде (кружки, курсы, дома творчества и др.), изучают музыкальные предметы не глубоко, и потому, упор на изучение музыки у детей делается сугубо в рамках основной школьной программы.

Парадоксальным образом можно наблюдать тенденцию появления юных талантливых музыкантов именно в среде неформальной системы образования, откуда далее они привносят в академическую среду свежие и нетривиальные музыкальные идеи.

На данный момент на территории Китая действуют 6 самых популярных консерваторий: Китайская консерватория, Шанхайская, Уханьская, Центральная, Шэньянская, Сычуаньская. Именно при этих консерваториях впервые были учреждены детские школы искусств, специализирующиеся на музыке. Их открытие, датируется 50 годами XX века. Вместе с тем, помимо традиционных детских музыкальных учреждений, в последние десятилетия появляются филиалы в полифункциональных учебных заведениях, такие как Гуанчжоуская академия изящных искусств, Сямэнский университет и Академия изящных искусств Университета Цинхуа. Детские отделения, созданные при указанных учреждениях, осуществляют обучение учеников на безвозмездной основе.

Данные учебные заведения развивают артистизм своих учащихся, выступают цитаделью музыкальных деятелей, аккумулируют музыкальных экспертов со всей страны, используют авторские национальные методические разработки для обучения и набирают детей с разных уголков Китая. Такие школы используют рейтинговый подход к отбору учеников. Обучение происходит с раннего возраста. В Китае в таких учреждениях часто используют педагогический метод погружения учеников в профессиональную музыкальную среду. Дети сразу видят уровень мастерства, которым им надо обладать.

Детские учреждения, организованные при консерваториях, являются средним звеном образования, обучение в которых длится 6 лет. Отдельного внимания заслуживает устройство Центральной консерватории, основанной в 1950 году и выступающей в роли самой заметной музыкальной школы Китая. Она имеет отделения в различных городах страны. Являясь учреждением высшего образования, консерватория имеет среднюю школу по всем музыкальным направлениям и несколько начальных школ с различным временем пребывания в ней детей (вплоть до интерната).

Таким образом, построение китайской музыкальной образовательной структуры на всех уровнях совпадает с российским подходом. Например, в обеих странах в обычных неспециализированных школах предусматриваются обязательные уроки музыки. Практически во всех провинциях Китая продолжительность начального образования составляет 6 лет, среднего полное и неполного общеобразовательного звена – по 3 года соответственно. Количество уроков на начальном и неполном среднем уровне ограничивается одним часом в неделю. Содержательная составляющая таких уроков подразделяется на несколько блоков: духовно-нравственное обучение и развитие практических музыкальных навыков (пение, освоение музыкальных инструментов и т.п.).

В свою очередь, на уровне полного среднего образования уроки музыки именуются «Благотворность искусства» (впервые они были введены в 1995 году). Кроме стандартного урока музыки, направленного на приобщение всех школьников к основам этого вида искусства, в ряде китайских школ существуют профильные классы, ориентированные на глубокое погружение в теоретические и практические аспекты музыкального исполнительства. Подразумевается, что такие специализированные классы способствуют детальной подготовке для поступления в музыкальные учреждения и детские школы искусств. Но уровень и квалификация преподавательского состава по

школьным предметам не может становиться в один ряд с преподавателями профильных школ.

Вместе с тем, в качестве примера удачного совпадения качества преподавания и уровня оснащенности соответствующим оборудованием можно привести музыкальный класс Далянь, созданный при школе Чжунъинь. Он выступает трамплином для дальнейшего поступления в Центральную консерваторию. Особенности обучения в классе Далянь заключается в увеличение количества углубленных предметов по музыке, развивающих музыкальный слух и другие исполнительские навыки. При этом, ученики могут обучаться как совместно, так и индивидуально.

Это говорит о том, что в крупных городах страны музыкальные школы имеют четкий нормативно-правовой регламент и программное соответствие. Но, ввиду того, что внедрение в Китае единообразия в образовательном подходе музыкальных школ только началось, функционирование детского музыкального образования в отдельных провинциях продолжает быть хаотичным и правительству страны следует уделить этому дополнительное внимание. Как было сказано выше наиболее распространенный вид эффективных музыкальных школ – это общеобразовательные школы с музыкальным уклоном, открытые при ВУЗах.

Таким образом, Россия и Китай в настоящее время на уровне самого высокого руководства страны уделяют пристальное внимание развитию детских музыкальных школ. Они занимают ключевое место в системе современного образования. Российская классическая музыкальная школа в сравнении с китайской имеет более существенную историю и серьезный теоретико-методологический научный базис. В рамках нового законодательства и реализации национального проекта «Культура» в России за последние 5 лет кардинально изменилась материально-техническая база ДШИ, значительно возросла популяризация музыкального образования в родительском и детском сообществах, укрепился статус данных учреждений на региональном уровне, что способствует расширению организационно-правовых и учебно-методических возможностей школ.

В Китае также наблюдаются кардинальные изменения. Все они свидетельствуют об усилении контроля за дополнительным детским образованием, так как руководство страны осознает его значимость в вопросе формирования национального мировоззрения и культуры юных граждан. Но несмотря на то, что Китай находится на пике социально-экономического благосостояния, рано говорить о безупречности и безукоризненности китайской музыкальной образовательной структуры. В ней наличествуют системные проблемы, особенно в сфере кадрового и учебно-методического обеспечения, которые требуют пристального внимания государства.

В настоящее время в сфере развития музыкального образования намечены серьезные ракурсы взаимодействия России и Китая, которые позволят значительно усовершенствовать системы обеих стран [5].

ЛИТЕРАТУРА

1. Федеральный закон № 51-ФЗ «О внесении изменений в Федеральный закон «Об образовании в Российской Федерации».
2. Мировые тренды образования в российском контексте [Электронный ресурс] // ioe.hse.ru – URL: https://ioe.hse.ru/edu_global_trends/2024/ (дата обращения: 02.09.2024).
3. Wang L. 2021.Research on the Policy of Music Education in China. International Conference on Arts, Humanity and Economics, Management. Pp. 122–126.
4. Ван Ч. Сопоставительный анализ концепций русского и китайского музыкального образования // Фундаментальные и прикладные научные исследования: актуальные

вопросы, достижения и инновации: сборник статей LX Международной научно-практической конференции, Пенза, 15 октября 2022 года. – Пенза: Наука и Просвещение (ИП Гуляев Г.Ю.), 2022. – С. 170–172.
5. Соглашение между Правительством Российской Федерации и Правительством Китайской Народной Республики о культурном сотрудничестве. – URL: https://docs.cntd.ru/document/1900252 (дата обращения: 05.09.2024).

REFERENCES

1. Federal'nyj zakon № 51-FZ «O vnesenii izmenenij v Federal'nyj zakon «Ob obrazovanii v Rossijskoj Federacii».
2. Mirovye trendy obrazovanija v rossijskom kontekste [Jelektronnyj resurs] // ioe.hse.ru – URL: https://ioe.hse.ru/edu_global_trends/2024/ (data obrashhenija: 02.09.2024).
3. Wang L. 2021.Research on the Policy of Music Education in China. International Conference on Arts, Humanity and Economics, Management. Pp. 122–126.
4. Van Ch. Sopostavitel'nyj analiz koncepcij russkogo i kitajskogo muzykal'nogo obrazovanija // Fundamental'nye i prikladnye nauchnye issledovanija: aktual'nye voprosy, dostizhenija i innovacii: sbornik statej LX Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii, Penza, 15 oktjabrja 2022 goda. – Penza: Nauka i Prosveshhenie (IP Guljaev G.Ju.), 2022. – Pp. 170–172.
5. Soglashenie mezhdu Pravitel'stvom Rossijskoj Federacii i Pravitel'stvom Kitajskoj Narodnoj Respubliki o kul'turnom sotrudnichestve. – URL: https://docs.cntd.ru/document/1900252 (data obrashhenija: 05.09.2024).

Троянова Дарья Геннадьевна
магистрант факультета народной культуры, кафедры хореографии
ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»
e-mail: darya.troyanova.98@mail.ru
Карпенко Ирина Анатольевна
профессор кафедры хореографии
ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»
e-mail: nikita-61@mail.ru

Troyanova Daria G.
Master's student of the Faculty of Folk Culture, Department of Choreography
Krasnodar State Institute of Culture
Karpenko Irina A.
Professor of the Department of Choreography
Krasnodar State Institute of Culture

ПРОБЛЕМЫ РАСКРЫТИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗА В ДЕТСКОМ КОЛЛЕКТИВЕ ЧЕРЕЗ ЖЕСТ, МИМИКУ, ПАНТОМИМУ

Аннотация. В хореографическом искусстве есть определенная система, в которую входит: особые приемы, художественно-выразительный язык, музыкальный материал – все эти детали создают полноценный хореографический образ. Главной чертой является условно обобщенный характер, он раскрывает о внутреннем состояние и духовном мире человека. Задачи руководителя детского творческого коллектива это: привить любовь к искусству, научить грамотно танцевать, дать знания, которые в дальнейшем будут применяться на практике у исполнителя. Основная цель статьи заключается в рассмотрение роли жеста, мимики и пантомимы при создании хореографического образа в детском хореографическом коллективе. Выводы статьи подчеркивают значимость невербальных средств в создании хореографического образа.

Ключевые слова: жест, мимика, пантомима, хореографический образ, актерское мастерство, детский творческий коллектив.

THE PROBLEMS OF REVEALING THE CHOREOGRAPHIC IMAGE IN A CHILDREN'S GROUP THROUGH GESTURE, MIMICRY, PANTOMIME

Annotation. There is a certain system in choreographic art, which includes: special techniques, artistically expressive language, musical material - all these details create a full–fledged choreographic image. The main feature is a conditionally generalized character, it reveals the inner state and spiritual world of a person. The tasks of the head of the children's creative team are: to instill a love for art, to teach dancing competently, to give knowledge that will later be applied in practice by the performer. The main purpose of the article is to consider the role of gesture, facial expressions and pantomime in creating a choreographic image in a children's choreographic group. The conclusions of the article emphasize the importance of non-verbal means in creating a choreographic image.

Keywords: gesture, mimicry, pantomime, choreographic imag, acting, children's creative team.

Танец – это искусство, в нем соединяются отточенные техничные движения, определенный заложенный смысл хореографа. Танец зародился в глубокой древности, изначально он носил ритуальный характер. У каждого народа была своя традиция, в связи

с этим зародился и свой танец. Все началось с обрядовых танцев, они появились в древнем периоде истории человечества. Во время исполнения проводились ритуалы, в которых люди обращались к своим богам, или просили у них помощи в делах. В эти обряды входили не только танцы, но и песни, заклинания, театрализованные представления.

В период язычества на Руси возникла большая часть народных праздников. Приведем в пример – праздник Ивано Купало. Купало, бог плодородия, во время празднования люди разжигали костер бросая в него принесенную с собой траву, эта трава являлась подношением к Богу, так же праздник не обходился без песен и плясок. Проводили празднество 24 июня, в день летнего солнцестояния [4, с. 81].

Танец эволюционировал, вместе с ним и исполнительская техника вышла на новый уровень. Техничному исполнению уделяют особое внимание. В 19 веке техничным исполнителем была прославленная балерина Мария Тальони. Танцы Тальони считаются воплощением романтизма. Ее апломб вызывает восхищение и по сей день [2, с. 22].

Первыми артистами на Руси являются скоморохи в 8 – 9 веках. Ни один праздник не мог обойтись без пляски, а, следовательно, где были пляски, там были и скоморох, они были универсальными исполнителями. Искусство скоморохов не стояло на месте, оно развивалось, и через определенный промежуток времени разделилось на жанры. Появились группы: бахарей и сказителей (сочинителей и рассказчиков), музыкантов, певцов, медвежатников и танцоров.

В период Киевской Руси, русское танцевальное искусство находится на достаточно высоком уровне. Но из-за нашествия татар в XIII веке отечественной культуре пришлось остановиться в развитии на два с половиной столетия.

Сменялись века, развивалось искусство, вместе с ним и танцевальная культура. Рассмотрим влияние Шарль Луи Дидло на Русский балет. В 1816 году в Россию возвратился Шарль Луи Дидло. За время нахождения в Европе Дидло многое переосмыслил, по возвращению в Россию принялся ставить анакреонтический балет «Ацис и Галатея». Творческий порыв и балетмейстерская фантазия Дидло не имела границ. Он создавал драматургическую основу спектакля, являлся режиссером постановок. Пантомимные балеты не были восприняты аристократическими зрителями, но дворянское сословие наоборот, приняли и посещали эти спектакли. Балетмейстер экспериментировал, образы являлись многогранными, задачей было показать не людей, а их чувства и эмоции [1, с. 60].

Художественный образ.

Художественный образ – создается хореографом-постановщиком, для раскрытия, описываемого явление действительности на сценической площадке. Образ создается при помощи: звуков, изображения, язык, пластики так же перечисленное можно варьировать между собой. В хореографическом искусстве есть 4 типа балетмейстеров: сочинитель, постановщик, репетитор и танцмейстер. Балетмейстер-сочинитель – создает балетные постановки, сочиняет хореографический текст. Балетмейстер-постановщик – ставит сочиненное произведение. Балетмейстер-репетитор – возобновляет старые постановки, вводит вновь прибывших танцоров в старые спектакли, и работает со вторым и третьим составом. Танцмейстер – создает отдельный цельный постановочный номер [5, с. 11].

В хореографическом искусстве сформировалась система средств и приемов, художественно-выразительный язык, в нем есть связь с музыкой – посредством этого зарождается хореографический образ. Его уникальность в том, что у него есть условно обобщенный характер, он показывает внутреннее состояние и духовный мир человека. В создании хореографического образа входит: пантомима, телесные движения, актерское мастерство.

Хореографический образ – это в первую очередь характер героя, показанный на сцене, главным ключом является раскрытие его чувств и эмоция при помощи танцевального искусства.

Главным средством выразительности при создании хореографического образа является пластика. При соединении пластических мотивов в лексике и тексте можно обрести единую танцевальную конструкцию.

Задача балетмейстера объяснить исполнителю, в каком характере, и в каком образе тот должен существовать на сцене. Хореограф постановщик обязан быть профессионалом в высшей степени для правильного формирования правдивого образа, то есть, не только знать хореографическое искусство, но и обладать способностью прочувствовать каждую нотку музыкального произведения, чтобы правильно определить настроение, форму, характер, стиль, образ каждого героя. Связать между собой развитие хореографического образа и развитие музыкальной формы, для того, чтобы исполнители были наделены определенными выразительными чертами, а для этого балетмейстер должен знать национальный фольклор. Возьмем за пример классический балет «Лебединое озеро» П.И Чайковского. В балете есть танцоры в образах «лебедей», и мы это понимаем не только исходя из названия балетной постановке, но и по пластики балерин, они исполняют характерные движения на сцене, которые имитируют трепет крыльев. Еще одним ярким примером является насыщенная пантомимой и языком жеста балетная постановка Адольфа Адана «Жизель». После выхода исполнительницы на сцену Батильды, Альберт целует ее кисть, главная героиня, видя эту картину, в потрясении разбивает их руки и пантомимой говорит: «Это мой жених».

Жест.

Для танцоров и актеров жест – это движения всего тела, а не отдельных его частей. Движение, в котором заложено определенное значение в данной ситуации. Жест в искусстве не равен жесту в жизни. В первом случае он несет в себе образ, он отобран. Во втором случае, у него нет образа, он произволен.

Жесты можно разделить на 2 группы:

1.Иллюстративный.

2. Психологический.

Иллюстративный жест не несет смысловой нагрузки. Именно поэтому его и называют иллюстрированным.

Психологический жест не связан с дополнением к слову, он самостоятелен.

Так же, жесты различаются по правилу раскладки изобразительных ключей пантомимы:

1.Бытовой жест

2. Стилистический жест

3. Условно – образный жест.

В жизни применяются бытовые жесты. Но есть исключения, в момент переживания или радости жесты со стороны могут выглядеть образными, они выражают эмоции, такие как – счастье, горе, беду.

Стилистический жест применяется в искусстве, он больше относится к хореографическому и актерскому ремеслу. В нем есть свой канон, своя стилизованная пластика. В основном в стилистическом жесте есть вся система знаковых обозначений пальцами рук. В искусстве используются все три типа жеста. В натуралистической, реалистической и бытовой постановке, руки артиста работают в бытовой пластике.

Пантомима.

Пантомима существовала с древних времен. Ее рождение вышло случайно. Однажды актер Ливий Андронис сорвал голос, вместо него читал молодой раб, а Андронис выразительными жестами показывал все публике. Это произвело хорошее

впечатление на зрителей, после этого случая начали появляться актеры, которые также, без слов, в качестве мимов выступали на сцене, вследствие чего и сформировался условный язык пластики. В пантомиме есть специфические выразительные средства, она относится к художественному образу. Если сравнивать балет и пантомиму, то есть определенные различия. В балете, пантомима сопровождается музыкальной композицией и пластикой. Пантомим же во время действия, работает без музыки [8, с. 5].

Существует элементы пантомимической пластики:

1. Бытовой ключ.
2. Стилистический ключ
3. Свободное движение.

Стилистическое движение – это активное движение, выполняется они любой частью тела, через волну. С помощью волнового движения происходит процесс перехода от простого физического движения к осознанному жесту [3, с. 25].

Мимика.

Мимика – это выразительные движения мышц лица. Артист перед выходом на сцену наносит грим, но одного грима мала, для убеждения зрителя и передачи полноценного образа используют мимику. Мимические движения происходят при помощи сокращения мышц [6, с. 5].

Разделениям в работе с мимикой:

1. Бытовой
2. Стилистический.

Бытовая мимика – работает в бытовом ключе, задачей является запомнить выражение лица человека в определенных жизненных ситуациях, какие эмоции их переполняют, вследствие чего они возникают и потом суметь правильно эти эмоции передать.

Стилистический ключ мимики. Ключевая роль заключается в «неестественности», утрировании, шаржировании естественной маски, исполнитель сам подбирает выражения лица. Можем с уверенностью сказать, что маска, закрепленная на лице у исполнителей – это стилистический образ.

Синкретизм мимики, жеста и пантомимы – является пластическим театром. Пластический театр – это театр, в котором пластика человеческого тела является средством выразительности. Возьмем за пример современную труппу пластического театра Пины Бауш «Танцевальный театр Вупперталь». Во-первых, термин «танцтеатр» стал распространяться с 1970-х годах, труппа Пины Бауш является одной из первых, кто создал и закрепил этот термин. Танцтеатр – это синкретизм хореографического и театрального искусства. Целью Пины Бауш являлось развитие танца через внедрение в спектакли театральные приемы [7, с. 32].

Во-вторых, у Бауш был свой собственный взгляд на танец, она использовала музыку разных жанров. В ее понимании танец – это не техника классического танца, а жест, то, как танцор выражает свою сущность. Главной задачей театра является исследование внутреннего мира личности при помощи тела. Бауш просила, исполнителей танцевать с закрытыми глазами, те в свою очередь исполняли короткий этюд на основе любых воспоминаний из жизни. Этот тренинг помогал танцору чувствовать партнера, овладевать своим телом, и передавать эмоцию и жест, используя свое тело.

Преподавания в детском коллективе.

Руководитель коллектива выполняет творческую, воспитательную и организационную функцию. Жизнедеятельность коллектива должна быть наполнена широкой учебной программой, где репетиции и постановки номеров должны найти свое место. Работая в детском коллективе, руководитель должен уметь найти подход к

каждому ребенку. Для взаимодействия с ребенком, преподаватель должен знать психологию, расположить к себе учащихся. Каждый ребенок индивидуален, со своими особенностями в характере. Занятия хореографией прививает ребенку образное мышление, развивает фантазию и физические данные.

Художественный руководитель так же должен обладать профессионально педагогическими качествами:

1. Владеть художественным вкусом, обучая этому учеников.
2. Знать основы постановочного процесса, а также грамотно работать с учениками на уроках и репетициях.
3. Обладать музыкальной грамотностью, уметь работать с музыкой и концертмейстером.
4. Владеть знаниями по психологии, анатомии, чтобы не навредит учащимся.

Руководитель, который обладает такими знаниями, может грамотно вести жизнедеятельность коллектива, учитывая все физические и психологические особенности участников, быть примером для учеников.

Для того что бы заинтересовать ученика, нужно подобрать правильный музыкальный материал, он должен быть ярким и выразительным, при помощи музыкального сопровождения дети лучше исполняют движения. Во время проучивания танца необходимо соблюдать последовательность, сначала прослушать музыку, затем объяснить характер. Преподаватель показывает движения, после вместе с учащимися танцует, нужно в это время обращать внимания за правильностью исполнения ребенка, поправлять его [4, с. 8]. Педагогу нужно подбирать правильный хореографический материал своему коллективу. Лексика должна соответствовать данным учащимся, нужно начинать с простых элементов, в дальнейшем поэтапно усложняться и совершенствоваться.

Педагогу нужно обладать знаниями режиссуры, чтобы умело поставить интересную, не банальную постановку, а также уметь оформлять концертную программу.

Обращаясь к проблематике данной статьи, стоит выделить то, что во многих детских и юношеских коллективах мало внимания и времени уделяют театральному ремеслу. Наблюдая за выступающими коллективами на сцене, можно проследить, за тем, как работает педагог над актерским составляющим своих учеников. Зачастую младший состав коллектива надевает на себя «неестественную» маску. В задачи преподавателя входят не только научить танцевать, раскрепостить, но и объяснить юному танцору, что радость, это не натянутая «маска», а естественная мимика, так же не нужно гиперболизировать эмоции. Эмоциональная составляющая исполнителя должна быть естественна, не наиграна. Актерскому мастерству обучать необходимо с младшего возраста, ребенок отрыт, эмоционален. Первый прием – импровизация, музыкальный материал должен быть разнообразным. Но перед тем как импровизировать, учащийся должны знать элементарные базовые движения, которые он может комбинировать между собой. Если во время импровизации ученику сложно, то преподаватель может направлять его. Пример ключа импровизации «Художник» – исполнитель представляет, что его тело покрыто краской, а пространство вокруг него – холст. Его задача представить: какая цветом краска, какой консистенции. Танцор должен «рисовать» своим телом используя все пространство, в том числе партер. Этот прием развевает фантазию и помогает импровизировать. Второй прием – передача характера через танец. Педагог должен дать четкую, понятную задачу. Задача заключается в следующем – ученик должен продумать, какой: внешний вид, какие повадки, отличительная черта у персонажа, после этого показать через пластику тела задуманный образ. На данный момент времени ключей развития актерского мастерства существует множества. При помощи вышеперечисленных приемов можно развивать актерское составляющее исполнителя.

Так же можно столкнуться с такой проблемой, как не по годам подобранный хореографический репертуар. Другими словами руководитель коллектива, ставя постановку, должен опираться на возраст исполнителя. Исполнитель, в данном случае ребенок или же подросток должен понимать суть номера, какие эмоции нужно передать на сцене. Для решения проблемы необходимо проводить театральные тренинги, которые способствуют раскрепощению и помогут быть эмоционально наполненным исполнителем. Основываясь на вышесказанном, можно прийти к итогу. Жест, мимика, пантомима неотъемлемая часть хореографического искусства, без этих ключей не получилась бы правильно выстроенной композиции. Руководитель должен уметь грамотно подбирать танцевальный репертуар, доносить своим учащимся эмоциональное составляющее хореографического образа в танце. Во время занятия уделять время на тренинг по актерскому мастерству. При правильном подходе преподавателя ко всем перечисленным выше пунктам будет исполнительский рост у учащихся.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахрушин Ю.А. История русского балета. – Москва : Просвещение. – 2018. – 288 с.
2. Блок Л.Д. Классический танец. История и современность – Москва: Искусство. 1987. – 560 с.
3. Добровольская Г. Танец. Пантомима. Балет. – СПб.: Искусство. – 1975. – 128 с.
4. Дрожжина Е.Ю, Снежкова М.Б. Обучение дошкольников современным танцам. – Москва. Центр педагогического образования 2012 – 64 с.
5. Забылин М.М. Русский народ : его обычаи, предания, обряды. – Москва: Книга-Принтшоп. – 1989. – 616 с.
6. Захаров Р.Сочинения танца. Страницы педагогического опыта. – Москва: Искусство 1989. – 238 с.
7. Ройд Клименхага. Пина Бауш. Обнажение телесного присутствия – Москва: «Гараж». – 2021. –171 с.
8. Славский Р. Искусство пантомимы. – Москва: Искусство 1962. – 134 с.

REFERENCES

1. Bahrushin Ju.A. Istorija russkogo baleta. – Moskva: Prosveshhenie. – 2018. – 288 p.
2. Blok L.D. Klassicheskij tanec. Istorija i sovremennost' – Moskva: Iskusstvo. 1987. – 560 p.
3. Dobrovol'skaja G. Tanec. Pantomima. Balet. – SPb.: Iskusstvo. – 1975. – 128 p.
4. Drozhzhina E.Ju, Snezhkova M.B. Obuchenie doshkol'nikov sovremennym tancam. – Moskva. Centr pedagogicheskogo obrazovanija 2012 – 64 p.
5. Zabylin M.M. Russkij narod : ego obychai, predanija, obrjady. – Moskva: Kniga-Printshop. – 1989. – 616 p.
6. Zaharov R.Sochinenija tanca. Stranicy pedagogicheskogo opyta. – Moskva: Iskusstvo 1989. – 238 p.
7. Rojd Klimenhaga. Pina Baush. Obnazhenie telesnogo prisutstvija – Moskva: «Garazh». – 2021. –171 p.
8. Slavskij R. Iskusstvo pantomimy. – Moskva: Iskusstvo 1962. – 134 p.

Сюн Сяосяо
аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
Институт музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: 404142154@qq.com

Xiong Xiaoxiao
Postgraduate student of the Department of music education
Institute of Music, Theater and Choreography
Herzen State Padagogical University

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ МЕТОДЫ И ПОДХОДЫ К ФОРМИРОВАНИЮ ЭМОЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ В ХОДЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В МЛАДШИХ КЛАССАХ ШКОЛЫ КНР

Аннотация. В данной статье автором предпринята попытка выявления наиболее результативных методов и подходов русской педагогической школы для применения в педагогической практике китайской общеобразовательной школы в младших ее классах. Автор обращает внимание на то, что в системе общеобразовательных школ Китая все еще недостаточно внимания уделено развитию эмоциональной сферы учащихся, что впоследствии приводит к значительно менее успешной их реализации в будущей профессиональной деятельности. В рамках данной статьи автор рассматривает внедрение методики эмоционального воспитания в педагогическую практику китайской общеобразовательной школы посредством применения отдельных образовательных программ русской педагогической практики.

Посредством метода анализа и обобщения автор утверждает положение о том, что музыкальная деятельность является наиболее результативным и эффективным видом творческой активности, применяемым в целях формирования эмоциональной культуры у учащихся в младших классах школы.

Автор приводит некоторые методические рекомендации по формированию эмоциональной культуры в младших классах школы КНР, основанные на методах и подходах русской педагогической школы, а также предлагает собственные планы музыкальных занятий эмоционального воспитания в начальной школе Китая.

Ключевые слова: эмоциональное воспитания, эмоциональная культура, китайская школа, русская школа, педагогические подходы, методика.

PEDAGOGICAL METHODS AND APPROACHES TO THE FORMATION OF EMOTIONAL CULTURE IN THE COURSE OF MUSICAL ACTIVITY IN THE LOWER GRADES OF THE SCHOOL IN CHINA

Abstract. In this article, the author attempts to identify the most effective methods and approaches of the Russian pedagogical school for use in the pedagogical practice of the Chinese general education school, in its lower grades. The author draws attention to the fact that in the system of general education schools in China, insufficient attention is still paid to the development of the emotional sphere of students, which subsequently leads to significantly less successful implementation in their future professional activities. In this article, the author examines the introduction of the methodology of emotional education into the pedagogical

practice of Chinese general education schools through the application of separate educational programs of Russian pedagogical practice.

By means of the method of analysis and generalization, the author asserts the position that musical activity is the most effective and effective type of creative activity used to form an emotional culture among students in the lower grades of school.

The author provides some methodological recommendations on the formation of emotional culture in the lower grades of the school in China, based on the methods and approaches of the Russian pedagogical school, and also offers his own plans for musical classes of emotional education in elementary schools in China.

Keywords: emotional education, emotional culture, Chinese school, Russian school, pedagogical approaches, methodology.

Введение

Музыкальная деятельность как средство формирования эмоциональной культуры учащихся является на сегодняшний день одним из наиболее результативных методов воздействия и обучения. В отличие от китайской педагогической практики, в русской системе образования вопросам эмоционального воспитания учащихся уделяется достаточно серьезное внимание.

Еще советский дирижер, композитор, пианист и педагог Д.Б. Кабалевский говорил о том, что музыка – это один из самых эмоциональных видов искусств. Родоначальник музыкальной психологии советского времени Б.М. Теплов выделял способность к эмоциональному сопереживанию звучащего материала как одну из наиважнейших музыкальных способностей [1]. Отдельное внимание проблеме эмоционального восприятия музыки уделяли в своих трудах выдающиеся музыканты и педагоги русской школы Г.Г. Нейгауз [2], Б.В. Асафьев [3], Е.В. Назайкинский [4] и др. Проблеме развития музыкальных способностей, эмоционального восприятия музыки, в том числе и детьми младшего школьного возраста, а также вопросам их эмоционального воспитания посвящены труды М.Г. Арановского [5], Г.А. Ильиной [6], Г.С.Тарасова [7], О.М. Агаркова [8], М.П. Блинова [9], О.М. Нежинского [10] и др.

В современной педагогической практике русской школы, в том числе и в непрофильных образовательных учреждениях – общеобразовательных школах, большое внимание уделяется эстетико-экспрессивному развитию личности ребенка. В общеобразовательных школах в учебную программу младших школьников в обязательном порядке включены музыкальные занятия, на которых преподавателями применяются в том числе и методики эмоционального воспитания учащихся на уроках музыки. В данной статье автор обращается к некоторым педагогических методикам эмоционального развития учащихся русской педагогической практики и предлагает методические рекомендации по проведению занятий по формированию эмоциональной культуры в младших классах школы КНР.

Типы музыкальной деятельности в процессе формирования эмоциональной культуры в младших классах школы

Формирование эмоциональной культуры учащихся или, иначе говоря, эмоциональное воспитания учащихся происходит посредством двух основных типов музыкальной деятельности: ***музыкально-слушательской*** и ***исполнительской***.

Основными задачами таких занятий являются: расширение эмоционального спектра учащегося; формирование эмоциональной податливости (восприимчивости); обогащение его чувственного мира; приобретение учеником способности верно интерпретировать и управлять своими и чужими (наблюдаемыми и распознаваемыми)

эмоциями; приобретение способности к выстраиванию взаимоотношений, эмпатии, достижению взаимопонимания и т.д.

По мнению Т.В. Гребенщиковой можно выделить три основные функции музыкальной деятельности в отношении эмоционального развития учащихся:

1) «во-первых, затронуть, взволновать внутренний мир человека, вызвать эмоциональный отклик;
2) во-вторых, побудить слушателя вступить в "эмоциональный диалог", ведущий к пониманию и осознанию своих эмоций;
3) в-третьих, предоставить возможность для эмоционального самовыражения, позволяющего овладеть разнообразными экспрессивными средствами» [10, с. 273].

В ходе музыкальных занятий, направленных на формирование эмоциональной культуры учащихся младших классов, вектор внимания преподавателя смещен в сторону эстетического переживания музыки учащимися, нежели к повышению уровня их технического ее воплощения во время непосредственной игры на музыкальном инструменте или пения. Важным, основополагающим моментом является правильно организованная программа занятий, направленная на формирование эмоциональной культуры школьника.

Итак, одним из наиболее эффективных методов эмоционального воспитания является ***слушание музыки***. Предполагается, что при прослушивании музыкальных произведений, ученик обогащает собственную палитру эмоций и чувств, учится определять их и осознавать. Как отмечает А.К. Соломатова: «Музыкально-слушательская деятельность имеет цель развитие культуры восприятия музыки у школьников» [11, с. 21]. Знакомство учащихся с различного жанра и стиля музыкой на занятиях способствует эмоциональному и интеллектуальному развитию школьников. В начале урока музыкально-слушательской деятельности преподаватель рассказывает учащимся о музыке, подготовленной для прослушивания, о композиторе, жанре, художественно-образном ее содержании и т.д. После прослушивания музыки преподаватель вместе с детьми анализирует прослушанный материал и собственные эмоции относительно услышанной музыки.

Таким образом, примерный общий план занятия эмоционального воспитания посредством музыкально-слушательской деятельности выглядит следующим образом:

- Вступительное слово преподавателя.
- Слушание музыки.
- Анализ (обсуждение) прослушанного материала.

Под музыкально-исполнительской деятельностью подразумевается ***игра на музыкальных инструментах или пение***. Учащимся может быть предложено исполнение музыкального произведения (или отрывка) в том или ином настроении, в быстром или медленном темпе и т.д. В данной случае не играет особенной роли техническое совершенство в игре учащихся, главное – это научиться слышать эмоциональное наполнение звучащего текста, осознавать и воссоздавать эмоции в музыке. Преподаватель обсуждает с учениками каким образом было достигнуто то или иное настроение в музыкальном произведении, какими художественными средствами пользуется композитор и исполнитель (сам ученик). Одним из подвидов музыкально-исполнительской деятельности в ходе экспрессивного развития учащихся – это импровизация. Часто учащимся предлагается простой набор музыкальных инструментов (по типу набора, что используется в методике К. Орфа). При помощи различного рода шумовых и ударных музыкальных инструментов дети аккомпанируют звучащей музыке, могут танцевать или подпевать (в зависимости от жанра музыки для слушания). При такой форме работы музыкально-слушательская и музыкально-исполнительская виды художественной

деятельности образуют некоторый синтез в ходе эмоционального воспитания учащихся младших классов, что также является достаточно эффективной формой работы.

Примерный план занятия эмоционального воспитания учащихся посредством музыкально-исполнительской деятельности может быть представлен таким образом:

- Вступительное слово преподавателя.
- Игра на музыкальном инструменте (инструментах).
- Анализ (обсуждение).
- Повторное проигрывание музыки (аккомпанирование или импровизация в зависимости от поставленной преподавателем задачи).

Методические рекомендации по проведению занятий эмоционального воспитания в младших классах школы КНР

Автор предлагает некоторые методические рекомендации для учета преподавателем при планировании занятий по формированию эмоциональной культуры учащихся в начальных классах школы КНР посредством музыкальной деятельности:

1. Важно учитывать, что, как было отмечено нами ранее, программы по формированию эмоциональной культуры учащихся, применяемые русскими преподавателями, ориентированы на «субъект-субъектную» модель взаимоотношений между преподавателем и учеником, в отличие от китайской школы, где взаимоотношения между педагогом и учащимися имеют гораздо большую дистанцию и ориентированы на «субъект-объектную» модель взаимоотношений. Так, преподавателю следует обратить внимание на необходимость применения *индивидуального подхода* при проведении занятий по эмоциональному развитию учащихся. Занятия по развитию эмоциональной культуры школьников предполагают внимательное отношение к проявлениям эмоциональных реакций, к высказываниям и предпочтениям *каждого* школьника.

2. Одним из условий результативного проведения занятий по эмоциональному воспитанию учащихся младших классов посредством музыкальной деятельности является *создание благоприятной атмосферы в классе*. В большинстве случаев, в соответствии с возрастными особенностями, у младших школьников не возникает стеснения при проявлении собственных эмоций, в силу того, что у детей данного возраста еще в недостаточной степени сформированы процессы торможения относительно процессов возбуждения. Младшие школьники не контролируют собственные эмоции, поэтому их реакции, как правило, правдивы и откровенны. Однако, следует понимать, что как у каждого правила есть исключение, так и каждый ребенок абсолютно уникален, имеет свои особенности психоэмоционального развития. Поэтому, важно создать такую атмосферу в классе, когда каждому учащемуся предоставляется возможность свободного эмоционального проявления, беспрепятственного высказывания собственного мнения (даже если оно не соответствует мнению большинства). Ученики должны быть уверены, что их не осудят и выслушают. Из этого собственно вытекает следующая рекомендация по проведению занятий по формированию эмоциональной культуры в младших классах школы КНР.

3. Как неоднократно отмечалось нами в рамках исследования темы эмоционального воспитания учащихся в младших классах школы, чрезвычайно важным аспектом является *достижение взаимной эмпатии* между преподавателем и учениками. Педагогическая эмпатия подразумевает эмоциональное отношение к учащимся, сопереживание, неравнодушие, стремление поддержать и помочь в преодолении возникающих трудностей. Как пишет Ю.В. Саламатина: «устойчивая эмпатия может привести к созданию

позитивной, счастливой, благоприятной атмосфере, где конструктивная критика становится более эффективной в этих условиях» [12, с. 194].

4. Важной методической рекомендацией в контексте проведения занятий эмоционального воспитания посредством музыкально-исполнительской деятельности является фокусировка на художественном содержании музыкального произведения, а не на техническом совершенстве игры учащихся. Преподаватель должен понимать, что исполнение музыки в рамках занятий по эмоциональному воспитанию не предполагает работу над техникой исполнения школьников, учитель должен ставить перед учениками соответствующие целям урока задачи, направленные в первую очередь на развитие эмоциональной сферы. Художественно-исполнительская практика на занятиях по эмоциональному воспитанию школьников направлена на формирование навыков восприятия эмоций, их интерпретации и точного воспроизведения посредством музыки.

Заключение

Таким образом, в рамках данной статьи мы проанализировали два основных типа музыкальной деятельности, применяемые на уроках по формированию музыкальной культуры учащихся младших классов школы – музыкально-слушательская и музыкально-исполнительская. Нами приведены примерные планы уроков, рекомендованные нами при проведении занятий, направленных на развитие эмоциональной сферы учащихся в младших классах школы КНР. Мы также предлагаем некоторые методические рекомендации преподавателям китайской начальной школы для результативного применения методики эмоционального воспитания с успехом применяемой в русской педагогической практике. Мы выражаем надежду на то, что в китайской образовательной среде вопросам необходимости эмоционального развития учащихся будет уделено внимание и методики эмоционального развития школьников, в том числе и с учетом предлагаемых нами методических рекомендаций, будут с успехом применены в начальных классах школы КНР.

ЛИТЕРАТУРА

1. Теплов, Б.М. Психология музыкальных способностей: учебное пособие / Б. М. Теплов. – 2-е изд., стер. – Санкт-Петербург: Планета музыки, 2020. – 488 с.
2. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога. 4-е изд. М.: Музыка, 1982. – 300 с.
3. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1-2. Л., 1963. – 378 с.
4. Назайкинский Е.В. Музыкальное восприятие как проблема музыкознания // Восприятие музыки Сборник статей / Ред.-сост. В.Н Максимов. М., 1980. – С. 91–111.
5. Арановский М.Г. О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений // Проблемы музыкального мышления. – М.: Музыка, 1974. – С. 252-271.
6. Ильина Г.А. О формировании музыкальных представлений у дошкольников // Вопросы психологии, 1959. № 5. С. 134-144.
7. Тарасов Г.С. *Психология музыкального* восприятия школьников // Вопр. Психол, 1991. – N 2. – С. 107-112.
8. Агарков О.М. Об адекватности восприятия музыкального метра // Музыкальное искусство и наука. Сборник статей / Ред.-сост. Е.В. Назайкинский Вып. 1. - М., 1970. – С. 95-135.

9. Блинова М.П. Некоторые вопросы музыкального воспитания школьников в свете учения о высшей нервной деятельности: Пособие для учителей пения. М.-Л., 1964. -104 с.
10. Нежинский О.М. К вопросу об определении структуры дирижерской одаренности. В сб.: Обучение дирижированию и оркестровое исполнительство. Труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 42. М., 1979. – С.49–70.
11. Соломатова А.К. Воспитание эмоциональной отзывчивости младших школьников в процессе музыкально-слушательской деятельности. – URL: https://infourok.ru/diplomnaya-rabota-na-temu-vospitanie-emocionalnoj-otzyvchivosti-mladshih-shkolnikov-v-processe-muzykalno-slushatelskoj-deyatelno-5711150.html (дата обращения: 19.07.2024 г.). – С. 3–54.
12. Саламатина Ю.В. Виды эмпатии в преподавательской деятельности // Азимут научных исследований: педагогика и психология, 2019. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/vidy-empatii-v-prepodavatelskoy-deyatelnosti (дата обращения: 25.11.2024 г.). – С. 193–196.

REFERENCES

1. Teplov, B.M. Psikhologiya muzykal'nykh sposobnostei: uchebnoe posobie / B. M. Teplov. – 2-e izd., ster. – Sankt-Peterburg: Planeta muzyki, 2020. – 488 p.
2. Neigauz G.G. Ob iskusstve fortepiannoi igry: zapiski pedagoga. 4-e izd. M.: Muzyka, 1982. – 300 p.
3. Asaf'ev B.V. Muzykal'naya forma kak protsess. Kn. 1-2. L., 1963. – 378 p.
4. Nazaikinskii E.V. Muzykal'noe vospriyatie kak problema muzykoznaniya // Vospriyatie muzyki Sbornik statei / Red.-sost. V.N Maksimov. M., 1980. – Pp. 91–111.
5. Aranovskii M.G. O psikhologicheskikh predposylkakh predmetno-prostranstvennykh slukhovykh predstavlenii // Problemy muzykal'nogo myshleniya. – M.: Muzyka, 1974. – Pp. 252-271.
6. Il'ina G.A. O formirovanii muzykal'nykh predstavlenii u doshkol'nikov // Voprosy psikhologii, 1959. № 5. Pp. 134-144.
7. Tarasov G.S. Psikhologiya muzykal'nogo vospriyatiya shkol'nikov // Vopr. Psikhol, 1991. – N 2. – Pp. 107-112.
8. Agarkov O.M. Ob adekvatnosti vospriyatiya muzykal'nogo metra // Muzykal'noe iskusstvo i nauka. Sbornik statei / Red.-sost. E.V. Nazaikinskii Vyp. 1. - M., 1970. – Pp. 95-135.
9. Blinova M.P. Nekotorye voprosy muzykal'nogo vospitaniya shkol'nikov v svete ucheniya o vysshei nervnoi deyatel'nosti: Posobie dlya uchitelei peniya. M.-L., 1964. -104 p.
10. Nezhinskii O.M. K voprosu ob opredelenii struktury dirizherskoi odarennosti. V sb.: Obuchenie dirizhirovaniyu i orkestrovoe ispolnitel'stvo. Trudy GMPI im. Gnesinykh. Vyp. 42. M., 1979. – Pp.49–70.
11. Solomatova A.K. Vospitanie emotsional'noi otzyvchivosti mladshikh shkol'nikov v protsesse muzykal'no-slushatel'skoi deyatel'nosti. – URL: https://infourok.ru/diplomnaya-rabota-na-temu-vospitanie-emocionalnoj-otzyvchivosti-mladshih-shkolnikov-v-processe-muzykalno-slushatelskoj-deyatelno-5711150.html (data obrashcheniya: 19.07.2024 g.). – Pp. 3–54.
12. Salamatina Yu.V. Vidy empatii v prepodavatel'skoi deyatel'nosti // Azimut nauchnykh issledovanii: pedagogika i psikhologiya, 2019. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/vidy-empatii-v-prepodavatelskoy-deyatelnosti (data obrashcheniya: 25.11.2024 g.). – Pp. 193–196.

Лю Шутун
аспирант кафедры методологии и технологий педагогики
музыкального образования им. Э.Б. Абдуллина
ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»
e-mail: obris-lar@inbox.ru

Liu Shutong
Postgraduate student of the Department of Methodology and Technologies
of Pedagogy of Music Education named after E.B. Abdullin
Moscow State Pedagogical University

ОСВОЕНИЕ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИХ ОСНОВ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ФОРТЕПИАННОГО ИСКУССТВА ЕВРОПЕЙСКОГО РОМАНТИЗМА КИТАЙСКИМИ СТУДЕНТАМИ, ОБУЧАЮЩИМИСЯ В РОССИЙСКИХ УНИВЕРСИТЕТАХ

Аннотация. Культурологический подход в педагогике музыкального образования всегда рассматривался в русле традиций развития отечественной гуманитарной мысли. При этом, несмотря на многочисленные публикации о феномене культуры в философии, семиотике, литературоведении, искусствоведении, музыкально-педагогическая исследовательская мысль в своем развитии опиралась, прежде всего, на специфику музыкальной культуры и музыкального искусства. В статье проанализирована интегративная категория «культурологические основы музыки европейского романтизма» в соотношении философско-эстетических закономерностей романтического стиля, общехудожественных идей искусства, сближения музыки с другими видами искусств, рождения новых средств музыкальной выразительности. Исследование культурологических основ европейского романтизма позволило определить содержание взаимосвязанных этапов учебного процесса, которые необходимо пройти китайским студентам при работе над музыкальным произведением в классе фортепиано.

Ключевые слова: культурологический подход, педагогика музыкального образования, романтизм в музыкальном искусстве, культурологические основы музыкальных произведений, этапы освоения культурологических основ романтической музыки, китайские студенты.

MASTERING THE CULTURAL FOUNDATIONS OF THE WORKS OF PIANO ART OF EUROPEAN ROMANTICISM BY CHINESE STUDENTS STUDYING AT RUSSIAN UNIVERSITIES

Abstract. The cultural approach in the pedagogy of music education has always been considered in line with the traditions of the development of Russian humanitarian thought. At the same time, despite numerous publications on the phenomenon of culture in philosophy, semiotics, literary studies, art criticism, musical and pedagogical research thought in its development was based primarily on the specifics of musical culture and musical art. The article analyzes the integrative category "cultural foundations of the music of European Romanticism" in relation to the philosophical and aesthetic patterns of romantic style, general artistic ideas of art, the convergence of music with other types of art, the birth of new means of musical expression. The study of the cultural foundations of European Romanticism made it possible to determine the content of the interrelated stages of the educational process that Chinese students need to go through when working on a piece of music in the piano classroom.

Keywords: cultural approach, pedagogy of music education, romanticism in musical art, cultural foundations of musical works, stages of mastering the cultural foundations of romantic music, Chinese students.

Культурологическая мысль развивается в педагогике России достаточно давно. Как показывает исторический анализ, становление культурологического подхода как инструмента учебной деятельности началось в предшествующем столетии и отражено в ряде педагогических публикаций конца XX века, посвященных различным аспектам развития личности. Среди них следует назвать:

1.Теорию индивидуального обучения;
2. Теорию личностно-ориентированного подхода;
3. Теорию развития этнического самосознания;
4.Теорию проектирования личностного роста;
5. Теорию проектирования личности;
6.Теорию освоения основ национальной культуры в процессе обучения.

В качестве примера можно привести теорию проектирования личности, которая была развита такими учеными, как Э.Ф. Зеер, С.В. Культневич, Е.Э. Смирнова, Н.Ф. Талызина и др. Культурологические положения отчасти отразились в достаточно распространенной российской теории личностно-ориентированного подхода (А.А. Кирсанов, Е.В. Бондаревская, В.В. Сериков, В.Д. Шадриков и др.).

В области общей педагогики наиболее характерное определение культурологического подхода представлено в труде Е.В. Бондаревской [1, с.91]. Богдаревская считает, что культурологический подход в учебном процессе обусловлен направленностью на формирование личностной культуры, которая в свою очередь достаточно многоаспектна. Это культура труда, эстетическая культура, физическая культура, художественная культура, культура поведения, культура семейных и общественных отношений и др. Уточним, что личностная направленность культурологического подхода в общепедагогических трудах тесно связана с советской (российской) дидактической теорией содержания образования, которая охватывает в своих компонентах все многообразие человеческой деятельности. Среди них формирование способов мышления и познания, нравственные и ценностные ориентации и др. [2].

Очевидно, что в смысловом идеологическом отношении личностно-ориентированная трактовка культурологического подхода в российской педагогике конца XX века строилась во многом на идеях европейской культурологии и философии либерализма. Это, безусловно, повлияло на отношение к учебной деятельности как таковой и привело к утверждению теоретического положения: в процессе обучения личность не должна быть ограничена заранее спланированными рамками содержания учебного процесса с необходимым перечнем знаний, умений и навыков. Человек обучающийся должен создавать свой индивидуально окрашенный внутренний мир культуры, основанный на индивидуализме и собственной нравственности «без берегов». Со временем указанное отношение к культурологическому подходу с обозначенных индивидуально-личностных позиций уходит в прошлое и уже не встречается в современных российских исследованиях.

Культурологический подход в педагогике музыкального образования всегда рассматривался в русле традиций развития отечественной гуманитарной мысли. При этом, несмотря на многочисленные публикации о феномене культуры в философии, семиотике, литературоведении, искусствоведении, музыкально-педагогическая исследовательская мысль в своем развитии опираясь, прежде всего, на специфику музыкальной культуры и

музыкального искусства как искусства «интонируемого смысла» [3]. Как правило, в публикациях по теории и методике преподавания музыки термин «музыкальная культура» обозначен структурно четко и представлен несколькими видами музыкальной деятельности. Это создание, анализ, восприятие, исполнение, распространение произведений музыкального искусства в общественном пространстве.

Особое значение для педагогики музыкального образования в России имеет концепция школьного массового музыкального воспитания выдающегося советского композитора, общественного деятеля и педагога Д.Б. Кабалевского, который выдвинул идею о необходимости формирования музыкальной культуры у каждого ребенка как части всей духовной культуры подрастающего человека [4].

В начале XXI столетия интеграция гуманитарных наук с теорией и методикой обучения музыке повлияла на становление и развитие нового по методологической и мировоззренческой сути культурологического направления в российской педагогике музыкального образования высшей школы. По мнению основателя направления Л.А. Рапацкой, смыслы указанной исследовательской области заложены в новой трактовке явления культуры и ее интерпретации в учебном процессе. По мысли исследователя, культурологическое направление педагогики музыкального образования представляет из себя открытую вариативную систему «интегративных научных подходов, обусловленных общей направленностью развития духовной культуры в сочетании актуальных (инновационных) и сохраняемых (традиционных) ее факторов» [5, с. 50]. Среди научных подходов исследователь выделила собственно культурологический подход, который применяется при анализе историко-культурных, общехудожественных и стилевых особенностей музыкального произведения в процессе его исполнительского, музыковедческого и методического освоения [5, с. 52].

В настоящей статье поставлена задача: опираясь на положения культурологического направления педагогики музыкального образования, раскрыть содержательные особенности освоения произведений фортепианного искусства европейского романтизма китайскими студентами, обучающимися в российских университетах. С этой целью в работе введено понятие «культурологические основы европейского романтизма», которое направлено на музыкально-педагогическую интерпретацию культурологического подхода. Для будущих педагогов-музыкантов из Китайской Народной Республики, обучающихся в России, знание культурологических основ фортепианной музыки европейского романтизма имеет особое значение, поскольку в Китае пока что не хватает качественной современной учебной и научной литературы культурологического, музыкально-педагогического и музыковедческого содержания.

Как известно, романтизм в европейской художественной культуре как «стиль эпохи» (термин Д.С. Лихачева) сложился в конце XVIII – начале XIX столетия. В музыке у истоков развития стиля стоял Ф. Шуберт, творчество которого определило направленность поисков композиторов-романтиков новых средств художественной выразительности.

Среди российских исследователей, глубоко анализирующих музыкальное наследие европейских композиторов-романтиков, назовем В.В. Гроссман, Л.А. Мазеля, С.С. Скребкова, М.С. Друскина. Наиболее близки культурологическому осмыслению произведений композиторов-романтиков публикации В.Д. Конен. Исследователь рассматривает музыкальное искусство европейского романтизма в контексте художественной культуры и уделяет большое внимание проблеме романтического художественного синтеза, взаимодействию музыки с другими видами искусств. В исследовании «Романтизм в музыке» Конен подчеркивает: «Романтизм в искусстве в целом – явление сложное и неоднородное. […] В каждой национальной культуре, в

зависимости от общественно-политического развития страны, ее истории, психологического склада народа, художественных традиций, стилистические черты романтизма принимали своеобразные формы» [6, с.132]. Поэтому в российской (советской) исследовательской литературе утвердилась позиция, согласно которой в разных странах Европы сложились свои глубоко национальные романтические музыкальные школы (скандинавский романтизм, немецкий романтизм, французский романтизм, итальянский романтизм и др.).

Анализ культурологических основ европейского романтизма позволил определить следующие взаимосвязанные этапы учебного процесса, которые необходимо пройти китайским студентам при работе над музыкальным произведением в классе фортепиано:

1. Изучение стилевых характеристик романтизма как одной из вершинных достижений в развитии европейской музыкальной культуры, раскрывшего внутренний субъективный мир художника творца;

2. Краткое обобщение общехудожественных идей, тем, образов, рожденных в процессе взаимодействия средств выразительности разных видов искусств (музыки, поэзии, архитектуры, живописи и др.).

3. Ознакомление с процессом «музыкоцентричности» развития художественной культуры эпохи романтизма, с идеей «музыкальности», повлиявшей на рождение романтической идеи о приоритетной значимости неизреченного искусства звуков в семье искусств и к расцвету музыкальной программности в сфере инструментального творчества;

4. Освоение средств музыкальной выразительности романтического искусства, выраженного в формообразовании, мелодике, гармонии, ритмике, инструментовке и др.

На основании указанных позиций попытаемся дать более подробную характеристику культурологических основ фортепианных произведений композиторов-романтиков.

Общехудожественная позиция. Предполагает изучение общих эстетических характеристик романтизма как одной из вершинных достижений в развитии европейской музыкальной культуры X1X века. Романтизм как стилевое направление в художественной культуре Европы достаточно хорошо описан в научной и учебной литературе. Изучение общехудожественных проявлений романтического стиля связано с анализом эстетических установок, которые родились на почве отказа от нормативности и определенной рациональности художественного творчества классицизма и отторжения философско-эстетических идей «культа разума», который был характерен для предшествующей эпохи Просвещения. В произведениях романтиков возникли новые герои, новые идеи и образы. Среди них выделим характерный для всех искусств образ мятежного, стихийного порыва страстей, образ одинокого несчастного человека во враждебном окружении. Романтики отрицали реализм в художественном творчестве, предлагая взамен объективного отражения в искусстве окружающей действительности субъективную картину мира, возникшую под влиянием иррационального творческого воображения и субъективного состояния художника.

Как считает советский исследователь И.И. Соллертинский, стремление «уйти от действительности» в иллюзорный мир неограниченной фантазии способствовал тому, что сюжетами романтических произведений искусства часто являлись необычные для повседневной жизни ситуации и обстоятельства – глубокое средневековье, экзотические жаркие страны, фантастические образы, почерпнутые, в том числе, из фольклора. Романтики не знали равных в воплощении темы несчастной, чаще всего трагической любви [7]. Российские исследователи (П.П. Гнедич, Н.А. Дмитриева, М.Т. Кузьмина, Н.Л. Мальцева и др.) подчеркивают: трагический разлад личности с окружающей

действительностью, неприятие художником реалий и жестокости окружающего мира лежит в основе эстетики европейского романтизма, в том числе – открытий и новаций в музыкальном искусстве.

Позиция, закрепляющая тенденцию взаимодействия и взаимосвязи искусств. Предполагает освоение общности художественно-образных процессов в искусстве романтизма, что стимулирует развитие взаимодействия, взаимосвязи разных направлений художественного творчества. Особо следует выделить тенденцию к художественному синтезу, высшим проявлением которой является художественная синестезия (слияние выразительных средств разных видов искусства) [8].

Одна из главных идей европейского романтического стиля заключалась в том, что поэты, живописцы или композиторы рассматривали произведение искусства как некий феномен, не имеющий границ в своем взаимодействии с любыми художественными средствами, как единое целое, отражающее величие романтических эстетических установок. Идея взаимодействия и синтеза разных искусств становится, по-сути, одной из главных новаций в динамике развития романтического стиля. Творцы эпохи европейского романтизма полагали, что художник, архитектор, драматург, музыкант, одарены уникальными способностями воспринимать окружающий мир целостно, то есть во взаимосвязи форм, красок и звуков. Этот дар, ниспосланный свыше, позволяет им стать творцами уникальных художественных произведений, в которых сплетутся в единое целое средства выразительности различного происхождения, почерпнутые в разных видах искусств – в архитектуре, живописи, литературе, музыке.

Позиция приоритетной роли музыки и «музыкальности» в искусстве. Обусловлена осмыслением тенденций влияния средств выразительности музыки на другие виды искусств. Эпоха романтизма способствовала рождению идеи «музыкальности» мироздания и приоритетной значимости музыки в художественной культуре. Возвышению роли неизреченного музыкального искусства в «семье» романтических искусств способствовал своеобразный «культ» средств музыкальной выразительности, которые стремились понять и передать в своем творчестве поэты, художники, драматурги. О музыке как главном достижении мировой художественной культуры писали такие видные немецкие философы и писатели-романтики, как Ф.В. Шеллинг, Э.Т.А. Гофман, Новалис и др. Они полагали, что возможность мыслить звукообразами дает композитору возможность передать в своем произведении то, что не подвластно другим мастерам искусства. С эпохи романтизма в художественной культуре Европы пестовался образ творца-гения, в творчестве которого нераздельно воплотились таланты художника, композитора, поэта и др. В конце XX столетия российские ученые назвали это явление «синтетической одаренностью» личности. Наиболее последовательно синтетическая одаренность изучена А.А. Мелик-Пашаевым.

Позиция, предполагающая анализ новых средств музыкальной выразительности, особенностей романтического формообразования, мелодики, гармонии и др.

Рождение романтических средств музыкальной выразительности, в том числе в фортепианной европейской музыке, достаточно подробно проанализированы в российской (советской) научной литературе (Б.В. Асафьев, Д.В. Житомирский, В.Д. Конен и др.).

Таким образом, разработка педагогических средств освоения культурологических основ произведений фортепианного искусства европейского романтизма китайскими студентами, обучающимися в российских университетах, имеет многоаспектную теоретическую базу, в опоре на которую будет осуществляться дальнейшее экспериментальное исследование данной актуальной проблемы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бондаревская Е.В. Подготовка учителя к осуществлению педагогической поддержки детей-мигрантов в поликультурном образовании. Учебное пособие / Бондаревская Е. В., Гукаленко О. В. Тирасполь, 2000. – 83 с.
2. Дидактика средней школы: учебное пособие / под редакцией М.Н. Скаткина. – Москва: Просвещение, 1982. 319 с.
3. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс: книга 1–2 / Б.В. Асафьев. – М.: Музыка, 1971. – 376 с.
4. Кабалевский Д.Б. Основные принципы и методы программы по музыке для общеобразовательной школы // Программа по музыке (с поурочной методической разработкой) для общеобразовательной школы. 1–3 классы. – М.: Просвещение, 1981. – С. 3-36.
5. Рапацкая Л.А. Культурологическое направление в педагогике музыкального образования эпохи постмодернизма: история становления и характеристика основных научных подходов //Теория и методика общего и профессионального образования: музыка и изобразительное искусство. Монография. – М.: МПГУ, 2021. – 255 с.
6. Конен В.Д. Очерки по истории зарубежной музыки. – М.: Музыка, 1997. – 319 с.
7. Соллертинский И.И. Романтизм, его общая и музыкальная эстетика//Исторические этюды. – Л.: Музыка, 1963. – 67 с.
8. Галеев Б.М. Содружество чувств и синтез искусства. – М.: Знание, 1982. – 63 с.

REFERENCES

1. Bondarevskaya E. V. Podgotovka uchitelya k osushhestvleniyu pedagogicheskoj podderzhki detej-migrantov v polikul`turnom obrazovanii. Uchebnoe posobie / Bondarevskaya E. V., Gukalenko O. V. Tiraspol`, 2000. 83 p.
2. Didaktika srednej shkoly`: uchebnoe posobie / pod redakciej M.N. Skatkina. Moskva: Prosveshhenie, 1982. 319 p.
3. Asaf`ev B. V. Muzy`kal`naya forma kak process: kniga 1–2 / B.V. Asaf`ev. Moskva: Muzy`ka, 1971. 376 p.
4. Kabalevskij D. B. Osnovny`e principy` i metody` programmy` po muzy`ke dlya obshheobrazovatel`noj shkoly` // Programma po muzy`ke (s pourochnoj metodicheskoj razrabotkoj) dlya obshheobrazovatel`noj shkoly`. 1–3 klassy`. M.: Prosveshhenie, 1981. Pp. 3-36.
5. Rapaczkaya L.A. Kul`turologicheskoe napravlenie v pedagogike muzy`kal`nogo obrazovaniya e`poxi postmodernizma: istoriya stanovleniya i xarakteristika osnovny`x nauchny`x podxodov //Teoriya i metodika obshhego i professional`nogo obrazovaniya: muzy`ka i izobrazitel`noe iskusstvo. Monografiya. M.: MPGU, 2021. 255 p.
6. Konen V.D. Ocherki po istorii zarubezhnoj muzy`ki. Moskva: Muzy`ka, 1997. 319 p.
7. Sollertinskij I.I. Romantizm, ego obshhaya i muzy`kal`naya e`stetika//Istoricheskie e`tyudy`. L.: Muzy`ka, 1963. 67 p.
8. Galeev B.M. Sodruzhestvo chuvstv i sintez iskusstva. M.: Znanie, 1982. 63 p.

Габрава Валерия Аркадьевна
доцент кафедры дизайна
ФГБОУ ВО «Воронежский государственный технический университет»
e-mail: ec.lera@mail.ru
Салько Владимир Николаевич
доцент кафедры Основ проектирования и архитектурной графики
ФГБОУ ВО «Воронежский государственный технический университет»
e-mail: salko.vladimir@mail.ru

Gabrava Valeriya A.
Associate Professor of the Department of Design
Voronezh State Technical University
Salko Vladimir N.
Associate Professor of the Department
of Fundamentals of Design and Architectural Graphics
Voronezh State Technical University

МЕТОДЫ ОРГАНИЗАЦИИ И ПРОВЕРКИ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ УГСН АРХИТЕКТУРА ПО ДИСЦИПЛИНЕ «ИСТОРИЯ ИСКУССТВ»

Аннотация. Исследование описывает один из аспектов преподавания дисциплины «История искусств» студентам архитектурных вузов: закрепление теоретических знаний лекционного курса путем выполнения самостоятельной практической работы. Перечислены недостатки традиционного подхода – прямого реферативного описания произведения искусства. В качестве новой методики оценки знаний предложен алгоритм практического задания, позволяющий развить креативное мышление, умение видеть композиционную структуру произведения изобразительного искусства. Подробно описаны составляющие элементы задания, дано пояснение по формату требований к обучающимся. К исследованию приложен иллюстративный материал, который можно использовать в качестве наглядного пособия. Материалы статьи адресованы также преподавателям гуманитарных дисциплин высших учебных заведений, профессиональных колледжей и художественных школ.

Ключевые слова: история искусств, анализ произведения искусства, преподавание, архитектурное образование, изобразительное искусство, композиция в живописи, выразительные средства.

METHODS OF ORGANIZING AND VERIFYING THE INDEPENDENT WORK OF STUDENTS OF ARCHITECTS IN THE DISCIPLINE «ART HISTORY»

Abstract. The study describes one of the aspects of teaching the discipline "Art History" to students of architectural universities: consolidating theoretical knowledge of the lecture course by performing independent practical work. The disadvantages of the traditional approach of a direct abstract description of a work of art are listed. As a new methodology for assessing knowledge, an algorithm of practical tasks is proposed that allows developing creative thinking, the ability to see the compositional structure of a work of fine art. The components of the task are described in detail, and an explanation is given on the format of the requirements for students. An illustrative material is attached to the study, which can be used as a visual aid. The

materials of the article are also addressed to teachers of humanities in higher educational institutions, professional colleges and art schools.

Keywords: art history, analysis of a work of art, teaching, architectural education, fine arts, composition in painting, expressive means.

Современная архитектура – это соревнование новых идей и концепций. Побеждают в нем те, кто помимо творческих способностей обладает гибким адаптивным мышлением, а также знаниями в самых разных областях. Излишне говорить, что базовые сведения о мировых культурных достижениях человеческой цивилизации должны быть в интеллектуальном багаже каждого человека. Но в творческих профессиях способность по-новому взглянуть на художественные открытия прошлого может стать причиной нестандартного решения. Кроме того, архитектура никогда не существовала в вакууме, ее невозможно понять без знания контекста. Невозможно изучить историю архитектуры, не понимая, что архитектурный стиль – это лишь одно из проявлений общего большого направления в искусстве в целом. История искусств помогает видеть архитектуру как часть более широкой культурной практики.

Произведение искусства может стать прямым или опосредованным источником вдохновения для архитектора. Понимание принципов построения композиции картины помогает в построении архитектурного пространства. Интеграция произведений искусства в проект делает его уникальным. Изучение художественных традиций прошлого может привнести новые смыслы и символы в архитектуру, что в середине прошлого века наглядно продемонстрировал западный постмодернизм своими цитатами и метафорами. Тогда как кризис модернизма, не в последнюю очередь, был вызван неспособностью вызывать эмоциональный отклик, что стало логичным следствием отвержения исторических традиций классической архитектуры.

Изучение истории искусства составляла неотъемлемую часть обучения архитектурному мастерству с момента появления классической системы архитектурного образования в 19 веке. Менялось содержание и объем курса, методика преподавания, само название дисциплины (она могла войти составной частью в другие учебные модули), но в том или ином виде знания об основных стилях в искусстве, их хронология и самые великие имена студентам становились известными. И в наше время изучение истории искусств помогает студентам развивать эстетический вкус и профессиональное визуальное восприятие различных объектов, претендующих на художественную ценность. «Главная задача художественного образования состоит не столько в обучении технике ремесла, сколько в помощи студентам на пути раскрытия личности, освобождения от догм, осознания своих связей с богатейшими традициями в искусстве и себя как части мира вообще». [1, с. 23].

Подготовка архитекторов, дизайнеров, реставраторов в российских архитектурных вузах традиционно включает в себя курс с последовательным изложением эволюции изобразительных искусств от первоначального (искусства доклассового общества) до современного искусства. Дисциплина составляет часть блока, посвященного теоретической части профессии и включающего в себя такие предметы, как, например, история архитектуры, история градостроительства, история дизайна и др. Конкретный перечень определяется спецификой того или иного направления обучения, принятой вузом. Вариативно лекции по истории искусств, которые проводятся в течение одного-двух (как правило!) семестров могут быть дополнены практическими занятиями разнообразного формата. Одной из форм закрепления пройденного материала может быть самостоятельно выполненная студентом практическая работа. Цель – фиксация изученного без механического повторения. Это очень важный механизм усвоения

материала. «Существующая в практике архитектурного, дизайнерского и художественного образования широко распространенная вербальная форма передачи и воспроизведения знаний (…) реализует кумулятивный подход в обучении и порождает «проблему применения знаний на практике». Поэтому деятельность педагога в учебном процессе должна быть направлена на нахождение оптимальных путей передачи знаний (…), раскрытия этого содержания в адекватной учебному предмету форме, и способствующей осмыслению его учащимися» [2, с. 331].

Какой же формой самостоятельной работы можно закрепить полученные теоретические знания? До эпохи повсеместной цифровизации вполне логичным и отвечающим поставленной цели заданием было написание реферата на какую-нибудь определенную тему, не требующую зрелого профессионального осмысления. То есть темой реферата не должны быть такие посылки для глубокого вдумчивого анализа, как «Проблема личности художника в эстетике модернизма» или «Концепция искусства как формы сублимации в художественной практике XX века», или, что еще более недопустимо «Театр жестокости» и мифологизаторские подходы к искусству XX века». Выдача в качестве задания подобных тем была бы методологически неверным по отношению к обучающимся, поскольку для студентов УГСН «Архитектура» дисциплина «история искусств» определяется составителями ОПОП скорее как дополнительный предмет к таким приоритетным профильным дисциплинам, как «архитектурное проектирование» или «архитектурно-дизайнерское проектирование» и др. и на нее отводится не так много учебных часов. И в этом дайджест варианте лекционного курса едва хватает времени для весьма условного беглого перечисления стилей, имен художников и основных их творений. Кроме того, вряд ли можно ждать какого-то серьезного подхода к искусствоведческим проблемам от вчерашних школьников, поэтому намеренное усложнение тем для рефератов выглядит предприятием весьма сомнительным в плане реальной отдачи. В свете вышесказанного изначально сформулированной цели отвечал бы небольшой по объему реферат на четко оговоренную тему, например, «Каноны живописи в Древнем Египте» или «Раннехристианская живопись и скульптура римских катакомб», или еще понятнее «Жизнь и творчество Рафаэля». Такие рефераты, полностью соответствуя уровню студентов, могли бы сцементировать отдельные разрозненные знания на уровне ассоциативного озарения («где-то, что-то, когда-то слышал») в скромные, но четкие представления о предмете описания. Даже принимая поправку на то, что некоторые студенты обладают счастливой особенностью переписывать текст механически, не вникая в смысл, можно надеяться на приемлемую вероятность усвоения остальными студентами сведений об описываемом предмете. Такое положение вещей, хотя и не являло собой откровения, тем не менее, вполне отвечало поставленным целям обучения в еще 10–15 лет назад.

Однако то, что было действенным подходом раньше, сегодня таковым не является. По мере наполнения цифрового пространства контентом разнообразного характера описываемый порядок получения знаний, широко практиковавшийся не только по предмету «история искусств», отчасти дискредитировал себя. Всеобъемлющая база данных различных платформ Интернета и стремительное развитие ИИ превратили процесс написания реферата в несколько рутинную, но зато отнимающую мало времени, процедуру «скачивания» информации, последующего ее форматирования и обхода проверок на антиплагиат. Более того, работа может быть делегирована и в итоге «автором» даже не прочитана. Каждый преподаватель, когда-либо сталкивающийся с необходимостью проверки подобных работ, может привести примеры случайных неуместных вставок из оригинального текста, наглядно демонстрирующих отсутствие элементарного редактирования. А в случае заимствования профессиональных научных

текстов можно было констатировать полное непонимание содержимого реферата. Возможным временным выходом из этого конкретного методологического кризиса могло бы стать изменение формулировок тем таким образом, чтобы их невозможно было найти в сети путем прямого линейного поиска, но это заведомо проигрышная стратегия в долгосрочной перспективе.

Есть ли альтернатива бездумному копированию информации? Безусловно, так как уже давно существует такая область знаний, как наука «Искусствоведение». Благодаря тому, что многочисленные тексты по искусствоведению предлагают нам различные подходы к изучению искусства, можно создать вариант нужного нам практического задания, компактного, не очень сложного, но побуждающего к самостоятельной творческой работе. Это анализ произведения изобразительного искусства или интерпретация. При подготовке алгоритма за основу был взят метод формально-стилистического анализа. Было учтено использование этого метода в переработке Яковлевой Н. А. в книге «Анализ и интерпретация произведения искусства. Художественное сотворчество» [3, с. 62] и исследования на эту тему Трушниковой Е.Л. «Методы и технологии работы с произведением искусства в преподавании истории искусств». Представленная авторская концепция задания разработана с учетом аудитории из студентов-архитекторов, для которых во главу угла (по мнению автора) должна быть поставлена визуальная составляющая, а иконологический дискурс важен, но не является всеобъемлющим.

Студентам предлагается выполнить аналитическое исследование живописного произведения, содержащую графические материалы и текстовые комментарии. При выполнении работы необходимо придерживаться заданного алгоритма, хотя возможны те или иные отклонения от него, разумеется, обоснованные. Объект для анализа назначается преподавателем или выбирается студентом самостоятельно, но после предупреждения о трудностях интерпретации произведений современного искусства и благодарном для исследования поле классического европейского и русского искусства. Рекомендуемые временные интервалы для произведения искусства – период с 15 по 19 в. включительно. Безусловным достоинством этой работы является то, что вероятность найти полностью готовое решение невелика, если пытаться ответить на все пункты задания. Тем самым стимулируется ожидаемая самостоятельная творческая деятельность. В следующем ниже тексте представим задание таким образом, как оно может быть озвучено обучающимся. По каждому пункту задания студентом выполняется графическая схема, сопровождающаяся текстовым пояснением. Пункты задания промаркированы как **(n).**

Алгоритм анализа произведения изобразительного искусства следующий. Прежде всего необходимо ознакомиться с **фактическими сведениями (1)** о картине, в состав которых входят следующие данные:

– автор (указываются имя, фамилия, место и дата рождения и смерти);
– название произведения;
– датировка (время исполнения);
– размеры (сначала высота, затем ширина);
– местонахождение (музей, частное собрание, храм, фонд и т.д.);
– техника исполнения (живопись масляная, темперная, фресковая и т.д.);
– жанр (религиозная картина, мифологическая, портрет, пейзаж и т.д.).

Данные сведения могут оформляться в виде простого перечисления, либо в виде справочной таблицы. Как правило, этот пункт затруднений и разночтений не вызывает.

Следующим пунктом следует описание **контекста (2):** исторического, культурного, социально-общественного и т.д. Чтобы иметь возможность судить о художественной концепции автора объективно, следует ознакомиться с доминирующими

художественными концепциями, религиозными воззрениями, философскими и этическими проблемами того времени, когда это произведение было создано. Не следует ограничивать выбор каким-то шаблонным общим описанием этого периода. Уместнее сформулировать эту часть задачи, как описание особенностей среды и событий, которые действительно определили историю создания этого произведения. Возможно, личные обстоятельства жизни художника в тот отрезок времени повлияли в большей степени на историю создания картины, чем какие-либо другие неизбежные социальные и культурные изменения. Необходимо предоставить возможность самостоятельного выбора приоритетного фактора контекста.

Далее следует непосредственно **описание произведение искусства или описание контента (3)**. Иногда это называют денотативным (обозначающим) прочтением – следует говорить о том, что именно изображено, т.е. буквально о том, что хотел нам показать художник. Это надо сделать описанием медиатора для того, кто никогда не видел картину и не знает сюжет. Необходимо использовать безэмоциональные, безличные описания, не называя персонажей и не пытаясь объяснить фабулу. Следует максимально абстрагироваться от содержания, ретранслировать только прямое визуальное сообщение. Например, девочка в красном платье на фоне оконного проема. У ее ног лежит большая собака. За окном сад. В саду зелень и яркое солнце и т. д. Это, казалось бы, простое описание вызывает первоначально некоторые трудности из-за привычки следовать шаблону описания картины. Но это действие необходимо для того, чтобы разделить уровни восприятия картины и перестать использовать клише, так мешающие индивидуальной перцепции произведения искусства.

Следующий пункт посвящен выявлению базовых **визуальных элементов (4)** композиционной структуры картины. С помощью графических редакторов и необходимых текстовых комментариев последовательно показываются следующие выразительные средства:

– **линия**. Линии могут быть горизонтальными, вертикальными или диагональными; прямыми или изогнутыми; толстыми или тонкими. Линии могут быть контурными, разделяющими разные формы или цвета. Линии создают каркас картины. По существу, обводка линий, увиденных на живописном полотне, превращает его в рисунок – графическую версию-копию. Это действие позволит выявить на следующих шагах анализа особенности композиции, такие как ритм, динамика и др.;

– **цвет.** Выбор основных цветов, составляющих, основную цветовую схему рекомендуется ограничивать количеством от 6 до 12. Меньшее количество не позволяет полностью оценить колористический строй картины, большее – затрудняет его понимание. Образцы цвета должны быть выстроены по хроматическому принципу. Текстовый комментарий должен содержать краткое описание палитры, ее оттенков и тона (теплая, холодная, сдержанная, открытые цвета, высветленная и т.п.);

– **светотень.** Необходимо показать использование света в работе, как он выявляет формы и объем предметов. Свет может иметь локальный источник в картине (огонь, свеча, светильник и др.), или внешний (естественное природное освещение), быть теплым или холодным, ярким или тусклым. С помощью падающих теней определяется его направление. Если цветное изображение представить как черно-белое с высокой контрастностью, то можно увидеть, как распределились освещенные и затемненные участки. Необходимо также показать блики, полутень и рефлексы, собственные и падающие тени;

– **формы**. Формы могут быть плоские (2D) и объемные (3D), плотные и прозрачные. Формы могут быть природного происхождения и рукотворного, иметь плавные «природные» очертания и геометрические (сфера, куб, цилиндр и др.).

Природные формы могут быть сгруппированы в геометрические. Антропоморфные формы могут быть представлены как набор из шаров, цилиндров, конусов и т.д. Задача – увидеть их и выделить;

– **пространство.** Термин «пространство» относится к областям вокруг и между объектами. Необходимо показать, как передана перспектива (центральная, угловая), какие планы есть в картине, как велика глубина пространства, есть ли перекрытие объектов, как соотносится пустое пространство и пространство, заполненное деталями («позитивное» и «негативное), как задана линия горизонта и положение зрителя в пространстве;

– **текстура**. В картине есть разные виды материалов и поверхностей. Необходимо выбрать и показать их.

– **паттерн.** При наличие повторяющихся узоров или рисунков (на ткани, при изображении растительности, земли, облаков и т.д.) необходимо выделить их и описать характер их использования. А также выяснить, не является ли присутствие паттернов сознательным упрощением работы со стороны художника (часто встречающийся прием при написании, например, травы и цветов).

Сюжет (5) определяет главную тему произведения. Буквально сюжет дает нам понимание, какое именно событие показано на картине. Необходимо определить, насколько важен сюжет для художественной концепции? Какой сценарный момент показан на картине в случае развитого сюжетного действия? Необходимо выделить главных действующих лиц и степень их вовлеченности в показанное на картине. Какие взаимоотношения их связывают, какая предыстория или будущее героев остались «за кадром» полотна? Есть ли отсылки к этой «закадровой» истории на полотне? Как соотносится название картины с сюжетом? Есть ли второе (третье) название и картины, каким образом оно появилось? Есть ли дополнительные, сопутствующие смысловые аспекты произведения?

После смыслового описания произведения искусства следует перейти к **композиционному анализу (6)** произведения, применив к выявленным в п. 4 первичным выразительным средствам приемы формального анализа. Необходимо соотнести геометрический центр картины с визуальным фокусом изображения. Для определения визуального фокуса нужной «простроить» скрытые векторы картины (направление взглядов персонажей, их жесты, перспективные линии и т.д.), отметить акцентные пятна, предметы и действующих лиц с повышенной иконологической значимостью.

Необходимо определить симметричная или асимметричная композиция. Если симметрия в изображении есть, то, где проходит ось симметрии? Проходит ли ось симметрии через геометрический центр картины или ее визуальный центр (в случае их несовпадения)? Есть ли баланс масс/пятен в картине? Как именно уравновешены части картины между собой?

Немаловажная часть композиционного строя – ритм, который задается чередованием (периодическим повторением) каких-то элементов или интервалов. Необходимо отметить на картине элементы, задающие ритм.

Тождество, нюанс и контраст – эти отношения элементов между собой могут стать определяющими для характеристики композиционного строя произведения. Какой прием используется для рассматриваемой структуры? Необходимо графически показать эти отношения.

Пропорции не менее важны для гармонизации изображения. Пропорции – это отношение частей внутри целого. Зачастую пропорциональность понимают как аспект, отвечающий за эстетическое качество. Особенность зрительского восприятия состоит в том, что скорее будут «увидены» неправильные, непривычные соотношения, что человеческий мозг отметит, как тревожащее, дисгармоничное, некрасивое.

В том же ряду средств гармонизации стоит масштаб. Термин применяется как к описанию изображения целиком (определяется глубина и охват изображаемого), так и при проверке масштаба составных частей произведения (людей, животных, предметов, строений и т.д.). В произведениях доклассического периода масштабирование часто применялся как осознанный прием, помогающий выделить главное в изображении. Необходимо отделять этот прием от ошибок пространственного построения.

Композиция может быть статичной и динамичной. Если предыдущие пункты анализа показали наличие контрастов, асимметрию, неровный линейный ритм, открытые цвета, большую рассинхронизацию геометрического и визуального центра, то скорее всего перед нами динамическая композиция. В таком случае надо выявить эти векторы движения. Динамические линии могут быть проложены по диагонали полотна, создавать закрытые спиралевидные структуры, быть открытыми сплайнами, уходящими за пределы изображения. Иногда их помогает выявить первое знакомство с картиной – взгляд зрителя идет вдоль этих линий, от одного акцента к другому, скорее всего в соответствии с тем, как задумал автор. Акцент – это сознательное выделение цветом, светом, расположением в пространстве детали, на которую следует обратить особое внимание.

Итогом промежуточных графических схем, отражающих все аспекты формального анализа, является представление модели, которая называется «композиционная структура» и которая соберет в себя важнейшие моменты всех предыдущих рассуждений.

Следующим этапом, помогающим понять произведение в его иконологическом смысле, является расшифровка **атрибутов и символов (7)**, если таковые имеются в рассматриваемом произведении. Иногда традиционной трактовки образа бывает недостаточно для его раскрытия, поэтому все найденные символы необходимо показать фрагментарно и объяснить смысл их присутствия в изображении.

После выполнения всех шагов формального анализа надо вернуться к прочтению смыслового содержания картины. В первый раз мы сделали это на уровне обозначающего прочтения (см. п. 2), вторым обращением стал момент описания сюжета (см. п. 5) и теперь в финале требуется рассказать о **главной идее произведения (8).** Здесь допустимы личные рассуждения о том, какие именно чувства или мысли хотел передать художник. Совпадает ли восприятие зрителем картины с заданным автором сообщением? Существует ли согласие в оценке или определении главной идеи произведения? Возможна ли двойственная трактовка программного сообщения? Описывал ли сам автор где-либо свою художественную концепцию.

Не лишним будет сказать, что в произведениях искусства часто имеются отсылки к наследию предшествующих эпох – своеобразное «цитирование» образов, уже появлявшихся ранее. Сами авторы возвращались к той же теме и иногда по-новому ее интерпретировали. Кроме того, знаменитые картины нередко становились объектом «цитирования» для последующих поколений. В связи с этим анализ произведения искусства будет не завершен без показа его **связей с предшествующей и последующей традициями (9).**

Результатом выполнения вышеописанного задания станет «послойное» исследование произведения изобразительного искусства, самостоятельное изучение его разных аспектов, что способствует развитию критического мышления и способности оценивать любую визуальную информацию.

Искусство всегда являлось важным источником информации о прошлом. Изучение истории искусств помогает понять, как изменялись идеи, технологии и общества на протяжении времени. В наше время максимальной диджитализации во всех областях жизни роль искусства по-прежнему остается значимой. Для студентов архитекторов и дизайнеров, несмотря на кардинальную смену профессионального инструментария и

внедрения инновационных подходов к созданию архитектуры, важно уметь понимать визуальную и композиционную составляющие объектов и пространств. Кроме того, современные архитектурные и арт-тренды, декларирующие разрыв с прошлым, пока не заняли неопровержимых позиций в нашей культуре. Для такой проверки понадобится время.

«К сожалению, сегодняшняя навязчивая идея уникальности и новизны направляет нас по ложному пути в оценке художественных произведений. Радикальное в искусстве провозглашает разрыв с общепринятыми нормами, но в то же время, на более глубоком уровне, все сколько-нибудь заслуживающие примеры этого радикального только острее демонстрируют преемственность и непрерывность биологической и культурной истории человечества» [1 с. 22].

Таким образом, для студентов, планирующих работать в области искусства, дизайна, музейного дела или культурного менеджмента, знание истории искусств по-прежнему является необходимым условием для карьеры. А способность прочесть все смысловые уровни произведения искусства – личным конкурентным преимуществом.

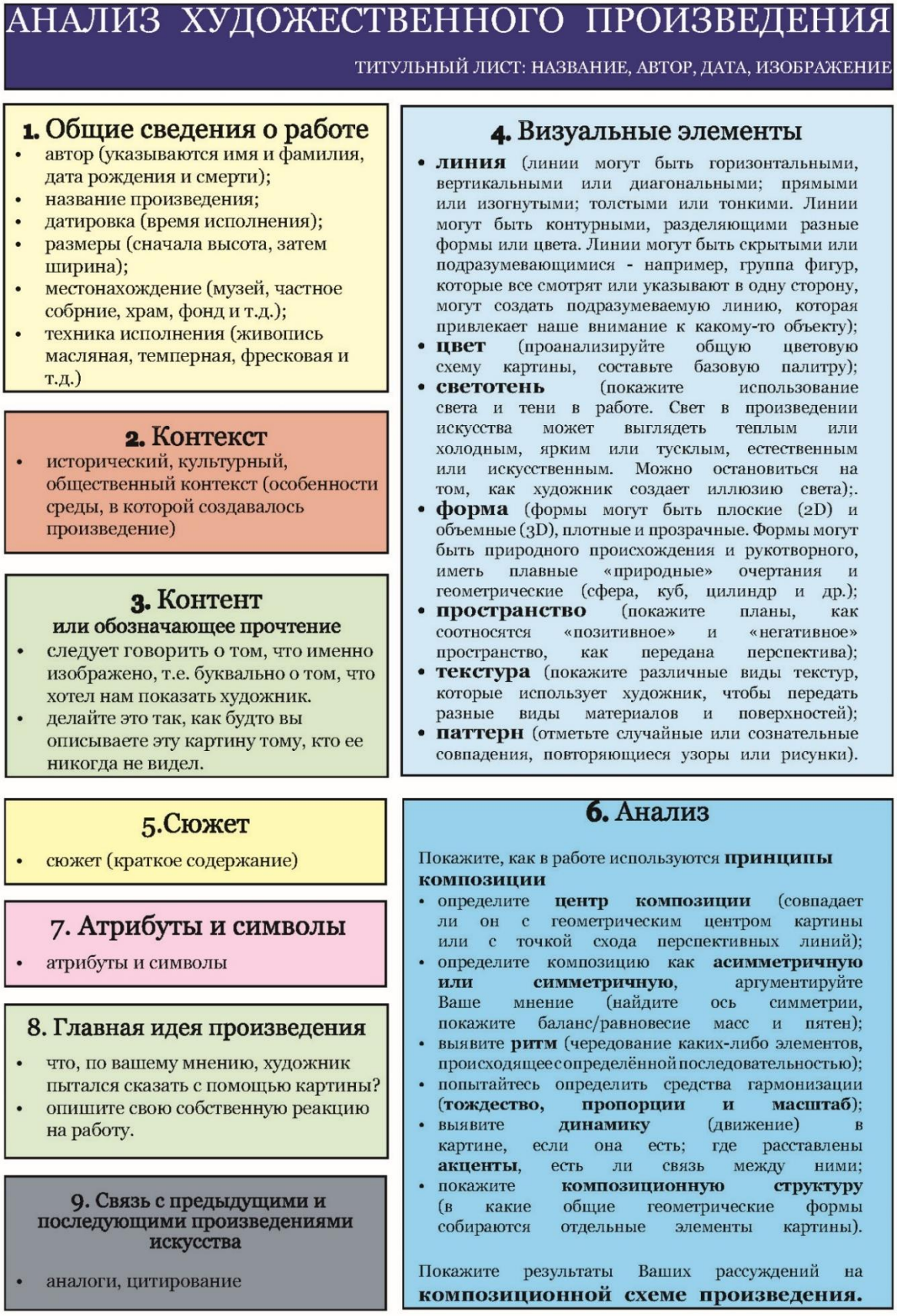


Рис. 1. Задание для самостоятельной работы обучающихся по дисциплине «История искусств

ЛИТЕРАТУРА

1. Палласмаа Ю. Мыслящая рука: архитектура и экзистенциальная мудрость бытия. – М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2013. – 176 с.
2. Сурина М. О., Сурин А. А. История образования и цветодидактики (история систем и методов обучения цвету). Серия «Школа дизайна». – Москва: ИКЦ «МарТ», Ростов н/Д. Издательский центр «МарТ», 2003. – 352 с.
3. Анализ и интерпретация произведения искусства. Художественное сотворчество: Учебное пособие / Под ред. Яковлевой Н. А. – СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «Планета музыки», 2017. – 720 с. – (Учебники для вузов. Специальная литература).
4. Трушникова Е. Л. Методы и технологии работы с произведением искусства в преподавании истории искусств // Современная высшая школа: инновационный аспект. 2022. №2 (56). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/metody-i-tehnologii-raboty-s-proizvedeniem-iskusstva-v-prepodavanii-istorii-iskusstv (дата обращения: 04.12.2024).

REFERENCES

1. Pallasmaa Yu. Myslyashchaya ruka: arkhitektura i ekzistentsial'naya mudrost' bytiya (The Thinking Hand: Architecture and the Existential Wisdom of Being), Moscow: Izdatel'skii dom “Klassika-XXI”, 2013, 176 p.
2. Surina M. O., Surin A. A. Istoriya obrazovaniya i tsvetodidaktiki (istoriya sistem i metodov obucheniya tsvetu) (History of education and color didactics (history of color teaching systems and methods)), Moskva: IKTs “MarT”, Rostov-on-don: Izdatel'skii tsentr “MarT”, 2003, 352 p.
3. Analiz i interpretatsiya proizvedeniya iskusstva. Khudozhestvennoe sotvorchestvo (Analysis and interpretation of a work of art. Artistic creation), St. Petersburg: Izdatel'stvo “Lan'”, Izdatel'stvo “Planeta muzyki”, 2017, 720 p.
4. Trushnikova E. L., Sovremennaya vysshaya shkola: innovatsionnyi aspect, 2022, No. 2 (56), available at: https://cyberleninka.ru/article/n/metody-i-tehnologii-raboty-s-proizvedeniem-iskusstva-v-prepodavanii-istorii-iskusstv

Сейтмеметова Эльмира Ахтемовна
старший преподаватель кафедры вокального искусства и дирижирования
ГБОУ ВО РК «Крымский инженерно-педагогический университет»
e-mail: zema-20@mail.ru

Seitmemetova Elmira A.
Senior Lecturer, Department of Vocal Art and Conducting
Crimean Engineering and Pedagogical University

СОСТОЯНИЕ ВОПРОСА ФОРМИРОВАНИЯ ПЕВЧЕСКИХ НАВЫКОВ ОБУЧАЮЩИХСЯ (ТЕМЫ, ОБРАЗЫ)

Аннотация. Составной частью духовной культуры личности обучающегося выступает музыкальная культура, в структуре которой значительное место принадлежит хоровому пению. Формирование навыков хорового пения очень актуально и значимо, потому что позволяет развивать у обучающегося любовь к пению, понимание поэтического текста песни, передачи его голосом, поскольку способствует формированию лучших личностных качеств и имеет большое значение на современном этапе образования и воспитания обучающегося. Проблема повышения качества преподавания в вузе в наши дни приобретает особую значимость. В процессе обучения в хоре обучающихся постепенно подходят к осознанию средств музыкальной выразительности, к анализу музыкального произведения, к выделению отдельных его сторон, к суждениям и оценке музыкального произведения и качества его исполнения.

Ключевые слова: музыкант, поэма, навыки, хор, мотив, пение.

THE STATE OF THE ISSUE OF FORMATION OF STUDENTS' SINGING SKILLS (THEMES, IMAGES)

Abstract. An integral part of the spiritual culture of the student's personality is musical culture, in the structure of which a significant place belongs to choral singing. The formation of choral singing skills is very relevant and significant, because it allows the student to develop a love of singing, an understanding of the poetic text of a song, its transmission by voice, since it contributes to the formation of better personal qualities and is of great importance at the present stage of education and upbringing of the student. The problem of improving the quality of teaching at the university is of particular importance nowadays. In the process of studying in the choir, children gradually come to an awareness of the means of musical expression, to the analysis of a musical work, to the identification of its individual sides, to judgments and evaluation of a musical work and the quality of its performance.

Keywords: musician, poem, skills, choir, motif, singing.

В научно-методической литературе и на практике отмечается, что певческие навыки, как всякие навыки являются фундаментом, на котором впоследствии должно вырасти здание более широких знаний и профессионального мастерства. Подчеркивается, что с точки зрения физиологии, процесс формирования певческих навыков является результатом специально найденного характера работы голосового аппарата, то есть установление определенных певческих двигательных стереотипов [2, с.18], Утверждается, что в основе воспитания певческих навыков лежит закон «обратной связи», т.е. постоянная взаимосвязь между центральной нервной системой и работающими органами голосового аппарата, деятельность которых она контролирует и регулирует [2, с.55], что

навык - есть умение, доведенное до значительной степени автоматизации путем длительной и регулярной тренировки.

В методической литературе отмечается также, что овладение певческими навыками каждым поющим является серьезной предпосылкой для доброкачественного пения всего хора [4, с.90], что правильные вокальные навыки, полученные в школе, высшем учебном заведении, сохраняются и в зрелом возрасте и имеют большое значение не только для пения, но и для речи. Подчеркивается, что готовность к усвоению нового, интерес к новому и способность переносить приобретенные навыки в новые условия при активном участии сознания, являются важнейшими показателями музыкального развития обучающегося. Обращается внимание на то, что работа над формированием певческих навыков, имеющая огромное значение, отнюдь не является самоцелью, а рассматривается как средство, обогащающее исполнительские возможности коллектива и обеспечивающее рост и подъем хоровой культуры в целом.

В то же время на практике формированию певческих навыков уделяется все еще недостаточное внимание, о чем свидетельствует так часто встречающееся форсированное, напряженное пение хоров, шумное, резкое дыхание учащихся, плохая дикция, пестрота в звучании гласных и т.д.

Наибольшее значение в методической литературе, предназначенной для преподавателей пения и руководителей хоровых коллективов, придается формированию певческого дыхания, верного звукообразования, хорошего звуковедения и певческой дикции.

Касаясь вопроса дыхания в развитии голоса прежде всего отмечается, что наиболее благоприятный и правильный тип дыхания появляется при естественном пении без напряжения [3, с.7]. Подчеркивается, что при наряженном пении нарушается равномерность дыхания, оно делается судорожным. За основу рекомендуется брать нижнереберно-диафрагмальный или смешанный тип дыхания, так как именно при нижнереберно-диафрагматическом дыхании освобождаются мышцы гортани и весь артикуляционный аппарат, голос льется свободно и широко [2, с.156].

Очень важными нам представляются рекомендации по вопросам формирования певческого дыхания. Обращается внимание на умение делать небольшой, неперегруженный вдох и затем очень экономно расходовать взятый воздух, с сохранением вдыхательной установки), в то время как «перебор» дыхания может явиться причиной напряженного, форсированного звучания голоса [2, с.17]. Делаются ценные для методики развития голоса выводы о тесной взаимосвязи дыхания с другими певческими навыками: с правильной непринужденной певческой установкой; с деятельностью внешних органов голосообразования - рта, губ, языка, так как, по данным физиологии труда, включение в работу большого числа органов способствует лучшим результатам; от качества дыхания зависит атака звука, чистота интонации [2, с.56].

Подчеркивается, что развитие певческого дыхания в большой степени зависит от репертуара, вокальных упражнений, организации певческого процесса и его дозировки. Существенным является указание на то, что при обучении навыкам певческого дыхания не рекомендуется пользоваться научной терминологией, недоступной восприятию, а чаще использовать приемы, подводящие учащихся к ощущению, а затем и к пониманию процесса дыхания. В связи с этим отмечается, что задача методики вокального обучения сводится к тому, чтобы на почве эмоций и через эмоцию дать обучающемуся элементы вокально-технических навыков, в том числе и навыков дыхания [4, с.11].

Все авторы предъявляют к словесным пояснениям преподавателя в ходе вокально-хоровой работы требования дидактической направленности, педагогической целесообразности и выразительности.

Касаясь вопросов методов формирования дыхания, необходимо отметить, что применение упражнений вне пения с целью развития певческого дыхания вокальная педагогика считает нецелесообразным [4, с.13]. Подчеркивается, что развитию навыка правильного, небольшого вдоха и активного выдоха способствуют упражнения на звуковедение нон легато и стаккато. Отмечается, что выработка навыка правильного певческого дыхания должна строиться на основе взаимодействия всех частей голосового аппарата. Утверждается, что формирование певческого дыхания представляет собой сложный и длительный процесс, достигающий хороших результатов при продолжительной и систематической работе над всем комплексом вокальных навыков и что правильное дыхание не только способствует нормальному развитию голоса, но и охраняет голосовой аппарат от заболеваний, улучшает состояние всего организма [3, с.11].

С важнейшим аспектом певческого дыхания, умением длительно сохранять его при пении, в литературе связывается вопрос о так называемой «опоре звука». Касаясь явления «опоры звука», одного из центральных в методике обучения взрослого певца, необходимо отметить, что применительно к голосу, данный вопрос стал серьезно рассматриваться лишь в последние десятилетия.

В вокальной педагогике под «опорой звука» понимается правильное соотношение между натяжением голосовых связок и силой подсвязочного давления, результат акустического сопротивления надгортанных резонаторов [5, с.117]. Очень ценным для вокальной методики нам представляется указание на то, что сущность данного навыка заключается в значительной мере в воспитании экономного расходования воздуха при активном смыкании голосовых связок и что очень важно воспитание навыка, связанного с ощущением опоры - сохранение вдыхательной установки, так как в этом случае удерживается наиболее правильное положение певческого аппарата, создаются условия для спокойного льющегося звука. Существенным для развития голоса является вывод о том, что владение навыком пения на «опоре» служит залогом выносливости голосовых связок, сохранения работоспособности детского голосового аппарата [5, с.120].

Мы видим, что в научно-методической литературе (в основном ориентированной на взрослый голос) делаются важные выводы, предлагаются ценные рекомендации по вопросам развития навыка пения на опоре дыхания, однако практическое разрешение данной проблемы применительно к голосу не рассматривается.

Практика массового хорового пения также показывает, что существующая методика воспитания голоса, не охватывая всей важности работы над «опертым» звучанием, чрезвычайно мало использует приемы работы над этим навыком, развитые во взрослой вокальной методике. Так качество звучания многих хоров, особенно студенческих, свидетельствует о недостаточном внимании к формированию данного навыка (звук «прямой», не тянущийся, иногда резкий, напряженный как на верхних, так и на нижних участках диапазона). Все это свидетельствует о том, что руководители хоров не владеют приемами развития навыка пения на опоре дыхания, а в методической литературе не находят раскрытия методов его последовательного формирования в комплексе со всем процессом голосообразования. В связи с этим художественная ценность исполняемых такими коллективами произведений оказывается довольно низкой.

В литературе отмечается, что вместе с чувством опоры в тембре голоса появляется небольшое певческое «вибрато». Вопрос о формировании «вибрато» в голосе обучающихся изучен недостаточно. Наиболее полно сущность данного явления освещена в работах В.П. Морозова, где автор показал, что вибрато играет чрезвычайно важную. Так Л.Б. Дмитриев (1968), связывая чувство опоры с сильным сокращением гортанного сфинктера (сужения входа в гортань), указывает на ряд физиологических актов, при

которых происходит организация гортанного сфинктера: кряхтение, натуживание, задержка дыхания, поднятие тяжестей и т.д. [1, с.17]

Роль в образовании певческого голоса, увеличивает его звучность, полетность, помехоустойчивость. В результате исследований подчеркивается, что вибрато в голосе отсутствует, а у ребят 12-15 лет становится уже заметным и что развитию этого качества следует уделять серьезное внимание уже в детском возрасте. Указывается, что выработке вибрато способствует ориентировка на «льющееся» кантиленное звучание голосов. Делается важный вывод, что, поскольку «вибрато» является порождением «опоры», то в процессе работы над «опертым» звучанием в голосе образуется и вибрато [3, с.78].

Мы видим, что в научно-методической литературе уделяется большое внимание навыку верного звукообразования, однако проблема комплексного развития данного навыка совместно со всем певческим процессом рассматривается недостаточно.

Одной из основных задач вокальной методики называется умение тянуть звук или формирование протяжного звучания, без которого немыслимо овладение навыком звуковедения легато или кантиленного пения. Очень важными нам представляются рекомендации по формированию навыков звуковедения: развитию легато способствует ровное, без толчков дыхание [1, с.96], а работа над звуковедением стаккато помогает выработке чистой интонации, головного звучания, активизации работы дыхательных органов; для свободного расширения глотки и усвоения правильного положения верхних резонаторов, главного условия воспитания качественного звучания, необходимо освоение ощущения «легкого зевка»; для формирования ровного звуковедения необходимо сохранение единого механизма голосообразования на всем диапазоне голоса при единообразном пропевании всех гласных [5, с.151].

В литературе отмечается, что более яркое выявление голосовых регистров у обучающихся происходит не ранее 10-12-летнего возраста. Подчеркивается, что в процессе обучения пению обучающихся возникает необходимость сглаживать переход от одного регистра к дутому с целью формирования смешанной формы голосообразования, так называемого микста [3, с.92]. Чрезвычайно ценным нам представляется указание на то, что для воспитания данного качества необходимо осторожное и постепенное округление звука на всем диапазоне.

Мы видим, что в научно-методической литературе отводится значительное место формированию навыка естественного хорошего звуковедения, даются ценные рекомендации, однако практическое разрешение проблемы последовательного развития данного навыка совместно со всеми певческими навыками раскрывается недостаточно, продолжает прослеживаться тенденция изолированной работы над каждым навыком в отдельности.

В методической литературе отмечается огромное значение формирования певческой дикции в процессе хоровой работы. Указывается, что внимание к слову должно занимать одно из главных мест в певческом обучении обучающихся, поскольку выразительное пение в первую очередь связано со словом (Б. Бочев, М.Ф. Заринская, В.Г. Соколов и др.).

Одной из причин плохой дикции у обучающихся многими авторами называется недооценка роли согласных в пении. Подчеркивается, что основой пения является гласная, но без ясных согласных пропадает слово, как выражение мысли, содержания, поэтому согласные должны произноситься коротко, энергично, собранно. В то же время обращается внимание на то, что четко произнесенная и хорошо сформированная согласная помогает хорошему полному звучанию следующей за ней гласной. Чрезвычайно ценным нам представляется указание на то, что основную работу над

артикуляцией целесообразно проводить на слогах, то есть различных сочетаниях гласных с согласными, так как это приближает работу хора к артикуляции слова песни [4, с.185].

Наиболее полезными называются звонкие согласные, в формировании которых участвует голос. Касаясь методов формирования певческой дикции, в литературе даются довольно важные рекомендации: о пользе пения гласных в сочетании с губными согласными (б, п, м), активизирующими работу губ, использовании слогов со взрывными согласными (т, п,), активизирующими дыхательную функцию, сочетаний с согласными переднего уклада (д, з, л) для формирования близкого, звонкого звука, сочетаний гласных "у", "о" с согласными, произносящийся с участием заднего отдела артикуляционного аппарата (к, г) для борьбы с «белым», «плоским» звучанием. Отмечается, что для развития хорошей дикции полезно «распевать» русские скороговорки и очень трудно произносимые словосочетания.

В методической литературе подчеркивается, что в центре внимания педагогов должна находиться работа над правильным формированием гласных. Показываются особенности произношения гласных в пении: напевность, умение их округлять, по возможности чистое звучание неударных гласных. Отмечается, что в основе формирования навыка хорошей певческой речи лежит выработка единого механизма голосообразования всех гласных - одинаковая полетность, звонкость, округлость и т.п. Чрезвычайно существенным нам представляется вывод о том, что для выработки единого механизма голосообразования наиболее целесообразно применение определенных гласных, в зависимости от качества звучания того или иного коллектива (приближение звука, округление, избавление от призвука «бипоты» и т.д.) и их сочетание с согласными, которые, как уже говорилось выше, оказывают большое влияние на следующую за ними гласную [4, с.9].

Вместе с тем, придавая большое значение развитию певческой дикции, в большинстве работ не освещен вопрос ее последовательного формирования совместно со всем процессом голосообразования (на примерах определенных групп упражнений). Практика массового хорового пения также показывает, что существующая методика недостаточно охватывает все вышеуказанные стороны. Так, часто можно услышать хоровые коллективы, где видимо недооценивается важность работы над певческой дикцией («пестрота» в звучании гласных, отсутствие четких окончаний в словах, вялая работа артикуляционного аппарата, приводящая к неразборчивости текста и т.д.), что наносит большой урон выразительности исполнения.

В методической литературе уделяется серьезное внимание развитию вокального слуха, как одному из главных условий формирования певческих навыков. Под «вокальным слухом» понимается способность улавливать не только особенности правильного певческого звучания, но и ощущать работу голосового аппарата при этом [3, с.32]. Вокальный слух рассматривается как сложное музыкально-вокальное чувство, основанное на взаимодействии слуховых, мышечных, зрительных, осязательных, вибрационных и других видах чувствительности. Чрезвычайно важным нам представляется указание на особое свойство вокального слуха - способность анализировать качество звучания голоса, определять на основе этого анализа положительные и отрицательные особенности данного звука, выяснять в чем это особенности заключаются, причину их возникновения и путь к исправлению отрицательных или закреплению положительных свойств.

В литературе подчеркивается необходимость владения вокальным слухом в первую очередь руководителями хоровых коллективов. Отмечается, что только хормейстер, обладающий вокальным слухом, способен развить такой слух у обучающихся. Делается

важный вывод о том, что работа над формированием вокального слуха в процессе хоровых занятий требует знания картины индивидуального певческого развития.

Для этого рекомендуется проводить постоянные индивидуальные прослушивания участников хоров (один, два раза в год) с тщательным разбором достоинств и недостатков в звучании голоса.

Указывая на необходимость развития вокального слуха учащихся, методическая литература однако не освещает вопрос последовательного практического разрешения данной проблемы (формирование оценочной деятельности учащихся, развитие мышечного чувства и т.д.).

В то же время практика также показывает, что воспитанию вокального слуха не уделяется должного внимания в хоровых коллективах. Многие учащиеся за эталон звучания принимают напряженное, «горловое», «надсадное» пение, так часто слышимое ими с эстрады, и сами пытаются подражать такому пению. Большинство участников хоров не могут разобрать и проанализировать качество пения своих товарищей и тем более совершенно не слышат собственных недостатков в пении. Форсированное звучание многих коллективов также свидетельствует об отсутствии вокального слуха как у руководителей, так и у участников хоров. Выступления таких коллективов отличается маловыразительным «однотонным» пением, что также показывает недостаточное внимание к развитию вокального слуха, выражающееся в неумении искать и находить звуковые краски, соответствующие художественному образу исполняемых произведений [1, с.111].

Выводы. Таким образом, мы видим, что вопросам развития певческого дыхания уделяется большое внимание: делаются выводы об огромной роли дыхания в голосообразовании, даются важные рекомендации о методах его формирования, подчеркивается его взаимосвязь со всеми певческими навыками и т.д. Однако практическое разрешение проблемы формирования певческого дыхания в процессе развития всего комплекса певческих навыков (звукообразования, звуковедения, дикции и т.д.) с использованием определенных групп упражнений раскрывается очень незначительно. Практика хорового пения также подтверждает отсутствие вышеуказанных связей. Так, многие участники хоровых коллективов продолжают резко, шумно и очень часто брать дыхание, сопровождая вдох поднятием плеч. Свидетельством недостаточного внимания к формированию дыхания является также плохое качество звуковедения, отсутствие умения тянуть звук, резкое, напряженное пение. Многие руководители хоровых коллективов не понимают всей сложности и длительности процесса овладения певческим дыханием и зачастую ищут «рецептов», способных в короткий срок научить правильному дыханию (быстродействующее упражнение, удачная рекомендация и т.д.), отрывая тем самым процесс формирования данного навыка от всего комплекса голосообразования.

Наблюдения хоровой практики, изучение соответствующей литературы, собственная работа с хоровыми коллективами привели нас к мысли о богатых возможностях упражнений, как метода творческого подхода к вокальному обучению обучающихся, способствующего повышению их интереса к хоровому пению.

ЛИТЕРАТУРА

1. Багадуров В.А. Вокальное воспитание учащихся. – М.: Музыка, 1952. – 189 с.
2. Венгрус Л.А. Интенсивное хоровое пение. – С-П.: Музыка, 2000. – 378 с.
3. Давфдова В.А., Мчелидзе, Д.С. Певческое дыхание и некоторые советы по постановке голоса. – Тб. 1966. – 215 с.

4. Зданович А.П. Некоторые вопросы вокальной методики. – М., «Музыка», 1965. – 28 с.
5. Музыкальный мир Георгия Свиридова: Сборник статей/ [сост.А. Белоненко]. – М.: Сов.композитор, 1990. – 224 с.

REFERENCES

1. Bagadurov V.A. Vokal'noe vospitanie uchashhihsja. – M.: Muzyka, 1952. – 189 p.
2. Vengrus L.A. Intensivnoe horovoe penie. – S-P.: Muzyka, 2000. – 378 p.
3. Davfdova V.A., Mchelidze, D.S. Pevcheskoe dyhanie i nekotorye sovety po postanovke golosa. – Tb. 1966. – 215 p.
4. Zdanovich A.P. Nekotorye voprosy vokal'noj metodiki. – M., «Muzyka», 1965. – 28 p.
5. Muzykal'nyj mir Georgija Sviridova: Sbornik statej/ [sost.A. Belonenko]. – M.: Sov.kompozitor, 1990. – 224 p.

Зубкова Людмила Константиновна
старший преподаватель кафедры архитектуры архитектурно-строительного факультета
ФГБУ ВПО «Кубанский государственный аграрный университет
им. И.Т. Трубилина»
e-mail: Lyudmila.l-k@yandex.ru
Турыгина Евгения Михайловна
кандидат педагогических наук,
доцент кафедры архитектуры архитектурно-строительного факультета
ФГБУ ВПО «Кубанский государственный аграрный университет
им. И.Т. Трубилина»
e-mail: Turigina1976@bk.ru

Zubkova Lyudmila K.
Senior Lecturer, Department of Architecture, Faculty of Architecture and Civil Engineering
Kuban State Agrarian University
named after I.T. Trubilin
Turygina Evgeniya M.
Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor, Department of Architecture, Faculty of Architecture and Civil Engineering
Kuban State Agrarian University
named after I.T. Trubilin

ОБОСНОВАНИЕ РОЛИ УЧЕБНОГО РИСУНКА В СТРУКТУРЕ АРХИТЕКТУРНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Аннотация. В статье приведен анализ роли учебного рисунка в общей системе архитектурного обучения. Художественно-графическая подготовка архитектора направлена на развитие профессиональных качеств, творческого мышления, решения материально-практических задач, которые развивают способность познавать окружающий мир во всей его достоверности и передавать на бумаге изобразительными средствами. Рисунок является неотъемлемым компонентом компетентностного художественного образования. Педагогический опыт предыдущих поколений художников-педагогов является базой современных методик преподавания.

Ключевые слова: рисунок, архитектурное образование, педагогическая система, объемно-пространственное мышление, линейно-конструктивное построение.

JUSTIFICATION OF THE ROLE OF EDUCATIONAL DRAWING IN THE STRUCTURE OF ARCHITECTURAL EDUCATION

Annotation. The article provides an analysis of the role of educational drawing in the general system of architectural education. The artistic and graphic training of an architect is aimed at developing professional qualities, creative thinking, solving material and practical problems that develop the ability to know the world around us in all its authenticity and convey on paper by visual means. Drawing is an integral component of competency-based art education. The pedagogical experience of previous generations of artists and teachers is the basis of modern teaching methods.

Keywords: drawing, architectural education, pedagogical system, spatial thinking, linear constructive construction.

Сегодня современный мир диктует необходимость применения компьютерных технологий во всех сферах жизнедеятельности. В общей системе образования архитектурных и строительных направлений все больше используются трехмерные системы автоматизированного проектирования (программы AutoCad, Revit и т. д), вследствие чего происходит сокращение учебных часов, выделяемых для «ручного» творчества, снижается уровень уникальности при проектировании с использованием программного комплекса. На передний план выходят проблемы качества художественно-творческой подготовки «современного архитектора». Данный подход в образовании приводит к противоречиям между художественно-творческой подготовкой будущих специалистов-архитекторов, необходимой для эстетической реализации архитектуры, и сокращением возможности (или невозможностью) овладения студентами практическими навыками «ручной работы».

Формируя общую структуру педагогической системы, без сомнения, каждая дисциплина несет свой «весомый вклад». Однако, одной из основополагающих дисциплин, участвующих в этой комплексной подготовке архитекторов, является дисциплина «Рисунок», занимающая особое, важное и присущее только ей место в системе архитектурного образования.

Обязательным условием плодотворной практической творческой деятельности архитектора являются развитое образное, пространственное мышление, мастерское умение реалистического изображения архитектурных замыслов, возможное лишь при профессиональном знании и владении художественными умениями и навыками. Формирование и развитие всех аспектов творческого процесса осуществляется в тесном взаимодействии друг с другом.

Художественно-графическая подготовка в процессе формирования изобразительного мастерства направлена на развитие профессиональных качеств студента, а именно – объемно-пространственного восприятия, представления и мышления; владения основными видами композиции; знанием свойств объемно-пространственных форм и их гармонических сочетаний на основе определенных отношений, пропорций, ритма и других композиционных закономерностей; чувством соразмерности и гармонии, а также чувством масштабности по отношению к человеку при восприятии объемно-пространственных форм.

Учебный рисунок выполняет активную функцию в утверждении и развитии творческих способностей, профессиональных навыков и творческого характера мышления студентов. Все этапы проектирования, начиная с творческого поиска в эскизном проектировании и кончая отработкой отдельных архитектурных форм и их поверхностей, происходит в тесной связи с четким объемно-пространственным осознанием композиционных задач, для чего необходимо художественное изображение архитектурных форм на плоскости бумаги, в виде чертежа, рисунка и т.п.

Одна из самых важных задач высшей школы состоит в том, чтобы всемерно совершенствовать систему и методы обучения, наиболее полно отражающую всесторонний характер творческого процесса, тем самым стимулируя становление профессиональных знаний, творческих навыков будущих архитекторов. Осуществление компетентностного художественного образования невозможно без опоры на многолетний опыт предыдущих поколений художников-педагогов (методистов) [1, 2].

Дисциплина «Рисунок» в высшей архитектурной школе всегда занимала, и будет занимать особое место в общей системе образования, так как рисунок связан с общей направленностью развития архитектуры и искусства, отражая их специфику.

Рисунок – это изображение, выполненное от руки, на глаз, с помощью графических средств: линии, штриха и пятна. Знаменитый русский художник и педагог И.

Н. Крамской дал такое определение рисунка: «Рисунок в тесном смысле – черта, линия, внешний абрис; в настоящем же смысле это есть не только граница, но и мера скульптурной лепки форм, которая отвечает действительности». Известный русский педагог Н. Н. Ростовцев считает, что под словом «рисунок» следует подразумевать ясное, четкое и выразительное изображение формы [3, 4].

Рисунок – это основа всех изобразительных искусств, и в то же время он является видом графического искусства. Сочетаниями пятен и линий, комбинацией штрихов в рисунке достигаются пластическая моделировка, тональные и световые эффекты. Существуют многочисленные разновидности рисунка, различающиеся по методам рисования, темам и жанрам, назначению, технике и характеру исполнения. Профессионально выполненный рисунок имеет самостоятельную художественную ценность. Рисунок может иметь также вспомогательный, научный, технический, прикладной или изобразительный характер.

Рисунок является средством познания окружающего мира, изучения действительности. Он формирует и развивает мышление, является необходимым средством профессиональной деятельности архитектора, инженера-строителя, инженера-архитектора, конструктора.

Средствами рисунка автор может передать внешние особенности, внутреннее состояние, материальность объекта изображения. Для рисующего рисунок служит не только средством познания окружающей действительности, но и образным языком, при помощи которого он передает свое отношение к увиденному.

Выдающийся французский архитектор Ле Корбюзье писал: «Рисуя, учишься видеть зарождение вещей. Ты видишь, как они развиваются, растут, испытывают метаморфозы, расцветают, цветут, умирают и т. д. Мы бесповоротно придерживаемся принципа познания «от внутреннего к внешнему». Жизнь каждой вещи имеет биологическое начало. Биология плана или разреза столь же необходима, как биология любого создания природы. Введение термина «биология» раскрывает сущность исследований в области современной строительной деятельности. Жить, работать, развивать тело и дух, двигаться – это действия, соответствующие кровеносной, нервной и дыхательной системам. От внутреннего к внешнему... Все заложено в зародыше. По-настоящему можно оценить и полюбить лишь тогда, когда, увидев внешнее красивое, мы в результате рассмотрения, изучения, исследования проникаем в самое сердце вещей». «Рисовать – это значит наблюдать, открывать, изобретать, создавать»[5; 6, с. 276].

В процессе обучения изобразительной грамоте рисунок является главной дисциплиной. Цель учебного рисунка – посредством рисунка развивать зрительное восприятие, объемно-пространственное мышление и решать образные и материально-практические задачи.

Рост мастерства рисующего зависит от степени усвоения основных правил и овладения техникой реалистического рисунка.

С древних времен до наших дней обучение изобразительным искусствам начиналось с изучения рисунка. Основные правила построения изображения предметов на плоскости изучали всемирно известные художники, например, Ч. Ченино, Л. Б. Альберти, Леонардо да Винчи, А. Дюрер и др. В русской школе рисунка известны великие педагоги Петербургской академии художеств второй половины XVIII - начала XIX века: А. П. Лосенко (1737-1773), Г. И. Угрюмов (1774-1823), А. И. Иванов (1776-1848), А. Е. Егоров (1776-1851), В. К. Шебуев (1777-1855), К. П. Брюллов (1799-1852), И. Н. Крамской (1837-1887) и др. Выдающийся художник-педагог П. П. Чистяков (1882-1919) оказал огромное влияние на развитие методики преподавания рисунка [7, с. 234]. Большой вклад в развитие методики преподавания учебного рисунка внесли известные художники-

педагоги Д. Н. Кардовский (1866-1943), В. Е. Савинский (1859-1937), В. А. Фаворский (1886-1964), А. А. Дейнека (1899-1969) и др. Теорией преподавания учебного рисунка занимались Н. Э. Радлов (1889-1942), А. О. Барщ (1897-1971), Н. Н. Ростовцев, Г. В. Беда и др. [4].

У П. П. Чистякова учились знаменитые русские художники В. И. Суриков, И. Е. Репин, В. А. Серов, М. А. Врубель, В. М. Васнецов. Авторитет педагога Чистякова безоговорочно признан всеми передовыми русскими художниками. В его наставлениях, советах и указаниях по рисунку, живописи, композиции, анатомии, перспективе нашли отражение лучшие традиции русской реалистической школы изобразительного искусства.

Чистяков считал, что первоочередной задачей художника является изучение натуры, а в рисунке он видел основу изобразительного искусства. «Рисунок – основа всего, фундамент. Кто не понимает его или не признает – тот без почвы». Он утверждал, что «рисовать – значит соображать. Никогда не рисуйте молча, а всегда задавайте задачу». «Высочайшая сторона искусства заключается в рисунке, остальное все наносное и только помогает».

П. П. Чистяков разработал методику объемного рисунка изображения натуры. Он говорил: что «Мы заключены в форму и потому нам сродно понимать все в форме» и требовал «рисовать не изгибы линий, а формы, которые они образуют между собой. Всякий, кто не видит формы, и линию верно не нарисует. Линия и верная сама по себе, но проведенная не в соответствии с другими, служит только ошибкой». Чистяков объяснял, что прием рисования формой «тем выгоден, что научая рисовать самым тончайшим образом не притупляет в ученике способности и к колориту, потому что соединяет оба взгляда, и рисовальщика, и колориста, тогда как рисование линиями, силуэтно, заставляет обоими глазами смотреть в одну точку и тем, уничтожая... действие цветов в момент на оба глаза, притупляет способность видеть колера и заставляет писать мутно и серо. Это исстари замечено во всех школах и у всех рисующих силуэтно» [8].

Известно, что способный к колориту смотрит на предмет иначе, чем любящий рисование линий, а не форм. Рисунок должен давать полное, реальное представление о предмете, быть объемным, так как объем является важным признаком предметного мира. Работу над формой Чистяков рассматривал как построение поверхностей, которые отграничивают предмет от окружающего пространства: «Рисовать форму надо: 1) как она есть (конструкция) и 2) как она видится (перспектива, свет, среда, цельность видения)». Начинать работу над рисунком он советовал с больших обобщений формы, упрощая ее сокращающиеся поверхности. Применение опорных, основных, конструктивных точек в рисовании формы и пространства дает возможность правильно, точно и быстро вести рисунок. Для лепки формы он считал необходимым средством использование тона (светотени), которым можно передать разнообразие изменений объема. В. М. Васнецов писал: «В основу преподавания Павел Петрович клал изучение формы предметов в связи с рисунком, светотенью, колоритом. Он шел не от рисунка, а именно от формы. Он настаивал, чтобы эта последняя выражалась художником с одинаковой свободой, с какой бы точки зрения ни писался данный предмет».

Известны знаменитые выражения Чистякова: «Когда рисуешь глаз, смотри на ухо», «И верно, да скверно» и т. д. Подобными замечаниями он предостерегал учеников от ошибок, напоминая основные методы работы над произведением: от общего - к частному и от частного - к общему.

В работе с живой натуры П.П. Чистяков требовал от учеников строгой очередности рисования. Он выделял четыре основных этапа, в которых «каждая следующая ступень определяется предыдущей». «Каждая линия, обрисовывающая форму, сознательна для художника и должна выражать часть кости, мускулы и прочее». Самым

сложным Чистяков считал последний этап – вязку форм в единый организм. «Учу последнему и самому трудному – учу связи в фигуре (живой, конечно)», - писал он Савинскому [8].

Мастерство исполнения Чистяков не считал самоцелью: «Не заботьтесь о красоте рисунка, смотрите беспрестанно на натуру, а не в карандаш. Линия пусть какая выйдет, и выйдет непременно красивая и легкая, если рисовать ее с натуры». Техническое совершенство, по его мнению, достигается длительной тренировкой. Суриков всю жизнь вспоминал чистяковскую поговорку: «Нарисуешь раз со сто, и выйдет просто».

П.П. Чистяков оставил ценное методическое наследие, которое было развито в советских художественных и архитектурных школах его учениками и последователями Д.Н. Кардовским, В.Е. Савинским, М.И. Курилко и др.

Возвращаясь к целям и задачам учебного рисунка, необходимо отметить, что с помощью рисунка педагог показывает ученику закономерность строения формы предмета, методическую последовательность изображения, а также художественно-выразительные возможности рисовальных материалов при передаче фактуры и материальности предметов.

«Рисовать надобно уметь прежде, нежели быть художником, потому что рисунок составляет основу искусства, …чтобы художник начав размышлять и чувствовать, передавал свои мысли верно и без всякого затруднения», - говорил великий русский художник К. Брюллов [9, с. 169].

Но если у художника-графика или художника-живописца рисунок может быть законченным произведением, то для архитектора рисунок не является самоцелью, он - неотъемлемая составляющая его профессии. Архитектурные рисунки во многом похожи на технические рисунки в черчении, в них преобладает линейно-конструктивная основа, что обуславливает стиль архитектурной графики. По словам преподавателя МАРХИ Н. В. Соколовой, «рисунок архитектора – это форма работы, фиксирующая ход творческой мысли в процессе проектирования, в процессе формирования архитектурного образа, дающего представление о конечном результате» [10; 11, с. 259].

Рисунок в архитектурной школе должен развивать у студентов объемно-пространственное мышление, творческое воображение, умение видеть существующую и «создаваемую» натуру, умение владеть различными стилями и техниками изображения. Для будущего архитектора рисование всегда неразрывно связано с черчением, математикой, физикой, начертательной геометрией, биологией, общественными науками и т. д.

Эти связи помогают познавать окружающий мир во всей его достоверности и передавать эти знания на бумаге изобразительными графическими средствами.

У студента рисунок совместно с другими учебными дисциплинами развивает инженерное мышление, умение видеть окружающий мир, помогает выражать архитектурно-конструктивные идеи графическими средствами. Он является основой для чертежа и макетирования. В результате процесса обучения студент должен знать основы линейной и воздушной перспективы, определенные вопросы физики, оптики, механики, особенности зрительного восприятия (восприятие представляет собой активное исследование и изучение окружающего мира). Он должен овладеть техникой рисунка, основными приемами изображения, знать методическую последовательность ведения рисунка на основе принципа «от общего к частному, от обогащенного частного к общему» [12].

Важно отметить, что студент должен научиться «правильно» видеть окружающие предметы. Суть «постановки глаза» заключается в том, чтобы охватить взглядом структуру объекта целиком и при этом различать его основные составляющие. Овладение

целостным восприятием возможно только в результате длительной тренировки. Также необходимо развитие глазомера для быстрого и точного определения («на глаз») линейных и пространственных размерных отношений [13, 14].

Существует бесконечное множество технических приемов, различных графических материалов, манер изображения рисунка, но все это многообразие всегда зависит от поставленной в рисунке задачи. Длительный рисунок всегда будет отличаться от эскиза, тональный рисунок - от линейно-конструктивного.

Длительный рисунок с неподвижной модели учит анализу и подробному изучению натуры. Но он не помогает развитию наблюдательности, так как за время выполнения задания внимание учащихся притупляется и направляется на выявление второстепенных деталей и мелочей, процесс рисования превращается в слепое копирование модели. Длительный рисунок не может полностью решить все учебные задачи, связанные с подготовкой будущего архитектора. Поэтому в учебной программе предусматривается изучение различных видов учебного рисунка: выполнение набросков, зарисовок, краткосрочных рисунков, рисунков по представлению, рисунков по воображению.

Для будущего инженера-архитектора важно начинать обучение рисунку через стадию тщательного, «точного» подхода в изображении формы, которая учит рисующего больше думать, развивать аналитическое мышление, видеть внутренние связи объекта. Правильно передавать изображение с помощью системы опорных, узловых точек и направляющих линий формы учит линейно-конструктивный рисунок. Этот вид учебного рисунка развивает объемно-пространственное мышление, зрительную память, понимание логических связей в конструкции формы, учит законам перспективы и освещения.

Автор учебного пособия по рисунку для студентов архитектурных специальностей вузов С. В. Тихонов так пишет о конструктивном рисунке: «Именно такой рисунок необходим тому, кто хочет стать архитектором. Этот рисунок позволит яснее видеть природу, изучать ее закономерности, понимать ее красоту. А тому, кто видит природу, она раскрывает свои тайны и помогает решать любые задачи – будь то художественные, конструктивные, строительные или научные. Конструктивный рисунок незаменим в стадии изучения архитектуры, ее художественной пластической сути, логики внешнего и внутреннего пространственного решения, конструктивных и строительных особенностей. Такой рисунок развивает чувство пропорций и объемно-пространственное мышление, необходимые архитектору для художественно-конструктивного решения архитектурного проекта и выполнения его в натуре. И наконец, такой рисунок облегчит архитектору контакт с исполнителями его замысла (проекта) в натуре. Рисунок, как бы он ни был высок по исполнению, не является конечной целью деятельности архитектора, а предназначен прежде всего для чертежника, техника, инженера-конструктора, производителя работ на строительном участке» [15, 16].

Таким образом, для формирования необходимых профессиональных качеств у будущих архитекторов в процессе обучения рисунку нужно тщательно рассматривать и изучать изображаемый предмет; проникать в структуру и конструкцию предмета, не ограничиваясь его внешним восприятием; создавать перспективные изображения предмета на основе его ортогональных видов и разрезов; видеть предмет в движении и развитии. Студентам нужно научиться правильно видеть и понимать закономерности строения натуры и методически последовательно строить изображение на плоскости.

ЛИТЕРАТУРА

1. Максимов О. Г. Рисунок в профессии архитектора /О. Г. Максимов. – Москва: Стройиздат, 1999. – 398с.

2. Осмоловская О.В. др., Рисунок по представлению. (В теории и упражнениях. От геометрии к архитектуре)/ О. В. Осмоловская, А. А. Мусатов. Учебное пособие для вузов – Москва : «Архитектура-С», 2012. – 346 с, ил.
3. Ростовцев Н. Н. Академический рисунок/ Н. Н. Ростовцев. – RUGRAM, 2021. – 242с
4. Ростовцев Н. Н. История методов обучения рисованию: русская и советская школы рисунка / Н. Н. Ростовцев. – М.: Просвещение, 1982. – 240с.
5. Алферова Т. Р. Ле Корбюзье Творческий путь / Т. Р. Алферова. В сборнике: Гуманитарные науки в современном вузе: вчера, сегодня, завтра. Материалы III-й международной научной конференции, в 2 т. Санкт-Петербург, 2020. – С. 7-11.
6. Филиппов О.Л. Основополагающая роль рисунка как метода познания и творческого освоения действительности: В сборнике: Искусство, дизайн и современное образование. Материалы международной научно-практической конференции. Сер. «Научные труды РГСАИ» Российская государственная специализированная академия искусств; Институт изобразительных искусств Чжэнчжоуского университета; Международный научно-культурный центр академических контактов, 2016. – С. 276-285.
7. Манин Ю.А. П.П. Чистяков и его система обучения рисунку: Декоративное искусство и предметно-пространственная среда/ Ю.А. Манин. – Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2021. – № 1-1. – С. 234-255.
8. Чистяков П.П. Письма, записные книжки, воспоминания/ П.П. Чистяков: материалы подготовлены к печати и примечания к ним составлены Э. Белютиным и Н. Молевой. – Москва: Искусство, 1953. – 590с.
9. Манин Ю.А. Изучение и освоение техник и технологий монументально-декоративной живописи/ Ю.А. Манин : Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. 2024, – № 2. – Ч.1. – С. 169-180.
10. Соколова Н.В. Рисование малых архитектурных форм и деталей: Учеб. пособие /Н. В. Соколова. – Москва : МАРХИ, 1989. – 162 с.
11. Махмудова Ф.А. Значение работы с натуры для будущих архитекторов / Ф. А. Махмудова: В сборнике: Потенциал интеллектуально одаренной молодежи - развитию науки и образования. Материалы X Международного научного форума молодых ученых, инноваторов, студентов и школьников. Под общей редакцией Т. В. Золиной. Астрахань, 2021. – С. 259-262
12. Кирцер Ю.М. Рисунок и живопись: Учеб. Пособие / Ю.М. Кирцер. – 6-е изд., стер. – М.: Высш. Шк., 2005. – 272 с, ил
13. Жаботинский В. И. и др. Рисунок: учебное пособие для студентов средних специальных заведений, обучающихся по специальности 270301 (2901) «Архитектура»/ В. И. Жабинский, А. В. Винтова. – Москва: ИНФРА-М, 2012. – 254с.
14. Кичигина А.Г. и др. Академический рисунок. Начальные сведения: учеб. пособие/ А.Г. Кичигина, Е.В. Гончарова. – Изд.: Омск: ОмГТУ, 2019 – 129с.
15. Тихонов С.В. др. Рисунок: Учеб. пособие для вузов/ С. В. Тихонов, В.Г. Демьянов, В.Б. Подрезков. – М.: Стройиздат, 1983. – 296 с, ил.
16. Шорохов Е.В. Пути повышения эффективности изобразительного искусства./ Е.В. Шорохов. – Межвуз. сб. науч. тр. МГПУ. – М.: Прометей, 1995. – 114с.

REFERENCES

1. Maksimov O. G. Risunok v professii arhitektora /O. G. Maksimov. – Moskva: Strojizdat, 1999. – 398p.
2. Osmolovskaja O.V. dr., Risunok po predstavleniju. (V teorii i uprazhnenijah. Ot geometrii k arhitekture)/ O. V. Osmolovskaja, A. A. Musatov. Uchebnoe posobie dlja vuzov – Moskva : «Arhitektura-S», 2012. – 346 p, il.
3. Rostovcev N. N. Akademicheskij risunok/ N. N. Rostovcev. – RUGRAM, 2021. – 242p.
4. Rostovcev N. N. Istorija metodov obuchenija risovaniju: russkaja i sovetskaja shkoly risunka / N. N. Rostovcev. – M.: Prosveshhenie, 1982. – 240p.
5. Alferova T. R. Le Korbjuz'e Tvorcheskij put' / T. R. Alferova. V sbornike: Gumanitarnye nauki v sovremennom vuze: vchera, segodnja, zavtra. Materialy III-j mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii, v 2 t. Sankt-Peterburg, 2020. – Pp. 7-11
6. Filippov O.L. Osnovopolagajushhaja rol' risunka kak metoda poznanija i tvorcheskogo osvoenija dejstvitel'nosti: V sbornike: Iskusstvo, dizajn i sovremennoe obrazovanie. Materialy mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii. Ser. «Nauchnye trudy RGSAI» Rossijskaja gosudarstvennaja specializirovannaja akademija iskusstv; Institut izobrazitel'nyh iskusstv Chzhjenchzhouskogo universiteta; Mezhdunarodnyj nauchno-kul'turnyj centr akademicheskih kontaktov, 2016. – Pp. 276-285.
7. Manin Ju.A. P.P. Chistjakov i ego sistema obuchenija risunku: Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaja sreda/ Ju.A. Manin. – Vestnik RGHPU im. S.G. Stroganova. – 2021. – № 1-1. – Pp. 234-255.
8. Chistjakov P.P. Pis'ma, zapisnye knizhki, vospominanija/ P.P. Chistjakov: materialy podgotovleny k pechati i primechanija k nim sostavleny Je. Beljutinym i N. Molevoj. – Moskva: Iskusstvo, 1953. – 590p.
9. Manin Ju.A. Izuchenie i osvoenie tehnik i tehnologij monumental'no-dekorativnoj zhivopisi/ Ju.A. Manin : Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaja sreda. Vestnik RGHPU im. S.G. Stroganova. 2024, – № 2. – Ch.1. – Pp. 169-180.
10. Sokolova N.V. Risovanie malyh arhitekturnyh form i detalej: Ucheb. posobie /N. V. Sokolova. – Moskva : MARHI, 1989. – 162 p.
11. Mahmudova F.A. Znachenie raboty s natury dlja budushhih arhitektorov / F. A. Mahmudova: V sbornike: Potencial intellektual'no odarennoj molodezhi - razvitiju nauki i obrazovanija. Materialy X Mezhdunarodnogo nauchnogo foruma molodyh uchenyh, innovatorov, studentov i shkol'nikov. Pod obshhej redakciej T. V. Zolinoj. Astrahan', 2021. – Pp. 259-262
12. Kircer Ju.M. Risunok i zhivopis': Ucheb. Posobie / Ju.M. Kircer. – 6-e izd., ster. – M.: Vyssh. Shk., 2005. – 272 p, il
13. Zhabotinskij V. I. i dr. Risunok: uchebnoe posobie dlja studentov srednih special'nyh zavedenij, obuchajushhihsja po special'nosti 270301 (2901) «Arhitektura»/ V. I. Zhabinskij, A. V. Vintova. – Moskva: INFRA-M, 2012. – 254p.
14. Kichigina A.G. i dr. Akademicheskij risunok. Nachal'nye svedenija: ucheb. posobie/ A.G. Kichigina, E.V. Goncharova. – Izd.: Omsk: OmGTU, 2019 – 129p.
15. Tihonov S.V. dr. Risunok: Ucheb. posobie dlja vuzov/ S. V. Tihonov, V.G. Dem'janov, V.B. Podrezkov. – M.: Strojizdat, 1983. – 296 p, il.
16. Shorohov E.V. Puti povyshenija jeffektivnosti izobrazitel'nogo iskusstva./ E.V. Shorohov. – Mezhvuz. sb. nauch. tr. MGPU. – M.: Prometej, 1995. – 114p.

Давыдова Светлана Анатольевна
доцент кафедры музыкального воспитания и образования,
кандидат педагогических наук
Институт музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: davidova64@bk.ru
Цзо Мяо
аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
Институт музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: 330879127@qq.com

Davydova Svetlana A.
Associate Professor of the Department of Music Education and Training,
Candidate of Pedagogical Sciences
Institute of Music, Theatre and Choreography
Herzen State Pedagogical University
Tszo Miao
Postgraduate Student of the Department of Music Education and Training
Institute of Music, Theatre and Choreography
Herzen State Pedagogical University

ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ФОРТЕПИАННОГО ОБРАЗОВАНИЯ КИТАЯ (УРОВЕНЬ ВУЗА)

Аннотация. Фортепианное исполнительство Китая, развиваясь на основе традиций западноевропейской и русской школ, достигло высоких результатов. Имена китайских музыкантов известны во всем мире. Однако в музыкальном образовании высшего звена, на наш взгляд, обозначился ряд негативных факторов, требующих особого внимания. Статья посвящена разрешению этих проблем на уровне высшего образования и перспективам развития фортепианной школы в КНР. Объектом исследования является современная китайская фортепианная музыка в аспекте практического применения. В качестве материала исследования рассматриваются сочинения китайских композиторов. Цель исследования: выявить основные проблемы в этом сегменте и наметить пути их решения. Методология исследования базируется на обобщении личных наблюдений автора за процессом бытования китайской фортепианной музыки в ведущих вузах страны (Центральной, Шэньянской, Шанхайской, Сычуаньской консерваториях, Синхайском университете) и концертной эстраде.

Ключевые слова: фортепианная школа Китая, консерватория, университет, национальный репертуар, методика обучения и воспитания, «художественная техника».

PROBLEMS OF MODERN PIANO EDUCATION IN CHINA (UNIVERSITY LEVEL)

Abstract. Chinese piano performance, developing on the basis of the traditions of Western European and Russian schools, has achieved high results. The names of Chinese musicians are known all over the world. However, in music education at the highest level, in our opinion, a number of negative factors have emerged that require special attention. The article is

devoted to resolving these problems at the level of higher education and the prospects for the development of a piano school in the PRC. The object of the study is modern Chinese piano music in terms of practical application. The works of Chinese composers are considered as research material. Purpose of the study: to identify the main problems in this segment and outline ways to solve them. The research methodology is based on a generalization of the author's personal observations of the process of existence of Chinese piano music in the country's leading universities (Central, Shenyang and Shanghai, Sichuan Conservatories, Xinghai University) and the concert stage.

Keywords: Chinese piano school, conservatory, university, national repertoire, teaching and upbringing methods, "artistic technique".

Немногим более ста лет в Китае идет процесс зарождения и развития отечественной фортепианной школы [1]. За эти годы китайская педагогика обогатилась значительными научно-методическими трудами, новаторскими технологиями и обрела серьезный опыт. Китайские пианисты завоевали мировую известность и признание, однако фортепианная школа как самостоятельный самобытный феномен не получила должного теоретического обобщения. Как и прежде, в вузах Китая доминирует западная система обучения, а интерпретация фортепианных произведений отечественных композиторов не изучается, да и сами произведения не занимают достойного места в педагогическом и концертном репертуаре вузов.

В процессе исследования мы выявили ряд проблем, решение которых будет способствовать развитию китайской фортепианной школы.

1. Обучение пианистов на музыкальных факультетах университетов Китая основывается на произведениях зарубежных композиторов, большая часть которых принадлежит золотому фонду западноевропейской классики. Они включены в образовательные программы и являются обязательным условием обучения игре на фортепиано в любом вузе. Что касается произведений китайских композиторов, то в обучение студентов они внедряются крайне редко. Например, в рабочей программе Центральной консерватории (г. Пекин) рекомендуется 61 произведение национальных авторов, но *обязательное исполнение* их не предусматривается. Студенты третьего курса могут выбрать для сдачи выпускного экзамена лишь одно сочинение из этого списка. Шэньянская консерватория вообще не рассматривает китайские произведения для сдачи экзамена. На факультете музыки Синхайского университета можно исполнить только одно произведение отечественных авторов на протяжении четырехлетнего обучения в бакалавриате, при этом студенты могут и не включать его в экзаменационную программу [2].

Фортепианный факультет Шанхайской консерватории опубликовал список произведений китайских композиторов, которые не рекомендуются для выпускного экзамена [3]. И только в программе Сычуаньской консерватории в обязательном порядке включено одно произведение в промежуточный экзамен на втором курсе и при выпуске. Студенты этого вуза, исполняющие китайские пьесы продолжительностью более 5 минут, получают дополнительные 0,5 балла к оценке комиссии.

Музыкальные факультеты педагогических вузов более свободны в выборе репертуара: разрешено включать в экзаменационные программы несколько произведений отечественных авторов; применяются четкие стандарты качества и оценки их исполнения.

Встает вопрос: какой отечественный репертуар котируется в вузах КНР? В последние годы в Китае набирает популярность сборник «Китайские произведения для фортепиано соло – столетняя классика» [4]. Это уникальное издание в семи томах является самой полной онтологией китайской фортепианной музыки. В сборник включены более

100 произведений 47 авторов, расположенных в хронологическом порядке. Данное собрание сочинений может стать прекрасным учебным материалом, доступным в настоящее время для педагогического процесса.

Ратуя за увеличение доли отечественного репертуара в обучении студентов-пианистов, приводим следующе доводы:

- на всех исторических этапах композиторы Китая демонстрировали связь с народной музыкой, подчеркивали национальную идентичность, отражая общую для граждан страны философию, мировоззрение, историю и др.;
- произведения отечественных авторов понятны с точки зрения средств музыкальной выразительности;
- на данном материале, в первую очередь, можно и нужно работать со студентами над формированием столь важной для исполнителя категории как *национальный исполнительский стиль*.

2. Профессиональное образование пианиста должно быть обеспечено учебными материалами для всех этапов обучения. К сожалению, на данный момент учебно-методический комплекс для работы с национальным репертуаром не сформирован. Методика освоения китайских фортепианных произведений базируется, а точнее, копирует западноевропейские подходы в работе над звукоизвлечением, звуковедением и другими исполнительскими средствами музыкальной выразительности, а также над драматургией, формообразованием и т. д.

Между тем, в китайских произведениях много специфических мелизмов, звукоподражаний [5, с. 155]. При их исполнении невозможно применить приемы, идентичные европейской классике. Необходимо обучать студентов мелизматической технике не только трелей, форшлагов, мордентов, группетто, пришедших из европейского пианизма, но и украшений, имитирующих исполнительские приемы на китайских традиционных инструментах. Это не только привносит колористическую региональную достоверность, но и учит пониманию национального звукообраза. Особенно важен такой подход к исполнению фортепианных переложений традиционной музыки, представленных в творчестве таких композиторов как: Чу Ванхуа, Ван Цзяньчжун, Ван Лисан и других [6]. Студенты должны понимать особенности звукоизвлечения, тембровые характеристики и другие исполнительские нюансы, чтобы передать художественную выразительность и очарование оригинала в фортепианном звучании. Однако в данном аспекте нами отмечены следующие недостатки:

во-первых, в области технической подготовки студентов. Жанр этюда, например, широко представлен в творческом наследии А. Н. Черепнина, Ли Инхая, Ни Хунцзиня, Го Чжихуна, Ма Сиджу, Ло Майшо и других [7]. В диссертации Сун Бэйни «Формирование готовности к освоению национального фортепианного репертуара у учащихся музыкальных школ КНР» [8] дан глубокий анализ сочинений инструктивного характера китайских авторов. Выявлен педагогический ресурс одиночных опусов и циклических произведений, в том числе: «Базовые упражнения для пентатонических гамм» и фортепианный цикл «Этюды детских образов» Ли Инхая; этюды Ду Минсиня; четыре этюда на темы мелодий Пекинской оперы Ни Хунцзиня; концертные этюды Чжао Сяошэн; «Китайские пентатонические фортепианные этюды» Сюэ Вэйена.

Особым образом автор отмечает сборник «Шестьдесят фортепианных этюдов в китайском стиле», куда вошли сочинения Чу Ванхуа, Чжао Сяошэн, Го Чжихун, Се Гэн, Чжу Чянь и других. Данный опус адресован детям, однако, расположение этюдов по принципу усложнения технических задач (начальный, средний и продвинутый уровни), позволяет рекомендовать эти сочинения и более взрослой аудитории. По мнению автора, «современное китайское образование в области фортепианного искусства следует

западным педагогическим установкам и во многом утрачивает свой «родной язык» музыкальной эстетики. Наличие полноценного национального мультижанрового учебного репертуара – одно из важных проявлений самобытности китайской фортепианной культуры» [8, с. 81].

В диссертации Сун Цзыня «Жанр этюда как интегративный художественно-технологический инструмент обучения в фортепианном классе музыкальных школ современного Китая» [9] также представлен обширный этюдный репертуар для учащихся музыкальных школ КНР. Подчеркивается его стилистическое разнообразие и большой методический потенциал. Особое внимание Сун Цзынь уделил этюдам Ду Минсина, Го Чжихуна, Чу Ванхуа, Дин Шаньтэка, Сюэ Вэйна, Ни Хунцзиня, Чжао Сяошэна. «На этих произведениях, – справедливо подметил автор, – формируются не только технологические навыки, но и восприятие знакомого и близкого интонационного мелоса, специфических художественных образов, присущих китайской культуре» [9, с. 3].

Педагогическая целесообразность прослеживается и в освоении школьниками учебных сборников, на которые ссылается Сун Ц в статье «Этюды китайских композитов в фортепианном классе музыкальных школ КНР». Это: «Хрестоматия по начальному фортепиано», составленная коллективом кафедры фортепиано Центральной Консерватории (13 этюдов); «Базовый курс фортепиано» в редакции Чжоу Гуанжэня и Ин Шижэня (18 этюдов); «Новые уроки игры на фортепиано для китайских детей» под редакцией Хань Лечуна. Последний образец представляет собой самое полное и объемное учебное пособие для детей в четырех томах. Второй том включает 7 этюдов китайских авторов. В третьем томе можно встретить целую серию – «Этюды с изображением детей» Ли Инхая [10]. Данный репертуар можно использовать в обучении студентов-пианистов, но лишь частично.

во-вторых, в опубликованных фортепианных опусах отечественных авторов почти отсутствуют аппликатурные ремарки и их аннотации, что создает технические сложности для исполнителей.

3. Следующей проблемой китайской фортепианной школы является вопрос классификации учебных материалов на основе пьес китайских композиторов. Вопросы жанровой и стилевой классификации уже привлекали внимание исследователей. Однако в педагогический аспект эти вопросы не вовлекались.

По мнению Чэнь Шуюня, стиль китайской фортепианной музыки сложился на основе взаимопроникновения мультикультурных традиций: азиатских, европейских, русских, американских. Процесс формирования и развития китайской фортепианной школы проходил в три этапа, каждый из которых был отмечен приоритетом конкретного стиля. Первый этап – до 1980-х – исследователь связывает с романтизмом и формированием понятия «китайский стиль». Второй этап – с 1980-х годов – дал широкое распространение и внедрение в практику сочинительства отечественных композиторов элементов фольклора и неофольклора, авангардных и поставангардных тенденций [11]. Третий этап – на рубеже XX и XXI веков – представил «сложный синтез традиционного и новаторского, объединяющий фольклорный традиции, элементы романтического и авангардного стиля» [11, с. 20]. Приведенные стилистические характеристики предлагаем дополнить следующим классификационным подвидом: фортепианное творчество китайских композиторов можно разделить на две жанровые подгруппы: *оригинальные* произведения (их тематизм полностью авторский) и переложения для других исполнительских составов (адаптации, аранжировки, транскрипции, парафразы и др.).

В качестве музыкального материала могут использоваться элементы и аллюзии традиционной и нетрадиционной музыки различных китайских регионов и других

музыкальных культур[1]. К композиторским методам отнесем классические и авангардные. Подчеркнем, что и те, и другие заимствованы композиторами из европейской культуры, в меньшей степени – из американской.

Подробная классификация должна быть положена в основу методических разработок по изучению и исполнению китайских произведений.

4. Вопросы национального музыкально-эстетического воспитания отражены в едином учебном плане для музыкальных вузов Китая: на всех специальностях в консерваториях и факультетах музыки университетов преподаются предметы, связанных с фольклором. Однако сегодня этого недостаточно. Большинство студентов, занимающихся в классе фортепиано, без проблем преодолевают технические трудности, но в процессе интерпретации исполняемого произведения сталкиваются с трудностью понимания и выражения музыкального содержания и воплощения эмоционально-образного строя.

Согласно исследованию Л. В. Карпова, в понимании исполнительской техники музыканта выделяются два важных аспекта: *художественный* (внутренний) и *двигательный* (внешний). Первый отвечает за создание, а второй – за воплощение исполнительской интерпретации музыкального опуса [12]. А. М. Сычугов определяет их как *художественная* и *двигательная техники* [13]. По мнению автора, «с помощью внутренней творческой деятельности музыкант создает, а затем с помощью двигательной творческой деятельности воплощает художественные задачи. При этом внутренняя деятельность музыканта не только творит, созидает новые идеи и образы, но и осуществляет контроль по формированию, координации и управлению необходимыми движениями и физическими действиями музыканта во время игры на инструменте» [13, с. 112].

Художественная техника всегда коррелируется с творческой фантазией, интуицией, воображением и музыкально-художественным вкусом исполнителя.

По Л. В. Карпову, основу двигательной техники составляют: «*исходные положения; движения; приемы; комбинации приемов*» [12, с. 113]. «Если целью двигательных действий является формирование музыкального звука (созвучия, аккорда) либо ряда музыкальных звуков (мотив, фраза), то двигательные средства исполнительской техники следует рассматривать как элементы музыкальной выразительности, так как в этом случае они несут в себе художественную задачу и конкретный художественный элемент музыки» [12, с. 114].

Воспитание личности исполнителя является приоритетной задачей музыкального образования, особенно высшего. Однако, чтобы добиться нужного баланса между художественным и двигательным аспектами исполнительского процесса, нужна методика, базирующаяся не только на опыте работы с произведениями иностранных авторов, но и китайских.

Обобщая вышеизложенное, подчеркнем следующие мысли:

1) китайское вузовское фортепианное образование достигло больших успехов и воспитало множество исполнителей, преподавателей высокого уровня, однако впереди еще долгий путь к созданию национальной фортепианной школы.
2) Формирование теории и методики обучения игре на фортепиано требует интеграции отечественного (китайского) и зарубежного педагогического опыта с учетом современных творческих реалий (пополнение национального репертуара).
3) Техническая и художественная техники фортепианных произведений китайских авторов, понимание и анализ исполнительского стиля должны быть отражены в учебно-методических материалах для каждого этапа обучения пианистов.

[1] вопрос этот заслуживает особого внимания и требует досконального изучения.

4) Разработка комплекса учебно-методических материалов для освоения отечественного репертуара станет следующим значимым этапом на пути формирования китайской фортепианной школы.

В целом, перспективу работы надо рассматривать в следующих аспектах:

- национальный репертуар;
- методика изучения произведений отечественных авторов;
- классификация национального репертуара;
- национальное музыкально-эстетическое воспитание.

Решение этих задач будет способствовать совершенствованию системы современного фортепианного образования в китайских профессиональных вузах.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бянь Мэн. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры: дис. ... канд. искусствоведения. СПб. – 1994. – 142 с.
2. Яо Вэньцзяо. Фортепианное образование в современном Китае: Достижения, проблемы и перспективы // Мир науки, культуры, образования. –2021. – № 3. – С. 308–310. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/fortepiannoe-obrazovanie-v-sovremennom-kitae-dostizheniya-problemy-i-perspektivy/viewer (дата обращения 12.12.2024)
3. Чжан Вэй. Становление китайской фортепианной школы и музыкального образования // Народная музыка. – 2017. – №9. – С. 71-73.
4. Дуань Чжаосюй. Китайское фортепианное искусство должно демонстрировать национальный темперамент. URL: http://big5.china.com.cn/gate/big5/music.china.com.cn/2024/02/28/content_42708210.htm (дата обращения: 13.10.2024).
5. Лян Чэньи, Бажанов Н.С. Становление фортепианной школы Китая: Персоналии // Вестник музыкальной науки. – 202 3. –Т. 11. – № 3. – С. 152–161. URL: https://vestnik.nsglinka.ru/uploads/pdf/2023-T11-3/152-161.pdf (дата обращения: 20.10.2024)
6. Цюй Ва. Фортепианное творчество Чу Ванхуа в контексте китайской музыки XX века: автореферат дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону. – 2015. – 26 с.
7. Ян Чэнсю. Эволюция фортепианных этюдов в Китае // Музыка и искусство. – 2007. – №1. – С. 51-62.
8. Сун Бэйни. Формирование готовности к освоению национального фортепианного репертуара у учащихся музыкальных школ КНР: дис. … канд. пед. наук. СПб. – 2024. – 229 с.
9. Сун Цзыцзя. Жанр этюда как интегративный художественно-технологический инструмент обучения в фортепианном классе музыкальных школ современного Китая: автореферат дис. … канд. пед. наук. СПб. – 2024. – 25 с.
10. Сун Ц. Этюды китайских композиторов в фортепианном классе музыкальных школ КНР» // BULLETIN OF THE INTERNATIONAL CENTRE OF ART AND EDUCATION. – 2022. – №5. – С. 341-351. URL: https://elibrary.ru/item.asp?id=49723271 (дата обращения 12.12.2024).
11. Чэнь Шуюнь. Фортепианное творчество китайских композиторов XX – начала XXI веков: основные стилевые направления: автореферат дис. … кан. искусствоведения. – Нижний Новгород. – 2020. – 21 с.
12. Карпов Л.В. Художественные и двигательные аспекты исполнительской техники URL: file:///C:/Users/Svetlana/Downloads/hudozhestvennye-i-dvigatelnye-aspekty-ispolnitelskoy-tehniki-muzykantov%20(1).pdf (дата обращения: 30.10.2024).

13. Сычугов А.М. «Художественная техника» в теории исполнительства на духовых инструментах: искусствоведческий аспект // Вестник московского государственного университета культуры и искусств. – 2015. – № 2(64). – С. 260-265. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennaya-tehnika-v-teorii-ispolnitelstva-na-duhovyh-instrumentah-iskusstvovedcheskiy-aspekt/ (дата обращения: 30.10.2024).

REFERENCES

1. Bjan' Mjen. Ocherki stanovlenija i razvitija kitaĭskoĭ fortepiannoĭ kul'tury: dis. ... kand. iskusstvovedenija. SPb. – 1994. – 142 s.
2. Jao Vjen'czjao. Fortepiannoe obrazovanie v sovremennom Kitae: Dostizhenija, problemy i perspektivy // Mir nauki, kul'tury, obrazovanija. –2021. – № 3. – S. 308–310. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/fortepiannoe-obrazovanie-v-sovremennom-kitae-dostizheniya-problemy-i-perspektivy/viewer (data obrashhenija 12.12.2024)
3. Chzhan Vjej. Stanovlenie kitajskoj fortepiannoj shkoly i muzykal'nogo obrazovanija // Narodnaja muzyka. – 2017. – №9. – S. 71-73.
4. Duan' Chzhaosjuj. Kitajskoe fortepiannoe iskusstvo dolzhno demonstrirovat' nacional'nyj temperament. URL: http://big5.china.com.cn/gate/big5/music.china.com.cn/2024/02/28/content_42708210.htm (data obrashhenija: 13.10.2024).
5. Ljan Chjen'i, Bazhanov N.S. Stanovlenie fortepiannoj shkoly Kitaja: Personalii // Vestnik muzykal'noj nauki. – 202 3. –T. 11. – № 3. – S. 152–161. URL: https://vestnik.nsglinka.ru/uploads/pdf/2023-T11-3/152-161.pdf (data obrashhenija: 20.10.2024)
6. Cjuj Va. Fortepiannoe tvorchestvo Chu Vanhua v kontekste kitajskoj muzyki XX veka: avtoreferat dis. ... kand. iskusstvovedenija. Rostov-na-Donu. – 2015. – 26 s.
7. Jan Chjensju. Jevoljucija fortepiannyh jetjudov v Kitae // Muzyka i iskusstvo. – 2007. – №1. – S. 51-62.
8. Sun Bjejni. Formirovanie gotovnosti k osvoeniju nacional'nogo fortepiannogo repertuara u uchashhihsja muzykal'nyh shkol KNR: dis. … kand. ped. nauk. SPb. – 2024. – 229 s.
9. Sun Czyczja. Zhanr jetjuda kak integrativnyj hudozhestvenno-tehnologicheskij instrument obuchenija v fortepiannom klasse muzykal'nyh shkol sovremennogo Kitaja: avtoreferat dis. … kand. ped. nauk. SPb. – 2024. – 25 s.
10. Cun C. Jetjudy kitajskih kompozitorov v fortepiannom klasse muzykal'nyh shkol KNR» // BULLETIN OF THE INTERNATIONAL CENTRE OF ART AND EDUCATION. – 2022. – №5. – S. 341-351. URL: https://elibrary.ru/item.asp?id=49723271 (data obrashhenija 12.12.2024).
11. Chjen' Shujun'. Fortepiannoe tvorchestvo kitajskih kompozitorov XX – nachala XXI vekov: osnovnye stilevye napravlenija: avtoreferat dis. … kan. iskusstvovedenija. – Nizhnij Novgorod. – 2020. – 21 s.
12. Karpov L.V. Hudozhestvennye i dvigatel'nye aspekty ispolnitel'skoj tehniki URL: file:///C:/Users/Svetlana/Downloads/hudozhestvennye-i-dvigatelnye-aspekty-ispolnitelskoy-tehniki-muzykantov%20(1).pdf (data obrashhenija: 30.10.2024).
13. Sychugov A.M. «Hudozhestvennaja tehnika» v teorii ispolnitel'stva na duhovyh instrumentah: iskusstvovedcheskij aspekt // Vestnik moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. – 2015. – № 2(64). – S. 260-265. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennaya-tehnika-v-teorii-ispolnitelstva-na-duhovyh-instrumentah-iskusstvovedcheskiy-aspekt/ (data obrashhenija: 30.10.2024).

Ли Бовэй
аспирант, соискатель кафедры методики преподавания ИЗО
ФГАОУ ВО «Государственный университет просвещения»
Ма Имин
аспирант кафедры живописи художественно-графического факультета
ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»
e-mail: 807678962@qq.com

Li Bowei
Postgraduate student,
applicant for a degree in the Department of Fine Arts Teaching Methods
State University of Education
Ma Yiming
Postgraduate student in the Department of Painting, Faculty of Fine Arts and Graphics
Moscow State Pedagogical University

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ РОССИИ И КИТАЯ В КОНТЕКСТЕ ИХ РАЗВИТИЯ

Аннотация. Современные условия, в которых развивается и модифицируется художественное образование, диктуют необходимость использовать эффективные методы и технологии направленные на улучшение качества художественного образования как в Российской федерации, так и в Китайской народной республике. При этом нужно обратить внимание на разработку условий для индивидуального избрания пути обучения любым членом общества, учитывая их индивидуальные потребности в том или же ином виде художественного образования при помощи передовых методов обучения и педагогических технологий. Сегодня, в связи с обширным применением информационно - коммуникационных технологий в российской и китайской системах художественного образования, главным образом в сфере дизайна, позволяет осваивать самые современные технологии, такие как трехмерное изображение, что предоставляет возможность студентам создавать индивидуальные изобразительные техники.

Ключевые слова:художественное образование, образовательная деятельность, педагогические технологии, инновационные перспективы, дидактические основы изобразительной деятельности, цифровая живопись.

ART EDUCATION IN RUSSIA AND CHINA IN THE CONTEXT OF THEIR DEVELOPMENT

Abstract. Modern conditions in which art education is developing and modifying dictate the need to use effective methods and technologies aimed at improving the quality of art education in the Russian Federation and the People's Republic of China. At the same time, it is necessary to pay attention to the development of conditions for the individual choice of the path of education by any member of society, taking into account their individual needs for one or another type of art education using advanced teaching methods and pedagogical technologies. Today, in connection with the extensive use of information and communication technologies in the Russian and Chinese systems of art education, mainly in the field of design, it allows mastering the most modern technologies, such as three-dimensional imaging, which provides students with the opportunity to create individual visual techniques.

Keywords: art education, educational activities, pedagogical technologies, innovative prospects.

Анализ культур России и Китая является актуальным, особенно в современном контексте. Это обусловлено не только необходимостью в решении конкретных задач, связанных с межкультурным общением, которые возникают в настоящее время. Основная причина заключается в том, что в культурах России и Китая современность функционирует как определенная концепция, которая является результатом не только их собственного культурного развития, но также влияния глобализации.

Влияние США и Европы на культурную рефлексию в России и Китае определяет принципы самоопределения этих культур и их дальнейшего развития. При изучении межкультурной коммуникации России и Китая нельзя игнорировать этот факт, так как концепция современности является основой для сравнительного анализа этих двух культур. Как продукт американо-европейской культуры, концепция современности выполняет одну и ту же роль в русской и китайской культурах и является фактором культурной трансформации.

Изобразительная деятельность и художественное образование в образовательной системе Китая представляют собой важнейший фактор познания окружающего мира и в настоящее время приобретают устойчивую позицию в формировании концепции их понимания как педагогического и художественно-эстетического средства творческого развития личности, ее продуктивного творческого воображения и самовыражения [1.С, 110].

Несмотря на то, что обучение изобразительному искусству в художественных школах Китая приобретает инновационные перспективы развития, нацеленные на привнесение в традиционную изобразительную деятельность новых акцентов поликультурного восприятия мира и многогранности творческих находок, основанных на обогащении традиционной живописи новизной техник и способов передачи образов действительности, базовое художественное образование сохраняет основания национальных традиций, в которых проявляются исторические и философские императивы понимания изобразительного искусства, а также характерная концепция восприятия образов, которые являются для будущего художника специфическим мерилом обучения элементам живописи [2, С. 196]. Это говорит о том, что еще до недавнего времени базовое художественное образование в школах изобразительного искусства Китая всецело строилось на традиционных канонах, предписывающих фундаментальное обращение к традиционному триединству живописи, каллиграфии и сопровождающей их поэтической составляющей слова [1.С, 110].

Анализ современного искусства в России и Китае включает в себя рассмотрение влияния актуальной культурологической и философской мысли Европы, которая определила параметры современности в искусстве. Различие между современным искусством и концепцией современности играет важную роль как в России, так и в Китае, так как оба этих направления развиваются путем усвоения классических эстетических и других теорий, при этом сохраняя связь с традицией.

Рефлекция искусства в современной культуре России и Китая имеет свои особенности. Культурная традиция каждой страны играет значительную роль. В традиционном искусстве России и Китая присутствуют два типа "взгляда", это классика искусства и национальная символика.

С.Е. Игнатьев отмечает: «Как показывают исследования методов обучения, содержание учебных программ по изобразительному искусству, обширная практика передовых учителей, обучение должно отвечать дидактическим принципам единства обучения, воспитания и развития. Именно такое единство действительно приносят наибольшую пользу детям, причем рисование с натуры является для них краеугольным камнем в полноценном освоении основ изобразительной грамоты» [3].

Помимо этого, отличие базовых основ обучения изобразительному искусству в российских образовательных учреждениях обусловлено принципом поступательности обучения с общим художественно-эстетическим развитием обучающихся: так, например, если до недавнего времени китайская система художественного образования предусматривала созерцание и своеобразную углубленность в познание окружающего мира и затем перешла к направлению раскрытия творческих возможностей обучающихся посредством их свободы в изобразительной деятельности, то в базовом образовании российских художественных школ изначально предусмотрено художественно-эстетическое развитие юных художников на основе знакомства с творчеством и мировым наследием, ведущим к обогащению и формированию собственного художественного вкуса и развитию индивидуального стиля через познание правил, позволяющих передавать окружающие образы реалистично, основываясь на законах изобразительной грамоты.

Это не говорит о том, что академизм предопределял какие-либо особые постулаты наличия предписаний и рамок. Напротив, способность художника использовать законы изобразительной грамоты позволяет более успешно решать и творческие задачи и качественно показать свой почерк – вот основной императив идеологии базового художественного образования, традиционно сложившегося в российских художественных школах. Проявление данной концепции можно отметить, как в ходе освоения умений в области изобразительной грамоты, так и в углублении знаний функционирования композиционных элементов в процессе обучения, а также формирования навыков использования колористических правил, стилей ведения работы. В рамках таких подходов происходит эффективное усвоение именно практического опыта линейно-конструктивного построения форм, перспективы, правил передачи светотени и ее конструкционных закономерностей.

Тем не менее, нельзя сказать, что отличие российского художественного образования, в сравнении с китайским, наблюдается в отчетливом избегании принципов свободного рисования: в китайских художественных и общеобразовательных школах данный принцип в современное время достаточно распространен, так как свободное самовыражение личности, в противовес традиционному пониманию приоритетной роли педагога в контексте субъект-объектных образовательных отношений, начинает выступать одной из главных задач формирования творческой личности.

Свободное рисование на современном этапе развития базового российского художественного образования широко реализуется в учебном процессе, однако, основное отличие его в рамках национальной концепции заключается в том, что оно проецируется на базовые основы, позволяя тем самым, на основе академического опыта постигать каноны эвристики и творческого исследовательского подхода, основанного на синтезе нового знания в свободном рисовании и привлечении возможностей интеграции знаний из различных смежных областей [4, С. 198].

В связи с этим, благодаря академической основе базового российского художественного образования, будущие художники получают широкие возможности в создании новых образов, тональности отношений, композиции, колористических решений, что позволяет решать огромный спектр художественно-эстетических и изобразительных задач, в то время как в китайском базовом художественном образовании, во многом присутствует явление непрочувствованного до конца копирования. В условиях современных реалий художественное образование Китая наращивает темпы академических подходов, истоки которых исторически начали складываться в период русской эмиграции. Художественное образование развивает направления над краткосрочны рисунком, штрихом, цветом. Зачастую это происходит и на основе сохранения национального колорита, привносящего в стиль художника тенденции

реализма, увенчанные элементами традиционной декоративности.

Однако, на фоне этих перспектив прогрессивного развития китайского базового художественного образования, российское современное художественное образование становится не только отвечающим тенденциям мультикультурности в общем культурном мировом диалоге, оно становится инновационным, многофакторным, многоплановым, многопредметным, многокомпонентным, делающим каждого художника исследователем, способным к уникальности решения задач взаимодействия художника и передаваемого образа, его формы, пространственной задачи и др.

В российском художественном образовании изобразительная грамота не трактуется с позиций каких-то рамок, как это было признано в Китае и существовало в виде вопроса идеологического выбора. В российском художественном образовании в контексте гуманистической парадигмы, реализуемой на основе инновационных эвристических художественно-педагогических подходах и технологиях, изобразительная грамота, «впитанная» вместе с образцами мирового масштаба, рассматривается как определенная степень свободы, на основе которой может быть воздвигнут индивидуальный синтетический опыт и авторский подход к пониманию роли изобразительного искусства в личном контексте самореализации.

Таким образом, необходимо еще раз отметить, что основным дидактико-методологическим отличием базового китайского и базового российского художественного образования является долгий путь художественных школ Китая в следовании традициям, что выразилось в целом к формальному копированию образцов и предметов, без учета авторского подхода в процессе создания результата творческой деятельности. Это приводило к тому, что творческие способности личности были задействованы не всецело и не всегда.

Китайская культура отличается от европейской и русской системы художественного образования в своем понимании искусства как создания формы. Это объясняется тем, что китайская система художественного образования развивалась независимо от влияния европейской метафизической традиции. Однако процесс трансформации современного искусства в Китае происходит под влиянием российского академического художественного образования и философско-культурологической мысли. В результате такой модернизации происходит изменение традиции как в России, так и в Китае.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гаосян Лю. Пути совершенствования художественно-эстетического образования младших школьников средствами изобразительного искусства в Китае // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Педагогика. – 2018. – № 2. – С. 110-116.
2. Дрозд А.Н. Образ и стиль в современной пейзажной живописи // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2015. – № 32. – С. 196-204.
3. Игнатьев С.Е. Закономерности изобразительной деятельности детей. – М.: Академический Проект, 2017. – 161 с. – URL: http://www.iprbookshop.ru/71801.html
4. Бабияк В. В. Традиции и новаторство в художественном образовании (историко-искусствоведческий аспект) // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2004. – № 7. – С. 198-202.

REFERENCES

1. Gaosjan Lju. Puti sovershenstvovanija hudozhestvenno-jesteticheskogo obrazovanija mladshih shkol'nikov sredstvami izobrazitel'nogo iskusstva v Kitae // Vestnik

Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta. Serija: Pedagogika. – 2018. – № 2. – Pp. 110-116.
2. Drozd A.N. Obraz i stil' v sovremennoj pejzazhnoj zhivopisi // Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. – 2015. – № 32. – Pp. 196-204.
3. Ignat'ev S.E. Zakonomernosti izobrazitel'noj dejatel'nosti detej. – M.: Akademicheskij Proekt, 2017. – 161 p. – URL: http://www.iprbookshop.ru/71801.html
4. Babijak V. V. Tradicii i novatorstvo v hudozhestvennom obrazovanii (istoriko-iskusstvovedcheskij aspekt) // Izvestija Rossijskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gercena. – 2004. – № 7. – Pp. 198-202.

Тан Цзялань
аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
Институт музыки, театра и хореографии
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»

Tang Jialan
Postgraduate student Department of Musical Education and Education
Institute of Music, Theater and Choreography
Herzen State Pedagogical University

К ПРОБЛЕМЕ ОСВОЕНИЯ ИТАЛЬЯНСКОЙ ТЕХНИКИ ОПЕРНОГО ПЕНИЯ КИТАЙСКИМИ СТУДЕНТАМИ

Аннотация. В статье, на основе обобщения исследований последних лет, представлен анализ исторического и современного этапов освоения вокалистами Китая техники итальянского оперного пения. Рассмотрены историко-культурные, музыкально-исполнительские и педагогические аспекты данного процесса; осуществлено сравнение национального и оперно-академического стилей вокального исполнения; выявлены проблемные моменты оперно-вокальной подготовки китайских студентов и обозначены ее ключевые методические задачи.

Ключевые слова: Китай, итальянская опера, академический вокал, национальные традиции, техника оперного пения, стиль бельканто, студенты-вокалисты.

TO THE PROBLEM OF MASTERING THE ITALIAN TECHNIQUE OF OPERA SINGING BY CHINESE STUDENTS

Abstract. Based on the generalization of recent research, the article presents an analysis of the historical and modern stages of mastering the technique of Italian opera singing by Chinese vocalists. The historical, cultural, musical, performing and pedagogical aspects of this process are considered; a comparison of national and opera-academic styles of vocal performance is carried out; problematic aspects of opera-vocal training of Chinese students are identified and its key tasks are determined.

Keywords: China, Italian opera, academic vocals, national traditions, opera singing technique, style bel canto, student-vocalists.

Развитие музыкального искусства и образования академической направленности в Китае характеризуется активной инкультурацией паттернов западноевропейской классики – ее музыкально-жанровой системы, композиционных закономерностей, звуковой эстетики, семантики музыкальной речи и средств выразительности. Особое значение в этом процессе получает музыкальное исполнительство как механизм материализации художественных идей и образов, заключенных в сочинениях европейских композиторов-классиков. В свою очередь, воплощение основных стилей и жанров, исторически установившихся в европейской музыкальной культуре, предполагает владение музыкантом определенными исполнительскими техниками. В полной мере это относится к итальянской оперной классике, одной из ведущих техник которой является вокальный стиль бельканто (bel canto).

Вопросы изучения итальянского оперного репертуара и овладения соответствующими техниками пения являются одними из наиболее актуальных вопросов современного вокального образования в КНР (Ван Жуй, Ван Кэсин, Ван Цюн, Гао

Сяожань, Ли Голин, Лу Бяо, Сун Яньин, У Лиян, У Цзин Юй, У Цзинь, Хань Пэн, Хуан Тао, Чжан Чэнчэн, Чжу Линь, И. В. Шабордина, А. А. Шалаева и др.). В диссертационных работах, выполненных на русском языке (Бао Нуань, Ду Сывэй, Ду Хуэйцю, Лю Цзинь, У Хао, Фан Минцзе, Цуй Яньтао, Чжао Мэн, Ян Бо, Яо Вэй и др.) предложены эффективные методики обучения студентов-вокалистов на основе интеграции в вокальную школу Китая европейских (прежде всего, итальянских) традиций оперного пения.

Вместе с тем, в широкой вузовской практике музыкального образования Китая наблюдается противоречие между высокой потребностью в конкурентоспособных певцах, владеющих техникой классического оперного вокала и недостаточной готовностью профессионально-педагогической системы к их подготовке. Анализ научно-методических источников и образовательной реальности показывает, что данная ситуация обусловлена причинами культурологического, историко-педагогического и методического характера.

Среди факторов, определивших неоднозначность пути освоения так называемого «европейского» или «красивого пения» в Китае, в первую очередь следует выделить историко-культурологические аспекты.

Практически до 1920-х гг. Китай не был знаком с западным оперным искусством. Будучи достаточно изолированным государством, в культурно-эстетическом отношении Китай был полностью самодостаточным: в пространстве его традиционного искусства успешно развивался национальный музыкальный театр «сицюй» (более известный сегодня под названием «китайская опера») и была сформирована соответствующая «китайская модель исполнительства» [9, с.4], которые вполне соответствовали многовековым традициям Поднебесной. Поэтому, по мере усиления в стране инонационального влияния и расширения межкультурных коммуникаций, произошло не только проникновение в китайскую художественную культуру западного музыкального искусства, но и своего рода столкновение традиций китайского и европейского музыкального театров (и соответствующих им вокальных школ).

Современная вокальная культура Китая представляет собой поликультурное пространство, в котором сосуществуют и взаимодействуют национальное песенное творчество десятков народностей, несколько разновидностей традиционной музыкальной драмы «сицюй», современная национальная опера «гэцзюй» (сочинения китайских композиторов XX и XXI вв.) и западное академическое оперное искусство. Однако специалисты по-прежнему отмечают «инертность китайской публики в восприятии классической европейской оперы», а также «языковой барьер», который «до сих пор очень мешает более глубокому пониманию оперы в Китае» [5, с.60]. Среди других причин сложной переориентации китайской вокальной школы на итальянские техники оперного пения следует назвать и отсутствие соответствующей культуросообразной среды, в рамках которой могла бы осуществляться исполнительская идентификация начинающих и профессиональных академических солистов. Речь идет о крайне незначительном числе действующих в КНР музыкальных театров европейского типа: лишь в 2007 г. в Пекине был открыт Большой Национальный оперный театр, на который «возложена задача популяризации классического западного искусства», и основу репертуара которого составляют итальянские оперы [5, с.58].

Таким образом, новая театральная эстетика, отсутствие исполнительских традиций, малопонятный смысл действия, экспонируемого на чужом языке, историко-культурная удаленность стиля и сюжета европейской оперы образуют комплекс характеристик, которые препятствуют быстрому продвижению классического оперного искусства в КНР.

Естественно, что перечисленные аспекты повлияли и на особенности обучения китайских вокалистов новому для них типу исполнительства. Ведущими механизмами этого процесса выступили рецепция и инкультурация. Многие из талантливых китайских

певцов разных поколений (Ван Кунь, Гао Чжилань, Го Шучжэнь, Чжэн Синли, Чжоу Сяоянь, Чжун Вэй, Шэнь Сян и др.), осваивали стиль оперного академического вокала, обучаясь в СССР, европейских странах и США. Другим путем постижения техники итальянского пения являлось обучение китайских музыкантов у русских, советских и европейских педагогов, преподававших непосредственно в Китае. Так, профессор Шанхайской консерватории В. Г. Шушлин, называемый в КНР «основателем китайской вокальной школы», подготовил в первой половине XX в. более пятидесяти высокопрофессиональных академических певцов: наиболее известными из них стали баритон Вэнь Кэчжэн и сопрано Чжоу Сяоянь [7, с.247]. Формируя преемственность вокально-педагогической школы, первые поколения китайских оперных исполнителей, воспринявшие традиции классической вокальной техники от зарубежных мэтров, воспитали плеяду современных музыкантов.

С 1980-х гг. значительным импульсом к интеграции Китая в мировое оперное пространство и к развитию в стране музыкально-театральной культуры европейского типа, послужили две тенденции: образовательные интенсивы в формате мастер-классов, которые проводили западные преподаватели-вокалисты и стажировка перспективных китайских исполнителей в ведущих оперных театрах, прежде всего, итальянских. Это привело к закреплению певцов из КНР на международной концертно-конкурсной арене, и сегодня на лучших оперных сценах мира солируют такие певцы, как Вэй Сун, Дай Юйцян, Ляо Чанъюн, Пэн Канлян, Тянь Хоцзян, Уоррен Мок, Хуан Ин, Хэ Хуэй, Чжан Липин, Чжан Цзяньи, Ши Ицзе, Юань Чэнье и др.[5].

Наконец, важной практической гранью внедрения техник итальянского оперного пения являются вокально-стилевые и методические аспекты этого процесса: «Освоение классического оперного европейского наследия в китайском музыкальном театре осложнено низким уровнем методического и технологического обеспечения учебного процесса в абсолютном большинстве вокальных факультетов Китая», – указывает Чжао Мэн [9, с.13]. Исполнение итальянской оперной классики (В. Беллини, Г. Доницетти, Дж. Россини, Дж. Верди, Р. Леонкавалло, Дж. Пуччини) подразумевает понимание и владение определенной вокальной стилистикой, опосредуемой также и авторской стилевой направленностью. При этом в Китае бытует достаточно общее представление о стилевых ответвлениях европейских национальных оперных школ, и под термином «бельканто» подразумевается в целом «западный метод пения».

Один из узловых аспектов проблематики освоения итальянского оперного репертуара, на который указывают практически все исследователи данного вопроса – различия в вокально-исполнительском стиле между европейским академическим и китайским национальным пением. Так, Фан Минцзе, говоря о проблемах интерпретации китайскими вокалистами сочинений композиторов эпохи барокко, отмечает: «В настоящее время наблюдается парадоксальная ситуация, когда в китайском общественном сознании музыка, пришедшая “извне”, обозначается как bel canto, при этом не ставится вопрос стилистической или национальной дифференциации этого стиля. <…> Китайские певцы в своей вокальной технике используют иные певческие основы: физиологические, мышечные, ладовые и слуховые» [6, с.3]. Ключевые различия в рассматриваемых певческих формациях заключаются в иной манере звукоизвлечения и вокального интонирования. Так, в китайской традиции преобладает пение в высоком регистре – как у женских голосов, так и у мужских (фальцетное пение), преимущественно задействуются горловые и головные резонаторы, что создает специфическую тембровую окрашенность вокального звука, его некоторую резкость, напряженность и форсированность. При, казалось бы, общем для китайской и итальянской школ приоритете виртуозного пения и обилии орнаментики, их вокальная природа и смысловое наполнение являются

принципиально различными. По-разному в китайском и итальянском вокально-оперном искусстве трактуются и эмоционально-сценические установки певцов, что связано с типологией персонажей и амплуа актеров китайского музыкального театра, определяющих направленность сценической подготовки певцов, включая степень их артистической экспрессии.

Следует отметить позицию, представленную в диссертации Сун Сяосяо [4]. Автор предлагает не противопоставлять народную и классическую музыку в процессе обучения вокалу студентов-музыкантов, а выстраивать их взаимодействие на основе национальной музыкальной ментальности, в контексте «современной социокультурной ситуации с учетом локальных традиций отдельных регионов Китая» [4, с.23]. Эту мысль поддерживает и Чжао Мэн, утверждая, что «освоение основ европейской вокальной школы» должно происходить, «не утрачивая национальных культурных приоритетов и эстетических смыслов» [9, с.13].

Тем не менее, все исследователи рассматриваемой в данной статье проблемы едины во мнении о необходимости интенсификации вокально-технической подготовки китайских студентов на основе «европейского стандарта вокального образования» (Фан Минцзе). Исходя из этого, в корпус задач, стоящих перед преподавателями классов академического вокала китайских вузов, входят: организация правильного вокального голосообразования, достижение скоординированности всех компонентов певческого аппарата, что обеспечивает управляемость голоса, однородность и силу его звучания, ровность при переходе в разные регистры. Важнейшая задача – развитие широкого и объемного певческого дыхания, так называемой техники appoggio, которая позволяет исполнять как длинные кантиленные фразы, так и виртуозные фиоритуры. Большие требования предъявляются в итальянской технике оперного пения и к виртуозным характеристикам мастерства певца – легкости и подвижности его голоса, владению колоратурными пассажами и пр.

К числу профессиональных вопросов следует добавить и вопросы четкости артикуляции вокалиста, что обусловливается значительной ролью речитатива в итальянской опере (например, необходимость владения приемом parlando). Для китайских студентов достаточно большую трудность составляют фонетические моменты пения на итальянском языке, причем не только произношения, но и вокализации иноязычных фонем.

К качественному отличию национальной манеры пения и итальянской оперной техники относится и овладение приемом вибрато – объем, амплитуда и скорость которого противопоставляются в европейской манере прямолинейной подаче звука в традиционном вокале.

Важный вопрос методики оперного вокала поднимается в исследовании Цуй Яньтао – он связан с освоением китайскими студентами техники резонансного пения [8], которая, как известно, выступает условием формирования качественных вокальных навыков на основе грамотно организованного взаимодействия голосового аппарата и остальных физиологических компонентов, участвующих в голосообразовании (согласованность головного и грудного резонаторов, дыхательная опора и др.). Экстраполировав эту технику мастеров итальянской вокальной педагогики на практику обучения будущих академических певцов в вузах Китая, Цуй Яньтао приходит к выводу, что «применение техники резонансного пения приводит к увеличению силы голоса и его динамического диапазона, к улучшению и стабилизации вибрато, орфоэпии вокальной речи …», а также оберегает «голосовые связки начинающего певца от ежедневных голосовых перегрузок» [8, с.126].

Таким образом, освоение китайскими студентами итальянской техники оперного вокала предстает как сложная и многоуровневая проблема, к которой обращено внимание многих ученых, педагогов и музыкантов, что позволяет говорить о перспективе ее успешного поэтапного решения при условии включения в контекст традиционной и современной музыкальной культуры Китая и переориентации системы вузовской вокальной подготовки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бао Нуань. Педагогический потенциал итальянской и русской вокальных школ в контексте совершенствования профессиональной подготовки студентов в институтах музыки Китая: автореф. дис. … канд. пед. наук: 5.8.2. – СПб., 2022. – 26 с.
2. Ван Кэсинь. Современный европейский оперный репертуар в музыкально-театральной культуре Китая // Вестник АГУ. – 2022. – Вып. 1 (292). – С.114–119.
3. Ду Хуэйцю, Овсянкина Г.П. Классификация учебных заведений по подготовке вокалистов в современном Китае // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2019. – № 194. – С.208–215.
4. Сун Сяосяо. Взаимодействие народного и классического вокала на факультетах музыки в университетах КНР: автореф. дис. … канд. пед. наук: 5.8.2. – СПб., 2022. – 23 с.
5. У Цзин Юй. Китайская оперная музыка и итальянская оперная традиция: на путях сближения // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2012. – № 5 (26). – С.57–61.
6. Фан Минцзе. Особенности техники bel canto в ариях Г. Ф. Генделя: к вопросу об исполнительском стиле вокалистов из КНР: автореф. дис. … канд. искусствоведения: 5.10.3. – СПб., 2023. – 22 с.
7. Цзо Чжэньгуань. Русские музыканты в Китае. – СПб.: Композитор, 2014. – 336 с.
8. Цуй Яньтао. Формирование вокального голоса обучающегося на основе резонансной техники пения: дис…. канд. пед. наук: 13.00.02. – М., 2020. – 158 с.
9. Чжао Мэн. Освоение основ европейской вокальной школы в процессе подготовки оперных исполнителей Китая: дис. … канд. пед. наук: 5.8.2. – Санкт-Петербург, 2023. – 151 с.
10. Шалаева А.А. Исторические аспекты вокального академического образования и педагогики в Китае XX – начала XXI века: проблемы и перспективы // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. – 2022. – № 2 (41). – С. 98–108.

REFERENCES

1. Bao Nuan'. Pedagogicheskij potencial ital'janskoj i russkoj vokal'nyh shkol v kontekste sovershenstvovanija professional'noj podgotovki studentov v institutah muzyki Kitaja: avtoref. dis. … kand. ped. nauk: 5.8.2. – SPb., 2022. – 26 p.
2. Van Kjesin'. Sovremennyj evropejskij opernyj repertuar v muzykal'no-teatral'noj kul'ture Kitaja // Vestnik AGU. – 2022. – Vyp. 1 (292). – Pp.114–119.
3. Du Hujejcju, Ovsjankina G.P. Klassifikacija uchebnyh zavedenij po podgotovke vokalistov v sovremennom Kitae // Izvestija Rossijskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gercena. – 2019. – № 194. – Pp.208–215.
4. Sun Sjaosjao. Vzaimodejstvie narodnogo i klassicheskogo vokala na fakul'tetah muzyki v universitetah KNR: avtoref. dis. … kand. ped. nauk: 5.8.2. – SPb., 2022. – 23 p.

5. U Czin Juj. Kitajskaja opernaja muzyka i ital'janskaja opernaja tradicija: na putjah sblizhenija // Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovanija. – 2012. – № 5 (26). – Pp.57–61.
6. Fan Mincze. Osobennosti tehniki bel canto v arijah G. F. Gendelja: k voprosu ob ispolnitel'skom stile vokalistov iz KNR: avtoref. dis. … kand. iskusstvovedenija: 5.10.3. – SPb., 2023. – 22 p.
7. Czo Chzhjen'guan'. Russkie muzykanty v Kitae. – SPb.: Kompozitor, 2014. – 336 p.
8. Cuj Jan'tao. Formirovanie vokal'nogo golosa obuchajushhegosja na osnove rezonansnoj tehniki penija: dis…. kand. ped. nauk: 13.00.02. – M., 2020. – 158 p.
9. Chzhao Mjen. Osvoenie osnov evropejskoj vokal'noj shkoly v processe podgotovki opernyh ispolnitelej Kitaja: dis. … kand. ped. nauk: 5.8.2. – Sankt-Peterburg, 2023. – 151 p.
10. Shalaeva A.A. Istoricheskie aspekty vokal'nogo akademicheskogo obrazovanija i pedagogiki v Kitae HH – nachala HHI veka: problemy i perspektivy // Uchenye zapiski Rossijskoj akademii muzyki im. Gnesinyh. – 2022. – № 2 (41). – Pp. 98–108.

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ

Барановская Елена Вячеславовна
магистрант кафедры хореографии, факультета народной культуры
ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»
e-mail: aristova-00@internet.ru
Карпенко Виктор Николаевич
заведующий кафедрой хореографии,
кандидат педагогических наук, профессор
ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»
e-mail: nikita-61@mail.ru

Baranovskaya Elena V.
Master's student of the Department of Choreography, Faculty of Folk Culture
Krasnodar State Institute of Culture
Karpenko Viktor N.
Head of the Department of Choreography,
PhD in Pedagogical Sciences, Professor
Krasnodar State Institute of Culture

МЕТОДЫ, ФОРМЫ И СРЕДСТВА ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ УЧАЩИХСЯ ЧЕРЕЗ ИНСТРУМЕНТ НАРОДНОГО ТАНЦА

Аннотация. В статье рассматриваются методы, формы и средства эстетического воспитания учащихся через призму инструментального народного танца. Автор акцентирует внимание на значимости народного танца как важного элемента культурного наследия, способствующего развитию не только физической культуры, но и эстетического восприятия у детей. Исследуются различные подходы к интеграции народного танца в образовательный процесс, включая игровые и творческие методы. Также обсуждаются средства, такие как музыкальные произведения и театрализованные элементы, которые могут обогатить процесс обучения. В результате проведенного анализа выявлены ключевые аспекты, способствующие формированию эстетических ценностей у учащихся, а также необходимость создания целостной программы, направленной на гармоничное развитие личности через народное искусство.

Ключевые слова: метод обучения, форма, средства, народный танец, детский творческий коллектив.

METHODS, FORMS AND MEANS OF AESTHETIC EDUCATION OF STUDENTS THROUGH THE INSTRUMENT OF FOLK DANCE

Annotation. The article discusses methods, forms and means of aesthetic education of students through the prism of instrumental folk dance. The author focuses on the importance of folk dance as an important element of cultural heritage, contributing to the development of not only physical culture, but also aesthetic perception in children. Various approaches to the integration of folk dance into the educational process, including game and creative methods, are being investigated. Media such as musical works and theatrical elements that can enrich the learning process are also discussed. As a result of the analysis, the key aspects contributing to the formation of aesthetic values among students, as well as the need to create an integrated program

aimed at the harmonious development of personality through folk art, are identified.

Keywords: teaching method, form, means, folk dance, children's creative team.

Воспитание учащихся и развитие их личностных качеств – очень сложный процесс. Для получения успешного результата важно комплексное и педагогически-верное направление выбора различных методик и мероприятий для развития ребенка. Одним из направлений развития является эстетическое воспитание.

Эстетическое воспитание учащихся среднего школьного возраста осуществляется по-разному. В современной педагогике довольно много классификаций методов, форм и условий развития эстетики в личностных качествах ребёнка. Но чтобы точно определить верное направление в развитии, нужно ориентироваться в теории и формулировке таких терминов, как метод, форма и средства.

Такое понятие, как «метод» происходит от древнегреческого слова, означающего путь к истине, ожидаемому результату. С точки зрения педагогики, метод — это совокупность мероприятий совместной деятельности педагога и ученика для развития какого-либо навыка, обозначенными определенными задачами и развитием во время обучения.

Также, в научной литературе часто встречается такой термин, как метод обучения. Обратим внимание на следующие пояснения:

1. «Метод обучения – это опробованная и систематически функционирующая структура деятельности учителей и учащихся, сознательно реализуемая с целью осуществления запрограммированных изменений в личности учащихся» [5, с. 41];
2. «Методы обучения — это способы взаимосвязанной деятельности учителя и учеников, направленные на решение комплекса задач учебного процесса» [1, с. 25];

Подводя итог упомянутым выше терминам, можно обобщить, что метод обучения — это комплекс мероприятий, направленных на достижение определенных задач, инструментом которых является как педагог, так и ученик в целом.

Характеризовать методы обучения можно следующим способом. Они в основном состоят из трех важных элементов – цель (главная задача) обучения, как она усвоится учеником и как будет проходить взаимодействие между учеником и педагогом в процессе обучения. Конечно, не исключено, что в понятие «метод обучения» могут входить еще какие-либо термины, но эти три – основополагающие.

В дидактике не существует единственно-верной классификации методов обучения. Происходит это из-за разных элементов сравнивания терминов между собой. То есть, классификаций существует достаточно много. Разберем основные из них.

Одной из первых мы разберем разделение методов обучения по способу передачи информации и ее восприятию (Е.Я. Голант, Е.И. Петровский). Так, ученые разделяют пассивное восприятие – все, что можно услышать и увидеть – и активное восприятие – работа с материальными средствами обучения [2, с. 53].

И рассмотрим одну из самых объемных, но самых обширных классификаций методов обучения в педагогике. Классификация методов по М.Н. Скаткину и И.Я. Лернеру основывается на разделение по типу познавательной деятельности. Этот тип разделения на подгруппы довольно непрост, но он, по моему мнению, самый эффективный в современном мире. Основывается на то, чтобы не только учить «сухую» теорию, но и уметь самостоятельно работать с этой информацией.

Основные группы методов обучения по М.Н. Скаткину такие:

1. Объяснительно-иллюстративные – при получении новой информации, учащиеся запоминают и фиксируют в подсознании, чаще всего неосознанно (текст научного учебника и т.д.);
2. Репродуктивные – педагог дает учащимся переработанную информацию, переделанную с пояснением для лучшего понимания учащимися (лекция, рассказ);
3. Проблемного изложения – педагог создает проблему, которую решает в процессе мыслительной деятельности и объясняя ученикам каждый этап действия. Благодаря этому, ученики могут пользоваться информацией по-новому, благодаря логике и новым открывшимся знаниям и вывода преподавателя (доказательство гипотез и теорем);
4. Частично-поисковые(эвристические) – какую-то часть информации предоставляет педагог, остальную часть – должны вывести сами учащиеся. Тем самым, привлекая обучающихся к самостоятельной работе с информацией.
5. Исследовательские – преподаватель вместе с обучаемыми ставит какую-то проблему и просит их самостоятельно ее решить. Предлагает свою помощь, если обучающиеся «зашли в тупик» и не могут сами справиться [4, с. 65].

Раскроем шире данные методы обучения. При объяснительно-иллюстративном и репродуктивных методах не используется самостоятельная работа учеников, тем самым запоминание новых знаний возможно, но оно будет неэффективным.

При проблемном изложении и частично-поисковым методом обучения идет особый вид работы, в нем педагог должен быть с учеником в постоянном диалоге для верного решения педагогической задачи. Также смысл данных методов том, что обучающиеся должны сами получать готовые знания, а преподаватель на постоянно контроле работы учеников.

Раз мы затронули термин «метод обучения», то не стоить забывать о главном термине, который составляет и ограничивает его – «форма обучения».

Если говорить в целом, то форма обучения – это способ организации процесса обучения. Форма обучения ограничена во времени, характеризуется способом организации процесса обучения и способна создавать и развивать основные виды учебно-педагогической деятельности. Также, она решает несколько задач – определение формата занятий — индивидуального или коллективного – упорядочивание процесса обучения между педагогом и обучающихся – диагностика получения знаний учеников и развитие в получения новых знаний – обозначение требований к обучающим лицам по организации форм обучения.

Обычно формы обучения разделяются на подгруппы по следующим признакам – время, место обучения и упорядочивание процесса обучения. В основном это аудиторные занятия, групповые, индивидуальные, школьные и так далее. Это ненаучное и нестрогое определение форм, однако оно поможет лучше разбираться и ориентироваться в формах обучения.

Если с классификацией форм обучения все предельно просто, то формы организации обучения (процесс проведения определенного занятия/урока) имеют несчетное количество разделений по группам разными учеными. В основном выделяют программы занятий по целям (практическое занятие, вводное занятие, диагностика знаний и т.д.), и по виду форм организации группы (индивидуальные, коллективно-групповые) [6, с. 105].

При описание различных элементов процесса обучения важно упомянуть еще один важный элемент, без которого этот процесс невозможен. Средство обучения – это носитель учебной информации и инструмент в формировании новых знаний.

Понятие «средство обучения» применяется как в широком, так и в узком смысле. В узком понятие упоминаются объекты, созданные человеком, которые способствуют в получении новых навыков. Например, это может быть книга, учебное пособие, дидактические карточки и многое другое. То есть, материальная вещь, которую можно либо потрогать, либо увидеть глазами, либо услышать. В широком же смысле словосочетания «средства обучения» упоминаются все возможные методы и приемы, благодаря которым происходит процесс обучения, то есть весь комплекс мероприятий — методов, форм, условий и еще особенных инструментов обучения.

Начнем с методов обучения: конечно, большинство методов обучения, описанные ранее, возможно осуществить при эстетическом воспитании. Например, при классификации по источнику получения информации – словесные, практические, наглядные – построено много методических материалов для развития художественного восприятия учащимися.

Однако существует интересный факт. Обычно принято считать, что именно благодаря созерцанию предметов искусства (наглядный метод обучения) развивается эмоционально-эстетические чувства обучающихся, заставляя задуматься о смысле данного произведения, вывести какие-то факты и домыслы. Но опыт показывает, что при отсутствии комментариев со стороны преподавателя, подробного разбора произведения ученик не вынесет из этого какого-то смысла сам.

Обычно при развитии эстетики в учащихся принято использовать такие методы, как рассказ, беседа. Все эти методы основаны на словесной форме обучения.

В основном, можно выделить две подгруппы методов обучения эстетического воспитания, выделенные В.И. Логиновой и П.Г. Саморуковой:

– методы, которые основаны на приучения детей к искусству, художественной культуре;

– формы и методы, при которых ребенок сам развивает художественное восприятие, творческие знания и умения, а также способен самостоятельно создавать предметы искусства.

Опять же, анализируя методы обучения не в эстетическом воспитании, можно найти и достойные средства для развития художественного вкуса. Например, метод обучения по М.Н. Скаткину – метод проблемного изложения. Достаточно вспомнить любое литературное произведение. В каждом поднимается какая-то проблемная мысль, то, о чем заставляет нас задуматься автор. И учащимся в средней школе нужно найти эту проблематику в тексте и, чаще всего, написать свои мысли на этот счет в изложении или сочинении.

Но что насчет народного танца? Применимы ли описанные выше методы, формы обучения к занятиям хореографией? Давайте проведем анализ.

Сначала нужно определить, что такое «народный танец» в целом и чем он отличается от других видов как образовательной, так и творческой деятельности.

Как говорил величайший артист балета и балетмейстер СССР, один из основоположников современного народно-сценического танца Игорь Александрович Моисеев «что такое народный танец? Это пластический портрет народа. Это эмоциональная, поэтическая летопись народа, самобытно, образно, ярко рисующая историю событий и чувств, пережитых им» [3, с. 35].

Из этой цитаты можно вынести следующую мысль: народный танец – это выразительное искусство, коренящееся в культурных традициях определённой этнической группы, которое передаётся от поколения к поколению. Он отражает исторические и социальные особенности своего региона, объединяя элементы ритма, движения и музыкального сопровождения в гармоничное целое. Например, у разных народов танец

нес различные функции: у кого-то танец являлся формой военной подготовки для ловкости и выносливости в бою, для кого-то – танец использовали при сборе урожая, некоторых народов танец являлся особым обрядом для избавления от злых духов и всего такого из потустороннего мира. Таким образом, можно сделать вывод, что танец у каждого народа нес свой смысл и функционал. Однако, я считаю, что это его главная уникальность, которую нужно ценить и развивать.

Что касается особенностей народного танца, я думаю, здесь можно выделить несколько критериев:

1. В каждом уголке нашей планеты народный танец имеет свою специфическую пластику движений, основывающееся на многих факторах – бытовая жизнь, одежда, рабочая деятельность, способы отдыха, методы оздоровления и т.д.
2. Танец может быть как групповым, так и одиночным.
3. Обычно принято выделять такие формы народного танца: хоровод, пляска, перепляс, кадриль. Чаще всего какой-либо из танцев имеет смешанную форму.
4. В танце существует определенная лексика – образная, естественно-пластическая и традиционная.

Что касается общего различия народного танца от других видов искусства, то я думаю так: этот уникальный вид творческой культуры специфичен. Он несет себе весь исторический код народа, с помощью него мы можем узнать, как раньше жили наши предки, как двигались и чем, в принципе, занимались. По народному танцу можно узнать об одежде, которые носили, можно узнать даже почему носили тот или иной элемент и аксессуар в костюме. Я считаю, что это все делает из народного танца уникальный инструмент для обучения подрастающего поколения, способный объять многие стороны при развитии ученика.

Формы, методы и средства обучения в народном танце имеют много схожего с воспитанием и в других творческих направлениях, но и имеют свои особенности. В принципе, народный танец как одна из форм искусства, в любом своем направлении способствует так или иначе к развитию эстетики. Поэтому любой процесс, который внешне будет казаться не связанным с эстетикой, так ли иначе приведет ученика к развитию творческого потенциала.

Формы занятий народными танцами могут быть различными:

1. Разделение по количеству людей (ансамблевые, парные, индивидуальные);
2. Разделение по способу работы над материалом (самостоятельная работа, коллективная работа)
3. Разделение по процессу проведения самого занятия, может быть смешанная форма (Движения у станка, движения на середине зала, этюдная форма, работа надо концертными номерами).

Методика преподавания народного танца также различает особые методы обучения при занятии хореографией. В основном это:

1. Наглядный метод;
2. Словесное объяснение;
3. Метод повтора движения или комбинации;
4. Метод разделения движения на отдельные части – проучивание движения отдельными частями тела;
5. Метод комментирования.

Конечно, это далеко не все методы, которые применяются на уроке народного танца. Но стоит сказать, что это базовые приемы в процессе обучения, без которых не обходится ни один урок.

Также мы считаем, для более динамичного развития эстетики в движениях учащегося нужно соединять несколько методов в одном уроке. Нужно многостороннее подходить к развитию танцевальной культуры учеников, задействуя не только мышечную память, но и образное мышление.

На самом деле, разобрав главные тактик в процессе обучения как народному танцу, так и в общем, мы не упомянули один из самых важных инструментов для успешного развития творческого и эстетического потенциала ребенка. Эстетическое воспитание ребенка со стороны педагога будет не полным, если в этот процесс не будут вовлечены родители. Не даром принято считать, что художественный вкус нужно развивать еще с детства – в семье.

Ребенок проходит один из главных процессов в своей жизни – социализацию – в первую очередь в семье. Поэтому очень важно использовать различные методы эстетического воспитания не только педагогам, но и родителям.

Эстетическое воспитание ребенка в семье может основываться на:

° Демонстрацией занятий творчеством родителями (личный пример);

°Знакомство с музыкальными произведениями (пение колыбельных, совместное пение частушек с бабушками и дедушками);

Обсуждение (познание окружающего мира и ответы на все интересующие вопросы ребенка);

Подготовка и проведение совместных семейных праздников (формируется бережное отношение к семье, семейным традициям).

Во время совместной деятельности у ребенка развивается не только художественная культура, но и усваивается навык работы в обществе, формируется чувство ответственности. Таким образом, взаимоотношения между родственниками выступают в качестве главного инструмента в становлении мировоззрения ребенка.

Таким образом, можно сделать вывод, что именно народный танец является одним из важных инструментов в развитии эстетического и художественного вкуса у учащихся. В нем заложен национальный характер народа, его быт и жизнь в целом. Именно благодаря танцу формируется патриотичность, бережное отношение к культуре своей Родины.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бабанский Ю.К. Избранные педагогические труды: научное издание / Ю. К. Бабанский. – Москва: Педагогика, 1989. – 560 с. – Текст: непосредственный.
2. Голант Е.Я. Методы обучения в советской школе / Проф. Е. Я. Голант. – Москва: Учпедгиз, 1957. – 152 с.
3. Моисеев И.А Я вспоминаю…: Гастроль длиною в жизнь / Игорь Моисеев. – 3. изд., испр. и доп. – Москва: Согласие, 2001. – 225 с.
4. Лернер И.Я. Дидактические основы методов обучения / И. Я. Лернер. – Москва: Педагогика, 1981. – 185 с.
5. Оконь В. Введение в общую дидактику / В. Оконь. [Предисл. Т. А. Хмель] – Москва: Высш. шк., 1990. – 381 с.
6. Хуторской А.В. Современная дидактика: Учеб. для вузов / А. В. Хуторский. – СПб. [и др.]: Питер, 2001. – 536 с.

REFERENCES

1. Babanskii IU.K. Izbrannye pedagogicheskie trudy: nauchnoe izdanie (Selected Pedagogical Works: Scientific Edition) / IU. K. Babanskii. – Moskva : Pedagogika, 1989. – 560 p.

2. Golant E.IA. Metody obucheniia v sovetskoi shkole (Teaching Methods in the Soviet School) / Prof. E. IA. Golant. – Moskva : Uchpedgiz, 1957. – 152 p.
3. Moiseev I.A IA vspominaiu… : Gastrol' dlinoiu v zhizn' (I Remember...: A Lifetime Tour) / Igor' Moiseev. – 3. izd., ispr. i dop. – Moskva : Soglasie, 2001. – 225 p.
4. Lerner I.IA. Didakticheskie osnovy metodov obucheniia (Didactic foundations of teaching methods) / I. IA. Lerner. – Moskva : Pedagogika, 1981. – 185 p.
5. Okon' V. Vvedenie v obshchuiu didaktiku (Introduction to General Didactics) / V. Okon'. [Predisl. T. A. KHmel'] – Moskva : Vyssh. shk., 1990. – 381 p.
6. KHutorskoi A.V. Sovremennaia didaktika : Ucheb. dlia vuzov (Modern Didactics: Textbook for Higher Education Institutions) / A. V. KHutorskii. – SPb. [i dr.] : Piter, 2001. – 536 p.

Ли Чэнкунь
аспирант
ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет»
e-mail: 417146245@qq.com

Li Chen Kun
Graduate student
Moscow State University

СПЕЦИФИКА ВОСПРИЯТИЯ РУССКОЙ ОПЕРЫ КИТАЙСКИМИ СТУДЕНТАМИ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ

Аннотация. Современные реалии требуют от современной системы образования появление новых подходов, а также исследований об особенностях восприятия русской оперы китайскими студентами в процессе профессионального музыкального образования.

В современных условиях ускоренной глобализации русская опера выступает воплощением культурных ценностей и традиций России, следовательно, также представляет собой сложный и многослойный жанр, который требует от любого исполнителя глубокого понимания как музыкального, так и литературного контекстов.

Для китайских студентов, чья культурная и музыкальная традиции существенно отличаются, освоение русской оперы становится уникальным опытом в карьере, а также возможность познать необъятную русскую культуру через призму вокальной академической музыки.

Эстетическое воспитание через русскую оперу также играет важную роль в становлении личности музыканта, в воспитании художественного вкуса. Данное воспитание может помочь справится с теми проблемами, с которыми сталкиваются современные китайские студенты при обучении, включая сложности языковой адаптации, различия в вокально-исполнительских стилях и специфику восприятия драматургической выразительности. Здесь следует отметить, что большое внимание в данном исследовании будет уделено современным методическим подходам, которые направленны на преодоление этих трудностей, а именно: от интеграции мультимедийных технологий до использования адаптированных переводов и внедрения межкультурных образовательных программ.

Кроме того, будут рассматриваться совершенно инновационные педагогические практики, такие как: сравнительный анализ русской и китайской музыкальных традиций, применение актерских тренингов для освоения сложных вокальных партиях в русских операх.

Следовательно, данное исследование подчеркивает важность и значимость русской оперы в профессиональном и культурном становлении китайских студентов в образовательном процессе. Проанализированы методические подходы к преподаванию русской оперы для студентов из Китая, а также предлагаются рекомендации по улучшению образовательного процесса. Следует также оценить роль российского музыкального образования для китайских студентов как инструмента для укрепления международных культурных связей, развитие творческого обмена, а также диалога искусств.

Ключевые слова: культура, искусство, Китай, Россия, межкультурный обмен, сотрудничество, музыка, педагогика.

SPECIFICITY OF PERCEPTION OF RUSSIAN OPERA BY CHINESE STUDENTS IN THE EDUCATIONAL PROCESS

Annotation. Modern realities require the modern education system to develop new approaches, as well as research on the peculiarities of perception of Russian opera by Chinese students in the process of professional musical education. In the modern conditions of accelerated globalization, Russian opera embodies the cultural values and traditions of Russia, therefore, it is also a complex and multi-layered genre that requires any performer to have a deep understanding of both musical and literary contexts. Russian opera is becoming a unique career experience for Chinese students, whose cultural and musical traditions differ significantly, as well as an opportunity to explore the vast Russian culture through the prism of vocal academic music. Aesthetic education through Russian opera also plays an important role in the formation of a musician's personality, in the education of artistic taste. This education can help to cope with the problems that modern Chinese students face when studying, including the difficulties of language adaptation, differences in vocal and performing styles and the specifics of the perception of dramatic expressiveness. It should be noted here that much attention in this study will be paid to modern methodological approaches aimed at overcoming these difficulties, namely: from the integration of multimedia technologies to the use of adapted translations and the introduction of intercultural educational programs. Russian and Chinese musical traditions, the use of acting trainings for mastering complex vocal parts in Russian operas, will also be considered completely innovative pedagogical practices, such as: a comparative analysis of Russian and Chinese musical traditions, the use of acting trainings for mastering complex vocal parts in Russian operas. Therefore, this study highlights the importance and significance of Russian opera in the professional and cultural development of Chinese students in the educational process. Methodological approaches to teaching Russian opera to students from China are analyzed, and recommendations for improving the educational process are offered. It is also necessary to evaluate the role of Russian music education for Chinese students as a tool for strengthening international cultural ties, developing creative exchange, as well as a dialogue of the arts.

Keywords: culture, art, China, Russia, intercultural exchange, cooperation, music, pedagogy.

Прежде чем прикоснуться к теме изучения специфики восприятия русской оперы, национальных школ вокальной музыки китайскими студентами, следует разобраться, как и когда русское вокальное искусство стало популярно и известно в Китае и почему?

Чтобы ответить на этот вопрос, следует обратится к исторической справке, а именно к истории культурных взаимоотношений между Россией и Китаем. Совершенно точно известно, что в середине 20-ого века, а именно в 1950-х годах СССР и Китай нашли общие и взаимные точки соприкосновения в культурном и политическом планах. Следовательно, многие китайские музыканты отправлялись на обучение в лучшие высшие учреждения музыкального образования в СССР. «После прохождения обучения китайские студенты зачастую возвращались на родину с достаточно высоким уровнем профессиональной подготовки, адаптируя принципы русской музыкальной школы для обширного количество китайской аудитории, которые раньше и не предполагали о существовании такой обширной музыкальной культуры» [7]. Именно этот период заложил основу интереса у китайской публики к русскому вокальному искусству, которое до сих пор у многих музыкантов воспринимается как эталонное, то к которому следует стремится.

Можно также отметить, что современная популярность русского вокального искусства в Китае объясняется несколькими взаимосвязанными историческими, культурными и образовательными факторами. «Русская вокальная школа обладает уникальными чертами, которые привлекают внимание китайских музыкантов и слушателей. Она известна своей выразительностью, драматизмом и техническим совершенством» [1]. В основе русской вокальной школы всегда лежит мощная поддержка голоса, что позволяет певцам достигать невероятного уровня звучания. Именно эти характерные особенности перекликаются с традиционным китайским уважением к техническому мастерству в искусстве.

Кроме того, эмоциональная насыщенность русской музыки, её способность передавать глубину человеческих чувств и судьбы, очень сильно резонирует с китайской культурной традицией, в которой искусство также направлено на выражение эмоций, чувств и драматического смысла произведения. Несмотря на, казалось бы, значительные различия в языковых барьерах, китайская и русская культуры имеют схожие ценности, а именно: уважение к традициям, высокий статус искусства и сильную эмоциональную составляющую исполнения вокальных партий. Китайским слушателям всегда был близок драматизм русской оперы, её внимание к моральным и философским вопросам, которые также актуальны и для китайской публики.

«Следовательно, в настоящее время, современное музыкальное образование в Китае активно обращается к русской вокальной школе, которая исторически оказала значительное влияние на развитие национального музыкального искусства» [6]. Тем не менее, восприятие китайскими студентами русской оперы имеет свои проблемы и особенности, связанные как с их культурным фоном, так и с методами преподавания в высших учебных заведениях России.

Для начала, следует отметить, что русская опера в целом, занимает уникальное место в мировом музыкальном искусстве. Она, будучи воплощением национальной культуры, сочетает в себе богатство мелодики, драматизм сюжетов , а также глубокую связь с историей и литературой. Однако восприятие русской оперы представителями другой культуры — вопрос сложный и многогранный. Данный процесс зависит не только от уровня музыкальной подготовки и развития языкового навыка у студента, но и также от различия характерных особенностей национальной музыкальной традиции.

К слову, русская опера представляет собой уникальное явление мирового музыкального искусства, обладая глубоким эмоциональным содержанием, сложной драматургией и насыщенной мелодикой. «Для китайских студентов, изучающих русскую оперу в рамках музыкального образования, она становится не только профессиональным вызовом, но и окном в совершенно новый культурный мир» [2]. Это процесс, который требует от студентов усилий, терпения и открытости к восприятию чужой традиции, но который, безусловно, обогащает их как исполнителей и личностей.

Первое, с чем сталкиваются китайские студенты, — это языковой барьер. Русский язык, со своими фонетическими особенностями и богатством интонаций, становится для них одним из ключевых препятствий. Тексты русских опер часто насыщены архаизмами и культурными аллюзиями, что затрудняет понимание сюжета. Либретто русских опер, насыщенные литературными аллюзиями и национальным колоритом, требуют подробного объяснения и изучения.

На первых этапах образовательного процесса зачастую сами преподаватели активно помогают студентам понять и интерпретировать тексты музыки. Они вместе работают над правильным произношением букв и слогов, которые играют важную роль в оперном искусстве, так как через голос и интонации передаются не только слова, но и эмоции персонажей. «Педагоги также отмечают, что для многих китайских студентов очень важно

почувствовать язык при обучении. Следовательно, проводятся специальные занятия, где разбираются звучание русских слов» [4]. Китайские студенты упорно работают над "щ", "ц", "ч", а педагоги терпеливо и трепетно объясняют, как передать «русскую душу» и смысл музыки через голос и чистую дикцию. Иногда это может казаться почти магией, когда после долгих репетиций интонации, очень кропотливой и точной работой над фразировкой, а также работой на расслабление мышц челюстно-лицевого аппарата вокалиста, его партия в опере начинает звучать так, будто этот самый китайский студент уже давно говорит по-русски и прекрасно понимает весь смысл данной музыки.

Русский язык, с его богатой фонетической системой, сложной грамматикой и интонационными особенностями, требует специального подхода к обучению, особенно в музыкальном контексте. Совершенно точно можно выделить несколько основных методик и практик преодоления языкового барьера в процессе обучения у китайских студентов. Например, к ним можно отнести фонетическую адаптацию, а также упражнения на артикуляцию. Ведь известно, что китайские студенты часто испытывают трудности с произношением звуков, отсутствующих в их языке. Для этого применяются специальные артикуляционные упражнения. Например, для звука "щ" студенты тренируют положение языка, повторяя слова типа «щука», «щенок». Также зачастую в учебном процессе используются фонетические разминки, такие как: различение мягких и твёрдых согласных, например, «мать» и «мять». Студенты, во-первых, осознают, что значат данные слова, в то же время понимают, как их различать и озвучивать. Такие разминки вводятся перед каждым вокальным занятием.

Сотрудничество в области образования играет ключевую роль. «Ведущие российские музыкальные вузы, такие как Московская государственная консерватория, Академия музыки имени Гнесиных, а также Санкт-Петербургская консерватория, стали важными центрами для обучения китайских студентов» [5]. В этих учреждениях они изучают русский язык, вокальную технику и репертуар. Также не стоит забывать про совместные международные проекты в образовательных учреждениях. Например, зачастую студенты из других стран вместе с российскими студентами готовят сцены из опер Чайковского, Римского-Корсакова или Мусоргского. Многие из педагогов отмечают, что это не просто музыкальная практика для студентов, это межкультурный обмен. Преподаватели разбирают с китайскими студентами каждую строку текста: объясняют значение, интонационные акценты, культурный и литературный контекст.

Так как русская музыка требует естественности в передаче эмоций, поэтому педагоги помогают студентам находить правильные места акцентов. Следовательно, очень часто можно заметить, что студенты произносят текст в медленном темпе, акцентируя внимание на каждом звуке, чтобы привыкнуть к правильной артикуляции. Прежде чем спеть какую-либо из арий, студенты проговаривают текст в ритме музыкальной партии. Например, если это ария Лизы из «Пиковой дамы», они произносят текст в точной метрической структуре, чтобы связать слова с музыкой.

Наблюдая за современными методиками обучения в различных музыкальных учреждениях, можно также отметить факт наличия упражнений на развития языкового диалога. Эти упражнения включают в себя разыгрывание небольших сцен из оперы с использованием оригинального текста. Например, из оперы «Руслан и Людмила» студенты исполняют диалог Руслана и Людмилы, акцентируя внимание на произношении и эмоциональной выразительности или же многие преподаватели стараются помочь студентам ассоциировать слова с эмоциями, которые они должны выразить. Например, в арии Германа из «Пиковой дамы» внимание акцентируется на передаче отчаяния через интонацию слов «Кто она? Где она?»

Для того чтобы достичь этой эмоциональной выразительности студенту необходимо: 1) регулярно слушать русские оперы в исполнении выдающихся певцов. Это помогает привыкнуть к звучанию языка, ритму речи и интонации. 2) Посещение театров с текстами оригинального либретто, так как субтитры на русском языке помогают не только понять текст, но и уловить музыкально-речевой ритм произведений, что в конечном итоге очень сильно повлияет на полное преодоления некого языкового барьера. После практики подобных методик, студенты глубже понимают русскую оперу как синтез слов, музыки и эмоций. «Главное в современном музыкальном образовании — это системная работа, которая помогает иностранным студентам соединить изучение языка с профессиональным вокальным мастерством» [3].

Кроме языка, как и было отмечено ранее, очень важной составляющей становится освоение музыкального и сценического содержания опер. Китайская музыкальная традиция, основанная на пентатонике и иной эстетике звуковой выразительности, порой сильно отличается от того, что они встречают в произведениях Чайковского, Римского-Корсакова или Мусоргского. Эта эмоциональная интенсивность русской оперы, её драматургическая глубина, подчас непривычные и даже сложные для восприятия, становятся для студентов не просто уроком вокального мастерства, но и способом понять чужую культуру через искусство. Для студентов из Китая, где музыкальная традиция основана на тонкой эмоциональной выразительности и сравнительно более камерной эстетике, погружение в масштабные, насыщенные страстями произведения русской оперы может стать уникальным и трансформационным опытом. Стоит отметить, что несмотря на значительные различия, китайская и русская культуры имеют очень похожие эмоциональные ценности, а именно: уважение к традициям, высокий статус искусства и сильную эмоциональную составляющую.

Эти элементы нашли отражение и в вокальном искусство двух стран. Китайским слушателям близок драматизм русской оперы, её внимание к моральным и философским вопросам, которые актуальны и для китайской публики. Здесь можно привести в пример такие русские оперы, как «Евгений Онегин» и « Иоланту» П.И. Чайковского или же «Борис Годунов» М.П. Мусоргского. Эти фундаментальные произведения переносят слушателя в мир глубоких человеческих переживаний. В этих операх практически с самого начала делается акцент на мощных эмоциях: страсти, трагедии, надежде и отчаяния. «Эти состояния выражаются не только через вокальные партии, но и через оркестровую ткань, которая играет важную роль в передаче настроения. Для китайского студента, такое драматическое насыщение становится не просто совершенно близким и интересным новым опытом, но и серьёзным профессиональным вызовом для развития личной вокальной карьеры» [9].

Именно поэтому, многие китайские студенты стараются понять русскую классическую музыку с помощью текста и эмоций. Ведь известно, что русская опера часто строится на произведениях русской литературы, богатой психологизмом и философской глубиной. Студенты должны освоить эти аспекты, чтобы адекватно, а самое главное точно передать содержание. Например, в арии Татьяны из оперы «Евгений Онегин» не просто исполняются музыкальные фразы, но передаются тончайшие оттенки внутреннего волнения героини. Для китайских студентов это требует долгой и кропотливой работы над пониманием текста, литературного контекста и характера героев.

Также не стоит забывать и о эмоциональная интенсивности русской оперы. Ведь именно эта интенсивность находит своё выражение не только в вокале, но и в актёрской игре артиста. Китайским студентам необходимо овладеть сценической пластикой, мимикой, жестами, а также другими спецсредствами, которые помогут усилить их восприятие музыки. Например, это очень заметно в сценах, где герои находятся на пике

эмоционального напряжения, такие как сцена гибели Лизы в опере "Пиковая дама", требуется полное слияние драматического и музыкального начала для полного раскрытия трагического смысла и творческой задумки автора.

Преподаватели российских учреждений высшего музыкального образования конечно же знают о данных проблемах и в свою очередь предлагают решение данных проблем. На своих занятиях по актерскому мастерству они знакомят студентов с историей и философией России, а также объясняют социальные и культурные особенности времени, в которое были созданы оперы. Например, изучение исторической обстановки времён правления Бориса Годунова в царской России, помогает понять и осознать глубокие конфликты и противоречия, лежащие в основе либретто оперы М.П. Мусоргского «Борис Годунов».

Зачастую педагоги также используют специальные авторские актерские тренинги, чтобы помочь студентам погрузиться в состояние героев. «Например, перед исполнением арии Ленского из оперы П.И. Чайковского «Евгений Онегин», студент может смоделировать необходимую ситуацию и представить себя в амплуа юноши начала 19 века, только-только вернувшегося из Германии в Россию с его личностными переживаниями и проблемами» [8]. Именно этот трагический смысл и чувства необходимо полностью осознавать китайскому студенту, именно для того, чтобы правильно интерпретировать и полностью раскрыть весь эмоциональный облик героя при исполнении вокальной оперной партии.

К слову, можно также отметить важность разбора музыкальных партий, а именно поиск музыкальных символов, передающих эмоции. Данные разборы помогают студентам понять, как через мелодию или же гармонию выражаются некоторые драматические события. Например, в «Пиковой даме» полное отчаяние Германа подчёркивается напряжёнными гармониями и восходящими мелодическими линиями в оркестре и понимая их, практически всегда можно использовать музыку на благо личного выступления. Тем самым, оркестр как бы подчеркивает актерскую и сценическую игру артиста, помогая ему точностью ритма и эмоционального окраса.

Можно спросить, почему же данные методики восприятия русской оперы важны для китайских студентов?

И конечно сразу же хочется ответить, что погружение в эмоциональную и драматургическую атмосферу русской оперы помогает китайским студентам раскрыть свой потенциал как артистов. Это требует от них не только технического совершенства, но и глубокого внутреннего отклика, что обогащает их понимание музыки как искусства. «Исполнение русской оперы учит их работать с масштабными чувствами, которые выходят за рамки привычной эстетики, и развивать способность быть по-настоящему выразительными на сцене» [10]. Многие из предложенных в процессе исследования подходов позволяют китайским студентам не только преодолеть языковой барьер, но и глубже понять русскую оперу как синтез слов, музыки и эмоций.

В результате освоения и практики данных методик, обучение русской опере становится не только профессиональной задачей, но и путём личностного роста и культурного обмена для китайских студентов, открывая им новый мир музыкальных и эмоциональных возможностей. А культурный обмен и дружественные отношения между Россией и Китаем также способствуют развитию классической музыки в целом.

Совершенно не секрет, что в настоящее время, музыка стала одной из ключевых сфер, через которые выстраиваются эти дружественные отношения. Совместные образовательные и культурные программы, проекты, мероприятия, а также обмен преподавателями и студентами создали устойчивую платформу для популяризации русского вокального искусства в Китае. Следовательно, можно с уверенностью сказать,

что изучение русской оперы китайскими студентами в российских музыкальных вузах это пример того, как искусство помогает преодолевать границы и создавать общие ценности, объединяя людей из разных уголков мира.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ван, С., Ли, Х. Русская опера в культурном ландшафте Китая. – Шанхай: Shanghai Music Press, 2020.
2. Голдин, П.Р. Музыка и культурные связи между Россией и Китаем. – Кембридж: Cambridge University Press, 2013.
3. Гребнев, В.И. Русская опера в контексте мировой музыкальной культуры. – М.: Наука, 2012.
4. Рождественский, С.С. Русская музыка и её восприятие в Китае. – СПб.: Академия, 2014.
5. Рябова, Н.А. Музыкальные связи России и Китая: история и современность. – М.: ВШЭ, 2017.
6. Хуан, Дж., Чжан, Й. Адаптация русских оперных техник в китайском музыкальном образовании. – Пекин: Beijing University Press, 2019.
7. Цзо, Чжэньгуань. Русская музыка в культуре Китая. – М.: Словесница Искусств, 2016.
8. Чэн, Ф. Проблемы и преимущества преподавания русской оперы китайским студентам. – Гонконг: Hong Kong University Press, 2021.
9. Шевчук, М.Л. Система музыкального образования в Китае и её влияние на восприятие западной музыки. – М.: МГУ, 2014.
10. Эндрюс, Дж. Л., Ван, Л. Влияние русской оперы на музыкальное образование в Китае // Журнал "Азиатские исполнительские искусства", 2015.

REFERENCES

1. Van, S., Li, H. Russkaja opera v kul'turnom landshafte Kitaja. – Shanhaj: Shanghai Music Press, 2020.
2. Goldin, P.R. Muzyka i kul'turnye svjazi mezhdu Rossiej i Kitaem. – Kembridzh: Cambridge University Press, 2013.
3. Grebnev, V.I. Russkaja opera v kontekste mirovoj muzykal'noj kul'tury. – M.: Nauka, 2012.
4. Rozhdestvenskij, S.S. Russkaja muzyka i ejo vosprijatie v Kitae. – SPb.: Akademija, 2014.
5. Rjabova, N.A. Muzykal'nye svjazi Rossii i Kitaja: istorija i sovremennost'. – M.: VShJe, 2017.
6. Huan, Dzh., Chzhan, J. Adaptacija russkih opernyh tehnik v kitajskom muzykal'nom obrazovanii. – Pekin: Beijing University Press, 2019.
7. Czo, Chzhjen'guan'. Russkaja muzyka v kul'ture Kitaja. – M.: Slovesnica Iskusstv, 2016.
8. Chjen, F. Problemy i preimushhestva prepodavanija russkoj opery kitajskim studentam. – Gonkong: Hong Kong University Press, 2021.
9. Shevchuk, M.L. Sistema muzykal'nogo obrazovanija v Kitae i ejo vlijanie na vosprijatie zapadnoj muzyki. – M.: MGU, 2014.
10. Jendrjus, Dzh. L., Van, L. Vlijanie russkoj opery na muzykal'noe obrazovanie v Kitae // Zhurnal "Aziatskie ispolnitel'skie iskusstva", 2015.

Архипов Александр Александрович
кандидат педагогических наук,
доцент департамента изобразительного, декоративного искусств и дизайна
Институт культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
Пензин Иван Сергеевич
доцент департамента изобразительного, декоративного искусств и дизайна
Институт культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
Лакеева Полина Андреевна
студент департамента изобразительного, декоративного искусств и дизайна
Институт культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»

Arkhipov Alexander A.
candidate of pedagogical sciences,
associate professor of the department of fine, decorative arts and design
Institute of Culture and Arts
Moscow City Pedagogical University
Penzin Ivan S.
associate professor of the department of fine, decorative arts and design
Institute of Culture and Arts
Moscow City Pedagogical University
Lakeeva Polina A.
student of the department of fine, decorative arts and design
Institute of Culture and Arts
Moscow City Pedagogical University

РАЗВИТИЕ ХУДОЖСТВЕННО-ОБРАЗНОГО МЫШЛЕНИЯ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ ПОРТРЕТНОЙ ЖИВОПИСИ

Аннотация. В статье рассматривается процесс развития образного мышления в контексте создания художественного образа при работе над портретом. Для портретного жанра характерны сложности, которые связаны с психологическими и техническими аспектами. Одной из которых является задача отражения внутреннего мира портретируемого. Создание портрета требует от учащихся не только технических навыков рисования, но и тонкого понимания человеческой природы, эмоций и психологии человека. Ведь создание образа в портрете требует не только передачи внешних черт, но и способность понять и отразить в работе внутренний мир человека, характер и эмоции. Статья подчеркивает значимость портретной живописи как средства, оказывающего влияние на формирование художественного и личностного роста, формируя у учащихся умение глубже понимать и выражать эмоции через изобразительное искусство. А так же рассмотрены методы, способствующие развитию образного мышления в процессе обучения портретной живописи.

Ключевые слова: образное мышление, портрет, художественный образ.

DEVELOPMENT OF IMAGINAL THINKING IN THE PROCESS OF TEACHING PORTRAIT PAINTING

Abstract. The article examines the process of developing imaginal thinking in the context of creating an artistic image while working on a portrait. The portrait genre is characterized by complexities associated with psychological and technical aspects, one of which is the challenge of reflecting the inner world of the subject. Creating a portrait requires students not only to have technical drawing skills but also a subtle understanding of human nature, emotions, and psychology. The creation of an image in a portrait demands not only the depiction of external features but also the ability to understand and reflect the inner world of a person, their character, and emotions. The article emphasizes the significance of portrait painting as a means that influences the formation of artistic and personal growth, enabling students to understand and express emotions more profoundly through visual art. It also discusses methods that promote the development of imaginal thinking in the process of teaching portrait painting.

Keywords: imaginal thinking, portrait, artistic image.

Развитие образного мышления при создании живописного портрета, представляет большую значимость в процессе обучения и формирования духовного мира учащихся. Художественно-образное мышление позволяет нам углубить наше понимание мира и создавать новое, начиная от живописи до литературы и музыки. Это важный аспект человеческого опыта, который помогает в самовыражении и коммуникации.

Проблема образа в искусстве является главной, это можно сказать и про портретную живопись, которая позволяет заглянуть во внутренний мир и индивидуальность личности. Этот процесс формируется из разнообразных элементов, включая осознанную и подсознательную идентификацию, социальный статус, эмоциональное состояние и психологическую характеристику.

Цель нашего исследования: Определить условия, способствующие развитию художественно-образного мышления на занятиях живописью. Художественно-образное мышление можно определить как способность человека преобразовывать видимый мир в образы, которые являются результатом сложной эмоциональной связи с окружающим миром. Можно сказать, что человек мыслит не только рационально логически с помощью «серого вещества» головного мозга нервной системы, но и иррационально на основе образного мышления на уровне психической системы организма.

С.П. Рощин говорит, что современные исследователи считают, что все когнитивные функции непосредственно связаны с физическим состоянием, развитием и жизненной активностью человека. Интеллект человека совершенствуется за счет способности образовывать новые нейронные связи. [6] Присущие человеку творческие способности позволяют выйти за рамки логического мышления и творить новые оригинальные, эмоционально окрашенные художественные произведения. Художественно-образное мышление можно определить, как метод познания мира, основанный на сложных составляющих восприятия, опыта и творческого воображения.

Художественное мышление, как одна из форм когнитивной деятельности имеет общую основу, так как все виды мышления задействуют когнитивные процессы, восприятие, анализ и синтез информации, что создает общую основу для их взаимодействия. А также творческий потенциал, потому что художественное мышление основывается на воображении и креативности, что может обогащать другие виды мышления, например, логическое. Художественное мышление обращается к эмоциональной сфере, что может способствовать более глубокому пониманию человеческого опыта и мотивации, что, в свою очередь, может быть полезно в социальных

и гуманитарных науках. Художники часто интегрируют знания из различных областей (наука, история, философия) в свои работы, что может привести к инновационным подходам и решениям в других видах деятельности.

Кратко рассмотрим основные направления образности в портретной живописи.

Во времена Древнего Египта портреты имели статичный характер. Изобразительное искусство Древнего Египта было стандартизировано, портреты этого периода не отражали реальный облик конкретного человека. В основе его был заложен ряд определенных канонов, которые были необходимы для изображения человека. Изображение портрета приобретает индивидуальные черты в то время, когда египтяне стали отливать посмертные маски.

Обращаясь к искусству древних греков, можно проследить то, как греческая античность прославила человека, сделав его центром своего искусства. Важность придавалась не столько отдельным чертам лица, сколько красоте тела, которое, по убеждению древних греков, отражало внутреннюю красоту души.

Если говорить о древних римлянах и их особенностях изображения, то для этой культуры характерны портреты, наделенные индивидуальными чертами изображаемого человека. Именно римский портрет носит звание одного из самых реалистичных в истории изобразительного искусства.

Распространение христианства в Европе отодвинуло портрет как жанр на второй план на несколько столетий. Для того времени более важными были религиозные сюжеты. Изображения лиц были упрощены и лишены индивидуальных черт. Церковные каноны ограничивали художников. Лишь в эпоху Ренессанса художники вновь возвращаются к изображению человека, создавая портреты, в которых человек воспринимается как личность. Портреты стали отражать не только внешность, но и внутренние качества личности. Рафаэль Санти, Микеланджело Буонарроти, Тициан Вечеллио, Паоло Веронезе, Тантаретто (Якопо Робусти), Леонардо да Винчи были теми художниками, кто внес огромный вклад в историю развития мирового изобразительного искусства.

В эпоху барокко и рококо центральной темой стала драма и эмоции. Ярким примером могут служить работы кисти Рембрандта, главное внимание которого было обращено на передачу глубины характера.

19-ый век в мировой живописи характеризуется появлением новых стилей: импрессионизма и реализма. Реализм характеризуется интересом к социальной характеристике модели и изучением ее психологии. Но в связи с возникновением фотопортрета реализм утрачивает свой интерес, появляются новые направления в живописи и графике последней трети XIX века. Все существовавшие направления затмил импрессионизм, направление в живописи, появление которого стало настоящей революцией в искусстве.

Портретную живопись и графику Конец XIX в. связывают с портретной живописью и графикой постимпрессионистов. Художники того времени работали в разных жанрах изобразительного искусства, но стабильно обращались к портрету, среди которых: Ван Гог, П. Гоген, П. Сезанн, А. Тулуз-Лотрек. Все приводит к тому, что в портрет переходят приемы, характерные для пейзажей и сюжетных композиций. Особенно это прослеживается в автопортретах. Поиски «преувеличения личности» приводят к созданию ряда произведений, которые не вписываются в салонное искусство.

Модерн становится тем стилем, что занимает главенствующее место в конце XIX века. Его отличительными чертами были плавные линии, декоративность.

В XX веке изображение человека становится менее реалистичным. Для того времени было важно отразить уникальность собственного видения, его самобытность. К

середине XX века портрет претерпевает изменения, становится более сложным и деструктивным.

Портретное искусство XX в. – сложное и многоликое явление с усилием воздействия графики. Большое количество женских и мужских портретов, что были написаны в начале периода, были посвящены поиску нового выразительного языка в искусстве.

В 1960-1970-х годах портрет вновь видоизменяется. Представители того времени вновь сделали лицо человека центральной частью своего творчества. Энди Уорхол, Джаспер Джонс становятся авторами крупноформатных полотен, представляющие изображения человеческих лиц, основанных на фотографиях.

Таким образом, образность в портретной живописи менялась на протяжении веков, отражая культурные, социальные и философские изменения в обществе. Каждое направление привнесло что-то уникальное в понимание и передачу человеческой сущности.

Изучению образа и формированию умений создавать художественный образ были посвящены исследования выдающихся ученых, художников-педагогов XX в. В их числе П.П. Чистяков, Н.Н. Ростовцев, В.С Кузин, С.Е. Игнатьев, Д.Н. Кардовский, Н.П. Крымов, С.П. Ломов, В.А. Фаворский и др.

П.П. Чистяков, российский художник и педагог, разработал ряд методов в преподавании живописи, включая создание образа в портрете. Рассмотрим некоторые из его ключевых педагогических принципов.

Суть их заключалась в том, что в процессе занятий он подводил учащихся к образному восприятию натуры, что позволяло им конкретизировать свои представления об образе в портретном жанре. Так, в системе обучения П.П.Чистякова заключительным упражнением было задание на «на образ». Оно заключалось в том, чтобы наряду с требованием рисунка акцентировать внимание на общее цветовое состояние, передачу пространства вокруг.

Следующий принцип П.П.Чистякова заключался в анализе внешних и внутренних характерных черт. Чистяков подчеркивал важность тщательного изучения модели, ее особенностей, чтобы выразить не только физические черты, но и внутренний мир.

Принцип "сравнительного анализа": этот метод заключается в сравнении различных портретов и анализе способов их создания, что помогает учащимся понять, как передать характерные черты через живопись.

Так же Чистяков указывал на важность работы с цветом и светом при создании художественного образа. Акцентировал внимание на значимости цвета и светотени для создания объемного и выразительного образа. Выдающийся педагог предлагал следующие методы изображения портрета:

1. Структурный подход - разбор портрета на основные объемы и формы, чтобы более точно передать анатомию лица и фигуры.

2. Композиторский замысел - продуманность композиции для акцентирования внимания на портретируемом и создании нужного настроения.

Портрет, несмотря на появление фотографии, остается одним из ключевых и неотъемлемых жанров в изобразительном искусстве и требует от художника умения наделить его смысловой нагрузкой, что и возводит портрет в ранг художественного произведения. Снимок фотокамеры с невероятной точностью копирует окружающую действительность, но не должен тем самым ставить под сомнение принципы традиционной академической живописи. Ошибочно следовать мнению, что реалистический образ в портрете может выражаться только при условии точной передачи черт портретируемого. Ведь цель настоящего художника заключается в том, чтобы

сделать то, на что ни один объектив камеры не способен. Возможность прочувствовать и передать через свое восприятие образ человека - вот что делает портрет уникальным по сравнению с фотографией. Также развитие образного мышления в процессе выполнения портретной живописи способствует формированию связи между искусством и психологией. Понимание эмоций, которые учащиеся стремятся выразить через портрет, влияет на развитие эмпатии и эмоционального интеллекта, что оказывает глубокое воздействие на развитие личности и является неотъемлемой чертой любого творца.

Значение процесса формирования образного мышления при работе над живописным портретом заключается в том, чтобы научить учащихся видеть и впоследствии преобразовывать увиденное для создания собственного художественного образа.

Рассмотрим методы, влияющие на развитие художественно-образного мышления у студентов, занимающихся живописным портретом. Метод наблюдения или созерцания, любование натурой, изучение форм, светотеней через зарисовки, через «цветовой поиск» (короткие этюды). Развить в себе умение видеть особенности натуры, подметить их.

Изучение литературы по пластической анатомии человека, его не только физических свойств, но и духовных. Создание собственного анатомического атласа.

Анализ не только особенностей формы, цвета, но и духовного и эмоционального содержания натуры и их интерпретация. Есть такое понятие как «архитектоника», то есть соответствие внутреннего содержания, строения внешним формам, в портрете необходимо передать характер модели, ее внутреннее состояние.

На создание образа существенное влияние так же оказывает уровень художественного мастерства. Насколько точно и ярко будет выражен художественный образ в работе. Поскольку лишь при свободном и уверенном владении техникой рисунка, умении пользоваться возможностями живописных материалов, которые служат средством передачи выразительности образа, можно донести до смотрящего видение и понимание образа портретируемого.

Цвет в живописи портрета является одним из главных средств выразительности. Каждый цвет имеет свою ассоциативную нагрузку. Учащиеся при создании живописного портрета могут использовать цвет для передачи характерных черт модели или ее эмоционального состояния. Цвет в живописи портрета не просто служит для изображения внешних характеристик, но и становится важным инструментом в создании образа, передаче эмоционального состояния и взаимодействия со зрителем. Умелое использование цвета позволяет художнику создавать выразительные портреты, способные передать сложность человеческой натуры.

При создании художественного образа в живописном портрете так же важна разработка концепции. Важно выработать концепцию портрета, которая подразумевает осознанный выбор фона, продумывание композиции и колорита. Этот этап требует творческого подхода и способности к ассоциациям.

Должное внимание при создании образа стоит уделять сбору подготовительного материала, который заключается в кратковременном фиксировании на бумаге образа, без проработки излишних деталей. Создание предварительных эскизов помогает художнику на практике реализовать свои идеи. Это позволяет экспериментировать с различными композиционными решениями.

На основе накопленных наблюдений и эскизов начинается процесс живописи, где художник преобразует свои мысли и чувства в визуальные образы. Это требует как технических навыков, так и творческого воображения.

Художники учатся выражать свои эмоции и идеи через живопись, что является важной частью их развития. Это способствует более глубокому пониманию себя и

окружающего мира. Такой процесс требует времени и практики, но в конечном итоге способствует формированию уникального художественного стиля и глубокой связи с искусством.

Таким образом, определим условия, способствующие развитию художественно-образного мышления на занятиях живописью. Методические условия, способствующие развитию художественно-образного мышления на занятиях живописью использование различных техник и стилей. Индивидуальный подход к каждому ученику. Социальные условия: влияние атмосферы в классе на креативность, "роль группы" или "роли участников" в рамках занятия живописью. Это может включать в себя: роли учеников, как различные роли и взаимодействия среди студентов (лидер, участник, наблюдатель и т.д.) могут влиять на процесс творческого мышления. Как сотрудничество, дискуссии и критика внутри группы влияют на творческий процесс. Как поддерживающее или конкурентное взаимодействие может способствовать или, наоборот, подавлять художественно-образное мышление и взаимодействия между учениками. Психологические условия такие как мотивация студентов. Наличие у учеников предрасположенности к художественным видам деятельности.

Так же стоит отметить, что только при условии верно организованного педагогического процесса возможно развитие образного мышления и творческих способностей учащихся. Для достижения этой цели необходимо использовать различные методы и подходы. Нестандартные задания и упражнения помогают развить воображение и творческое мышление. Широкое распространение получила теория множественных интеллектов, предложенная Ховардом Гарднером, но она вызвала критику в научном сообществе. Он предложил семь основных разновидностей интеллекта. Несмотря на критику, теория получила широкое распространение в преподавании различных дисциплин. Так как она предлагает применять индивидуальный подход в преподавании и разные способы объяснения учебного материала. Это говорит о важности проблемы методов преподавания, и о важности продолжения исследований в образовании.

Можно сделать вывод, что в профессиональный уровень художника входит не только владение техническими материалами, живописными качествами, но знаниями о человеке из различных областей науки. С.П. Рощин говорит о том, что для решения художественно-образных задач требуются знания в философии, физике, истории, психологии и т.д. В свою очередь преподаватель должен научно обосновать свою методику. [6] Художник должен научиться видеть не только внешние качества модели, а воплощать в своих работах уникальность личности, характер и эмоции. Глаз художника отличается наблюдательностью, которая выражается в умении видеть черты характера, внутренние сомнения и терзания, чувства и настроение через мимику и выражение лица, взгляд. Умение отразить увиденное на бумаге наделяет портрет смысловой нагрузкой, что возводит портрет в ранг художественного произведения.

Необходимо уделить этому вопросу большее внимание, рассмотреть и проанализировать конкретные методы, для преподавателей художественных учебных заведений о том, как интегрировать развитие образного мышления в курс портретной живописи, что позволит повысить уровень образовательного процесса и сформировать всесторонне развитых художников.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дубровин В.М. Развитие художественно-образного видения у студентов ИКИ на занятиях по композиции // Большая конференция МГПУ: сборник тезисов. В 3 т. – М.: 2023. – С. 340-343.

2. Дубровин В.М., Комарова Е.А. / Художник и художественный образ // В сборнике: Художественный образ в живописи. Вопросы теории и практики. Сборник научных статей. Ответственный редактор и составитель М.А. Семёнова. М.: 2019. – С. 38-44.
3. Ильина, Т.В. История искусств. Западноевропейское искусство [Текст]: учебник / Т.В. Ильина. – 4-е изд., стереотип. – Москва: Высшая школа, 2008. – 368 с.
4. Кузин В.С Психология // Агар. - М.: Изобразительное искусство, 1997. – 304 с.
5. Ростовцев Н.Н. Рисование головы человека // М.: Изобразительное искусство, 1989. – 308 с.
6. Рощин С.П. Живопись. Основы теории и практики / Москва, 2008.
7. История художественного образования в древнем мире Хлебников А.С. (от Древнего Египта до Античности). Хрестоматия / Москва, 2017.
8. Генрих Вельфлин Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. – М.: В.Шевчук, 2009. – 344 с.
9. Еретин А.В., Архипов А.А., Хлебников А.С., Пензин И.С. Методология педагогических исследований художественной деятельности. Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2024. № 1. С. 200-207.

REFERENCES

1. Dubrovin V.M. Razvitie hudozhestvenno-obraznogo videnija u studentov IKI na zanjatijah po kompozicii // Bol'shaja konferencija MGPU: sbornik tezisov. V 3 t. – M.: 2023. – Pp. 340-343.
2. Dubrovin V.M., Komarova E.A. / Hudozhnik i hudozhestvennyj obraz // V sbornike: Hudozhestvennyj obraz v zhivopisi. Voprosy teorii i praktiki. Sbornik nauchnyh statej. Otvetstvennyj redaktor i sostavitel' M.A. Semjonova. M.: 2019. – Pp. 38-44.
3. Il'ina, T.V. Istorija iskusstv. Zapadnoevropejskoe iskusstvo [Tekst]: uchebnik / T.V. Il'ina. – 4-e izd., stereotip. – Moskva: Vysshaja shkola, 2008. – 368 p.
4. Kuzin V.S Psihologija // Agar. - M.: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1997. – 304 p.
5. Rostovcev N.N. Risovanie golovy cheloveka // M.: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1989. – 308 p.
6. Roshhin S.P. Zhivopis'. Osnovy teorii i praktiki / Moskva, 2008.
7. Istorija hudozhestvennogo obrazovanija v drevnem mire Hlebnikov A.S. (ot Drevnego Egipta do Antichnosti). Hrestomatija / Moskva, 2017.
8. Genrih Vel'flin Osnovnye ponjatija istorii iskusstv. Problema jevoljucii stilja v novom iskusstve. – M.: V.Shevchuk, 2009. – 344 p.
9. Eretin A.V., Arhipov A.A., Hlebnikov A.S., Penzin I.S. Metodologija pedagogicheskih issledovanij hudozhestvennoj dejatel'nosti. Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2024. № 1. Pp. 200-207.

Касаткина Зоя Александровна
кандидат культурологии, доцент кафедры хорового дирижирования
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»
e-mail: zojakas@mail.ru

Kasatkina Zoya A.
candidate of cultural studies,
associate professor of the department of choral conducting
Herzen State Pedagogical University

КУЛЬТУРА ЭЛЕКТРОННО-МУЗЫКАЛЬНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ КАК АСПЕКТ КОМПЕТЕНТНОСТИ СОВРЕМЕННОГО ХОРМЕЙСТЕРА

Аннотация. Статья посвящена изучению проблемы профессиональной подготовки хормейстера в условиях применения современных звукозаписывающих и звукокорректирующих технологий. В работе выявлена необходимость рассмотрения особенности профессиональной деятельности хоровиков в аспекте взаимодействия со звукорежиссурой. На основе проведённого анализа автор акцентирует внимание на специфике подготовки профессионалов дирижерско-хорового исполнительства, которая заключается в многоаспектности и многофункциональности его профессиональной деятельности в области концертной практики и инноваций медиакультуры. В статье освещается проблематика процесса звукозаписи хоровых коллективов, а также вопросы современного хорового репертуара, влияющего на использование микрофонов в качестве вспомогательного средства усиления звука. Особое внимание уделяется важнейшим задачам подготовки современного хормейстера, владеющего навыками работы хорового коллектива в том числе в условиях акустических особенностей концертных площадок.

Ключевые слова: хормейстер, хоровое исполнительство, звукорежиссура, звукозапись, микрофонная культура, электронно-музыкальные технологии, сонорика, современный хоровой репертуар.

THE CULTURE OF ELECTRONIC MUSIC TECHNOLOGIES AS AN ASPECT OF COMPETENCE OF A MODERN CHOIRMASTER

Abstract. The article is devoted to the study of the problem of professional training of a choirmaster in the context of using modern sound recording and sound correction technologies. The work reveals the need to consider the features of the professional activity of choir singers in terms of interaction with sound engineering. Based on the analysis, the author focuses on the specifics of training professionals in conducting and choral performance, which lies in the multifaceted and multifunctional nature of his professional activity in the field of concert practice and innovations in media culture. The article highlights the problems of the process of sound recording of choral groups, as well as issues of modern choral repertoire, influencing the use of microphones as an auxiliary means of sound amplification. Particular attention is paid to the most important tasks of training a modern choirmaster who has the skills to work with a choir, including in the conditions of the acoustic features of concert venues.

Keywords: choirmaster, choral performance, sound engineering, sound recording, microphone culture, electronic music technologies, sonorics, contemporary choral repertoire.

Современная эра цифровых технологий предъявляет новые требования к подготовке специалистов в различных областях профессиональной деятельности, в том числе в сфере музыки. Сегодня в научно-педагогической литературе все чаще возникает вопрос необходимости овладения компетенциями XXI в. в ходе получения профильного образования в области искусства. Проблема профессиональной подготовки хормейстера в современных условиях приобретает особенное значение, так как развитие хоровой культуры в стране непосредственно влияет на сохранение национальных музыкальных традиций, а значит и на воспитание духовности и нравственности нового поколения. Сегодня хормейстер – это не только музыкант, владеющий навыками вокально-хоровой работы, но и специалист, способный ориентироваться в мире цифровых музыкальных технологий.

По мнению исследователей инновационных тенденций педагогической науки, современному специалисту необходимо «умение использовать в профессиональной деятельности профильные ресурсы и инструменты», для этого возникает необходимость «формирования новых компетентностей, ориентированных на эффективное использование средств цифровых технологий» [5, с. 4].

Одним из современных аспектов хорового исполнительства, связанных с внедрением цифровых и электронных технологий, является «микрофонная культура». Этот вид деятельности охватывает такие области как: 1) усиление мощности звучания в помещениях и на концертных площадках без возможности использования естественной акустики 2) исполнение хоровой музыки в сопровождении фонограммы 3) различные виды выступлений и звукозаписи с применением средств масс медиа – радио, телевидение, интернет ресурсы.

Обстоятельства современной концертной и медийной культуры требуют от хормейстера владения специальными навыками и знаниями в области технического обеспечения звукозаписи и звукоусиления. К сожалению, данный вопрос недостаточно подробно рассматривается в научной и методической литературе последних лет, а также полностью отсутствует в составе образовательных программ подготовки дирижеров хора в учебных заведениях.

Основными показателями успешной звукозаписи или трансляции хорового исполнения являются:

1) верное и точное определение уровня звукового импеданса, а именно сопротивления отражающих поверхностей концертного зала или студии звукозаписи;
2) способ расстановки певцов и расположение микрофонов;
3) баланс звука во время исполнения и записи;
4) корректная степень применения приборов обработки звука, таких как эквалайзер (корректор тембра), ревербератор (объем звука, эхо эффект) и т.п.

Одна из ключевых проблем звукозаписи хора – расстановка микрофонов, очень часто не учитывается при концертном исполнении в залах с недостаточными акустическими условиями. В ходе записи хоров в студии или концертном зале микрофоны обычно расставляются в зависимости от степени их чувствительности и направленности. Микрофоны ближнего плана устанавливаются на расстоянии от 0,3 до 2-х – 3-х метров и обеспечивают передачу тембровых вокальных характеристик исполнительских голосов. При установке данного типа микрофонов необходимо соблюдать равное расстояние от каждого певца группы до микрофона. Один микрофон при этом рассчитан на усиление определенной группы исполнителей. Звукозапись хорового исполнения должна передавать звучание, характерное именно для хоровой музыки. Недопустимо выделение отдельных голосов, так как это снижает качество звучания и уничтожает единство хоровой партии.

Следующий тип микрофонов – средние, должны размещаться не ближе трех метров от певцов, поскольку их применение призвано объединить общее звучание. Третий вид - микрофоны дальнего плана, необходимо располагать начиная с 14-ти метров от исполнителей, так как их функцией является восприятие и объема хоровой звучности за счет регулировки и контроля певческой реверберации или эффекта «эха».

Для поддержания естественного баланса микрофоны должны быть равноудалены от хоровых групп и иметь определенную одинаковую метрическую высоту установки для каждого ряда исполнителей. При этом необходимо учитывать, что микрофоны ближнего плана усиливают голоса тех певцов, которые находятся непосредственно напротив них. Поэтому хормейстер должен иметь ввиду данный аспект при выстраивании звукового баланса между исполнителями с помощью их грамотной расстановки.

Звукозапись хорового исполнения требует определенной подготовки, в ходе которой хормейстер может столкнуться с проблемой изменения тембровых или динамических характеристик звучания, ориентированных на акустическое исполнение. Необходимо найти максимальный баланс выразительности и эмоциональности звучания хора с точностью и некоторой «инструментальностью» исполнения. Требуется четкое и внятное завершение фраз с окончаниями на согласных звуках, экстремально внятное произнесение текста, идеальная интонация и гармонический хоровой строй.

Студийная звукозапись, в отличие от концертной имеет свои определенные особенности, которые также необходимо учитывать хормейстеру. В первую очередь это умение многократно повторять исполняемое произведение или же его фрагменты. Подобная работа требует от исполнителей особенной собранности, стойкости, психологической готовности и выносливости.

Современная концертная практика обязательно включает в себя выступления хора с использованием фонограммы сопровождения. Данный вид исполнения предполагает выстроенный баланс аккомпанемента и хоровой звучности, над которым необходимо работать в процессе репетиций и слаженного сотрудничества дирижера и звукорежиссера.

Звукозапись хора с акустическим аккомпанементом также создает ряд трудностей для выстраивания звукового баланса. Естественная реверберация хора значительно больше, чем, например, фортепиано. Поэтому зачастую для подзвучивания сопровождения используют ближний микрофон, направленный на фортепиано, что приводит к созданию разнопланового и несочетаемого звучания. Для наибольшего слияния звуковых волн хора и аккомпанемента лучше всего устанавливать фортепиано в середине между двумя разделенными частями хора и снимать крышку с инструмента для усиления естественной звучности.

В ситуации, когда осуществляется звукозапись произведений a cappella, возникают сложности с интонационным строем исполнения. Часто хоровое исполнение может содержать тональные отклонения начала и окончания произведения. В идеале хор должен начать и закончить произведение в одном и том же тоне. Но именно этот момент бывает наиболее трудным в условиях студийной звукозаписи и требует от исполнителей наиболее напряженной концентрации и профессионализма. Особенно это влияет на запись детских и любительских хоров.

Одной из распространенных проблем звукозаписи является дисбаланс мужских и женских голосов в хоровых коллективах, где количество женских голосов преобладает. В этой ситуации для улучшения баланса применяется перестановка хоровых партий местами. Обычно это не вызывает проблем для профессиональных хоровых коллективов.

Отдельным пластом в изучении проблем звукозаписи хоровой музыки можно выделить современные виды разнообразных исполнительских техник, применяемых композиторами в произведениях современного хорового репертуара. С использованием

нетипичных видов звукоизвлечения расширяются возможности передачи художественного образа за счет поиска новых тембральных характеристик человеческого голоса и других звуков. Например, техника сонорики (от лат. sono – звучать, звенеть) – «в широком смысле слова понимается как система темброкрасочных средств выразительности в гармонии. Она включает звучания различной степени сонорности, красочности музыкального материала» [3, с. 6]. Сонорика в узком смысле – «это техника композиции, оперирующая темброзвучностями как таковыми сообразно их специфическим имманентным закономерностям» [6, с. 383]. Иногда эту технику называют «фонизм», «тоновость», «музыка шумов». В данной технике применяются такие приемы как глиссандо, кластер, мелодекламация, шумовые эффекты, алеаторика [2, с. 23].

Также в современной хоровой музыке композиторы все чаще обращаются к не вокальным приемам звукоизвлечения, таким как декламация, мелодекламация, речитация, крик, шепот, вдохи и выдохи, бодиперкуссия (хлопки, щелчки, притопы и т.д.).

Все эти моменты создания звука представляют огромную сложность для звукозаписи и корректного звукоусиления. Некоторые из приемов могут вызывать затруднения как для исполнителей, так и для звукорежиссеров, из-за отсутствия звуковысотной фиксации тона. Например, один из наиболее ярких примеров сонорных эффектов – кластер. Кластер (от анг. tone-cluster – гроздь) – «аккорд», составленный из поступенно-расположенных звуков. Кластер возникает «в результате внедрения побочных тонов в консонантное дву и трезвучие» [6, с. 399]. Кластеры можно дифференцировать по типу воспроизведения: многоголосный аккорд-кластер или «сверхмногоголосие» (многослойный аккорд, звуки которого как бы окружают первичный тон), «кластер-поток» (постепенное включение голосов в хоровую фактуру), [4, с. 191], «мелодизированный» или движущийся кластер [6, с. 400]. Кластеры можно встретить в хоровых произведениях В. Тормиса («Кукование трех кукушек», «Приглашение к нову огню», «Вьюга»), Ю. Фалика («Поднялась, шумит непогодушка»), С. Слонимского («Вечерняя музыка»), В. Солманова («Ветры буйные») и др.

Другим звукоизобразительным приемом, создающим высокий уровень сложности для звукоусиления и записи, представляют различные виды глиссандо, широко используемые композиторами второй половины XX века и современности. Glissando – глиссандо (итал. - скользя) – особый прием исполнения, заключающийся в постепенном перемещении звука голосом вверх или вниз, без выделения отдельных промежуточных ступеней. В хоровых партитурах используются как ограниченное глиссандо, где точно фиксирован начальный и конечный звук, так и произвольное (не фиксированное), где начало, конец, либо все глиссандо исполняется свободно, например, в поэме Д. Шостаковича «Казнь Степана Разина», Г. Свиридов «Курские песни», Я. Ксенакис «Nuits» и др.

Композитора В. Тормиса можно назвать реформатором глиссандо. Часто его хоровые миниатюры отличаются хоровой фактурой, основанной на глиссандо - «Боязливая на качелях», «Вдоль пустоши ветер». Также в произведениях композитора встречаются речевые и ритмически оформленные, исполняющиеся на слово или фразу глиссандо.

При звукозаписи или использовании микрофонов для звукоусиления произведений с подобными изобразительными приемами перед звукорежиссером встает задача достижения максимально возможной достоверности звукопередачи с как можно более точно переданным тембром голосов. В свою очередь хормейстеру необходимо исключить возможные дефекты исполнения музыкальной ткани, способные усложнить работу звукорежиссера. В то же время в классической звукорежиссуре существует примат естественности, в соответствии с которым допускаются некоторые виды исполнительских

помех. Например – исполнительский шум (play noise), допускается, так как в силу своего естественного происхождения не противоречит критериям классической звукорежиссуры.

Таким образом, получение хормейстером навыков работы с использованием электронно-музыкальных технологий значительно продвигает уровень возможностей выступлений хорового коллектива и распространения его творческих достижений. Необходимо подчеркнуть, что владение технической базой и умение взаимодействовать с микрофонами способствует сохранению максимальной достоверности хорового исполнения в записи или во время концерта. Нельзя забывать, что в обязанности хормейстера также входит воспитательная и психологическая подготовка певцов к работе в условиях звукозаписи, способность к корректировке звучания хора в соответствии с выбранной исполнительской интерпретацией и техническими условиями конкретного исполнительского процесса.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гончаров В. Микрофонная культура как компонент информационно-технической компетентности хормейстера // Модернизация дирижерско-хоровой подготовки учителя музыки в системе профессионального образования / Мат-лы II международной науч.- практ. конф. Таганрог: ТГПИ, 2005. – С. 9-14.
2. Левандо П. Хоровая фактура. Монография. – Л.: Музыка, 1984. – 123 с.
3. Маклыгин А. Сонорика в музыке советских композиторов / А. Л. Маклыгин; М-во культуры СССР, Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – Москва: [б. и.], 1982. – 70 с.
4. Ментюков А. О роли хоровой декламации в произведениях советских композиторов // Труды / Вопросы русской и советской хоровой культуры. Вып. 23. Гос. музык.- пед. ин-т им. Гнесиных [сост. И. Б. Марисова]. - М.: [б. и.], – М., 1975. – С. 218-254.
5. Сизова О. А. Формирование профессиональной компетентности бакалавров профиля «Музыка» педагогического вуза в области применения цифровых технологий: дис. ... канд. пед. наук. Н. Новгород, 2022. – 439 с.
6. Соколов А. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. – М.: Московская консерватория, 1992. – 230 с.

REFERENCES

1. Goncharov V. Mikrofonnaja kul'tura kak komponent informacionno-tehnicheskoj kompetentnosti hormejstera // Modernizacija dirizhersko-horovoj podgotovki uchitelja muzyki v sisteme professional'nogo obrazovanija / Mat-ly II mezhdunarodnoj nauch.-prakt. konf. Taganrog: TGPI, 2005. – Pp. 9-14.
2. Levando P. Horovaja faktura. Monografija. – L.: Muzyka, 1984. – 123 p.
3. Maklygin A. Sonorika v muzyke sovetskih kompozitorov / A. L. Maklygin; M-vo kul'tury SSSR, Moskovskaja gos. konservatorija im. P. I. Chajkovskogo. – Moskva: [b. i.], 1982. – 70 p.
4. Mentjukov A. O roli horovoj deklamacii v proizvedenijah sovetskih kompozitorov // Trudy / Voprosy russkoj i sovetskoj horovoj kul'tury. Vyp. 23. Gos. muzyk.- ped. in-t im. Gnesinyh [sost. I. B. Marisova]. - M.: [b. i.], – M., 1975. – Pp. 218-254.
5. Sizova O. A. Formirovanie professional'noĭ kompetentnosti bakalavrov profilja «Muzyka» pedagogicheskogo vuza v oblasti primenenija cifrovyh tehnologiĭ: dis. ... kand. ped. nauk. N. Novgorod, 2022. – 439 p.
6. Sokolov A. Muzykal'naja kompozicija XX veka: dialektika tvorchestva. – M.: Moskovskaja konservatorija, 1992. – 230 p.

Смирнова Елена Александровна
аспирант департамента музыкального искусства
Институт культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: cetriola@yandex.ru

Smirnova Elena A.
Postgraduate student of the Department of Musical Arts
Institute of Culture and Arts
Moscow City University

КАРТИРОВАНИЕ ТЕЛА КАК МЕТОД ВОКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ

Аннотация. Современная вокальная педагогика постоянно совершенствуется, а благодаря доступу к исследованиям ученых из самых разных стран появляется возможность перенять наиболее эффективные методики, одним из которых является изменение и совершенствование карты (картирование) тела (body mapping). Цель статьи – проанализировать картирование тела как один из новых методов совершенствования вокальных навыков. В статье кратко анализируется история этого метода, принципы его использования, ошибки при применении и преимущества, которые он имеет. Делается вывод, что эта методика представляет собой один из инструментов, которые позволяют, с одной стороны, избежать травм при пении, а с другой – увеличить выразительность пения, концентрацию внимания и понимание певцами техники вокала. Актуальность исследования обусловлена не только перспективностью такой методики, но и отсутствием ее исследований в отечественных трудах, а также возможностью ее применения в ходе регулярных хоровых репетиций.

Ключевые слова: вокальная педагогика, методика обучения пению, картирование тела, карта тела, соматическая педагогика.

BODY MAPPING AS A METHOD OF VOCAL PEDAGOGY

Abstract. Modern vocal pedagogy is constantly being improved, and thanks to access to research by scientists from various countries, it becomes possible to adopt the most effective teaching methods, one of which is body mapping. The purpose of the article is to analyze body mapping as one of the newest methods of improving vocal skills. The author briefly analyzes the history of this method, the principles of its use, errors in its application and the advantages that it has. It is concluded that this technique is one of the tools that allow, on the one hand, to avoid injuries when singing, and on the other hand, to increase the expressiveness of singing, concentration of attention and understanding of vocal technique by singers. The relevance of the work is due not only to the prospects of such a technique, but also to the lack of its research in Russian works as well as the possibility of its use during regular choral rehearsals.

Keywords: vocal pedagogy, methods of teaching singing, body mapping, body map, somatic pedagogy.

За долгие годы своего существования вокальная педагогика накопила большое количество методик, которые позволяют повысить уровень вокального мастерства. Однако в современном мире появляются новые методы и приемы, позволяющие повысить уровень певческого искусства. Один из таких методов – картирование тела.

Картирование тела, или body mapping, существует с 1970-х годов и является сравнительно новой дисциплиной в области соматической педагогики, которая, в свою очередь, раскрывает практическую взаимосвязь разума и тела в действии [10]. Более

непосредственным источником методики картирования тела считается техника Александера, разработанная австралийским актером Фредериком Александером (1869-1955). Эта техника направлена на достижение понимания того, каковы возможные причины напряжения в теле исполнителя и как эффективно использовать необходимые мышцы. Учитель, работающий в этой технике, вначале наблюдает за учеником во время исполнения – визуально и / или прикасаясь к определенной точке. Затем он выявляет источник проблемы, вызывающей напряжение, объясняет это ученику, который должен принять сознательно решение избавиться от привычки, ведущей к неправильной работе тела. Затем происходит собственно замена нездоровой привычки на здоровую через серию упражнений, сопровождаемую постоянным контролем (осознанностью) ученика. Создание здоровой привычки приводит к исчезновению напряжения и корректной работе тела в движении [6]. Техника Александера и картирование тела, к которому мы сейчас перейдем, до сих пор тесно связаны.

В 1973 г. Уильям Конейбл, профессор виолончели в школе музыки Университета штата Огайо, выяснил, что картирование тела можно использовать на практике, а в 1975 г. были разработаны и впервые использованы принципы построения карты тела при обучении музыкантов и танцоров в Университете штата Огайо [9, С. 146]. Параллельно с открытием Конейбла, примерно в 1970-х гг., произошли некоторые открытия в области нейробиологии, которые подтверждали выводы Конейбла [10]. Впоследствии, в 1998 г., Барбара Конейбл создала Andover Educators — сообщество музыкантов, «сохраняющих, защищающих и расширяющих музыкальную карьеру с помощью точной информации о теле в движении» [8]. В 2005 г. Барбара Конейбл передала руководство организацией известной флейтистке Эми Ликар, создавшей некоммерческую организацию под названием «Ассоциация по обучению картированию тела» (The Association for Body Mapping Education, ABME); цель организации – «искусство движения в музыке» [8]. Подобная организация, поддерживающая развитие этой методики, существует и в Японии [7]. Согласно информации ABME, курсы по картированию тела («Что каждому музыканту нужно знать о своем теле», “What Every Musician Needs to Know About the Body”) проходят сейчас также в различных университетах, консерваториях и колледжах с музыкальным направлением – в основном в США (например, в музыкальном колледже-консерватории при университете Цинциннати и в Мичиганском государственном университете). Кроме того, возможно организовать занятие с преподавателем, у которого есть лицензия на преподавание по методике картирования тела. Существуют и онлайн-занятия.

Перейдем к сути этого метода. Метод картирования тела был основан на наблюдении, согласно которому человек двигается в соответствии с тем, как он воспринимает структуру своего тела, а не с тем, каково оно в реальности. В частности, Конейбл отмечал: «...если существует противоречие между тем, как изображено тело, и тем, каково оно на самом деле, люди будут вести себя так, как если бы карта соответствовала действительности… карта – это интерфейс между сознанием и телесным механизмом: это буквально то, как мы познаем самих себя» [11]. Соответственно, карта тела, которая существует в нашем сознании по определению, может иметь неверное содержание, потому что это содержание конструируется в сознании. Это подтверждает и неврология: целостность движения определяется целостностью схемы тела, которое управляет движением [9, с. 151].

Быстрое улучшение, которого с помощью картирования тела добился Конейбл с одной из учениц-скрипачек, испытывавшей проблемы со смычковой рукой, привело его к выводу, что карту тела, существующую в сознании, можно научиться изменять, причем с удивительно эффективными результатами. В связи с этим был сделан вывод, что

картирование тела хорошо подходит музыкантам и, в частности, певцам, которые регулярно участвуют в процессе обучения, предполагающем развитие навыков координации движений. Движение же – это средство, с помощью которого дирижер вызывает музыкальный отклик у хора, основа для всех форм и стилей музыкального самовыражения. Соответственно, если карта тела точна, то результирующее движение является эффективным и свободным. Если карта тела неточна или неадекватна, движение неэффективно и может привести к травмам.

Таким образом, картирование тела, как определял У. Конейбл, представляет собой «сознательную коррекцию и уточнение карты своего тела для создания эффективных, грациозных, скоординированных и результативных движений» [13]. Картирование тела как метод вокальной педагогики позволяет певцу лучше понимать и контролировать свое тело в процессе пения через осознание того, какие именно части тела участвуют в этом процессе и как они взаимодействуют друг с другом.

Отметим в скобках, что нами не было найдено отечественных исследований, где освещалась бы эта тема в применении к вокалу. Техника Александера иногда упоминается в научных статьях по музыке, а в 2014 г. в Московской консерватории даже проходил мастер-класс по этой технике, проведенный специалистом из Канады [7], однако картирование тела – нет, хотя существует ряд трудов, посвященных визуальному моделированию при обучении пению – например, исследования В.А. Дальской [1]. Такое визуальное моделирование, однако, сосредоточено в первую очередь на голосовом аппарате и не предполагает активного участия певца в ощущении частей тела при движении, а также тренировки осознанности исполнителя. Присутствуют и другие отличия, которые мы сейчас не будем затрагивать. Главное, что картирование тела – единственная на данный момент методика, сосредоточенная на движениях музыкантов.

Существуют принципы, на которых основано картирование тела. Среди них выделяют создание точной и адекватной карты тела, тренировка движений, тренировка соответствующих органов чувств и тренировка внимания. Четкое представление о трех элементах, составляющих карту тела, – структуре, функциях и размере – имеет решающее значение в процессе создания точной и адекватной карты тела. Структура относится к анатомии человека, преимущественно к опорно-двигательному аппарату, хотя нервная система также важна; функция относится к физиологии, способу взаимодействия анатомических структур для создания движения; а размер относится к конкретным размерам различных мышц и костей, участвующих в процессе составления карты.

Существуют различные типы распространенных ошибок при картировании тела, которые негативно влияют на физическую координацию и движения. Так, это:

А) неверное понимание размеров элементов карты тела;

Б) неправильное отображение структуры, включающее неточную карту расположения суставов: например, певец, у которого неправильная карта расположения височно-нижнечелюстных суставов, может испытывать напряжение в результате вынужденного или неправильного движения челюстью или даже боли и травмы в ВНЧС;

В) функциональные ошибки: например, движение ребер при дыхании, отображенное правильно: спереди, сзади и по бокам – в дыхательных суставах, которые обеспечивают движение ребер, делает дыхание более полным и свободным. Для этого необходимо нанести на карту соединения ребер в поперечном грудном отростке позвоночника сзади и в реберном хряще спереди. Кроме того, важно, чтобы певцы понимали фактическое движение ребер, т.е. покачивание вверх и вниз на вдохе и вниз и внутрь на вдохе.

Г) расплывчатость, нечеткость или отсутствие части тела на карте тела [9, с. 154-156].

Кроме того, в ходе обучения важно тренировать движение само по себе, а не при помощи абстрактных положений, и обучать музыкантов понимать кинестезию (ощущение «движения») и объединять в своем сознании звук, кинестезию, зрение и осязание. Значима также тренировка внимания, которая включает в себя способность быть более ответственным по отношению к движениям тела в контексте пения [2]. Правильное отображение карты тела позволяет шаг за шагом восстановить легкость движений и уменьшить напряжение и искажения в теле и голосе.

Для того чтобы проверить эффективность картирования тела, было проведено специальное исследование среди студентов-музыкантов и в том числе среди студентов-вокалистов, которые в течение одного семестра изучали картирование тела. Анализ показал, что такая методика принесла положительные результаты, которые состоят в следующем.

1. Выразительность: улучшается динамический контроль, чувствительность к фразировке, способность к донесению эмоций до слушателя. Студенты обычно указывали на большую легкость движений и увеличение уверенности в себе, а также способности легче концентрироваться на элементах, способствующих музыкальному самовыражению.

2. Понимание технических элементов в своей сфере музыки: улучшается качество звучания, дыхание, способность справляться с более быстрым темпом и громкой динамикой, интонация. Особенно хорошо это работает в случае с техникой дыхания. Картирование тела также способствовало улучшению координации, гибкости, улучшению движений рук и артикуляции.

3. Понимание взаимосвязи между движением и звуком и увеличение саморефлексии, что позволило учащимся устанавливать сенсорные связи (кинестезия, зрение, осязание и звук) с когнитивной информацией, благодаря чему, соответственно, повышалась эффективность движений [9, с. 169-171].

Как же, собственно, проходят занятия с использованием методики картирования тела?

В практическом плане занятие по картированию тела может быть построено по-разному, в зависимости от количества времени, числа участников, формы – очной или дистанционной и т.д. Например, очное занятие в рамках неоднодневного курса может проходить следующим образом.

Вначале учитель может предложить ученикам произвести какое-либо движение, связанное с их исполнительской деятельностью, а потом предложить описать, как именно произошло это движение – иными словами, какие мышцы, кости и суставы были задействованы. На этом этапе обычно выявляется, какая именно часть карты своего тела отображается в сознании учеников неверно. После этого преподаватель, используя анатомические рисунки, скелетные модели, видеоанимацию и зеркала, иллюстрирует движение, что позволяет лучше осознать, какая именно часть тела отвечает за какое движение и как именно она функционирует при этом движении. Следующий этап – проведение упражнений, которые позволяют осознать то же самое уже через внимание к своему собственному телу, через ощущение, что именно и как двигается в твоем теле. Порой на исправление неправильного представления о каком-то движении требуется несколько занятий [14].

Использование элементов методики картирования тела дает хороший результат не только в ходе занятий, специально отведенных для этого курса, но и в ходе обычных хоровых репетиций – например, во время «разогрева». Допустим, дирижер стремится к тому, чтобы певцы осознали: во избежание помех при дыхании необходим идеальный баланс ключиц и лопаток над ребрами. В начале репетиции дирижер просит хористов последовательно высоко поднять ключицы и лопатки; затем медленно опустить их, пока

они не обретут равновесие над ребрами без напряжения; затем опустить ключицы и лопатки вниз, к верхним ребрам; перейти в нейтральное положение; отвести ключицы назад, сведя лопатки поближе друг к другу; наклониться по-настоящему, выдвинув ключицы и лопатки вперед; перейти в нейтральное положение. Каждый этап сопровождается указанием дирижера обратить внимание на изменение дыхания; отметить для себя позы, в которых дыхание затруднено, в которых оно облегчается, в которых становится естественным. Тем самым повышается осознанность певцов, понимание, когда их дыхание осуществляется недостаточно эффективно и почему, а также как это исправить. Такое упражнение полезно в связи и с другими целями разминки: вокальные механизмы приводятся в состояние готовности; певцы «пробуждаются» в аспекте кинестетики; они лучше понимают друг друга для создания ансамбля; повышается их уверенность в себе [12, С. 13-14].

Таким образом, картирование тела – педагогический инструмент, который может быть использован в качестве дополнительного метода при обучении пению и совершенствовании вокальных навыков. Совершенствование карты тела представляет собой эффективный способ, при помощи которого можно увеличить легкость движения и понимание вокалистами того, как тело «работает» во время пения, а также избежать травм, повысить концентрацию и уверенность в себе, а в связи с этим – и выразительность пения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дальская В.А. Метод визуального моделирования как инструмент воздействия на закрытый фонационный аппарат певца / В.А. Дальская // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2014. – № 5-2 (43). – С. 55-59.
2. Князева Г.Л. Эмоционально-пластическая выразительность как необходимый компонент вокального мастерства / Г.Л. Князева, Т. Ван // Искусство и образование. – 2024. – № 1 (147). – С. 109-115.
3. Князева Г.Л. Психолого-педагогические предпосылки индивидуальной образовательной траектории обучающегося в музыкально-исполнительском классе / Г.Л. Князева, А.Б. Печерская // Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке. – 2023. – №1 (21). – С. 58-63.
4. Мастер-класс по Технике Александера. Рене Аллен (Канада, Германия) (21-23 октября 2014) // Сайт Московской консерватории [Электронный ресурс]. – URL: http://www.mosconsv.ru/ru/event_p.aspx?id=140516 (дата обращения 06.12.2024).
5. Сунь Цзинлун. Биофизические основы освоения вокально-технических навыков / Сунь Цзинлун, Г.Л. Князева // Образовательный форсайт. – 2024. – № 3 (23). – С. 128-132.
6. Amos H. The effects of the Alexander technique on the performance of music students / H. Amos. – Richmond: Eastern Kentucky University, 2016.
7. Ashiya Musicians'Academic Club Corporation [Электронный ресурс]. – URL: http://www.amac.co.jp/english.html (дата обращения 06.12.2024).
8. Association for Body Mapping Education [Электронный ресурс]. – URL: https://www.bodymap.org/ (дата обращения 06.12.2024).
9. Buchanan H.J. Body mapping: Enhancing voice performance through somatic pedagogy / H.J. Buchanan // Teaching Singing in the 21st Century. – Landscapes: the Arts, Aesthetics, and Education. – Vol 14. – Dordrecht: Springer, 2014. – Pp. 143-174.
10. Conable B. Hour one training manual / B. Conable. – Portland: Andover Educators, 2003.

11. Conable B., Conable W. How to learn the Alexander Technique: A manual for students / B. Conable, W. Conable. – Columbus: Andover Press, 1995.
12. Conable B. Musicians move! Top ten ways to train their moving / B. Conable // GIA Quarterly. – Vol. 31, № 3. – Pp. 10-16.
13. Conable B. What every musician needs to know about the body: The practical application of Body Mapping and the Alexander Technique to making music / B. Conable. – Columbus: Andover Press, 2000.
14. Harscher J. Body mapping for better playing / J. Harscher // Berklee Today. – 2010. – Vol. 22, № 2. – Pp. 30-33.

REFERENCES

1. Dal'skaja V.A. Metod vizual'nogo modelirovanija kak instrument vozdejstvija na zakrytyj fonacionnyj apparat pevca / V.A. Dal'skaja // Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i juridicheskie nauki, kul'turologija i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki. – 2014. – № 5-2 (43). – Pp. 55-59.
2. Knjazeva G.L. Jemocional'no-plasticheskaja vyrazitel'nost' kak neobhodimyj komponent vokal'nogo masterstva / G.L. Knjazeva, T. Van // Iskusstvo i obrazovanie. – 2024. – № 1 (147). – Pp. 109-115.
3. Knjazeva G.L. Psihologo-pedagogicheskie predposylki individual'noj obrazovatel'noj traektorii obuchajushhegosja v muzykal'no-ispolnitel'skom klasse / G.L. Knjazeva, A.B. Pecherskaja // Vestnik MGIM imeni A.G. Shnitke. – 2023. – №1 (21). – Pp. 58-63.
4. Master-klass po Tehnike Aleksandera. Rene Allen (Kanada, Germanija) (21-23 oktjabrja 2014) // Sajt Moskovskoj konservatorii [Jelektronnyj resurs]. – URL: http://www.mosconsv.ru/ru/event_p.aspx?id=140516 (data obrashhenija 06.12.2024).
5. Sun' Czinlun. Biofizicheskie osnovy osvoenija vokal'no-tehnicheskih navykov / Sun' Czinlun, G.L. Knjazeva // Obrazovatel'nyj forsajt. – 2024. – № 3 (23). – Pp. 128-132.
6. Amos H. The effects of the Alexander technique on the performance of music students / H. Amos. – Richmond: Eastern Kentucky University, 2016.
7. Ashiya Musicians'Academic Club Corporation [Jelektronnyj resurs]. – URL: http://www.amac.co.jp/english.html (data obrashhenija 06.12.2024).
8. Association for Body Mapping Education [Jelektronnyj resurs]. – URL: https://www.bodymap.org/ (data obrashhenija 06.12.2024).
9. Buchanan H.J. Body mapping: Enhancing voice performance through somatic pedagogy / H.J. Buchanan // Teaching Singing in the 21st Century. – Landscapes: the Arts, Aesthetics, and Education. – Vol 14. – Dordrecht: Springer, 2014. – Pp. 143-174.
10. Conable B. Hour one training manual / B. Conable. – Portland: Andover Educators, 2003.
11. Conable B., Conable W. How to learn the Alexander Technique: A manual for students / B. Conable, W. Conable. – Columbus: Andover Press, 1995.
12. Conable B. Musicians move! Top ten ways to train their moving / B. Conable // GIA Quarterly. – Vol. 31, № 3. – Pp. 10-16.
13. Conable B. What every musician needs to know about the body: The practical application of Body Mapping and the Alexander Technique to making music / B. Conable. – Columbus: Andover Press, 2000.
14. Harscher J. Body mapping for better playing / J. Harscher // Berklee Today. – 2010. – Vol. 22, № 2. – Pp. 30-33.

Оспанова Айгерим Маратовна
PhD, старший преподаватель кафедры Арт-менеджмент
РГУ «Казахская национальная консерватория им. Курмангазы»
e-mail: aigerim_marat@list.ru
Аубакирова Анель Галымжановна
студент кафедры Арт-менеджмент
РГУ «Казахская национальная консерватория им. Курмангазы»
e-mail: anelaubakirova01@gmail.com

Ospanova Aigerim M.
PhD, Senior Lecturer, Department of Art Management
Kazakh National Conservatory named after Kurmangazy
Aubakirova Anel G.
Student, Department of Art Management
Kazakh National Conservatory named after Kurmangazy

КОНКУРЕНЦИЯ И ТВОРЧЕСТВО В СФЕРЕ КРЕАТИВНЫХ ИНДУСТРИЙ: АНАЛИЗ РЫНОЧНОЙ ДИНАМИКИ

Аннотация. Данная статья посвящена анализу взаимосвязи между конкуренцией и творчеством в сфере креативных индустрий. Авторы исследуют рыночную динамику данных отраслей, выявляя основные факторы, влияющие на конкуренцию и стимулирующие творческий потенциал предприятий в данной области. В статье приводятся результаты эмпирических исследований, а также анализ существующих теорий и концепций в области экономики и менеджмента. Акцент делается на важности конкурентных стратегий и инноваций для роста креативных индустрий и повышения их конкурентоспособности на мировом рынке. Обсуждаются различные аспекты взаимосвязи между конкуренцией и творчеством, включая влияние конкуренции на стимулирование инноваций, развитие новых идей и продуктов, а также взаимодействие конкурентов на мировом рынке. В статье также рассматриваются стратегии сотрудничества и партнерства в креативных индустриях, а также влияние культурных и социальных факторов на конкурентоспособность предприятий в данной сфере. В заключении авторы делают выводы о том, что конкуренция и творчество взаимосвязаны и взаимообусловлены, и что развитие креативных индустрий зависит от эффективного стратегического управления конкуренцией и стимулирования творческого процесса в компаниях этой отрасли.

Ключевые слова: конкуренция, творчество, креативные индустрии, инновация, кампания, экономика, искусство, продукты культуры, образование.

COMPETITION AND CREATIVITY IN THE CREATIVE INDUSTRIES: ANALYSIS OF MARKET DYNAMICS

Annotation This article is devoted to the analysis of the relationship between competition and creativity in the field of creative industries. The authors explore the market dynamics of these industries, identifying the main factors influencing competition and stimulating the creative potential of enterprises in this area. The article presents the results of empirical research, as well as an analysis of existing theories and concepts in the field of economics and management. The emphasis is on the importance of competitive strategies and innovations for the growth of creative industries and increasing their competitiveness in the global market. Various aspects of the relationship between competition and creativity are discussed, including the impact of competition on stimulating innovation, the development of new ideas and products, as well as

the interaction of competitors in the global market. The article also discusses strategies for cooperation and partnership in creative industries, as well as the impact of cultural and social factors on the competitiveness of enterprises in this field. In conclusion, the authors conclude that competition and creativity are interrelated and interdependent, and that the development of creative industries depends on effective strategic management of competition and stimulation of the creative process in companies in this industry.

Keywords: competition, creativity, creative industries, innovation, campaign, economy, art, cultural products, education.

Креативные индустрии сегодня являются одним из наиболее быстрорастущих секторов экономики, который в значительной степени определяет развитие мировой культуры. Увеличение доступности контента и появление новых форм потребления услуг культурных индустрий создают новые возможности и вызовы для участников рынка. Одним из ключевых факторов, влияющих на успех в сфере креативных индустрий, является – конкуренция.

Конкуренция и творчество два основных аспекта, определяющий успешность креативных индустрий. Конкуренция стимулирует креативные индустрии к инновациям и развитию новых продуктов и услуг, что способствует их долгосрочной устойчивости и конкурентоспособности на рынке. Одновременно творчество играет ключевую роль в успешной конкуренции креативных индустрий, предоставляя компаниям уникальные и оригинальные идеи, которые позволяют им выделиться среди конкурентов и привлечь внимание целевой аудитории. Творческий подход позволяет компаниям не только сохранить лидирующие позиции на рынке, но и установить новые стандарты и тренды, определяя дальнейшее развитие отрасли. Исследования показывают, что взаимосвязь между конкуренцией и творчеством в креативных индустриях является взаимовыгодной, поскольку она способствует появлению новых идей, технологий и продуктов, что, в свою очередь, усиливает конкуренцию на рынке.

Стремительное развитие современных технологий создает новые возможности для реализации творческого потенциала в области дизайна, музыки, кино, архитектуры и других креативных отраслях. Но есть и другая сторона медали – растущая конкуренция, которая обусловлена не только потребностями рынка, но и стремительным развитием индустрии.

О феномене конкуренции говорили веками. Великий философ Жан-Жак Руссо утверждал: «Там, где нет свободы личного выбора, нет и конкуренции». Но в нашем обществе конкуренция только усиливается, а значит, она требует особого внимания и анализа, особенно в области креативных индустрий.

Ранее проведенные исследования по теме конкуренции и творчества в креативных индустриях указывают на неоднозначное воздействие конкуренции на творческий процесс и результаты в этих отраслях. Некоторые исследования показывают, что высокая степень конкуренции может стимулировать инновации и повышать качество продукции, поскольку компании вынуждены постоянно совершенствоваться, чтобы выделиться на рынке. Другие исследования указывают на то, что чрезмерная конкуренция может ограничивать творческий потенциал, поскольку она стимулирует копирование и имитацию, в ущерб оригинальности и инновациям. Кроме того, исследования также обращают внимание на то, что сильная конкуренция может привести к давлению на творческих работников, что в свою очередь может негативно сказаться на их мотивации и производительности.

Роль конкуренции в креативных индустриях является сложной и требует дальнейшего изучения для выявления оптимальных стратегий управления конкурентным окружением в

этих отраслях. Например, исследование Шампаля и Каменецкая [1, с. 23] об эффекте конкуренции на инновационную активность в музыкальной индустрии показало, что высокая степень конкуренции между исполнителями стимулирует выпуск новых альбомов и синглов. С другой стороны, исследование Ли и Чин [2, с. 12] об изменениях в телевизионной индустрии показало, что чрезмерная конкуренция между каналами может привести к стандартизации контента и потере оригинальности, поскольку компании стремятся к созданию контента, который гарантированно будет популярным. Результаты этих исследований показывают, что влияние конкуренции на творческий процесс и результаты в креативных индустриях зависит от контекста и может быть как положительным, так и отрицательным.

В современном мире развитие креативных индустрий приобретает все большую значимость. Творческие профессии и отрасли, такие как искусство, литература, музыка, дизайн, кино, медиа и другие, вносят существенный вклад в социально-экономическое развитие общества. Однако в этой сфере сильно выражена конкуренция, что ставит под вопрос устойчивость и прибыльность творческой деятельности.

Творчество является двигателем инноваций в различных аспектах человеческой жизни, включая искусство, науку, экономику, технологии и многие другие области, поскольку способствует появлению новых концепций, технологий и продуктов. Компании все больше придерживаются принципов дизайн-мышления и инноваций, чтобы оставаться конкурентоспособными на рынке. Исследования подтверждают, что люди с развитым творческим мышлением обладают широкими интеллектуальными способностями и умением работать в команде, поэтому развитие креативных навыков и способностей становится все важнее в сегодняшнем мире.

Искусство и ремесла играли важную роль в культуре и экономике древних цивилизаций. В различных культурах по всему миру мастера создавали уникальные произведения искусства, которые не только служили украшением, но и имели религиозное и обрядовое значение. Со временем креативные профессии стали все более востребованными и уважаемыми. С появлением ремесленных гильдий и мастерских в средние века, умение создавать красивые предметы искусства стало очень ценным и престижным. С развитием промышленной революции в XVIII-XIX веках, креативные индустрии начали приобретать новые формы и возможности. Индустриализация способствовала появлению новых отраслей искусства, включая архитектуру, дизайн, моду, кино и музыку. В XX веке креативные индустрии стали еще более разнообразными и влиятельными. С появлением массовых коммуникаций, цифровых технологий и интернета, возникли новые возможности для творческого самовыражения и распространения идей.

В 2001 году Джон Хокинс представил концепцию «креативной экономики», основанной на использовании творческого мышления для создания ценности. Термин «креативные индустрии» был введен Департаментом культуры, медиа и спорта Великобритании в конце 1990-х годов. Многие зарубежные авторы исследовали вопросы креативных индустрий, креативного класса и креативной экономики. «Креативный город» был представлен Чарльзом Лэндри, который считал, что креативность идет от творческих людей и организаций, собранных на одной территории, создавая тем самым творческую среду [3, с. 29]. Другие исследователи, в том числе Дж. О' Коннор [4, с. 12] и Р. Флорида [5, с. 52], исследовали возможности экспорта идей из области креативных индустрий, а также различные аспекты креативности, такие как научные открытия, новые продукты и новые отрасли промышленности.

В течение последних 10-15 лет многие западные страны активно содействуют развитию креативного сектора, рассматривая его как важный источник процветания

экономики и общества. Происходит возникновение множества креативных городов, основанных на индустрии творчества. В соседних государствах тема «креативных городов» и креативных индустрий пока относительно нова, однако в настоящее время креативные индустрии сосредоточены в сфере рекламы и информационных технологий. К 2020 году вклад креативных индустрий в мировую экономику достиг 2,3 трлн. долларов, а число рабочих мест составило 29,5 млн человек, что составляет 1% от общего трудового населения в мире. Креативность стала ключевым фактором экономического роста [6, с. 37].

Сектор культуры и творчества играют важную роль в экономике, создавая рабочие места и генерируя доход. Они способствуют инновациям и творческим навыкам, которые могут быть переданы и использованы в других сферах. Кроме того, они имеют значительное социальное значение, помогая улучшить здоровье и благополучие людей, а также способствуя социальной интеграции и развитию общественного капитала.

Казахстан активно стремится к ведущим позициям в развитии креативных отраслей. Разработанная правительством долгосрочная стратегия по поддержке и стимулированию креативных индустрий и внесения изменении в законодательстве, определяет термин «креативные индустрии» касающиеся творческих отраслей [7]. Министерство культуры и информации составило список из сорока трех видов деятельности ОКЭД (общий классификатор видов экономической деятельности), включенных в креативные индустрии, такие как кино, анимация, мода, музыка и другие [8]. Креативные индустрии рассматриваются как часть частного предпринимательства, которое будет получать государственную поддержку. Национальный проект по развитию предпринимательства поощряет новые бизнес-идеи в сфере креативного бизнеса через льготное финансирование и гранты. Эти меры создадут благоприятную среду для роста и развития креативных отраслей в Казахстане. Культурные ресурсы Казахстана могут быть превращены в экономические ресурсы через развитие креативных индустрий и продвижение продукции на международном рынке. Это не только способствует популяризации казахской культуры за рубежом, но и укрепляет позиции страны на мировой арене путем участия в международных конкурсах.

Один из ключевых стратегических направлений развития креативной индустрии в Казахстане заключается в формировании креативных кластеров, объединяющих специалистов и предпринимателей из разных сфер, таких как дизайн, кино, музыка, мода и другие. Государственная программа поддержки креативных кластеров в стране направлена на финансовую поддержку, создание инфраструктуры и оказание маркетинговой помощи для поощрения молодых предпринимателей и талантливых людей в разработке и продвижении своих проектов.

Образование и культурные инициативы играют важную роль в развитии креативной индустрии Казахстана. В стране проводятся обучающие программы в области арт-менеджмента, благодаря которым студенты получают необходимые навыки для успешной карьеры в креативных индустриях. Сотрудничество высших учебных заведений с профессионалами и предприятиями также способствует развитию данной сферы. Правительство активно поддерживает различные культурные мероприятия и фестивали, способствуя дальнейшему развитию креативной индустрии в стране.

В 2024 году в Казахстане предприниматели, работающие в области креативных индустрий, смогут воспользоваться специальным налоговым режимом [9]. Налоговые ограничения будут сняты в сфере производства кино, телепрограмм, музыки, театра, музеев, архитектуры, дизайна и других видов искусства. Эти меры касаются также сувенирной продукции, ремесленничества и народного творчества. Это первый шаг на пути к масштабному развитию этой отрасли в Казахстане.

В последнее время креативные индустрии в Казахстане получают все большее признание как перспективный сектор экономики с хорошим экспортным потенциалом. Города Алматы и Астана становятся драйверами развития этой отрасли, где растут частные инициативы, превращаясь в стабильные структуры, такие как арт-кафе, фестивали, лектории, мастерские и галереи. Постепенно этот рост привлекает внимание крупных финансовых организаций, международных организаций и государственных учреждений. Однако возникают проблемы, такие как нехватка инфраструктуры и профессиональных коммуникаций, которые требуют внимания и улучшения [10, с. 1787].

Конкуренция на рынке креативных индустрий является неотъемлемой частью этой сферы. Существует огромное количество талантливых и креативных людей, которые аспирируют к успеху в своей отрасли. Их творческий потенциал и уникальные идеи сталкиваются с соперничеством и борьбой за признание. Многие артисты, писатели, дизайнеры и другие творческие профессионалы испытывают сильное давление, чтобы быть лучше других и вызывать интерес публики. Это создает конкурентную среду, в которой каждый стремится выделиться и достичь успеха. С одной стороны, конкуренция может быть полезной и стимулирующей для развития и вдохновления творческих индустрий. Соревнование за клиентов и аудиторию приводит к инновациям и постоянному поиску новых и оригинальных идей. Благодаря конкуренции творческие профессионалы постоянно совершенствуют свои навыки и техники, а также привносят новые идеи во взаимодействие со своей аудиторией. С другой стороны, конкуренция может также создавать напряженность и ограничивать творческий потенциал. Сильная конкуренция за ограниченные ресурсы, такие как финансы или возможности продвижения, может привести к созданию более коммерческого и однообразного контента. Творческие профессионалы могут быть вынуждены следовать стандартам и требованиям рынка, что снижает уникальность и оригинальность их работ.

Поэтому, чтобы обеспечить устойчивое развитие и процветание креативных индустрий, необходим баланс между конкуренцией и творчеством. Для этого важно создание благоприятной среды и инфраструктуры для развития талантов и новых идей. Государственная поддержка, стипендии, гранты и другие меры могут способствовать увеличению доступности и разнообразия возможностей для творцов. Кроме того, важно различать конкуренцию на рынке и конкуренцию внутри самого творческого процесса. Конкуренция на рынке – это международная борьба за аудиторию и ресурсы, в то время как конкуренция внутри творческого процесса – это постоянное совершенствование собственного мастерства и поиска новых и оригинальных идей.

Одной из важнейших статей, касающейся конкуренции и творчества в креативных индустриях, является работа Майкла Портера «Конкуренция» [11, с. 304]. Портер утверждает, что конкуренция стимулирует индивидуальные предприятия постоянно улучшать свои продукты и услуги, разрабатывать новые решения и инновации, чтобы выйти вперед и обеспечить себе конкурентное преимущество. Тем самым, конкуренция создает благоприятную среду для творчества и инноваций в креативных индустриях.

Конкуренция также играет важную роль в формировании спроса на продукты и услуги в креативных индустриях. Движение потребителей к поискам новых и уникальных вещей мотивируют предпринимателей и творческие коллективы разрабатывать более инновационные и высококачественные продукты и услуги. Понятие «творческой деструкции», предложенное Йозефом Шумпетером [12, с. 147], отражает этот процесс, где новые идеи и инновации обуславливают устаревание старых продуктов и услуг.

Примером того, как конкуренция стимулирует творчество в креативных индустриях, может служить сфера музыкальной индустрии. Стремление артистов к успеху и признанию заставляет их постоянно искать новые музыкальные направления,

экспериментировать со звуком и пробовать нестандартные подходы. Проявление конкуренции в данной отрасли также можно проследить через наградные церемонии, где артисты соревнуются за такие престижные награды, как «Grammy Awards» или «BRIT Awards». В результате такой конкуренции на музыкальном рынке появляются уникальные и оригинальные музыкальные произведения.

Конкуренция и творчество также связаны и в сфере кинематографа. Конкурентная борьба между различными кинематографическими студиями и режиссерами приводит к появлению новых и амбициозных фильмов, которые в свою очередь вдохновляют других профессионалов данной сферы на разработку собственных проектов. Примером может служить противостояние между компаниями Pixar и DreamWorks Animation, которые активно конкурировали друг с другом в 2000-х годах, создавая такие популярные анимационные фильмы, как «История игрушек» и «Шрек».

Конкуренция в креативных индустриях играет важную роль в стимулировании развития талантов и инноваций. Когда творческие люди или компании конкурируют между собой, это подталкивает их к поиску новых идей и решений, чтобы выделиться из толпы и привлечь внимание публики. Этот поиск новаторских подходов и совершенствование продукции приводит к улучшению качества и оригинальности творческих работ. Конкуренция может стимулировать инновации и рост, но в то же время нужно учитывать потенциальные негативные последствия, такие как потеря оригинальности и монотонность. Важно развивать уникальные идеи и поддерживать разнообразие в творческих отраслях, чтобы сохранить живость и инновационность в индустрии.

В нашей современной индустриализированной и глобализированной экономике конкуренция является важной составляющей в развитии креативных индустрий. Анализируя рынок креативных индустрий, можно сделать несколько выводов.

Во-первых, конкуренция стимулирует развитие творчества. Конкуренция между компаниями, авторами и профессионалами создает давление на инновации и поиск новых идей. Компании, сталкиваясь с конкуренцией, вынуждены улучшать качество своих продуктов и услуг, а также искать новые способы привлечения клиентов. Это способствует развитию креативности и творчества в индустрии.

Во-вторых, конкуренция в креативных индустриях способствует разнообразию в предложении. Когда на рынке существует большое количество компаний и индивидуальных предпринимателей, каждый из них стремится предложить что-то уникальное, чтобы выделиться из толпы. Это приводит к большему разнообразию товаров и услуг, что положительно сказывается на потребителях и развитии рынка в целом.

Тем не менее, конкуренция может также представлять определенные вызовы и проблемы. Высокий уровень конкуренции может привести к снижению цен на продукты и услуги, что может отразиться на доходности людей, работающих в сфере творчества. Кроме того, конкуренция может стимулировать копирование и подражание, что затрудняет сохранение оригинальности и уникальности творческих работ.

В заключение, конкуренция и творчество взаимосвязаны и влияют друг на друга. Конкуренция стимулирует творчество и инновации в креативных индустриях, способствуя развитию рынка и предложению разнообразных товаров и услуг. Однако, необходим баланс между конкуренцией и защитой интеллектуальной собственности, чтобы сохранить оригинальность и уникальность в творческих индустриях.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шампаля Л., Каменецкая О. Влияние конкуренции на инновационную активность в музыкальной индустрии // Журнал «Экономика и управление инновациями». – 2019. – 3(15). – С. 50-65.
2. Ли Х., Чин С. Изменения в телевизионной индустрии: вызовы и перспективы // Журнал «Медиа и Коммуникаций». – 2018 г. – 15(2). С. 205-220.
3. Лэндри Ч. Креативный город // Пер. с англ. М.: Классика-XXI. – 2006. – 399 с.
4. Дж. О' Коннор. Культурная политика как влияние: Экспорт идеи творческих индустрий в Санкт-Петербург / Дж. О’ Коннор // Творческие индустрии в России. Культурные стратегии: Экспертный клуб. – Вып.3. – М.: Институт культурной политики, 2004. – 346 с.
5. Флорида Р. Креативный класс: Люди, которые меняют будущее. — Пер. с англ. – М.: Издательский дом «Классика-XXI». – 2007. – 421 с.
6. Жупарова А.С., Исмаил Г.Ж. Экономика креативных индустрий: сущность и основные характеристики // Модели, системы, сети в экономике, технике, природе и обществе. – 2021. – № 3. – С. 36–45. – DOI:10.21685/2227-8486-2021-3-4.
7. Постановление Правительства Республики Казахстан от 6 июня 2023 года № 448. Об утверждении перечня видов экономической деятельности, относящихся к креативной индустрии. [Электронный ресурс] URL: https://adilet.zan.kz/rus/docs/P2300000448 (дата обращения 03.09.2024).
8. Постановление Правительства Республики Казахстан от 30 ноября 2021 года № 860. Об утверждении Концепции развития креативных индустрий на 2021-2025 годы. [Электронный ресурс] URL: https://adilet.zan.kz/rus/docs/P2100000860 (дата обращения 03.09.2024).
9. Официальный сайт Министерства культуры и информации Республики Казахстан [Электронный ресурс] URL: https://www.gov.kz/memleket/entities/mam/press/news/details/684535?lang=ru&ysclid=ltyrbqjcg6849932655 (дата обращения 09.09.2024).
10. Ospanova A., Jumaniyazova R. Features of Kazakh traditional music as a part of modern art market // Opción, Ano 34, Especial №18, 2018. ISSN 1012-1587/ISSNe: 2477-9385.
11. Porter, M. E. Competitive Strategy. New York: The Free Press. – 1980. – 396 p.
12. Schumpeter, J.A. Capitalism, Socialism, and Democracy. Издательство: Harper Perennial Modern Classics 2008. – 381 p.

REFERENCES

1. Shampalja L., Kameneckaja O. Vlijanie konkurencii na innovacionnuju aktivnost' v muzykal'noj industrii // Zhurnal «Jekonomika i upravlenie innovacijami». – 2019. – 3(15). – Pp. 50-65.
2. Li H., Chin S. Izmenenija v televizionnoj industrii: vyzovy i perspektivy // Zhurnal «Media i Kommunikacij». – 2018 g. – 15(2). Pp. 205-220.
3. Ljendri Ch. Kreativnyj gorod // Per. s angl. M.: Klassika-XXI. – 2006. – 399 p.
4. Dzh. O' Konnor. Kul'turnaja politika kak vlijanie: Jeksport idei tvorcheskih industrij v Sankt-Peterburg / Dzh. O’ Konnor // Tvorcheskie industrii v Rossii. Kul'turnye strategii: Jekspertnyj klub. – Vyp.3. – M.: Institut kul'turnoj politiki, 2004. – 346 p.
5. Florida R. Kreativnyj klass: Ljudi, kotorye menjajut budushhee. — Per. s angl. – M.: Izdatel'skij dom «Klassika-HHI». – 2007. – 421 p.
6. Zhuparova A.S., Ismail G.Zh. Jekonomika kreativnyh industrij: sushhnost' i osnovnye harakteristiki // Modeli, sistemy, seti v jekonomike, tehnike, prirode i obshhestve. – 2021. – № 3. – Pp. 36–45. – DOI:10.21685/2227-8486-2021-3-4.

7. Postanovlenie Pravitel'stva Respubliki Kazahstan ot 6 ijunja 2023 goda № 448. Ob utverzhdenii perechnja vidov jekonomicheskoj dejatel'nosti, otnosjashhihsja k kreativnoj industrii. [Jelektronnyj resurs] URL: https://adilet.zan.kz/rus/docs/P2300000448 (data obrashhenija 03.09.2024).
8. Postanovlenie Pravitel'stva Respubliki Kazahstan ot 30 nojabrja 2021 goda № 860. Ob utverzhdenii Koncepcii razvitija kreativnyh industrij na 2021-2025 gody. [Jelektronnyj resurs] URL: https://adilet.zan.kz/rus/docs/P2100000860 (data obrashhenija 03.09.2024).
9. Oficial'nyj sajt Ministerstva kul'tury i informacii Respubliki Kazahstan [Jelektronnyj resurs] URL: https://www.gov.kz/memleket/entities/mam/press/news/details/684535?lang=ru&ysclid=ltyrbqjcg6849932655 (data obrashhenija 09.09.2024).
10. Ospanova A., Jumaniyazova R. Features of Kazakh traditional music as a part of modern art market // Opción, Ano 34, Especial №18, 2018. ISSN 1012-1587/ISSNe: 2477-9385.
11. Porter, M. E. Competitive Strategy. New York: The Free Press. – 1980. – 396 p.
12. Schumpeter, J.A. Capitalism, Socialism, and Democracy. Izdatel'stvo: Harper Perennial Modern Classics 2008. – 381 p.

Синельщикова Ольга Дильшатовна
продюсер AN Media
e-mail: sinelshikova@gmail.com

Sinelshchikova Olga D.
producer AN Media

МЕТОДЫ И ПОДХОДЫ К МЕЖДУНАРОДНЫМ КОПРОДУКЦИЯМ: ПРЕИМУЩЕСТВА И ПРЕДПОСЫЛКИ РАЗВИТИЯ

Аннотация. В условиях нынешней глобализации международный рынок быстро интегрируется, и кинопроизводство не является исключением. На современном мировом рынке кинокультуры и искусства международное совместное кинопроизводство является отличным методом улучшения брендинга национальных фильмов, расширения их влияния и стимулирования роста национальных киноиндустрий. В этой связи исследование международного совместного кинопроизводства имеет большое значение. Данная статья посвящена вопросу международного совместного кинопроизводства (копродукции). В статье приводится краткий анализ предпосылок его развития, выделяются основные типы копродукции, а также потенциальные возможности и преимущества данного направления в сфере киноиндустрии.

Ключевые слова: копродукция, международное совместное кинопроизводство, продюсер, кинопроизводство, киноиндустрия.

METHODS AND APPROACHES TO INTERNATIONAL CO-PRODUCTIONS: ADVANTAGES AND PREREQUISITES FOR DEVELOPMENT

Annotation. In the context of current globalization, the international market is rapidly integrating, and film production is no exception. In the modern world market of film culture and art, international co-production is an excellent method of improving the branding of national films, expanding their influence and stimulating the growth of national film industries. In this regard, the study of international co-production is of great importance. This article is devoted to the issue of international co-production. The article provides a brief analysis of the prerequisites for its development, highlights the main types of co-production, as well as the potential opportunities and advantages of this direction in the film industry.

Keywords: co-production, international co-production, producer, film production, film industry.

В условиях современной глобальной экономики медиа-организации все активнее реагируют на давление мирового рынка. В области кинопроизводства, иностранная конкуренция, нарушение регулирования служб общественной связи, конвергенция технологий и контента – все это побудило производителей средств массовой информации адаптировать традиционные методы производства к международным методам разработки программ. В этой связи медиа-производители все чаще стремятся к сотрудничеству на международном телевидении и в кино как к способу получения доступа к новому источнику финансирования, ранкам сбыта и повышению своей конкурентоспособности.

Совместное производство международных теле- и кинофильмов отражает продолжающуюся интеграцию культурной и экономической деятельности в глобальном масштабе. Под международным совместным кинопроизводством (копродукцией) следует

понимать создание и реализацию кинопроекта двумя или более производственными кинокомпаниями из разных стран [1].

Копродукция позволяет кинорежиссерам и кинопродюсерам объединять финансы, государственные субсидии, рабочую силу и таланты для разработки новых кинопроектов. Международное совместное кинопроизводство отличается степенью участия правительства, финансовым участием партнеров, не являющихся участниками договора, а также гибкостью в структурировании сделок типа совместного предприятия для распространения культурной продукции на мировом рынке [2].

Технология кинопроизводства восходит к 1940-м годам, но бурные экономические, социальные и технологические изменения в культурной индустрии в 1990-х годах дали копродукции беспрецедентный импульс. С начала 1990-х годов количество международных совместных работ в области кинопроизводства росло, что совпало с конвергенцией политических, экономических, технологических и содержательных аспектов в киноиндустрии и на телевидении. Изначально предполагалось, что международное совместное кинопроизводство расширит сотрудничество между странами с небольшими производственными предприятиями, объединяющие ресурсы и конкурирующие на международном рынке [3]. После десятилетий эволюции международное совместное производство перешло от первоначального поверхностного сотрудничества с точки зрения ресурсов, таких как зарубежные локации, рабочая сила и персонал, к более глубокому сотрудничеству с точки зрения финансовой поддержки, производственных технологий и интеллектуальной собственности контента. Затем оно переросло в совместное производство, предполагающее создание и производство в рамках видения глобализации, которое разделяет риск и исследует большое рыночное пространство и коммерческую ценность и совместно повышает международную конкурентоспособность.

В Европе кинопродукция, прежде всего, рассматривалась как возможность создания материалов с учетом культурных особенностей для местных рынков и увеличения иностранных программ. Однако сегодня международное совместное кинопроизводство в меньшей степени связано с материалами, относящимися к культуре, оно фокусируется исключительно на популярных жанрах, часто имитируя голливудские постановки, такие как приключенческие сериалы, научно-фантастические программы и шоу, которые содержат гибридные элементы, заимствованные из различных жанров. Таким образом, международная копродукция представляет собой доминирующую тенденцию в международном теле- и кинопроизводстве, которая становится все более глобальной по своей направленности. Международное совместное кинопроизводство, несомненно, может заложить основу для метаморфозы качества киноиндустрии в условиях интенсивной рыночной конкуренции.

Увеличение объема копродукции отчасти можно объяснить успешным решением финансовых вопросов. Тем не менее, существует альтернативная точка зрения, согласно которой рост совместного кинопроизводства обусловлен избытком финансового капитала, который «влился в киноиндустрию» в поисках прибыльных инвестиционных перспектив [4]. Будущее международное совместное кинопроизводство направлено на поиск точек соприкосновения при сохранении культурных различий в условиях культурных конфликтов и противоречий, а также на совершенствование методов трансграничной интеграции.

Рассматривая подходы к международным копродукциям, следует выделить основные типы совместного производства:

1. Официальная договорная копродукция. Совместное производство по договорам регулируется двусторонними соглашениями, которые заключаются между

правительствами по развитию культурных ценностей и производства контента. Основная цель официально договорной копродукции – создание производств, имеющих национальное значение для всех вовлеченных партнеров для того, чтобы производители могли получить доступ к преимуществам законодательства и государственной помощи (налоговые льготы, инвестиции и гранты). К официально договорной копродукции можно отнести следующие типы [5]:

- коммерчески жизнеспособное кинопроизводство, обусловленное творческими причинами и финансируемое за счет собственного капитала или долга, при котором национальность сопродюсеров как таковых не имеет значения. К характеристикам данного типа относятся: низко/среднебюджетные фильмы (преимущественно европейские); финансирование одного отдельного проекта; а также фильмы, творческие элементы которых требуют иностранного участия.
- совместное кинопроизводство, финансируемое государством, при котором на практике гражданство сопродюсеров является ключевым, поскольку оно определяет вид государственных ресурсов для финансирования производства. Характеристики: низко/среднебюджетные фильмы; фильмы структурированы как копродукция с целью объединения финансовых ресурсов из разных стран; финансирование одного отдельного проекта.
- совместное кинопроизводство с целью поиска инвестиционных возможностей. К данному типу копродукции относят такие случаи, когда: проекты являются частью фильмов, нуждающихся в финансировании; фильм структурирован как копродукция с целью использования налоговых льгот; а также средне/высокобюджетные фильмы категории мейнстрим.

2. Недоговорное совместное производство (совместные предприятия), включающее сотрудничество со странами, которые в настоящее время не охвачены двусторонними соглашениями. Совместные кинопредприятия обеспечивают большую гибкость производства, но могут не иметь права на государственное финансирование.

Необходимость международной копродукции объясняется содействием межкультурной коммуникации и распространению, рациональным распределением ресурсов, эффективным распределением рисков. Благодаря конкретным практикам, таким как «дистрибуция и инвестиции в зарубежную инфраструктуру», это значительно облегчило межкультурные обмены и способствовало росту межрегиональной киноиндустрии. Таким образом, международное совместное кинопроизводство — это не только эффективный способ для отечественных фильмов «выйти на мировой уровень», но и прекрасный способ продвижения местной культуры за рубеж. Это может эффективно расширить влияние национальной киноиндустрии, усилить влияние национальной культуры и, в конечном счете, привести к позитивному и устойчивому развитию национальной киноиндустрии.

Широко известно, что киноиндустрия имеет огромную экономическую ценность и может оказать существенную поддержку социально-экономическому, культурному и эстетическому росту. Однако высокая рентабельность киноиндустрии сопровождается высоким риском. Международное совместное производство может эффективно рассеивать эти риски и лучше управлять многочисленными проблемами, которые могут возникнуть в процессе производства фильмов. Следовательно, потенциал реагирования на риски может быть улучшен, создавая стабильную среду для кинопроизводства.

Для участия в проекте совместного производства, одному или обоим партнерам зачастую приходится покидать свою страну, что может негативно сказаться на оптимальном распределении задач. Это создает необходимость в профессиональном опыте кинокомпаний, способных эффективно управлять сложными процессами такого

сотрудничества. Несмотря на то что совместное производство позволяет разделить затраты, оно одновременно приводит к росту издержек, связанных с дополнительными административными обязанностями, управленческой нагрузкой и менее рациональным распределением функций. Эти сложности формируют значительные барьеры, которые могут преодолеть в основном крупные компаниям с развитой инфраструктурой и ресурсами. В таких условиях привлечение новых участников, особенно представителей малого и среднего бизнеса, становится значительно затруднительным.

Несмотря на использование одного языка оригинала, совместное производство ориентировано на международные рынки. Адаптация может осуществляться через технические средства, такие как дубляж, субтитры или перезапись, а также благодаря использованию визуальных эффектов и упрощенных диалогов. Эти подходы делают фильм более доступным и понятным для зрителей, говорящих на других языках.

Такие подходы нередко обедняют фильм, лишая его сложных языковых и культурно-специфических элементов. Это противоречит задаче сохранения уникального культурного наследия региона и его донесения до международной аудитории. На практике, создателям фильмов на большинстве неанглийских языков, ориентирующихся на глобальный рынок, приходится снижать «языковую насыщенность», чтобы зрители могли понять фильм даже при минимальном знании языка. Кроме того, они вынуждены сокращать «культурную плотность», сосредотачиваясь на нормах и стилях, которые более универсальны и понятны для других культур.

В таких условиях популярными инструментами становятся мультфильмы, визуальные образы и простые сценарии, которые легко адаптировать или перевести для экспорта. Иногда эти продукты превращаются в новые глобальные культурные явления. Напротив, создатели фильмов на английском языке могут позволить себе более высокий уровень «языковой насыщенности» и заимствование элементов из разных культур, так как огромное количество людей по всему миру уже вложились в изучение и поддержку «гиперцентральности» английского языка.

Кандидаты на участие в проектах совместного производства нередко прибегают к внутреннему или внешнему аутсорсингу для решения возникающих задач. Учитывая, что многие правительства рассматривают это как инструмент для развития киноиндустрии и укрепления культурного разнообразия, они активно внедряют различные формы государственной поддержки. Среди таких мер – субсидии, налоговые льготы, денежные компенсации и освобождение от налоговых обязательств. Эти стимулы не только способствуют развитию совместного производства, но и усиливают экономическую привлекательность кинематографической сферы.

Если страны-участницы предлагают субсидии для проектов совместного производства, то это стимулирует партнеров активнее использовать такие возможности для снижения производственных расходов. Поскольку киноиндустрия отличается высокой степенью неопределенности, а успех фильма нельзя гарантировать, субсидии становятся эффективным инструментом для сокращения потенциальных убытков или увеличения прибыли. Обычно соглашения о совместном производстве включают строгие требования к минимальным или максимальным финансовым вложениям. Чтобы проект соответствовал статусу совместного производства, все участники обязаны строго соблюдать эти условия.

При совместном международном кинопроизводстве между партнерами заключается официальное соглашение о совместном производстве, которые придерживаются национальных требований к копродукции, финансируемых правительством с целью получения преимуществ национального статуса в странах партнеров-производителей.

Международное соглашение о сотрудничестве в сфере кинопроизводства представляет собой многосторонний документ, заключаемый между несколькими государствами, а зачастую — всеми странами, входящими в состав международной или межправительственной организации. Одним из ключевых договоров в этой области выступает «Европейская конвенция о совместном кинопроизводстве», разработанная в 1992 году. Ее главной целью является стимулирование развития многосторонних кинопроектов, поддержка творческой свободы и самовыражения, а также сохранение и укрепление культурного разнообразия стран, подписавших Конвенцию [6].

Помимо широких многосторонних соглашений, в настоящее время страны активно участвуют в ряде двусторонних межгосударственных соглашений в области кинематографии и культуры. Например, советско-французское «Соглашение о сотрудничестве в области кинематографии между Правительством СССР и Правительством Французской Республики» было заключено еще в 1967 году, а в 2004 году было подписано аналогичное соглашение между Российской Федерацией и Болгарией [7].

Реализуя проекты копродукции, в первую очередь, появляется возможность объединения финансовых, творческих, а также технических ресурсов стран участниц для кинопроизводства. Для каждой страны-партнера предоставляется возможность получения доступа ко всем ресурсам местной киноиндустрии, в том числе [8]:

- привлечение финансирования из различных источников;
- получение доступа к новым рынкам;
- повышение качества продукции (фильма);
- доступ к специальным навыкам или оборудованию;
- возможность освоения новых профессиональных знаний;
- возможность использования новых локаций для съемок;
- возможность использования менее затратных входных ресурсов (различные услуги для киносъемки, специалисты, персонал).

Для эффективного развития международного сотрудничества в сфере кинопроизводства необходим системный и многоуровневый подход. Он предполагает организацию мероприятий, направленных на создание благоприятных условий для взаимодействия кинематографистов на международной арене. Это включает в себя последовательные усилия по популяризации национального кинематографа как внутри России, так и за рубежом, меры по повышению конкурентоспособности отечественных фильмов на мировой сцене, а также совершенствование образовательных программ для подготовки профессионалов в киноиндустрии.

Введение целевой программы, ориентированной на развитие международных кинематографических проектов, станет важным шагом в этом направлении. При этом особое внимание уделяется привлечению новых источников финансирования, расширению рынков сбыта, увеличению доходов и продвижению свежих кинопроектов на мировой арене.

Международное кинопроизводство играет важную роль не только в укреплении сотрудничества между различными национальными киноиндустриями, но и в стимулировании культурного обмена, распространении идей и знаний. Более того, оно становится драйвером экономического роста, открывая новые перспективы для развития кинематографа и его интеграции в глобальный культурный контекст.

В этой связи стремление использовать совместное производство для возрождения национальной киноиндустрии и достижения культурного разнообразия можно обосновать, вернувшись к основной функции рынка, которая заключается в спросе и предложении. В этой среде конечной целью компаний является увеличение прибыли, а главной целью

потребителей - максимизация полезности продуктов. Для киноиндустрии эти цели не слишком отличаются: компаниям необходимо создавать привлекательные фильмы, которые смогут привлечь большое количество зрителей, оправдав их ожидания.

Таким образом, совместное производство — это не обязательное условие, а скорее один из многих стратегических вариантов для компании по производству фильмов. Правительствам стран следует сосредоточиться на создании благоприятной среды для кинопроизводства, в которой компании могут оптимизировать как внутренние, так и международные функции.

Международное сотрудничество в формате совместных предприятий и совместного финансирования будет набирать обороты с развитием мультиплатформенных медиа и интерактивного контента для кино и телевидения. Инновационные творческие партнерства, охватывающие различные культурные сферы, позволят совместному производству выйти за пределы формальных соглашений и привычных альянсов. Это откроет новые возможности для производителей любого цифрового контента.

ЛИТЕРАТУРА

1. Baltruschat D. Globalization and International TV and film co-productions: In search of new narratives //Media in Transition. – 2002. – Vol. 2. – Pp. 10-12.
2. Baltruschat D. Co-productions, Global Markets and New Media Ecologies //Transnational Cinema in Europe. – 2013. – Pp. 11-23.
3. Taylor P.W. Co-productions Content and Change: International Television in the Americas. Canadian Journal of Communication. – 1995. Vol. 20. – Pp. 411- 416.
4. Morawetz N. Finance, Policy and Industrial Dynamics – The Rise of Co-productions in the Film Industry. Paper to be presented at the DRUID Summer Conference 2007 on “Appropriability, Proximity, Routines and Innovation”. – 2007.
5. Чудакова А.В. Сущность понятия международного совместного кинопроизводства и предпосылки его развития // Государственное управление. Электронный вестник. – 2013. – №40. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/suschnost-ponyatiya-mezhdunarodnogo-sovmestnogo-kinoproizvodstva-i-predposylki-ego-razvitiya (дата обращения: 20.09.2024).
6. Европейская конвенция о совместном кинопроизводстве. – [Электронный ресурс] URL: https://rm.coe.int/168007bd52 (дата обращения: 22.09.2024).
7. Панадин И.Е. Международно-правовые основы сотрудничества в сфере совместного кинопроизводства // Наука. Мысль: электронный периодический журнал. 2016. №1-2. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/mezhdunarodno-pravovye-osnovy-sotrudnichestva-v-sfere-sovmestnogo-kinoproizvodstva (дата обращения: 23.09.2024).
8. Малышев А.В., Ланина Л.А. Совместное производство в киноиндустрии: вопросы развития // Креативная экономика. – 2019. – Том 13. – № 5. – С. 991-1002.

REFERENCES

1. Baltruschat D. Globalization and International TV and film co-productions: In search of new narratives //Media in Transition. – 2002. – Vol. 2. – Pp. 10-12.
2. Baltruschat D. Co-productions, Global Markets and New Media Ecologies //Transnational Cinema in Europe. – 2013. – Pp. 11-23.
3. Taylor P.W. Co-productionso Content and Change: International Television in the Americas. Canadian Journal of Communication. – 1995. Vol. 20. – Pp. 411- 416. 4. Morawetz N. Finance, Policy and Industrial Dynamics – The Rise of Co-productions in

the Film Industry. Paper to be presented at the DRUID Summer Conference 2007 on "Appropriability, Proximity, Routines and Innovation". – 2007.
4. Morawetz N. Finance, Policy and Industrial Dynamics – The Rise of Co-productions in the Film Industry. Paper to be presented at the DRUID Summer Conference 2007 on "Appropriability, Proximity, Routines and Innovation". – 2007.
5. Chudakova A.V. The essence of the concept of international joint film production and the prerequisites for its development // Public administration. Electronic Bulletin. – 2013. – No. 40. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/suschnost- ponyatiya-mezhdunarodnogo-sovmestnogo-kinoproizvodstva-i-predposylki-ego-razvitiya (date of access: 20.09.2024).
6. European Convention on Cinematographic Co-Production. – [Electronic resource] URL: https://rm.coe.int/168007bd52 (date of access 09/22/2024). 7. Panadin I.E. International legal basis for cooperation in the field of joint film production // Science. Thought: electronic periodical journal. 2016. No. 1-2. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/mezhdunarodno-pravovye-osnovy-sotrudnichestva-v-sfere-sovmestnogo-kinoproizvodstva (date of access: 23.09.2024).
7. Panadin I.E. International legal basis of cooperation in the sphere of joint film production // Nauka. Mysl: electronic periodical journal. 2016. №1-2. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/mezhdunarodno-pravovye-osnovy-sotrudnichestva-v-sfere-sovmestnogo-kinoproizvodstva (date of address: 23.09.2024).
8. Malyshev A. V., Lanina L.A. Joint production in the film industry: development issues // Creative Economy. - 2019. - Vol. 13. - No. 5. - Pp. 991-1002.

Го Чуаньхао
аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»
e-mail: 285578087@qq.com

Guo Chuanhao
Postgraduate student, Department of Music Education
Herzen State Pedagogical University

ОРГАНИЗАЦИЯ УЧЕБНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СТУДЕНТОВ-ВОКАЛИСТОВ В ЦИФРОВОЙ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СРЕДЕ ВУЗОВ РОССИИ И КИТАЯ КАК ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА

Аннотация. В статье рассмотрена проблема внедрение цифровых технологий в содержание процесса профессиональной подготовки по специализации «академическое пение» в вузах России и Китая; выделены основные направления образовательной деятельности преподавателя: принципы, подходы, методы и формы; подчеркнута важность процесса взаимодействия и обмена опытом по положительным и отрицательным сторонам процесса цифровизации в области музыкального профессионального образования.

Ключевые слова: инновации, цифровизация, цифровые технологии, медиатизация, музыкальное образование, вокальная подготовка, межкультурный диалог.

ORGANIZING THE EDUCATIONAL ACTIVITIES OF VOCAL STUDENTS IN THE DIGITAL EDUCATIONAL ENVIRONMENT OF UNIVERSITIES IN RUSSIA AND CHINA AS A PEDAGOGICAL PROBLEM

Abstract. The article examines the problem of introducing digital technologies into the content of the professional training process in the specialization "academic singing" in universities in Russia and China; highlights the main areas of educational activities of the teacher: principles, approaches, methods and forms; emphasizes the importance of the process of interaction and exchange of experience on the positive and negative aspects of the digitalization process in the field of musical professional education.

Keywords: innovations, digitalization, digital technologies, mediatization, music education, vocal training, intercultural dialogue.

Тенденция активизации интегративных процессов в профессиональном образовании в начале XXI века обусловила освоение педагогами-музыкантами новаций в педагогических условиях обучения на основе цифровых форм обучения: аудио- и видеозаписи исполнений, конкурсов, мастер-классов, концертов, научные материалы в электронном виде, в сети «Интернет» и т.д. [8, с. 6].

Инновации в системе образования – это самоорганизующиеся нововведения, создающие перспективность и эволюцию образования [10, с. 86]. Все изменения обусловлены глобальными изменениями в структуре общества. Целью модернизации образования является создание устойчивой и универсальной системы, соответствующей условиям XXI века и удовлетворяющей познавательные потребности учащихся.

В связи с тем, что парадигма образования сегодня содержит основополагающие конструкты обучения и воспитания коммуникабельной и креативной личности будущего

специалиста, акцент в учреждениях вышей школы ставится не на обучающей деятельности педагога, а на познавательной обучающегося. Такой широкий диапазон деятельности обуславливает разделение новаций по направлениям в содержании образования, технологиях, формах, приемах. Методах и дор. т.д. Рассмотрим подробнее эти направления:

– содержание. Его обновление стимулируется вводом новых учебных курсов. Особенно становятся популярны курсы, охватывающие сразу несколько возрастов учеников. В случае, такого «универсального» подхода ученик развивается как «универсальный» педагог, востребованность которого очевидна в современное время;

– педагогические технологии. В период 2000-2010 гг. возникла тенденция широкого применения в педагогике разных учебных форм – мастер-классов, открытых уроков, конкурсов, студенческих концертов, доступ к аудио- и видеоматериалам выступлений и т.д. Все это сформировало необходимость внедрения различных цифровых технологий в начале 20 годов XXI века.

Современные тенденции, связанные с модернизацией системы образования во многих странах, существенно влияют на сферу подготовки профессиональных музыкантов-исполнителей, в том числе будущих вокалистов. Эти изменения проходят в разных составляющих содержания процесса обучения и воспитания молодого поколения музыкантов: методического сопровождения, принципов и подходов, материально-технического оснащения и др. Такое разнообразие форм обучения формирует необходимость использования медиа-технологий практически во всех направлениях подготовки будущих специалистов в высшей школе, в том числе, в учреждениях системы профессионального музыкального образования.

В то же время, усилия представителей российской научной мысли в области педагогики искусства нацелены на исследование методов вокальной педагогики и на анализ особенностей голосового аппарата: В.И. Багадуров, Л.Б. Дмитриев, Т.Д. Смелкова, В.И. Юшманов, В.П. Морозов, К.И. Плужников, Д.Л. Аспелунд и др.

Исследований же касающихся цифровых инноваций в российском и китайском вокальном образовании относительно немного. К ним можно отнести труды следующих авторов: Стражниковой Т.И., Черкасова Л.Н., Гампарцумова А.С., Чжао Вэньвэня, Хай Вана, Сизых Е.Ю., Жоусянь Оу, Ян Шаньнина, Лариной Е.Д., Командышко Е.Ф., Надолинской Т.В. и др.

Исходя из анализа работ перечисленных выше авторов можно сделать вывод о том, что и для китайской и для российской системы вокальной подготовки будущих музыкантов-исполнителей в вузе характерна однотипные проблемы, такие как:

- формирование цифровых компетенций в процессе подготовки будущего педагога-музыканта;
- медиатизация профессионального музыкального образования;
- мультикультурный подход в сфере музыкального образования;
- акцент на развитии национальной самоидентификации. [6, с. 31]

В рамках этих тенденций актуализируются новации в педагогических подходах, например, интерактивные и дистанционные формы обучения. В связи с чем возникает необходимость в повышении уровня компетентности преподавательского состава в области цифровых технологий. Например, поиск и обработка информации, навыки коммуникационного взаимодействия в цифровой среде, применения мультимедийных технологий для самостоятельной деятельности студентов-вокалистов и др.

Некоторые исследователи отмечают значимость фактора возросшей роли инноваций в образовании и эффективность их в решении традиционных педагогических проблем.

Так, например, Т.Д. Смелкова в процессе внедрения инноваций и технологий в систему образования видит решение конкретных задач в следующих направлениях:

«– активизация мобильности преподавательского состава; повышение творческого и личностного потенциала преподавателей и студентов;

– реновация идей и практических учебных условий;

– создание методических комплексов и динамично увеличивающейся среды для расширения общего и музыкального интеллекта обучающихся» [11, с. 58].

Современный студент сегодня обучается при активной работе в сети «Интернет». Следовательно, перед педагогами вуза стоит задача заключается в формировании у обучающихся навыков фильтрации из большой источниковой базы нужную информацию. Отсюда вытекает следующая задача по умению организации поиска определенного нотного материала, его редактировании и транспонировании (Sibelius, Finale), аудио- и видеозаписях выступлений, методических пособий.

Именно поэтому использование студентом виртуального пространства в целях получения конкретной информации из конкретных областей знания служит эффективным способом расширения общего и музыкального интеллекта, увеличения результативности его учебной деятельности.

Инструментарием каждого студента, в первую очередь, служит мобильное устройство, позволяющее в любое время получить доступ к электронной информации. Таким образом, студенты имеют возможность записывать свои занятия и репетиции для дальнейшего исполнительского анализа, получая возможность оценить свою работу «со стороны», исправить свои недочеты в вокальной технике, гриме, сценическом мастерстве, речи, интонации, произношении и др.

Однако следует подчеркнуть, что при использовании преподавателем цифровых технологий (дистанционная форма) в процессе работы со студентом над учебным репертуаром у него отсутствует возможность оценить художественную составляющую исполнения, так как многие «живые» компоненты профессиональной подготовки вокалистов в вузе практически трудно донести до обучающегося. В таком случае, следует сохранять равный баланс между дистанционным обучением и «очным».

К вышесказанному необходимо добавить, что тенденции современного образования выступают следствием масштабных процессов, например, глобализации. Глобализация – процесс, в рамках которого, явления, рождающиеся в условиях одной страны, выходят за ее пределы, а, одной из характеристик глобализации, является объективность процессов. Именно объективность представляет одну из форм исторической модернизации. Среди положительно влияющих сторон глобализации имеются те, которые часто могут привести к деструктивным процессам в культуре и образовании, например, вестернизация [13].

Одним из следствий глобализации является медиатизация – процесс взаимного влияния медиа и социальных, культурных и образовательных сфер человеческой жизни. В рамках этого процесса проходит активное взаимодействие Запада и Востока, которые наиболее ярко проявляются в отношениях России и Китая.

Наиболее подходящей характеристикой изменений систем образования России и Китая является трансформация методов, форм, подходов и технологий на всех уровнях образования. Необходимость в актуализации диалога культур в рамках образовательных реформ отмечается исследователями А.С. Петелиным, Э.Б. Абдуллиным, Л.И. Уколовой, М.Д. Корноуховым и др.

В настоящее время на систему музыкального образования, в том числе, вокального, влияет полиэтническая среда: особенности ритма, тональности, музыкальных форм иных культур. В этом ключе следует выделить специфические черты новых методов при освоении студентами КНР российской академической культуры:

– визуализация учебных материалов. Наглядность примеров заметно повышает качество усеваемого материала. В рамках этого метода используются достижения в области видео- и аудио технологий, цифровая среда;

– полихудожественный подход, который был сформирован Б.П. Юсовым в Институте художественного образования РАО. Благодаря такому подходу студенты получают возможность ознакомиться с особенностями разных видов искусств, логикой искусств других стран и переносить события или содержание произведения одной культуры в другую;

– активное расширение учебных программ посредством дисциплин, изучающих стили музыки разных стран мира [20].

Таким образом, изучение культур разных народов актуализируется и реализуется путем увеличения количества новых форм обучения благодаря цифровизации.

В Китае музыкальное образование вступило на путь реформ с 2001 года. В настоящее время в образовательную программу обучения вокалистов в вузах введены дисциплины, например, учебная аудиопрограмма «Занимаюсь один» в Университете Цзямусы и т.д. [16, с. 4].

В профессиональной подготовке будущих вокалистов в российских вузах в последние десятилетия новации вводятся на системной основе и соответствуют современным тенденциям мирового музыкального пространства, но, при этом, основа данной подготовки базируется на выработанных веками традициях, сформированными многими поколениями музыкантов-исполнителей и педагогов-практиков.

Исходя из активного развития мировой образовательной системы в сфере вокального искусства и расширения культурного и научного диалога России и Китая, сегодня значительно возрастает актуальность обобщения наработанного опыта в указанном направлении профессионального обучения музыкантов, основанном на научно обоснованных инновационных подходах и технологиях.

Современное состояние системы профессионального музыкального образование в Китае демонстрирует и недостаток научной разработки методики обучения академических певцов, поэтому ряд китайских ученых исследователей Ма Цюхуа, Чжан Шунань, Ян Шугуан, Ва Хэ, Лю Ланг, Чу Хао и др. предприняли попытку адаптации европейских методов вокального подготовки будущих музыкантов-исполнителей к специфике процесса обучения и воспитания студентов в КНР.

Одним из главных проявлений цифровизации в образовании является перевод учебного процесса в электронную среду. В Китае уже в начале 1999 года дистанционной форме обучения уделяется особое внимание: заменено старое оборудование, введена единая система контроля электронного обучения. Все формы оптимизации процесса профессионального обучения и воспитания будущих музыкантов позволяет наделить студентов на территории всего КНР возможностью «погружения» в новейшие достижения научного знания. В области цифровизации образования Китай находится на уровне с передовыми западными странами, введение и обновление цифровых технологий является приоритетным направлением. В настоящее время в КНР образование доступно всем слоям общества и даже людям-инвалидам и с ОВЗ [7, с. 106].

В системе образования России тоже частично введено дистанционное обучение, но оно еще не получило должно технической и методической базы, что часто усложняет педагогический процесс – отсутствие подходящего соединения, качество изображения, техническая некомпетентность части педагогов и т.д.

В заключение следует привести пример применения цифровых технологий в сфере профессионального музыкального образования России в период с 2019-2021 гг., когда

большая часть студентов всего мира была переведена на дистанционное обучение в связи с COVID-19. Результаты показали, что такая форма обучения уместна в процессе работы педагогов-музыкантов над технической стороной исполнения репертуара, но, при этом, неспособна охватить весь спектр задач по целостному процессу передачи всех тонкостей вокально-исполнительского процесса. Вместе с этим, формы контроля в области электронного обучения в России и Китая, еще требуют значительной технической доработки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аспелунд Д.Л. Развитие певца и его голоса: учебное пособие – 5 изд., стер. / Д.Л. Аспелунд. – СПб.: Лань, Планета музыки, 2020. – 180 с.
2. Багадуров В.А. Очерки по истории вокальной методики / В.А. Багадуров. – М.: Музгиз, 1956. – Т.2. – 268 с.
3. Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики / Л.Б. Дмитриев. – М.: Музыка, 2007. – 675 с.
4. Командышко Е.Ф., Надолинская Т.В. Трансформация системы музыкального образования в России и Китае в контексте глобализации и медиатизации / Казанский педагогический журнал. №2., 2022. С. 27-31.
5. Ларина Е.Д. Предпосылки и социальные последствия цифровизации системы образования в России и Китае / Вестник СПбГУ. Социология. 2020. Т.13, Вып. 1. С. 102-112.
6. Мостицкий В.А. Инновационная образовательная деятельность в сфере вокального искусства: актуальные тенденции // Южно-Российский музыкальный альманах. 2015. С. 5-9.
7. Плужников К.И. Механика пения. Принципы постановки голоса. 3-е изд. / К.И. Плужников. СПб.: Лань, 2013. – 96 с.
8. Рапацевич Е.В. Инновации в образовании: роль информационно-технологической среды / Успехи современного естествознания. №10., 2013. С. 86-88.
9. Смелкова Т. Вокально-исполнительская культура в современном образовательном пространстве // Universum: Вестник Герценовского университета. 2014. №2. С. 56-60.
10. Смелкова Т.Д., Савельева Ю.С. Основы обучения вокальному искусству: учебное пособие / Т.Д. Смелкова, Ю.В. Савельева. – 2-е изд. – СПб.: Планета музыки, 2020. – 160 с.
11. Снеговая О.А. Глобализация как историческая форма модернизации / О.А. Снеговая // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2013. – С. 165-167.
12. Юшманов В.И. Певческий инструмент и вокальная техника оперных певцов: дис. … док-ра иск.: 17.00.02 / В.И. Юшманова. – СПб, 2004. – 262 с.
13. Ва Хэ Исследование преподавания вокала в младших и средних школах в контексте новых учебных методик / Хэ Ва // Музыка Севера. – Харбин, 2016. 100 с.
14. Ду Хэйцю Современная концепция вокального образования в КНР в свете российских и китайских научно-методических достижений., Автореф. дис. канд. пед. наук., 13.00.02. 2021., 25 с.Цзян Шанжун Педагогический потенциал взаимодействия систем вокального воспитания студентов в музыкально-педагогических вузах России и Китая: автореф. дис. … канд. пед. н. 13.00.02 / Шанжун Цзян. – М., 2019. – 23 с.

15. Лю Ланг О справочнике по вокальному образованию / Ланг Лю // Пекинский педагогический университет. – 1995. - №3. С. 231-233.
16. Ма Цюхуа Размышления и исследования по совершенствованию высшего вокального образования / Цюхуа Ма // Искусство пения. – Пекин. – 2012. - №10. – С. 288-290.
17. Чжан Шунань У нас должен быть свой метод пения / Шунань Чжан // Народная музыка. – Пекин. – 1997. - №7. – 13 с.
18. Чунь-Шин Е. // Как учат музыке за рубежом; сост. авт. и преисл. Д. Дж. Харгривз, А.К. Норт. – М.: Издательский дом «Классика-XXI». – 208 с.
19. Ян Шаньнин Технологии и инновации в вокальном образовании: от классических методик к цифровым решениям / Культура и цивилизация. 2023. Том 13. №11A. С. 111-119.
20. Ян Шугуан Национальное вокальное образование в аспекте культуры / Шугуан Ян // Китайская музыка. – Пекин. – 2004. №2. С. 338-371.

REFERENCES

1. Aspelund D.L. Razvitie pevca i ego golosa: uchebnoe posobie – 5 izd., ster. / D.L. Aspelund. – SPb.: Lan', Planeta muzyki, 2020. – 180 p.
2. Bagadurov V.A. Ocherki po istorii vokal'noj metodiki / V.A. Bagadurov. – M.: Muzgiz, 1956. – T.2. – 268 p.
3. Dmitriev L.B. Osnovy vokal'noj metodiki / L.B. Dmitriev. – M.: Muzyka, 2007. – 675 p.
4. Komandyshko E.F., Nadolinskaja T.V. Transformacija sistemy muzykal'nogo obrazovanija v Rossii i Kitae v kontekste globalizacii i mediatizacii / Kazanskij pedagogicheskij zhurnal. №2., 2022. Pp. 27-31.
5. Larina E.D. Predposylki i social'nye posledstvija cifrovizacii sistemy obrazovanija v Rossii i Kitae / Vestnik SPbGU. Sociologija. 2020. T.13, Vyp. 1. Pp. 102-112.
6. Mostickij V.A. Innovacionnaja obrazovatel'naja dejatel'nost' v sfere vokal'nogo iskusstva: aktual'nye tendencii // Juzhno-Rossijskij muzykal'nyj al'manah. 2015. Pp. 5-9.
7. Pluzhnikov K.I. Mehanika penija. Principy postanovki golosa. 3-e izd. / K.I. Pluzhnikov. SPb.: Lan', 2013. – 96 p.
8. Rapacevich E.V. Innovacii v obrazovanii: rol' informacionno-tehnologicheskoj sredy / Uspehi sovremennogo estestvoznanija. №10., 2013. Pp. 86-88.
9. Smelkova T. Vokal'no-ispolnitel'skaja kul'tura v sovremennom obrazovatel'nom prostranstve // Universum: Vestnik Gercenovskogo universiteta. 2014. №2. Pp. 56-60.
10. Smelkova T.D., Savel'eva Ju.S. Osnovy obuchenija vokal'nomu iskusstvu: uchebnoe posobie / T.D. Smelkova, Ju.V. Savel'eva. – 2-e izd. – SPb.: Planeta muzyki, 2020. – 160 p.
11. Snegovaja O.A. Globalizacija kak istoricheskaja forma modernizacii / O.A. Snegovaja // Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i juridicheskie nauki, kul'turologija i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki. – Tambov: Gramota, 2013. – Pp. 165-167.
12. Jushmanov V.I. Pevcheskij instrument i vokal'naja tehnika opernyh pevcov: dis. … dok-ra isk.: 17.00.02 / V.I. Jushmanova. – SPb, 2004. – 262 p.
13. Va Hje Issledovanie prepodavanija vokala v mladshih i srednih shkolah v kontekste novyh uchebnyh metodik / Hje Va // Muzyka Severa. – Harbin, 2016. 100 p.
14. Du Hjejcju Sovremennaja koncepcija vokal'nogo obrazovanija v KNR v svete rossijskih i kitajskih nauchno-metodicheskih dostizhenij., Avtoref. dis. kand. ped. nauk., 13.00.02. 2021., 25 s.Czjan Shanzhun Pedagogicheskij potencial vzaimodejstvija sistem vokal'nogo vospitanija studentov v muzykal'no-pedagogicheskih vuzah Rossii i Kitaja: avtoref. dis. … kand. ped. n. 13.00.02 / Shanzhun Czjan. – M., 2019. – 23 p.

15. Lju Lang O spravochnike po vokal'nomu obrazovaniju / Lang Lju // Pekinskij pedagogicheskij universitet. – 1995. - №3. Pp. 231-233.
16. Ma Cjuhua Razmyshlenija i issledovanija po sovershenstvovaniju vysshego vokal'nogo obrazovanija / Cjuhua Ma // Iskusstvo penija. – Pekin. – 2012. - №10. – Pp. 288-290.
17. Chzhan Shunan' U nas dolzhen byt' svoj metod penija / Shunan' Chzhan // Narodnaja muzyka. – Pekin. – 1997. - №7. – 13 p.
18. Chun'-Shin E. // Kak uchat muzyke za rubezhom; sost. avt. i preisl. D. Dzh. Hargrivz, A.K. Nort. – M.: Izdatel'skij dom «Klassika-XXI». – 208 p.
19. Jan Shan'nin Tehnologii i innovacii v vokal'nom obrazovanii: ot klassicheskih metodik k cifrovym reshenijam / Kul'tura i civilizacija. 2023. Tom 13. №11A. Pp. 111-119.
20. Jan Shuguan Nacional'noe vokal'noe obrazovanie v aspekte kul'tury / Shuguan Jan // Kitajskaja muzyka. – Pekin. – 2004. №2. Pp. 338-371.

Пучкова Наталья Николаевна
кандидат педагогических наук,
доцент департамента изобразительного,
декоративного искусств и дизайна
Институт культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: puchkovann@yandex.ru
Мамонтов Константин Вадимович
кандидат педагогических наук,
доцент департамента изобразительного,
декоративного искусств и дизайна
Институт культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: mamontov_kv@mail.ru
Акшарумова Софья Артемовна
магистрант программы Дизайн направления
подготовки Коммуникативный дизайн
департамента изобразительного,
декоративного искусств и дизайна
Институт культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: aksharumovasa422@mgpu.ru

Puchkova Natalia N.
Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor of the Department of Fine,
Decorative Arts and Design
Institute of Culture and Arts
Moscow City Pedagogical University
Mamontov Konstantin V.
Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor of the Department of Fine,
Decorative Arts and Design
Institute of Culture and Arts
Moscow City Pedagogical University
Aksharumova Sofja A.
Master's student of the Design program,
training direction Communicative Design Department of Fine,
Decorative Arts and Design
Institute of Culture and Arts
Moscow City Pedagogical University

СТАДИИ И ОСОБЕННОСТИ ДИЗАЙН-ПРОЕКТИРОВАНИЯ МОТИВАЦИОННОГО ОНЛАЙН СЕРВИСА ДЛЯ СТУДЕНТОВ

Аннотация. Статья посвящена изучению современных подходов в обучении и процессу дизайн-проектирования мотивационного онлайн сервиса и образовательных платформ. Раскрываются некоторые аспекты по вопросу учебной мотивации среди студентов. Приведены примеры некоторых теорий и выводов относительно проблемы учебной мотивации студентов. Рассмотрены этапы разработки мотивационного сервиса.

Ключевые слова: коммуникативный дизайн, педагогический дизайн, цифровая платформа, мотивационный сервис, учебная мотивация, вэб-дизайн, образовательный тренд, дизайн-проектирование, практико-ориентированный подход в обучении.

STAGES AND FEATURES OF DESIGN OF MOTIVATIONAL ONLINE SERVICE FOR STUDENTS

Abstract. The article is devoted to the study of modern approaches in teaching and the process of design of motivational online services and educational platforms. Some aspects of the issue of educational motivation among students are revealed. Examples of some theories and conclusions regarding the problem of students' learning motivation are given. The stages of motivational service development are considered.

Keywords: communicative design, pedagogical design, digital platform, motivational service, educational motivation, web design, educational trend, design, practice-oriented approach in teaching.

Образованию во все времена уделяли значительное внимание. Оно расширяло кругозор, позволяло занять другую позицию на карьерной лестнице, служило социальным лифтом в жизни человека. В современном мире образование становится непрерывным, начавшись еще в дошкольном возрасте у многих своего пика достигает в студенчестве, которое его ценность не отвергает и не подвергает сомнению. Проблема мотивации к обучению среди студентов стала особенно актуальной в последние годы. Подобное явление связано, прежде всего, с изменением психотипа молодого человека, самосознания, изменением ценностей, появлением так называемых «сетевых» поколений Y и Z. Подобное подразделение начал внедрять еще в 1923 году немецкий социолог Карл Маннгейм, который обратил внимание, что каждое поколение формируется под влиянием крупных исторических событий своего времени. Продолжателями этой теории стали Нил Хау и Уильям Штраус, американские историки и социологи, которые в 1991 году в публикации «Поколения: История будущего Америки, 1584—2069 годы» представили четыре архетипа поколений. Согласно их наблюдениям, молодежь поколения Y и Z – это приверженцы скорости, социальных сетей, не мыслящие своей жизни без цифровых технологий, стремящиеся к саморазвитию, новым знаниям, но при этом они не слишком стрессоустойчивы и быстро теряют интерес к монотонной неинтересной работе.

Особенно остро проблема мотивации к учебной деятельности проявилась в свете пандемии COVID-19 и перехода на дистанционное обучение. Дистанционная подача информации из многогранной, эмоциональной стала плоской, ограниченной рамками экрана, с доминирующей фронтальной одноканальной направленностью [1, С.540]. В результате анализа практической деятельности стало очевидно, что нынешнему поколению все более сложно противостоять социальным сетям и видеоиграм, которые стали сильно отвлекать студентов от учебы. В ходе опросов было выявлено, что обучающиеся осознают сложившуюся ситуацию как проблемную, но в силу слабой мотивации к учебе не могут заставить себя оторваться от «сетевой» жизни, что приводит к прокрастинации и накоплению нерешенных задач, а далее к неврозам и отказу от образовательной траектории. Сегодняшнее поколение, благодаря изменившейся среде, в большей степени нацелено на визуальное усвоение знания. Значительную часть информации обучаемый черпает в ходе зрительного контакта, в следствии чего, визуальные коммуникации становятся самым эффективным и распространенным способом передачи информации. Применение дополнительных визуальных коммуникаторов позволит активизировать образовательные процессы [1, С.541, 2]. В данной статье представлены некоторые идеи относительно формата комплексного

применения стратегий управления временем и осознанного, и добровольного использования студентами сервисов и приложений, помогающих улучшить концентрацию, а также системы личного и учебного планирования.

Вопросы мотивации интересовали многих ученых, их поднимали такие хорошо известные отечественные исследователи, как Б.Г. Ананьев, Г.В. Акопов, А.Н. Леонтьев, Е.П. Ильин. Зарубежные исследования мотивации выполнялись такими учеными, как Д. Макклелланд, Т. Дженкинс, С.Д. Хопвуд. При этом и отечественные, и зарубежные ученые отмечали, что учебная мотивация в образовательной сфере чрезвычайно важна, именно от мотивации зависит академическая успеваемость студента и успех его будущей профессиональной деятельности [3-11].

Они выделяли четыре вида мотивации: внешнюю, социальную, внутреннюю и личную. Для успешной реализации личной образовательной траектории важны все четыре, в разное время в зависимости от обстоятельств доминирующими могут стать те или иные, доля одной или другой может меняться.

Благодаря анализу аналитики браузерных запросов Яндекса можно наглядно увидеть, что запросы на образовательные помощники, ресурсы востребованы, имеют ярко выраженную сезонность, возрастающую с приближением начала учебного года, сдачи сессии.

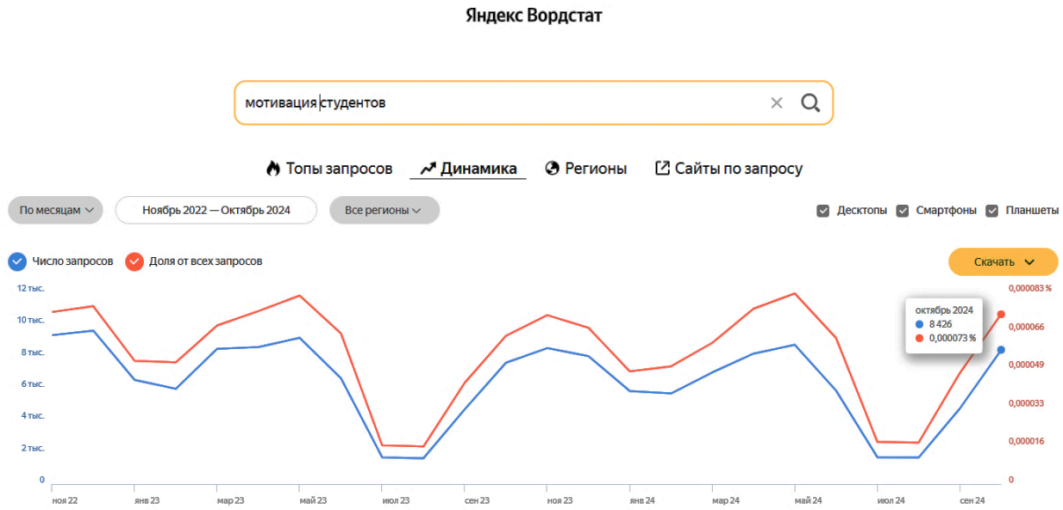


Рисунок 1. – Статистика запросов «Мотивация для студентов»

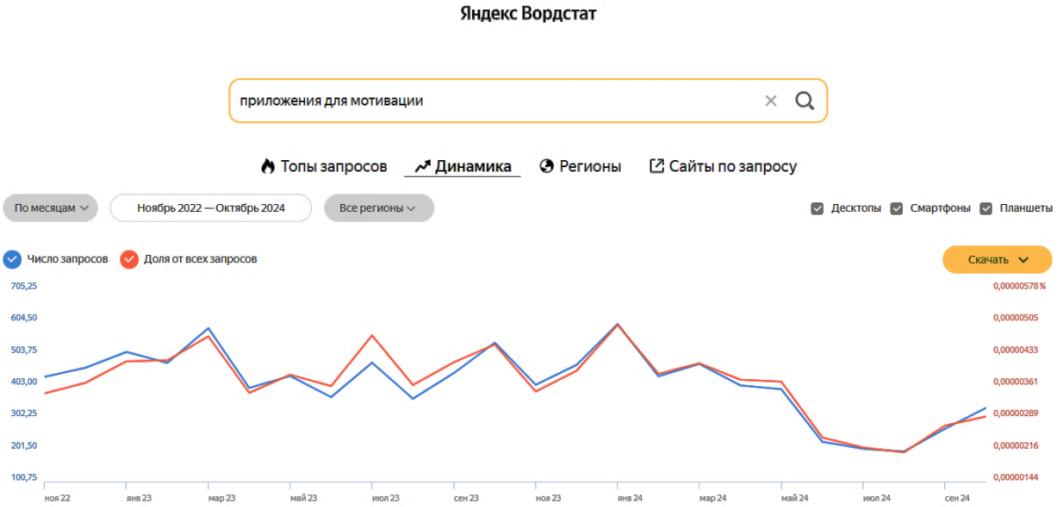


Рисунок 2. – Статистика запросов «Приложения для мотивации»

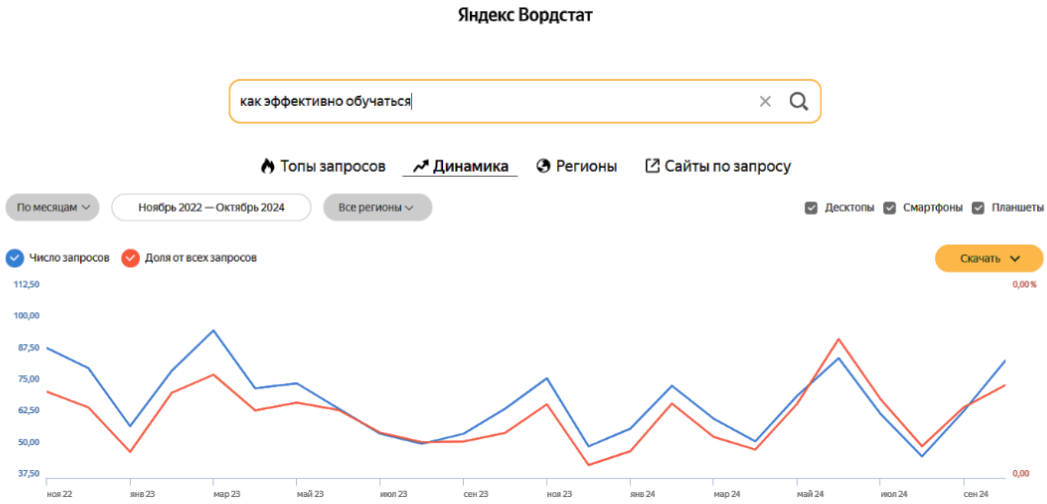


Рисунок 3. – Статистика запросов «Как эффективно обучаться»

По статистике большинство студентов в разные периоды обучения сталкиваются с проблемами поддержания мотивации и потере устойчивого интереса к учебе, что в результате приводило к прокрастинации. Обращаясь к молодежным культурным трендам, можно констатировать, что в последние несколько лет растет запрос на самодисциплину и осознанное планирование, которые сегодня можно обеспечить с помощью портативных помощников, таких как трекеры привычек и грамотного использования искусственного интеллекта. Приложения для планирования, по тайм-менеджменту, организации учебного процесса все чаще входят в обиход студента. Технологии становятся неотъемлемой частью образовательного процесса. Изменение инструментария, цифровизация приводят к тому, что возникает необходимость в создании различных сервисов, объединяющих в себе функционал сразу нескольких таких приложений. Разработка которых представляется своевременной и перспективной. Дизайн-проектирование такого сервиса потребует особого подхода, учета потребностей и особенностей целевой аудитории, образно-визуального языка коммуникации.

Современный подход к обучению является практико-ориентированным, и начинается всегда с поиска «точки входа», способной заинтересовать учащегося и способной изменить его мотивацию. «Мотивация к обучению достаточно непростой и неоднозначный процесс изменения отношения личности, как к отдельному предмету изучения, так и ко всему учебному процессу» [13]. Мотивация и вдохновение должны идти рука об руку, подкрепляемые инструментами вэб-дизайна. В этой ситуации ученик становится активным участником процесса, а не просто получателем информации. Не менее важны элементы геймификации и взаимообмена между участниками, где каждый может предложить что-то ценное другому ил предложить участие в учебном челендже. Реализовываться это может в виде дружеской поддержки, реакций в виде обычного смайлика на чей-то результат.

С ростом объема доступного контента, не только студенты, но и преподаватели ищут новые пути вовлечения в образовательный процесс, обращают внимание на форму представления информации, не ограничиваясь только содержанием. Необходимо учесть, что носителями знаний являются все участники образовательного процесса. Что в свою очередь, приводит к необходимости накапливать новые знания и делать их доступными для всех, объективизировать их. Обогащение и насыщение образовательного процесса знаниями позволяет со временем обогатить и наполнить смыслами саму профессиональную деятельность [14, С.564]. Подобный подход позволяет решать

проблему управления знанием. Вовлеченность в образовательные процессы зависит от формы подачи дисциплины, становится все более значимой, динамичной и интересной. В интерпретации визуального контента может помочь коммуникативный дизайнер.

«Студенты в основном изначально мотивированы на образовательный процесс, поэтому необходимо создать в вузах благоприятные условия для самомотивации личности студента в направлении раскрытия индивидуального творческого потенциала на почве как профессионального, так и личностного развития. Поэтому преподаватели должны постоянно анализировать возможные способы улучшения образовательного процесса с учетом мотивации студентов» [15]. Перед нами стоят новые цели образовательной деятельности, сочетающие в себе педагогику, психологию, проектирование и дизайн. Соглашаясь с Абызовой Е.В., определившей педагогический дизайн как «веер многообразных трактовок: от создания образовательной среды (условий) эффективной работы до процесса проектирования современных учебных материалов, созданных, в том числе, на основе информационных технологий [16]», приобретает важное значение визуальное оформление и открытые каналы коммуникации. Для современного педагога и куратора важно не просто сделать обучение увлекательным, но и эффективным, прибегая к инструментам визуализации. Здесь встает вопрос о новых форматах взаимодействия и поддержки студентов, особенно творческих профессий. Коммуникативные задачи дизайна будут являться первичными, так как изначально речь идет о привлечении студентов к таким цифровым проектам и продуктам. Не менее важными будут задачи для дизайнеров-проектировщиков, связанные с проработкой аудитории и их предпочтений, так как удержать большой поток разных пользователей в рамках одного шаблона веб-приложения не представляется возможным.

Рассмотрим важные этапы процесса разработки дизайна вэб-сервиса, помогающего поддерживать учебную мотивацию студентов.

Перед нами, однозначно, сложный и новый формат, который требует тщательного планирования и координации между различными участниками проекта. Здесь очень важно придерживаться строгой и рациональной архитектуры приложения, чтобы сделать виртуальное пространство таким же удобным, как если бы мы приступали к реализации дизайна интерьера, где каждая зона и предмет на своем месте, и есть понятный план этапов выполнения.

Для работы над созданием приложения мотивационного сервиса мы определили этапы и методологию этого процесса:

1. Проведение анализа потребностей целевой аудитории:
   a) выявить фокусные целевые группы;
   b) провести исследование, которое позволит выявить потребности и интересы аудитории;
   c) смоделировать поведение пользователя;
   d) определить основные типы личности, зафиксировать особенности поколения.

   Подобный подход к изучению целевой аудитории поможет создать более востребованный продукт, соответствующий ожиданиям большинства.
2. Параллельно необходимо определить цели и задачи сервиса, которые корректируются запросом целевой аудитории. Например, сервис может быть направлен не только на повышение мотивации студентов к учёбе, улучшение их успеваемости, но и на развитие определённых навыков, фиксацию внутренних состояний. Также, он может включать в себя функции отслеживания прогресса, напоминания о задачах, поощрения за достижения, доски настроения студентов.

Чем больше вариантов реализуемых целей мы обозначим, тем больше вероятность, что первый прототип будет успешным.

3. Создание концепции дизайна в мировой практике часто выносится на первый план, но в рамках нашего подхода, предлагается запускать процесс после определения целей и задач. Созданная концепция должна отражать основные идеи и принципы сервиса на основе собранных данных. Включать в себя описание основных элементов дизайна, таких как: цвета, шрифты, иконки и другие визуальные элементы.
4. Этап прототипирования, где разрабатываются макеты интерфейса, которые позволяют оценить удобство использования и функциональность сервиса. Прототипы могут быть созданы с помощью доступных инструментов для проектирования интерфейсов, таких как Sketch, Figma или Adobe XD. На этом этапе, при наличии ресурсов, лучше сразу заложить время на возможные корректировки или представить несколько вариантов прототипа.
5. Апробация и разработка пользовательского опыта (UX): на этом этапе проектируется пользовательский опыт, включая навигацию, взаимодействие с элементами интерфейса и общую логику работы сервиса. UX-дизайн, в данном случае, должен быть интуитивно понятным и современным. От того насколько качественно будет отработан этот этап будет зависеть удобство эксплуатации и востребованность продукта. Как правило, в этот период дополнительно создается раздел на сайте для сбора обратной связи и предоставления поддержки в случае возникновения проблем или вопросов в момент пользования (FAQ — аббревиатура от Frequently Asked Questions, или часто задаваемые вопросы).
6. Следующий этап — тестирование: перед запуском сервиса необходимо провести тестирование прототипа вместе с потенциальными пользователями. Тестирование позволяет выявить недостатки и недочёты в дизайне, а также получить качественную обратную связь.
7. Этап доработки дизайна: на основании результатов тестирования проводится доработка дизайна с учётом полученных замечаний и предложений. Доработка может включать изменение архитектуры сайта, цветов, шрифтов, иконок и других элементов дизайна.
8. Повторное тестирование и оптимизация: после реализации дизайна проводится финальное тестирование, чтобы убедиться в работоспособности и удобстве использования сервиса. В случае выявления проблем проводится оптимизация дизайна для улучшения пользовательского опыта. После этого этапа можно запускать сервис.

Дополнительно, на этапе проектирования, можно заложить некоторые ходы из области гейм-дизайна. Геймификация положительно зарекомендовала себя в образовательных процессах. Существует положительная практика внедрения элементов игры в вэб-сервисы (баллов, достижений, создание здоровой конкуренции) для повышения вовлеченности пользователей, а также персонализированные настройки и награды за успешное выполнение заданий. Для создания более дружественного и вдохновляющего интерфейса стоит рассмотреть наличие маскота для платформы.

При успешной реализации базового формата (ПК-версии сервиса) можно, по аналогии, спроектировать дизайн для мобильной версии, который поможет пользователям внедрить регулярные привычки на другом физическом и оперативном уровне.

Опираясь на вывод из статьи Поляковой Е.В. о важности визуального представления информации, при грамотном использовании методов визуализации, может происходить переход обучающихся на более высокие уровни познавательной деятельности, стимулироваться овладение предметным содержанием с элементами креативности [17]. В своей статье, посвященной вопросам мотивации, консультант в области развития талантов Лито Лупена утверждает, что использование внутренней мотивации — это не просто тенденция, а необходимая эволюция в понимании и использовании человеческого потенциала на рабочем месте [18]. Разработчиками, дизайнерами, и исследователями сегодняшнего дня это вполне может восприниматься как призыв к действию.

Таким образом, дизайн-проектирование мотивационного сервиса для студентов является сложным многогранным процессом, требующим учета различных факторов, начиная от психологических особенностей пользователей до технических возможностей реализации задуманных функций. Однако, разработка такого сервиса может оказать положительное влияние на самоорганизацию студента, процесс обновления обучающих ресурсов, побудить дизайн-команды к созданию студенческих ассистентов и трекеров, которые можно внедрять в цифровые системы высших учебных заведений, а самое главное, с их помощью повысить концентрацию внимания и результативность работы многих студентов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Пучкова, Н.Н. Проблемы визуально-графической коммуникации в образовательном контенте / Н.Н. Пучкова // Современные проблемы высшего образования. Творчество в дистанционном формате. Материалы VI международной научно-практической конференции. Под общей редакцией С.М. Низамутдиновой. – М., 2021. С. 539-545.
2. Терехова, Е.С. Анализ востребованности использования нейросетей для решения учебных задач / Е.С. Терехова, Н.Н. Пучкова, Л.В. Новикова // Научно-методический электронный журнал "Концепт". 2024. № 8. С. 1-17
3. Акопов, Г.В. Социальная психология образования / Г.В. Акопов. – М.: Флинта, 2000 – 296 с.
4. Ананьев, Б. Г. Психология и проблемы человекознания: Избранные психоло-гические труды / Б. Г. Ананьев; Под ред. А. А. Бодалева. — М.: Издательство Московского психолого-социального института; Воронеж: Издательство НПО «МОДЭК», 2005, — 432 с.
5. Ананьев, Б.Г. Личность, субъект деятельности, индивидуальность / Б.Г. Ананьев. – М.: Дикрет-Медиа, 2008 – 134 с.
6. Ильин, Е.П. Мотивация и мотивы / Е.П. Ильин. – СПб.: Питер, 2002, – 512 с.
7. Карякина, С.Н. Структура учебной мотивации студентов на разных этапах обучения в вузе. Ученые записки ОГУ. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2018; № 1 (78): С.55-70.
8. Леонтьев, В. Г. Мотивация и психологические механизмы ее формирования / В. Г. Леонтьев. – Новосибирск: ГП «Новосибирский полиграфкомбинат», 2002.— 264 с.
9. Леонтьев, А.Н. Деятельность. Сознание. Личность /А.Н. Леонтьев. – М.: Смысл; Академия, 2005 – 352 с.
10. Макклелланд, Д. Мотивация человека / Д. Макклелланд. – СПб.: Питер, 2007. – 672 с.

11. Макгиннесс, Марк. Мотивация для творческих людей. 4 элемента, из которых складывается успех / Марк Макгиннесс. – М.: Манн, Иванов и Фербер (МИФ). 2020. 320с.
12. Jenkins, Tony. The motivation of students of programming / Tony Jenkins // Proceedings of the 6th annual conference on Innovation and technology in computer science education. 2001. p. 53-56.
13. Омелина И. Л. Как замотивировать студентов учиться // Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2016. – Т. 46. – С. 294–296. – URL: http://e-koncept.ru/2016/76532.htm (дата обращения: 07.11.2024).
14. Мамонтов К.В., Ганова Т.В. Формирование проектного мышления в профессиональной подготовке дизайнеров и художников декоративного искусства / // Современные проблемы высшего образования. Теория и практика. Материалы V Межвузовской научно-практической конференции. Под общей редакцией С.М. Низамутдиновой. – М., 2020. С. 562-568.
15. Нижнева-Ксенофонтова Н.Л., Нижнева Н.Н., Ксенофонтов В.А. Мотивация студентов в вузе: ключевые вопросы // Гуманитарные исследования. Педагогика и психология. 2020. №1. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/motivatsiya-studentov-v-vuze-klyuchevye-voprosy (дата обращения: 16.09.2024).
16. Абызова Е.В., Деветьярова, И.Н. Особенности педагогического дизайна развивающей среды / Е.В. Абызова, И.Н. Деветьярова. – 2011. Режим доступа: https://edu.tltsu.ru/sites/sites_content/site1238/html/media66039/1_abizova.pdf (дата обращения: 20.09.2024).
17. Полякова Е.В. Применение способов и методов визуального мышления в современном образовании // Известия ЮФУ. Технические науки. 2012. №10. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/primenenie-sposobov-i-metodov-vizualnogo-myshleniya-v-sovremennom-obrazovanii (дата обращения: 09.11.2024).
18. Lupena, Lito. Harnessing Intrinsic Motivation / Lito Lupena // Режим доступа: https://thinkdev.org/blog/harnessing-intrinsic-motivation (дата обращения: 20.11.2024).

REFERENCES

1. Puchkova, N.N. Problemy vizual'no-graficheskoi kommunikatsii v obrazovatel'nom kontente / N.N. Puchkova // Sovremennye problemy vysshego obrazovaniya. Tvorchestvo v distantsionnom formate. Materialy VI mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii. Pod obshchei redaktsiei S.M. Nizamutdinovoi. – M., 2021. Pp. 539-545.
2. Terekhova, E.S. Analiz vostrebovannosti ispol'zovaniya neirosetei dlya resheniya uchebnykh zadach / E.S. Terekhova, N.N. Puchkova, L.V. Novikova // Nauchno-metodicheskii ehlektronnyi zhurnal "Kontsept". 2024. № 8. Pp. 1-17
3. Akopov, G.V. Sotsial'naya psikhologiya obrazovaniya / G.V. Akopov. – M.: Flinta, 2000 – 296 p.
4. Anan'ev, B. G. Psikhologiya i problemy chelovekoznaniya: Izbrannye psikholO-gicheskie trudy / B. G. Anan'ev; Pod red. A. A. Bodaleva. — M.: Izdatel'stvo Moskovskogo psikhologo-sotsial'nogo instituta; Voronezh: Izdatel'stvo NPO «MODEHK», 2005, — 432 p.
5. Anan'ev, B.G. Lichnost', sub''ekt deyatel'nosti, individual'nost' / B.G. Anan'ev. – M.: Dikret-Media, 2008 – 134 p.
6. Il'in, E.P. Motivatsiya i motivy / E.P. Il'in. – SPb.: Piter, 2002, – 512 p.
7. Karyakina, S.N. Struktura uchebnoi motivatsii studentov na raznykh ehtapakh obucheniya v vuze. Uchenye zapiski OGU. Seriya: Gumanitarnye i sotsial'nye nauki. 2018; № 1 (78): Pp.55-70.

8. Leont'ev, V. G. Motivatsiya i psikhologicheskie mekhanizmy ee formirovaniya / V. G. Leont'ev. – Novosibirsk: GP «Novosibirskii poligrafkombinaT», 2002.— 264 p.
9. Leont'ev, A.N. Deyatel'nost'. Soznanie. Lichnost' /A.N. Leont'ev. – M.: Smysl; Akademiya, 2005 – 352 p.
10. Makklelland, D. Motivatsiya cheloveka / D. Makklelland. – SPb.: Piter, 2007. – 672 p.
11. Makginness, Mark. Motivatsiya dlya tvorcheskikh lyudei. 4 ehlementa, iz kotorykh skladyvaetsya uspekh / Mark Makginness. – M.: Mann, Ivanov i Ferber (MIF). 2020. 320s.
12. Jenkins, Tony. The motivation of students of programming / Tony Jenkins // Proceedings of the 6th annual conference on Innovation and technology in computer science education. 2001. Pp. 53-56.
13. Omelina I. L. Kak zamotivirovat' studentov uchit'sya // Nauchno-metodicheskii ehlektronnyi zhurnal «KontsepT». – 2016. – T. 46. – Pp. 294–296. – URL: http://e-koncept.ru/2016/76532.htm (data obrashcheniya: 07.11.2024).
14. Mamontov K.V., Ganova T.V. Formirovanie proektnogo myshleniya v professional'noi podgotovke dizainerov i khudozhnikov dekorativnogo iskusstva / // Sovremennye problemy vysshego obrazovaniya. Teoriya i praktika. Materialy V Mezhvuzovskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii. Pod obshchei redaktsiei S.M. Nizamutdinovoi. – M., 2020. Pp. 562-568.
15. Nizhneva-Ksenofontova N.L., Nizhneva N.N., Ksenofontov V.A. Motivatsiya studentov v vuze: klyuchevye voprosy // Gumanitarnye issledovaniya. Pedagogika i psikhologiya. 2020. №1. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/motivatsiya-studentov-v-vuze-klyuchevye-voprosy (data obrashcheniya: 16.09.2024).
16. Abyzova E.V., Devet'yarova, I.N. Osobennosti pedagogicheskogo dizaina razvivayushchei sredy / E.V. Abyzova, I.N. Devet'yarova. – 2011. Rezhim dostupa: https://edu.tltsu.ru/sites/sites_content/site1238/html/media66039/1_abizova.pdf (data obrashcheniya: 20.09.2024).
17. Polyakova E.V. Primenenie sposobov i metodov vizual'nogo myshleniya v sovremennom obrazovanii // Izvestiya YUFU. Tekhnicheskie nauki. 2012. №10. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/primenenie-sposobov-i-metodov-vizualnogo-myshleniya-v-sovremennom-obrazovanii (data obrashcheniya: 09.11.2024).
18. Lupena, Lito. Harnessing Intrinsic Motivation / Lito Lupena // Rezhim dostupa: https://thinkdev.org/blog/harnessing-intrinsic-motivation (data obrashcheniya: 16.09.2024).

Малащенко Валерий Олегович
кандидат педагогических наук, доцент
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: malashenkovo@mgpu.ru
Антонов Алексей Александрович
ведущий консультант
Департамент развития и регулирования внешнеэкономической деятельности
Министерства экономического развития Российской Федерации
e-mail: alexejantonov@vk.com
Антонова Марина Александровна
кандидат педагогических наук, доцент
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: AntonovaMA@mgpu.ru
Вязников Алексей Владимирович
доцент департамента музыкального искусства,
Институт культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: iki.info@mgpu.ru

Malashchenko Valery O.
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor
Moscow City Pedagogical University
Antonov Alexey A.
Leading Consultant
Department of Development and Regulation of Foreign Economic Activity
Ministry of Economic Development of the Russian Federation
Antonova Marina A.
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor
Moscow City Pedagogical University
Vyaznikov Alexey V.
Associate Professor of the Department of Musical Arts,
Institute of Culture and Arts
Moscow City Pedagogical University

ИНТЕГРАЦИЯ ГИБРИДНОГО ОБУЧЕНИЯ В СИСТЕМЕ ВЫСШЕГО МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Аннотация. В публикации раскрываются аспекты интеграции гибридного обучения в системе высшего музыкально-педагогического образования. Представлены методические и организационные подходы к адаптации возможностей гибридного обучения к вариативному содержанию музыкальных дисциплин. Описаны особенности процессов обучения студентов в рамках реализации гибридных технологий на различных музыкальных дисциплинах.

Ключевые слова: гибридное обучение, музыкальное образование, обучение студентов, коммуникационные платформы, удаленный доступ, цифровая среда, дополнительное образование, педагогический университет, информационные технологии, цифровая трансформация.

INTEGRATION OF HYBRID LEARNING IN THE SYSTEM OF HIGHER MUSICAL PEDAGOGICAL EDUCATION

Abstract. The publication reveals aspects of the integration of hybrid learning in the system of higher musical and pedagogical education. Methodological and organizational approaches to adapting the possibilities of hybrid learning to the variable content of musical disciplines are presented. The features of the student learning processes in the framework of the implementation of hybrid technologies in various musical disciplines are described.

Keywords: hybrid learning, music education, student education, communication platforms, remote access, digital environment, additional education, pedagogical university, information technology, digital transformation.

В исследовании гибридных форм реализации учебных процессов в системе музыкального образования следует в первую очередь обратиться к предпосылкам их интеграции в современной практике, что имеет взаимосвязь с реальными конкретными изменениями в текущем состоянии развития культуры, общества и образования. Наиболее действенным катализатором в данном контексте явились глобальные социальные трансформации в период пандемии, которые ускорили процессы массового обращения участников образовательных процессов к широкому спектру программных и аппаратных технологий, способных компенсировать возникшие в условиях самоизоляции дефициты возможностей педагогической коммуникации в привычных формах реализации.

Конкретизируя наблюдения в сфере интеграции гибридного обучения следует сфокусировать внимание на конкретных педагогических условиях высшего образования, а именно музыкально-педагогическом образовании где происходила трансформация и дополнение привычных подходов к реализации учебных задач в процессе подготовке студентов-музыкантов в рамках реализации направлений бакалавриата и магистратуры института культуры и искусств ГАОУ ВО МГПУ.

В данном контексте следует дифференцировать направления в системе музыкальной подготовки, что позволит лучше разграничивать их содержательную сторону и, следовательно, ценностные составляющие, определяющие вектор будущей профессиональной реализации выпускников.

В данном контексте следует обозначить такие наиболее общие составляющие в направлениях музыкальной подготовки как:

- Исполнительская;
- Теоретическая;
- Педагогическая.

Каждую из представленных категорий составляющих, в свою очередь также можно разделять по внутренней профильной направленности, однако фокусируя внимание на музыкально-педагогической подготовке студентов, следует отметить универсальное предметное содержание профильных дисциплинарных компонентов, включающих различные формы формирования теоретических и практических компетенций, в частности комплексная музыкально-исполнительская подготовка (вокальная, инструментальная, хоровая, ансамблевая и др.), что обусловлено будущей художественной и просветительской направленностью реализации выпускников в качестве учителей в системе общего образования, а также системах дополнительного, творческого, эстетического обучения.

Обобщая описание предметных компонентов в структуре образовательных процессов студентов музыкально-педагогических направлений, стоит отметить необходимость дифференциации групп предметов с позиции степеней адаптивности к дистанционным и гибридным формам реализации, что было определено с первых

периодов интеграции практик обучения студентов на основе применения централизованной коммуникационной платформы TEAMS, применяемой в ГАОУ ВО МГПУ. Следует охарактеризовать особенности адаптаций каждой из составляющих блоков дисциплин с позиции анализа и интерпретации результативности практики гибридного обучения, исходя из наблюдений и корректировок в образовательном пространстве студентов музыкальных направлений бакалавриата и магистратуры института культуры и искусств ГАОУ ВО МГПУ на период 2020–2023 год.

Музыкально-теоретические дисциплины.

Данный предметный блок направлен на формирование профессиональных компетенций студентов на таких предметах, как сольфеджио, теория музыки, практическая гармония, история музыкального образования, музыкальная литература. Уровень адаптивность обозначенных дисциплин в полной мере позволял переход как на полностью дистанционные формы образовательного взаимодействия, так и на гибридных формат работы студентов и педагогов. Важно подчеркнуть такие оптимизационные составляющие, которые стали позитивными в ракурсе интеграции гибридных форм обучения:

Возможность реализации лекционных блоков в TEAMS с учетом таких функций, как запись, демонстрации экрана, существенно упростило доступность учебных материалов. При работе в гибридном формате была возможность демонстрировать визуальную составляющую как в очной аудитории, так и присоединенным дистанционно студентам. Самой полезной составляющей была возможность записи проводимых пар, что давало возможности дополнительного самостоятельного изучения пройденных материалов в любое удобное время для студента. Даже если студент был на занятии очно, но что-то не понял, у него появлялась возможность обратится к записям, которые размещались в командах конкретных дисциплин. Кроме записей, учебными компонентами выступали различные тексты, презентации, что размещалось централизованно в команде конкретных дисциплин в TEAMS.

Можно описать конкретные примеры гибридной работы в рамках предмета **«Практическая гармония»**, реализуемого на 2 курсе бакалавриата музыкально-педагогического направления. Ключевой составляющей дисциплины является активное обращение к демонстративным компонентам при обучении: решение задач по гармонии; обращение к нотному материалу для осуществления музыкально-теоретического анализа; прослушивание образцов музыкальных произведений, диктантов и др.

Все обозначенное стало значительно проще в дистанционных и гибридных форматах работы. К примеру – разбор решения задач по гармонии осуществляемых в компьютерных программах нотных редакторах с демонстрацией и записью существенно повышал доступность материала для студентов. Следует отметить факт большего удобства пересмотра данных материалов именно в TEAMS. Это связано с мелкостью элементов интерфейса, который при демонстрации на стандартных проекционных панелях нечетко выдавал изображении. Запись демонстрации экрана позволяла все потом пересмотреть в четком изображении, на любом выбранном студентом устройстве.

Написание музыкальных диктантов, которые студенты преобразуют на слух в нотный текст, также получило новые возможности реализации. В частности, мелодии не проигрывались педагогом на фортепиано как раньше по 8–16 раз, а писались в компьютерных программах нотных редакторах с последующей конвертацией в аудиофайл. Далее полученный файл отправлялся в общий чат, где каждый исходя из своих возможностей прослушивал его столько, сколько ему удобно раз и фиксировал на нотной бумаге, далее отправляя итоговый вариант в виде фотографии, сделанной на смартфоне на проверку преподавателем. Студенты, находящиеся в аудитории, также

могли работать с данным файлом и писать диктант, прослушивая его в наушниках. Все обозначенное не упростило учебные задания, а наоборот позволило расширить сложность диктантов за счет наличия нескольких тембров и др. (классический консервативный подход ориентировался исключительно на исполнении диктатов на пианино). Студенты в свою очередь могли его доработать в качестве домашнего задания и отправить личным сообщением в TEAMS педагогу.

Следует отметить и наличие возможностей преобразования подходов к демонстрации музыкального материала с применением электронных клавишных музыкальных инструментов, MIDI-клавиатур, способных при взаимодействии со специальными музыкальными программами реализовывать музыкальный звук при игре на инструменте в самом компьютере, что существенно улучшало качество звучания передаваемого демонстрационного материала, по сравнению с цепью: пианино – микрофон – TEAMS.

Описанные практические компоненты работы со студентами, гармонично вписывалось в условиях реализации гибридной формы обучения. Вместе с тем, все представленное требует соответствующего технического оснащения учебных аудитории, и что самое главное, наличие цифровой компетентности преподавателей в данной области, что часто требует закономерного повышения квалификацией, а также формирования соответствующих компетенций студентов, будущих педагогов-музыкантов

Освоение профильных информационных технологий (музыкально-компьютерных технологий).

Гибридные и дистанционные форматы обучения выступают в качестве эффективного средства поддержки реализации образовательного взаимодействия студентов в данной предметной области, а также ключевой составляющей в демонстрации практических возможностей современных коммуникационных и профильных программных технологий, культивируя адекватное представление о нормальности их использования.

Обращаясь к конкретным примерам обучения студентов музыкальных направлений, следует отметить, что за последние пять лет степень интеграции многообразных компонентов информационных технологий возросла до состояния, при котором более половины учебных дисциплин обращается к различным практикам использования программных, аппаратных и информационных ресурсов.

Можно описать конкретные примеры гибридной работы в рамках предмета **«Информационные технологии в профессиональной деятельности музыканта»,** реализуемого на 1 курсе магистратуры музыкально-педагогического направления.

Ключевой составляющей дисциплины является активное обращение к практическим формам подготовки студентов, в рамках освоения общего и профильно-специализированного программного обеспечения. В частности, в профессиональной деятельности будущего педагога музыканта большое значение имеет освоение таких программ, как нотные редакторы, основными функциональными задачами которых является создание нотных партитур для различных составов музыкальных исполнителей, что важно для дальнейшего исполнения, учениками, хоровыми коллективами и т. д.

Стоит отметить эффективность гибридного формата работы со студентами, дополняя использование коммуникационных платформ, специально созданными демонстрационными видео материалами (скринкастами), которые представляют примеры практических решений изучаемых в ходе аудиторных занятий задач. Как правило размещение подобных видео материалов эффективно, как в учебных файлах группы в TEAMS, так и на видеохостингах. В качестве конкретного примера работы студентов, можно отметить практический набор романсов и хоровых произведений С. В.

Рахманинова с последующим транспонированием в другую тональность, что часто может быть необходимо в реальной практике вокально-хоровой исполнительской деятельности. Созданный видео материал цельного практического осуществления набора партитуры для некоторых студентов был более удобен как основа, для элементарного повторения последовательности действий демонстрируемых на скринкасте, что формировало ключевые представления об этапах создания нотного текста до момента его сохранения в PDF.

Важно отметить, что навыки работы в интерфейсе специализированных программ требует активной и систематической аудиторной практики или наличия альтернативы для успешного освоения в домашних условиях. В данном вопросе следует отметить особенности программах продуктов, условий их приобретения, установки и применения, в что в большинстве своем представляет для студентов отдельную сторону освоения информационных технологий. В случае работы в домашних условиях с применением личного компьютера, возникает необходимость самостоятельного поиска в интернете, скачивании и установки необходимого программного обеспечения, что в свою очередь способствует расширению навыков, приближая к реальным условиям будущей работы, где информационная экосистема педагога-музыканта формируется им самостоятельно, исходя из конкретных производственных запросов.

В любом случае, если возникают условия дистанционной работы студентов, то следует формировать культуру обращения к лицензионным продуктам с учетом доступных особенностей их легальной установки и применения. В данном контексте, следует обращать внимание на ограниченные ознакомительные версии, с учетом рациональных диапазонов их функциональной доступности в рамках решения узких профессиональных задач. Также кроме вариантов изучения возможностей ознакомительных версий программ (Trial, Demo) следует учитывать возможности применения официальных бесплатных альтернатив от других программных производителей, знание которых также способно расширить представления об алгоритмах решения задач с применением музыкально-компьютерных технологий с учетом свободы многообразия возможностей.

Обобщение технических аспектов сопровождения гибридных форм реализации музыкальных занятий следует обратиться к не менее важной составляющей способствующий успешности и эффективности интеграции подобных форм педагогического взаимодействия. Речь идет о формировании культуры обращения к гибридным формам реализации обучение с учетом имеющихся специфик его вариативных качественных сторон оценочного восприятия на уровне результатов и процессуальных составляющих образовательной деятельности.

В этой связи следует обратить внимание на специфику музыкального образования, как комплексной системы реализации обучения и воспитания, ориентированной на различные уровни и цели, задачи, а также вариативности социальных запросов учебного контингента к данной предметной области. Вместе с фактором множественности векторов реализации музыкального образования в целом существует фундаментальный аспект в приоритетном ценностном отношении музыкально-педагогического сообщества к традиционно-классическим составляющим формирования педагогической среды, как единственно верной основы достижения успешных результатов в данной предметной области.

Все представленное означает необходимость проведение семинаров, конференций, а также интеграции учебных блоков, курсов повышения квалификации, как для преподавателей, так и для студентов будущих педагогов, которые будут способны

раскрыть не только технологические и методические аспекты на общем уровне, но и с учетом специфики локальных компонентов содержания музыкального образования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антонова, М.А., Валентонис, А. С., Вильчинская, О. В., Вишневская, М. Н. Формирование эффективного механизма информационного и организационно-методического сопровождения реализации образовательных программ среднего профессионального образования // Управление образованием: теория и практика. 2021. № 1 (41). С. 270–282. EDN: UHQLYB
2. Вачкова, С. Н., Малащенко, В. О., Филиппова, Л. С. Сетевые уроки, события и игры: какучить подростков в сети? - М., 2020. С. 90–98. EDN: OFRVPK
3. Вознесенская, Н. В. Применение виртуальных лабораторий в системе общего образования / Н. В. Вознесенская, А. В. Гриншкун // Вестник МГПУ. Серия: Информатика и информатизация образования. – 2021. – № 3(57). – С. 40-45. – DOI 10.25688/2072-9014.2021.57.3.05. – EDN MDTPTY.
4. Грибкова, О. В. Формирование культурного кругозора личности средствами музыки / О. В. Грибкова, С. М. Низамутдинова // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2023. – № 4. – С. 123-129. – EDN TZPVFE.
5. 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.
6. Калимуллина, О. А. Смысловые акценты в формировании готовности преподавателей сферы музыкального исполнительства к профессиональному совершенствованию / О. А. Калимуллина, М. К. Брагина // Антропологическая дидактика и воспитание. – 2023. – Т. 6, № 6. – С. 121-131. – EDN AQVHIE.
7. Красильников, И. М. Концепция электронного музыкального творчества как вида учебно-художественной деятельности / И. М. Красильников // Педагогика искусства. – 2015. – № 2. – С. 239–256. – EDN VOODDT.
8. Малащенко, В. О. Обучение студентов на электронных клавишных музыкальных инструментах на основе MIDI-технологий: специальность 13.00.02 "Теория и методика обучения и воспитания (по областям и уровням образования)»: диссертация на соискание ученой степени кандидата педагогических наук / Малащенко Валерий Олегович. – г Москва, 2019. – 132 с. – EDN ZDVKRH.
9. Исследование возможностей сервисов геймификации для развития эмоционального интеллекта педагога / Е. В. Соболева, С. С. Быкова, Т. Н. Суворова, Т. В. Машарова // Перспективы науки и образования. – 2023. – № 5(65). – С. 646-662. – DOI 10.32744/pse.2023.5.38. – EDN UQYGMQ.
10. Уколова, Л. И. Воспитание духовной культуры растущего человека через синтез искусств в пространстве педагогически организованной музыкальной среды / Л. И. Уколова // Искусствоведение. – 2022. – № 3. – С. 17-25. – EDN LLBYZB.
11. Artemova E.G., Bodina E.A., Antonova M., Lukina L., Tszyan Sh. Ts. The development of education in the era of the pandemic and in the perspective. Revista Conrado. – 2022. – Т. 18. – № S1. – С. 635-639.
12. Stukalova, O. V., Malaschenko, V. O., Cornilov, G. A, Sychenkova, A. V. Modern directions for prevention of destructive influence of teacher professional deformation // Humanities and Social Sciences Reviews. 2019. Т. 7. № 5. С. 731–737. EDN: IGQVVE

REFERENCES

1. Antonova, M.A., Valentonis, A. S., Vil'chinskaja, O. V., Vishnevskaja, M. N. Formirovanie jeffektivnogo mehanizma informacionnogo i organizacionno-metodicheskogo soprovozhdenija realizacii obrazovatel'nyh programm srednego professional'nogo obrazovanija // Upravlenie obrazovaniem: teorija i praktika. 2021. № 1 (41). Pp. 270–282. EDN: UHQLYB
2. Vachkova, S. N., Malashhenko, V. O., Filippova, L. S. Setevye uroki, sobytija i igry: kakuchit' podrostkov v seti? - M., 2020. Pp. 90–98. EDN: OFRVPK
3. Voznesenskaja, N. V. Primenenie virtual'nyh laboratorij v sisteme obshhego obrazovanija / N. V. Voznesenskaja, A. V. Grinshkun // Vestnik MGPU. Serija: Informatika i informatizacija obrazovanija. – 2021. – № 3(57). – Pp. 40-45. – DOI 10.25688/2072-9014.2021.57.3.05. – EDN MDTPTY.
4. Gribkova, O. V. Formirovanie kul'turnogo krugozora lichnosti sredstvami muzyki / O. V. Gribkova, S. M. Nizamutdinova // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2023. – № 4. – Pp. 123-129. – EDN TZPVFE.
5. 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.
6. Kalimullina, O. A. Smyslovye akcenty v formirovanii gotovnosti prepodavatelej sfery muzykal'nogo ispolnitel'stva k professional'nomu sovershenstvovaniju / O. A. Kalimullina, M. K. Bragina // Antropologicheskaja didaktika i vospitanie. – 2023. – T. 6, № 6. – Pp. 121-131. – EDN AQVHIE.
7. Krasil'nikov, I. M. Koncepcija jelektronnogo muzykal'nogo tvorchestva kak vida uchebno-hudozhestvennoj dejatel'nosti / I. M. Krasil'nikov // Pedagogika iskusstva. – 2015. – № 2. – Pp. 239–256. – EDN VOODDT.
8. Malashhenko, V. O. Obuchenie studentov na jelektronnyh klavishnyh muzykal'nyh instrumentah na osnove MIDI-tehnologij: special'nost' 13.00.02 "Teorija i metodika obuchenija i vospitanija (po oblastjam i urovnjam obrazovanija)»: dissertacija na soiskanie uchenoj stepeni kandidata pedagogicheskih nauk / Malashhenko Valerij Olegovich. – g Moskva, 2019. – 132 p. – EDN ZDVKRH.
9. Issledovanie vozmozhnostej servisov gejmifikacii dlja razvitija jemocional'nogo intellekta pedagoga / E. V. Soboleva, S. S. Bykova, T. N. Suvorova, T. V. Masharova // Perspektivy nauki i obrazovanija. – 2023. – № 5(65). – Pp. 646-662. – DOI 10.32744/pse.2023.5.38. – EDN UQYGMQ.
10. Ukolova, L. I. Vospitanie duhovnoj kul'tury rastushhego cheloveka cherez sintez iskusstv v prostranstve pedagogicheski organizovannoj muzykal'noj sredy / L. I. Ukolova // Iskusstvovedenie. – 2022. – № 3. – S. 17-25. – EDN LLBYZB.
11. Artemova E.G., Bodina E.A., Antonova M., Lukina L., Tszyan Sh. Ts. The development of education in the era of the pandemic and in the perspective. Revista Conrado. – 2022. – T. 18. – № S1. – Pp. 635-639.
12. Stukalova, O. V., Malaschenko, V. O., Cornilov, G. A, Sychenkova, A. V. Modern directions for prevention of destructive influence of teacher professional deformation // Humanities and Social Sciences Reviews. 2019. T. 7. № 5. Pp. 731–737. EDN: IGQVVE\

Перлова Виктория Викторовна
аспирант департамента социально-культурной деятельности
и сценических искусств
Институт культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: vika_perl@mail.ru
Ганыш Наталья Петровна
кандидат педагогических наук,
доцент департамента социально-культурной деятельности
и сценических искусств
Институт культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: ganyshnp@mgpu.ru
Ганьшина Галина Васильевна
кандидат педагогических наук,
доцент департамента социально-культурной деятельности
и сценических искусств
Институт культуры и искусств
ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»
e-mail: gv_gansina@mail.ru

Perlova Victoria V.
Postgraduate student of the Department of Social and Cultural Activities
and Performing Arts
Institute of Culture and Arts
Moscow City Pedagogical University
Ganysh Natalia P.
Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor of the Department of Social and Cultural Activities
and Performing Arts
Institute of Culture and Arts
Moscow City Pedagogical University
Ganyshina Galina V.
Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor of the Department of Social and Cultural Activities
and Performing Arts
Institute of Culture and Arts
Moscow City Pedagogical University

ФОРМИРОВАНИЕ КУЛЬТУРЫ СЕМЕЙНОГО ДОСУГА В ПРОЦЕССЕ РЕАЛИЗАЦИИ ПРОЕКТА «ПАПА_МАМА_КЛУБ»

Аннотация. В статье представлен анализ опыта реализации социального проекта «ПАПА_МАМА_КЛУБ», направленного на формирование ценности семейного досуга. На основе анализа теоретических источников, авторами выявлены основные подходы отечественных ученых и практиков к проблеме формирования культуры семейного досуга, определены наиболее эффективные формы социально-культурной деятельности, обоснована их роль в организации содержательного, социально оправданного семейного досуга.

Ключевые слова: социально-культурная деятельность, культура семейного досуга, семейный досуг, культура, искусство, семья, нравственное воспитание, учреждения культуры.

FORMATION OF A CULTURE OF FAMILY LEISURE IN THE PROCESS OF IMPLEMENTING THE DAD PROJECT_MAMA_CLUB"

Annotation. The article presents an analysis of the experience of implementing the social project "PAPA_MAMA_CLUB", aimed at creating the value of family leisure. Based on the analysis of theoretical sources, the authors identify the main approaches of Russian scientists and practitioners to the problem of forming a culture of family leisure, identify the most effective forms of socio-cultural activities, and substantiate their role in organizing meaningful, socially justified family leisure.

Keywords: socio-cultural activity, family leisure culture, family leisure, culture, art, family, moral education, cultural institutions.

Введение. На современном этапе государственная политика нашей страны направлена на укрепление и сохранение ценности семьи, ее духовно-нравственных основ и традиций[1]. Семья – это один из самых важных институтов социализации человека, именно в семье проходит его становление и развитие. По мнению А.В. Мудрика, семья представляет собой персональную среду жизни и развития детей, подростков, юношей и девушек, качество которой определяется рядом параметров: уровнем образования и воспитания родителей, уровнем экономической составляющей семьи, условиями проживания, ценностями и структурой семьи [1].

Следовательно, семья – это фундамент, база развития ребенка, а также место релаксации и отдыха. Родители – первые учители, которые наставляют, обучают, воспитывают и развивают малыша. Доверие в семье, хорошие и близкие взаимоотношения — это то, что помогает воспитать психологически здоровую личность.

С раннего детства родители учат ребенка культуре общения, поведения, вкладывают в малыша основы нравственности. Совместный досуг улучшает микроклимат в семье и создает базу для развития близких и дружественных взаимоотношений. Но из-за отсутствия свободного времени у родителей и большой занятостью детей, возникает проблема совместного времяпровождения. В подобных семьях не формируются семейные традиции и обычаи, и каждый ее член проводит свободное время в индивидуальном порядке, что способствует возникновению конфликтов и разъединению семьи как единого целого. Ребенку необходимы теплые, уютные домашние вечера с близкими людьми, какое-то общее занятие, где каждый получает удовольствие от того, что участвует в совместной деятельности. Как правило, это очень позитивно сказывается на всестороннем, гармоничном развитии детей.

Цель статьи – обосновать эффективность реализации проекта «ПАПА_МАМА_КЛУБ» в формировании культуры семейного досуга.

Материалы и методы исследования. Рассматривая значимость формирования культуры семейного досуга, встает вопрос об эффективных формах взаимодействия учреждений культуры, образования, социальных служб с семьями. Роль семьи в формировании национальных ценностей рассматривается в работах А.В. Бабаева, Е.В. Бабаевой, Г.В. Ганьшиной, Г.И. Грибковой, Ж.В. Муравьевой, С.Ш. Умеркаевой др.

[1]КОНЦЕПЦИЯ государственной семейной политики в Российской Федерации на период до 2025 года. Распоряжение Правительства Российской Федерации от 25.08.2014 г. № 1618-р. — URL: http://government.ru/docs/all/92699/ (дата обращ. – 24.12.2024)

Анализ научных публикаций позволяет утверждать об эффективности клубной работы с различными категориями семей. Именно клубная работа позволяет реализовать принцип близости организуемой деятельности и ее содержания к запросам конкретной категории семей, принцип последовательности и системности; принцип целенаправленности; принцип социально-культурной обусловленности; принцип семейно-ориентированной направленности. Относительно постоянный состав участников деятельности клубных формирований позволяет поддерживать дружеские и приятельские отношения, создавая комфортную психологическую обстановку для членов клуба, обеспечивая субъектную позицию каждого.

Нравственное воспитание посредством соблюдения семейных традиций, включение детей в совместную деятельность с родителями является основой для реализации семейного досуга. Л.С. Лаврецова определяет семейный досуг, как часть свободного времени, предполагающая добровольное, совместное участие детей и родителей в различных видах деятельности, которые формируют сплочение семьи и развивают личность ребенка, а также психологически и физически восстанавливают силы [2]. Т. Н. Леван в своих работах отмечает, что «семейная досуговая деятельность – это социокультурный и педагогический феномен, находящийся в имманентной связи с обучением и воспитанием личности, имеющий ярко выраженные физиологические, психологические, социальные аспекты. Как вид развивающей деятельности, семейный досуг представляет возможности для активного отдыха, потребления духовных ценностей и личностного развития всех членов семейного коллектива при учете индивидуальных интересов и потребностей» [3].

Значимость семейного досуга и его формы представлены в публикации И.Н. Бочаровой [4], которая условно выделяет формы, применимые в семье и за ее пределами. Особая роль семейного досуга в формировании традиционных российских ценностей. Как отмечает Т.А. Куликова, «в современных семьях появился интерес к своим корням, что выражается в традициях, связанных с поиском и сбором информации о родословной своей семьи (сбор и хранение семейных реликвий, создание фотоальбомов с родословной, посещение мест, памятных для предков и т.д.). Во многих семьях сохранилась традиция совместных обедов, которые восполняют дефицит ежедневного общения членов семьи, подтверждают ее цельность и единство. Традиция общесемейных трапез всегда являлась символом семейственности» [5].

Пути решения проблемы поиска эффективных технологий социально-культурной деятельности для организации содержательного и рационального семейного досуга, а также использования творческо-образовательного потенциала учреждений культуры представлены в трудах современных отечественных ученых и практиков (А.В. Бабаева, Е.В. Бабаевой, Г.В. Ганьшиной, Г.И. Грибковой, Е.И. Григорьевой, Ж.В. Муравьевой, С.Ш. Умеркаевой,) [6;7;8;9;10].

«Особое внимание необходимо уделять формированию у молодежи духовно-нравственных ценностей, что подчеркивается многочисленными исследованиями авторов в различных областях смежных наук, так как именно духовно-нравственные ценности являются определяющим фактором развития общественного сознания граждан современной России» [11].

И. И. Макалова, О.А. Милькевич, Р.М. Эхаева указывают на значимость клубной деятельности учреждений культуры в сохранении ценности крепкой семьи и гармонизации детско-родительских отношений [12;13;14;15].

Таким образом, семейный досуг – это процесс включения всех членов семьи в совместную, социально значимую деятельность, направленную на гармонизацию семейных отношений, развитие творческого потенциала и реализацию досуговых

потребностей каждого члена семьи. При правильно организованном досуге у всех его участников улучшается настроение, снимается стресс и усталость, приходит осознание важности совместного интересного времяпровождения. Совместный досуг всех членов семьи способствует интеллектуальному совершенствованию, физическому развитию и духовному обогащению, формированию традиционных социокультурных ценностей.

Обсуждение результатов. Культурные учреждения города Москвы предоставляют населению различные формы совместного времяпровождения, но проектов, направленных на организацию семейного досуга, разрабатывается недостаточно. Именно поэтому в 2019 году зародилась идея проекта «ПАПА_МАМА_КЛУБ», позволяющему объединить отдых, развлечения и развитие умений и навыков детей и взрослых в творческой сфере (автор проекта — Перлова В.В.).

Цель проекта: создание условий для организации эффективного и познавательного семейного досуга.

Задачи проекта:

— развитие творческих и коммуникативных навыков членов семей;

— повышение уровня культуры досуга участников мероприятий.

Целевая аудитория проекта дети 0+ и их родные.

Место реализации проекта: Государственное бюджетное общеобразовательное учреждение города Москвы «Школа № 338 имени Героя Советского Союза А.Ф. Авдеева», библиотека, амфитеатр.

Мероприятия организуются с учетом возрастных особенностей детей и интересов взрослых, поэтому участвовать в них комфортно всем. Мы также ориентируемся на календарные даты и соблюдаем тематическую направленность.

Каждые 30 календарных дней в рамках проекта реализуется от 4 до 5 мероприятий со 100% охватом детской аудитории:

Блок 1. ***«Наука для малышей».*** Дети и взрослые в игровой форме изучают основы природоведения, биологии, экономики, дружбы, космоса и другие значимые науки и темы. Возрастной диапазон – от 6 лет и старше. Первой ведущей познавательных программ стала известная детская писательница Елена Ульева.

«География с пелёнок». За полезными советами и секретами дети и взрослые приходят на интерактивные программы. Туризм, космос, палеонтология, путешественники и мореплаватели – эти и другие познавательные темы буквально с первых минут погружают юных участников в мир науки. Насыщенность и динамика программ не дают детям заскучать, а выбранная форма проведения мероприятия поддерживает интерес до самого конца увлекательного путешествия. Возрастной диапазон программы – от 5 лет и старше.

Блок 2. ***«БАБУШКАведение».*** В программе самые добрые и лучшие бабушки учат детей играть и создавать чудеса своими руками. Возрастной диапазон – от 3 до 10 лет. Каждое мероприятие позволяет юным участникам прикоснуться к истории своей страны, особенно во время детских игр, популярных в прошлом столетии.

Блок 3. ***«Малышники» (бэби-спектакли).*** Самые маленькие зрители вместе со своими родителями отправляются в увлекательные путешествия. Следуя за сказочными героями: Зайкой, Вороной, Гномиками, Козочкой, Фонариком и многими другими, – они учатся дружить, узнают, как вырастить урожай, ухаживают за комнатными растениями, выясняют, зачем важно «уметь танцевать с бабочками». В процессе сказочного представления дети помогают распускаться цветам, прилетать птичкам из теплых стран, зажигать фонарики и встречать праздники. Возрастной диапазон программы – от 3 до 5 лет. Мероприятия проходят в располагающей к приятному общению обстановке. При этом используется безопасный реквизит.

Блок 4. ***«Читаем книЖЖки…».*** Юные читатели вместе с героями детских книг совершают путешествие по известным произведениям. Мероприятия проходят в юбилейные даты писателей. Пушкин, Чуковский, Барто, Заходер, Остер и многие другие признанные классики детской литературы, словно лучики солнца, способствуют внутреннему просветлению. Их герои не раз покоряли детские сердца, помогали обрести заветную мечту. Возрастной диапазон программы – от 3 лет и старше. Как результат, многие дети после посещения программ данного направления попросили записать их в библиотеку.

Блок 5. ***«Театр на ладошке».*** Программа для юных почемучек, открывающих мир театра. Маленькие исследователи поднимаются на сцену и заглядывают за кулисы, задают вопросы и стараются самостоятельно на них ответить. Знакомятся с театральными профессиями. Здесь дети не просто созерцают, они сами творят на сцене! Возрастной диапазон программы – от 5 лет и старше.

Интерактивные программы и детские праздники. «СуперГерои», «Солнце в Маслёнке», «Сладкая вечеринка», «Путешествие в Изумрудный город» – эти и многие другие программы проходят в рамках календарных дат. Интерактивные мероприятия и праздники проходят при активном вовлечении родителей.

Блок 6. ***«Сказка в России».*** Проводником в мир доброй сказки становится Мышонок Пика. Его истории помогают юным участникам узнать, откуда к людям пришла сказка, какие сказочные истории рассказывали их бабушкам и дедушкам, когда те были в том же возрасте. Возрастной диапазон программы – от 2 до 3 лет.

Блок 7. ***«Уютный островок».*** Познавательные мероприятия данного направления учат детей домоводству. Кухня, уход за растениями, кулинария и многие другие темы развивают детскую любознательность и «почемучесть». Возрастной диапазон программы – от 4 лет и старше.

Благодаря реализации проекта, у участников формируются представления по организации семейного досуга. Безусловно, семейные традиции и ценности – основа любого события, предполагающего полноценное участие всей семьи, способствующее эстетическому и нравственному развитию, гармонизации семейных взаимоотношений, реализации базовых культурных потребностей членов семьи.

Анализ многочисленных отзывов родителей и родных позволяет отметить, что мероприятия, проведенные в рамках проекта «ПАПА_МАМА_КЛУБ», помогают сохранить и укрепить доброжелательные семейные отношения. Мы делаем особый акцент на участие в событиях отцов. Это формирует некий положительный, здоровый образ «папы», которому хотят соответствовать многие отцы и дети, особенно мальчики. Наблюдение за участниками мероприятий дает основание утверждать, что значительно выросло участие отцов в семейных мероприятиях.

Проект «ПАПА_МАМА_КЛУБ» является активным участником Предписания Мэра Москвы о реабилитации и интеграции пожилых людей в общественно-культурную деятельность. Так, ведущими программы часто становятся пенсионеры, которые с радостью воспринимают возможность применить свои умения и профессиональные навыки, снова стать нужными и полезными обществу. Дедушки и бабушки получают удовлетворение от того, что делятся жизненным опытом с юным поколением, а дети и внуки, в свою очередь, получают возможность общения с родными, у внуков появляется чувство гордости за них. Открытие «новой жизненной позиции» способствует активной социализации пожилых людей. Проект также способствует социальной адаптации детей, которые испытывают трудности в коммуникации, страх публичного выступления. Социализация детей реализуется посредством их активного вовлечения в социально-культурную деятельность.

Заключение. Проблема формирования культуры семейного досуга в условиях актуализации задач всестороннего развития личности, воспитания традиционных духовно-нравственных ценностей у детей и молодежи становится объектом научного поиска и разработки социальных проектов среди практикующих специалистов сферы образования и культуры. При организации семейного досуга посредством проектной деятельности необходимо учитывать такие принципы, как: активное добровольное вовлечение в досуг всех членов семьи, учет возрастных и психофизических особенностей семейной аудитории, а также интересов и значимых ценностей личности. Благодаря совместным мероприятиям гармонизируются семейные взаимоотношения, в том числе супружеские, формируется культура досуга семьи и духовно-нравственные ценности.

Опыт реализации проекта «ПАПА_МАМА_КЛУБ» позволяет использовать представленные наработки по организации содержательного рекреационного досуга семьи в условиях семейных клубов в культурных центрах, домах творчества и культуры, библиотеках, тематических парках и музеях, способствует формированию традиционных семейных ценностей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мудрик А. В. Социальная педагогика: Учебник для студентов педагогических вузов / Под ред. В.А. Сластенина. — 3-е изд., исправленное и дополненное — М.: Издательский центр «Академия», 2000. — 200 с.
2. Лаврецова С.В. Социально-культурная деятельность как средство оптимизации семейного досуга: дис. … канд. пед. наук. — СПб., 2007. — 230 с. — URL: http://scipeople.ru/publication/76253/ (дата обращения 18.02.2023).
3. Леван Т.Н. Ребенок и телевизор / Т.Н. Леван // Родительская академия: организация семейного досуга и создание детско-родительских проектов: метод. пособ. для родителей: [в 2-х ч.] / Деп. Образования г. Москвы, Моск. гуманит. пед. ин-т; [Гайнуллова Ф.С. и др.]. — М.: МГПИ, 2008. — Ч. 1. — 2008. — URL: http://rod-akademiya.narod.ru/dosug1.htm (дата обращения 18.02.2023).
4. Бочарова Н. И. Педагогика досуга. Организация досуга детей в семье: учебное пособие для академического бакалавриата / Н. И. Бочарова, О. Г. Тихонова. — 2-е изд., исправленное и доп.— М.: Издательство Юрайт, 2018. — 218 с.
5. 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.
6. Грибкова Г.И. Организация семейного досуга в условиях культурно-образовательной деятельности музея. / Грибкова Г.И., Умеркаева С.Ш. // Социально-культурное партнерство: вуз-музей-библиотека в условиях инновационного развития. – М.: ООО «Перспектива», 2016. – С. 90-99.
7. Заварина С.Ю. Социокультурное проектирование как средство профессионального самоопределения подростков/
Заварина С.Ю., Грибкова Г.И. //Антропологическая дидактика и воспитание. — 2023. — Т. 6. — № 1. — С. 161-172.
8. Бабаев А.В. Организация семейного досуга средствами социально-культурной анимации: монография / А.В. Бабаев, Е.В. Бабаева. Г.В. Ганьшина, С.Ю, Заварина, Ж.В. Муравьева// под общ. Ред. Г.В. Ганьшиной. — М.: ГГТУ. 2019. — 225 с. https://disk.yandex.ru/i/fEFpCR9WHmf2yw
9. Формирование здорового образа жизни современной семьи: коллективная монография / А.В. Бабаев, Е.В. Бабаева, Г.И. Грибкова, Е.И. Григорьева, С.Ю. Заварина, Ж.В. Муравьева // под ред. Г.В. Ганьшиной. — М.: ГГТУ, 2017. — 205 с.

10. Бабаева Е.В. Формирование здорового образа жизни семьи средствами рекреативных технологий / Е.В. Бабаева, Ж.В. Муравьева, Л.В. Старых // Современные проблемы науки и образования. — 2017. — № 3.— С. 91-100.
11. Медведева С.С. Теоретические аспекты формирования духовно-нравственных ценностей современной молодежи / Медведева С.С., Ганьшина Г.В. // Педагогический научный журнал. — 2024. — Т. 7. — № 6. — С. 170-178.
12. Макалова И. И. Гармонизация детско-родительских отношений через клубную деятельность / И. И. Макалова // Педагогика и психология: перспективы развития: Материалы III Всероссийской научно-практической конференции, Чебоксары, 21 декабря 2022 года. — Чебоксары: ООО «Центр научного сотрудничества «Интерактив плюс», 2022. — С. 201-206.
13. Милькевич О. А. Сохранение ценности крепкой семьи средствами культурно-просветительской деятельности / О. А. Милькевич // Мир педагогики и психологии. — 2023. — № 6(83). — С. 6-12.
14. Милькевич О. А. Формы работы с семьей. Повышение компетентности родителей в развитии и воспитании ребенка: Учебно-методическое пособие / О. А. Милькевич, В. В. Перлова, Г. И. Репринцева. — Новосибирск: Ассоциация научных сотрудников «Сибирская академическая книга», 2017. — 150 с.
15. Эхаева Р. М. Родительский клуб как фактор развития педагогической культуры родителей / Р. М. Эхаева // Педагогический журнал. — 2022. — Т. 12, № 6-1. — С. 344-354.

REFERENCES

1. Mudrik A. V. Social'naja pedagogika: Uchebnik dlja studentov pedagogicheskih vuzov / Pod red. V.A. Slastenina. — 3-e izd., ispravlennoe i dopolnennoe — M.: Izdatel'skij centr «Akademija», 2000. — 200 p.
2. Lavrecova S.V. Social'no-kul'turnaja dejatel'nost' kak sredstvo optimizacii semejnogo dosuga: dis. … kand. ped. nauk. — SPb., 2007. — 230 p. — URL: http://scipeople.ru/publication/76253/ (data obrashhenija 18.02.2023).
3. Levan T.N. Rebenok i televizor / T.N. Levan // Roditel'skaja akademija: organizacija semejnogo dosuga i sozdanie detsko-roditel'skih proektov: metod. posob. dlja roditelej: [v 2-h ch.] / Dep. Obrazovanija g. Moskvy, Mosk. gumanit. ped. in-t; [Gajnullova F.S. i dr.]. — M.: MGPI, 2008. — Ch. 1. — 2008. — URL: http://rod-akademiya.narod.ru/dosug1.htm (data obrashhenija 18.02.2023).
4. Bocharova N. I. Pedagogika dosuga. Organizacija dosuga detej v sem'e: uchebnoe posobie dlja akademicheskogo bakalavriata / N. I. Bocharova, O. G. Tihonova. — 2-e izd., ispravlennoe i dop.— M.: Izdatel'stvo Jurajt, 2018. — 218 p.
5. 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.
6. Gribkova G.I. Organizacija semejnogo dosuga v uslovijah kul'turno-obrazovatel'noj dejatel'nosti muzeja. / Gribkova G.I., Umerkaeva S.Sh. // Social'no-kul'turnoe partnerstvo: vuz-muzej-biblioteka v uslovijah innovacionnogo razvitija. – M.: OOO «Perspektiva», 2016. – Pp. 90-99.
7. Zavarina S.Ju. Sociokul'turnoe proektirovanie kak sredstvo professional'nogo samoopredelenija podrostkov/Zavarina S.Ju., Gribkova G.I. //Antropologicheskaja didaktika i vospitanie. — 2023. — T. 6. — № 1. — Pp. 161-172.
8. Babaev A.V. Organizacija semejnogo dosuga sredstvami social'no-kul'turnoj animacii: monografija / A.V. Babaev, E.V. Babaeva. G.V. Gan'shina, S.Ju, Zavarina, Zh.V.

Murav'eva// pod obshh. Red. G.V. Gan'shinoj. — M.: GGTU. 2019. — 225 p. https://disk.yandex.ru/i/fEFpCR9WHmf2yw
9. Formirovanie zdorovogo obraza zhizni sovremennoj sem'i: kollektivnaja monografija / A.V. Babaev, E.V. Babaeva, G.I. Gribkova, E.I. Grigor'eva, S.Ju. Zavarina, Zh.V. Murav'eva // pod red. G.V. Gan'shinoj. — M.: GGTU, 2017. — 205 p.
10. Babaeva E.V. Formirovanie zdorovogo obraza zhizni sem'i sredstvami rekreativnyh tehnologij / E.V. Babaeva, Zh.V. Murav'eva, L.V. Staryh// Sovremennye problemy nauki i obrazovanija. — 2017. — № 3.— Pp. 91-100.
11. Medvedeva S.S. Teoreticheskie aspekty formirovanija duhovno-nravstvennyh cennostej sovremennoj molodezhi /Medvedeva S.S., Gan'shina G.V. //Pedagogicheskij nauchnyj zhurnal. — 2024. — T. 7. — № 6. — Pp. 170-178.
12. Makalova I. I. Garmonizacija detsko-roditel'skih otnoshenij cherez klubnuju dejatel'nost' / I. I. Makalova // Pedagogika i psihologija: perspektivy razvitija: Materialy III Vserossijskoj nauchno-prakticheskoj konferencii, Cheboksary, 21 dekabrja 2022 goda. — Cheboksary: OOO «Centr nauchnogo sotrudnichestva «Interaktiv pljus», 2022. — Pp. 201-206.
13. Mil'kevich O. A. Sohranenie cennosti krepkoj sem'i sredstvami kul'turno-prosvetitel'skoj dejatel'nosti / O. A. Mil'kevich // Mir pedagogiki i psihologii. — 2023. — № 6(83). — Pp. 6-12.
14. Mil'kevich O. A. Formy raboty s sem'ej. Povyshenie kompetentnosti roditelej v razvitii i vospitanii rebenka: Uchebno-metodicheskoe posobie / O. A. Mil'kevich, V. V. Perlova, G. I. Reprinceva. — Novosibirsk: Associacija nauchnyh sotrudnikov «Sibirskaja akademicheskaja kniga», 2017. — 150 p.
15. Jehaeva R. M. Roditel'skij klub kak faktor razvitija pedagogicheskoj kul'tury roditelej / R. M. Jehaeva // Pedagogicheskij zhurnal. — 2022. — T. 12, № 6-1. — Pp. 344-354.